تاریخ دریافت:۱٤۰۰/۱/۱٦ فصلنامه علمی عرفان اسلامی
تاریخ پذیرش:۱٤۰۰/٤/۱۲ سال نوزدهم، شماره ۷۵، بهار ۱٤۰۲
مقاله پژوهشی

بررسی نمودها و کارکردهای موسیقی آفرینش در اندیشهٔ عارفان

سعید رضائی [۱]
محمدرضا اسعد [۲]
فاطمه قهرمانی [۳]

چکیده

تمامی افسانه‌های موجود در باب موسیقی نظیر هرمس، فیثاغورث، آپولون و ... بر پیدایش *اسطوره‌ای* موسیقی حکایت‌دارند. بر پایهٔ این افسانه‌ها، گونه‌ای موسیقی کیهانی، با بُعدی متافیزیکی، وجوددارد که از دیدگاه *متفکران هندی*، هیچ‌گونه بدعتی را در آن راه نیست و یا با بسطی مفهومی بوسیلهٔ نوافلاطونیانی چون بوئیوس، همهٔ موسیقی‌های عالم، بازتاب یک موسیقی کیهانی همتراز هستند. از این دیدگاه با رهایی موسیقی از فضایی یک‌سویه و مونولوگ، تمامی موجودات از روح بشریِ همپایه‌ای برخوردارند که درنتیجهٔ آن، نغمه‌های ملکوتی و آسمانی در آن‌ها جاری و ساری است. با توجه به پیوستگی‌هایی که بین گسترهٔ عرفان اسلامی و علم موسیقی وجوددارد، در بررسی صورت‌گرفته در باب کارکردهای موسیقی کیهانی در متون مختلف عرفانی، مشاهده‌شد که موسیقی کیهانی در مباحثی چون *عهد الست*(تداعی کلام حق با شنیدن هر نغمه و سازی)، آسمانی و فرعی‌بودن سماع به دلیل کشش‌های ربانی، جاری بودن موسیقی کیهانی در همهٔ موجودات و برخورداری از آن به تناسب ظرفیت و حالات درونی، زمینه‌سازی شهود حقایق ملکوتی به‌وسیلهٔ موسیقی این جهانی و... نمود برجسته‌ای داشته‌است. بررسی پیش رو، به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی است.

واژگان کلیدی:
موسیقی کیهانی، باورهای اساطیری، عرفان.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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 کـه علـم موسـیقی، دیرینه‌ای به طول تاریخ بشریت دارد. اصل واژۀ موسـیقی از موزیـک(Music)، از مـوز(Muse)؛ نـام خدایان موسیقی در اسطوره‌های یونان اخذشده‌است. گورمن بـر ایـن بـاور اسـت کـه موزهـا، همگـی خدایان رامشگری بودند و تمامی افسانه‌های موجود در بـاب موسـیقی، نظیـر **هـرمس**، **فیثـاغورث** و آپولون که همه بر پیدایش موسیقی حکایت‌دارند، از این گونه‌اند(ر.ک، گـورمن، ۱۳٦٦: ۱۲٤). از میـان انواع موسیقی، گونه‌هایی چون موسیقی‌های مذهبی و موسیقی‌هایی که در کلیسا نواخته‌می‌شـوند، تـأثیر بسزایی در خلق اُپراهای دینی داشتند. در این اسطوره‌ها، نواگران افسونگر نه‌تنها، توان برقراری ارتبـاط با عناصر موجود در طبیعت و خدایان را داشتند؛ بلکه صدای آنـان، پژواکـی از آسـمان بـه‌شـمارآورده است(ر.ک، همان: ۷). فیثاغورث بسان بنیانگذار علم موسیقی در یونان، با برخـورداری از آبشـخورها و بن‌مایه‌هایی شبیه یونانیان و بابلیان و نیز به دلیل معاشرت با الهه‌های آسمانی، خود مـی‌توانـد قرینـه‌ای محکم و استوار بر پیشینۀ اسطوره‌ای موسیقی باشد. به‌تدریج و با ورود اندیشه‌ها و تفکرات یونانیان بـه جهان اسلام، نویسندگان ایرانی نیز، تحت تأثیر این تفکرات قرارگرفتند. **اخوان‌الصفا** در رسالۀ اخـوان-الصفا، فیثاغورث را نخستین آشناکنندۀ بشر با علم موسـیقی دانسـته‌اسـت. وی بـراین بـاور اسـت کـه تهذیب نفس و خلوص نیت وی، سبب شد که گوش دل به نغمه‌های افلاکی و ملکوتی دهـد و بتوانـد ساختار موسیقی را به‌صورت ابتدائی تدوین‌کند. اخوان‌الصفا بر ایـن بـاور بـود کـه تمـامی نغمـه‌هـا و آوازهایی که در پرستشگاه و عبادتگاه‌ها نواخته‌می‌شدند، همگی بازتاب حقیقت آسمانی و افلاکـی آن-هاست(ر.ک، اخوان‌الصفا، ۱۳٦۲: ۱۸۳). با عنایت به اینکه خاسـتگاه موسـیقی در میـان ملـل مختلـف، متفاوت بوده و اصالت و یا حقیقی بودن نغمات آسمانی و ملکوتی، همواره از مباحث چالش‌برانگیز در حوزه‌های مختلف بوده‌است و نیز با توجه به اشتراکات علم موسیقی و حوزۀ عرفان، در پژوهش پـیش رو، ضمن بررسی پیشینۀ موسیقی در اساطیر مختلف، به بررسـی موسـیقی عرفـانی یـا روحـانی و آراء حکما و عارفان در متون عرفانی، در باب موسیقی افلاکی و آسمانی پرداخته‌شده‌است.

پیشینهٔ تحقیق

در باب موسیقی آفرینش در نشریات هنر، سه مقاله به چاپ رسیده‌است. از آن جمله مقالهٔ موسیقی، بازتاب صداهای کیهانی، اثر اسماعیل پناهی(فصلنامهٔ هنر، ۱۳۷۹، شمارهٔ ٤٦) است که نویسنده در آن به ریشه داشتن هنر اصیل در محاکات، مناسبات متافیزیکی، بدعت و موسیقی اشاره شده‌است. اثر دیگر، مقالهٔ هنر آزاد و موسیقی کیهانی، اثر اسماعیل پناهی(نشریهٔ کیمیای هنر، ۱۳۹۱، شمارهٔ ۲) است که نویسنده در اثر خود به بررسی ویژگی‌های اندیشهٔ زیبایی‌شناسانهٔ بوئثیوس و آراء وی درخصوص هنر کیهانی پرداخته‌است. در عرصهٔ ادبیات از معدود آثاری که متمرکز در این باب نگارش یافته‌است، مقالهٔ جهان‌بینی سماع‌گرایی در غزل مولوی، اثر هادی محمدیان و حسین توفیقی(مجموعه مقالات دهمین همایش بین المللی ترویج زبان و ادب فارسی، ۱۳۹٤) است که نویسندگان پس از ارائهٔ مطالبی در باب موسیقی، به بسامد عناصر کیهانی(خورشید و ماه و ...) در اشعار مولانا پرداخته‌اند؛ مقالهٔ ارزشمند دیگر، پیوند توأمان هنر موسیقی و شعر در آفرینش، اثر مشترک رامین کشاورز و محب علی آبسالان(دو فصلنامهٔ ادیان و عرفان تطبیقی، سال یکم، شمارهٔ یکم، پاییز و زمستان ۱۳۹٦) 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 موردنظر، 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 موردنظر در اساطیر، پیشینه‌ای کهن دارد و از عهد فیثاغوریان و افلاطونیان تا نوفیثاغوریان و حتی باورهای هندی نیز، رد پای آن دیده‌می‌شود و با در نظر گرفتن اینکه در عرفان اسلامی نیز، به نغمات و واردات ربانی بر قلب سالک، ارزش زیادی داده‌شده‌است؛ لذا بررسی آراء عرفا در متون عرفانی در باب این نظریه اهمیت زیادی دارد. همچنین از آنجا که کمتر پژوهش جامعی در این مورد صورت‌گرفته‌است، مهمترین دغدغهٔ پژوهش پیش رو، پاسخگویی به پرسش‌های زیر است:

موسیقی آفرینش در اساطیر، چه پیشینه‌ای دارد؟

چه ارتباطی مابین ادراکات موسیقی و عرفان اسلامی وجوددارد؟

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

بحث

اعتقاد به وجود نوعی از موسیقی آسمانی در تاریخ ملت‌های گوناگون وجودداشته‌است و هر کدام از دیدگاه خود و به‌تناسب افسانه‌ها و اسطوره‌هایی که در تاریخچهٔ خود داشته‌اند، به بررسی آن پرداخته‌اند. در میان فلاسفهٔ اسلامی نیز، این نظریه بیشتر در آثار اخوان‌الصفا بازتاب داشته‌است. از آنجا که جهت آشنایی با نمودهای موسیقی آفرینش در متون عرفانی، ناگزیر باید با پیشینهٔ علم موسیقی در اساطیر ملل مختلف آشنا شد، در ادامه به بررسی موسیقی در باورها و اعتقادات اساطیری پرداخته‌شده‌است.

خاستگاه اسطوره‌ای

در باب خلق موسیقی، فرضیه‌های گوناگونی وجوددارد. بنابر باور تعداد بیشماری از حکیمان و اندیشمندان، طبیعت به‌همراه تمامی صوت‌ها و آوازهای خوشی که در آنست، اُسوه و سرمشقی برای انسان‌ها در خلق موسیقی‌های امروزی است(ر.ک، فروغ و همکاران، ۱۳۹۰: ٥٦). این نظریه در اسطوره‌های موجود، پیشینه‌ای دیرینه دارد. از جملهٔ مهمترین آنها، دیدگاه افلاطونیان و فیثاغوریان بود که اعتقادداشتند که حتی در ضمیر و سینهٔ انسان‌ها، گونه‌ای ساز موسیقی تعبیه‌شده‌است که تپیدن‌های قلب انسان را نیز، با نغمه‌های آسمانی پیوندمی‌زند و همچنین اثربخشی صوت‌ها و آهنگ‌های موسیقی بر روح وروان انسان را، به‌دلیل تداعی همان نغمه‌ها و آوازهایی می‌دانستند که پیش از تولد نوزاد در عالم ذر، می‌شنیده‌است(ر.ک، حاکمی، ۱۳۷۳: ١٤). این تداعی نقل‌شده به‌دلیل مفاهیم شهودی آن، صبغه‌ای ازلی- ابدی به موسیقی داشت و به موازات این نظریه و بنا بر اندیشه‌های عارفانی هندی، همچون **ویشنوپورنا**، تمامی صوت‌های خلق‌شده در این دنیا، انعکاس و پژواکی از آن حقیقت واحد شمرده‌شده‌اند و تنها تمایزشان در این است که با پوشش‌هایی دیگرگون، خلق‌می‌شوند(ر.ک، کوپاراسومی، ۱۳۷۳: ١٦٠). می‌توان بر آن بود که همین اندیشه‌های متفکران هندی، موجبات این نظریه را فراهم‌کرد که هیچ‌گونه نوآوری و بدعتی در بطن موسیقی وجودندارد و بنابراین موسیقی از دید هندیان، باید با بُعد مابعدالطبیعه(متافیزیکی) خود نگاه‌داشته‌شود. در همین راستا، از دیگر نظریه‌هایی که می‌توان آن را مکمل باورهای افلاطونیان و فیثاغوریان، در نظریهٔ موسیقی آفرینش دانست، عقیدهٔ بوئیتوس است. نظریهٔ بوئیتوس که خوانشی دیگر از باور نظریه‌پردازان هندی بود، بر این حقیقت نظرداشت که ضمن پذیرش موسیقی کیهانی افلاطونیان، همهٔ 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 رخ‌داد که بوئیتوس نظریهٔ فوق‌الذکر را دربارهٔ علم موسیقی به کار گرفت و پای موسیقی کیهانی یا روح بشری به‌میان‌آمد(ر.ک، ریتر و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۸).

در ادبیات دینی و عرفانی، تا زمانی که موسیقی به‌مثابهٔ غنا تعریف می‌شد، جنبهٔ فقهی و شرعی آن تسلط داشت و حرام دانسته‌می‌شد. از دلائل این حرمت، عبارت بودند از: ۱- عدم روایی آن از نگرش احکام الهی. ۲- مسبوق‌نبودن در رفتار پیامبر(ص) و اهل بیت(ع)[لَقَد کانَ لکم فی رَسول الله اُسوَه حَسَنه]. ۳. طی‌نشدن شریعت با وسیله‌ای ناسازگار با شریعت. ٤. روانبودن رهاسازی درونیات انسانی بدون هیچ‌گونه کنترل. ٥. 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: حرف‌زدن و نای‌زدن و ... را هیچ کس از ارباب طریقت مسلم نداشته‌اند[جام نامقی، ۱۳۸۷: ٥٤])، به‌دلیل غلبهٔ کمابیش صوفیان شافعی خراسان بر سایر آیین‌ها، از سدهٔ پنجم هجری به بعد، عدهٔ بی‌شماری از اربابان طریقت، سماعِ 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[شنوندهٔ شعری که ذکر خدا دارد و ایمان را می‌افزاید](مکی، ١٤١٧: ٦١/٢). عارفان دیگری چون هجویری نیز با اندکی تغییر(به‌جای گروه مریدان، مستمعان از روی قلب و به‌جای گروه سوم، سماع بالحق و بالرب)، همین تقسیم‌بندی را پذیرفته‌اند(قشیری، ١٣٧٤: ٦٤٩؛ سراج طوسی، ١٩١٤: ٣٨). خاستگاهِ بحث حلال و حرام بودن موسیقی و سماع از حیث مستمعان، همین تقسیم‌بندی سه‌تایی است و عموم صوفیه، سماع عارفان را حلال و حتی واجب‌دانسته‌اند. 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 فسادی؛ 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: ٤٧٣/١).

پیوستگی موسیقی با مضامین عرفانی

از نگرش عدهٔ کثیری از موسیقی‌دانان و نظریه‌پردازان در این رشته، پیوند و نخ ارتباطی عمیق و محکمی، بین باورهای عرفانی و موسیقی آسمانی وجوددارد(ر.ک، صفوت، ۱۳۸۹: ۱۷۰). بسیاری از اندیشمندان در این حوزه، چونان ریچارد موکی، در کتاب خود به ارتباط دو سویهٔ این دو اشاره‌داشته‌اند و مطالبی را در باب نقش راهبان و کاهنان و کسانی که از طریق موسیقی به درمان امراض روحی مردم می‌پرداختند، بیان‌کرده‌اند. حکاکی‌های ثبت‌شده بر دیوار غارها و نقوشی که از سازها و آلات موسیقی به‌جامانده‌اند، همگی حکایت از این مهم دارند(ر.ک، کیت و موکی، ١٣٨٤: ١٠)؛ 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 یافتم. برای نمونه در بدیهی‌ترین امر، علی‌رغم اینکه موسیقی در آن زمان در قوالب و شیوه‌های گوناگونی انجام‌می‌شد؛ 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، فزونی‌بخشید. این در حالی است که بین دریافت‌های حاصله از باورهای دینی و دریافت‌های علم موسیقی، همانندی‌هایی نیز وجوددارد. نخستین و مهمترین این تناسبات، این است که هر دوی این دریافت ها به به شیوهٔ درونی و حضوری ادراک‌می‌شوند. این موضوع به این معناست که فهم آن‌ها در قالب و یا شیوه‌ای علمی نبوده و به این دلیل که به‌گونه‌ای بی-واسطه، 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 عاطفهٔ فرد را درگیرمی‌کنند(ر.ک، قمی، ۱٤۰۳: 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، آشکارمی‌شود و لذا موسیقی، به نوعی بازگوکنندهٔ درونیات عارف است(ر.ک، بقلی، ۱۳۹۳: ۵۷) و غفلت را ازمیان‌برمی‌دارد. 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 ارتقامی‌یابد. ازین لحاظ سماع از ارزش و اعتباری دیگرگون برخوردارخواهدشد. موسیقی عرفانی نیز، برخاسته از چنین حال و هوایی است و از آنجا که از شیوه‌ای نیایشی و منظوم برخوردار است و همچنین سویهٔ واقعی و طبیعی را دربرمی‌گیرد و هم سویهٔ نمادین و تمثیلی؛ لذا موسیقی از بهترین عناصر و ابزاری به‌شمارمی‌رود 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 پایهٔ 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 پرداخته‌شده‌است.

موسیقی ربانی در عالم ذر

بر پایهٔ باور عده‌ای از متصوفه، خاستگاه ظهور موسیقی، فطرت انسانی مبتنی بر الست بربکم بوده-است(مستملی بخاری، ۱۳٦۳: ۱۸۱۳). از نگرش این بزرگان، روح انسان، تشنهٔ استماع ندای میثاق حق است و موسیقی عرفانی یا به‌عبارتی سماع عارفان، کنش و جوابی است به این ندا و لبیک به این خطاب(حیدرخانی، ۱۳۸۷: ۱۱۹). بر اساس جنبهٔ 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 به‌شمارمی‌رود و هنگام استماع موسیقی، کلام حق را به‌یادمی‌آورند که جملگی ارواح بشر در ازلیت بدان پاسخ‌دادند و همین طریق، به الحان سپاه بهشتی آراستند(مددپور، ۱۳۸٤: ۱۷).

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

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، آنانند 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 رخ‌می‌دهد.

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(۱٤۱۷: ٤۱۸)، غرض از این عالم، تقدم زمانی نبوده است و سرچشمهٔ آن، از این دنیای دون، بیگانه نیست و به مثابهٔ پیشی گرفتن *کن فیکون*، بر آن غلبه دارد. همچنین از دید وی، خطاب الهی، به زبان حال نبوده‌است(به شیوه‌ای که انکارکنندگان عالم ذر گفته‌اند)؛ چراکه این خطاب به زبان راستین بوده‌است(قمی ۱٤۰۳: ۲٤۷).

قمی در تفسیر خود(تفسیر قمی) آورده‌است که به این شکل نبوده‌است که همگی مخاطبان به دل، پس از شنیدن ندای الهی، آن را پذیرفته‌باشند؛ بلکه عده‌ای به زبان و به دل و بعضی به زبان و این در حالی بود که از صمیم دل نپذیرفته‌بودند(قمی، ۱٤۰۳: ۲٤۸)؛ در کل *الست بربکم*، سمبلی برای شنیدن اسرار شنیداری خداوند است؛ شنیدنی‌ای که انسان به یاد خاستگاه حقیقی خود و ایام الست می‌افتد(چیتیک، ۱۳۸۸: ۱٤٦). 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 تداعی‌می‌شود و لذا عارف به هیجان می آید(ر.ک: حاکمی، ۱۳۷۳: ۱٥٦). **قشیری** در تأیید این مطلب آورده است:

«جنید را پرسیدند چون است که مرد آرمیده‌بود؛ چون سماع بشنود حرکت اندر او پدیدارآید. گفت آن که خداوند تعالی فرزند آدم را از پشت آدم بیرون‌آورده بر مثال ذره و به ایشان خطابکرد و گفت الست بربکم، خوشی سماع خداوند تعالی را بر ارواح ایشان ریخت، چون سماع شنوند از آن یادکنند، روح به حرکت اندرآید»(قشیری، ۱۳۷٤: ٦۰۰).

مستملی بخاری، در اثر خود خطاب الهی را به‌دلیل تجربه‌کردن بدون هیچ‌گونه واسطه‌ای، دلنشین‌ترین سماع دانسته است(مستملی بخاری، ۱۳٦۳: ۱۸۱٥) و عده‌ای خطاب الهی را چونان داغ محبت تصورکرده‌اند که بر روح آدمیان زده‌شده‌است(غزالی، ۱۳٦۸: ۳۱۳۳). در کیفیت پذیرش خطاب نیز، جای تأمل است. از دید بسیاری از عرفا، خطاب الهی با همگان، خود سری است تا به‌واسطهٔ 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 تشریعی نامیده‌می‌شود و مواردی چون رویای صادقه و الهام روحی را نیز دربرمی‌گیرد(ر.ک، فروزانفر، ۱۳۳۹: ۸٦۱). این در حالی است که عارفی دیگر، مولف *روح الارواح* در باب گونهٔ خطاب الهی، الست بربکمِ خداوند را خطابی در ظاهر و عبارت «یحبهم و یحبونهم» را گفت و گویی باطنی دانسته‌اند(ر.ک، سمعانی، ۱۳٦۸: 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، ۱٤۱۷: ٤۲۰). در چگونگی استماع نیز، عارفانی چون مستملی بخاری بر این باورند که خطاب و کلام خداوند عینی و یکی بوده‌است؛ اما چون مستمعان یک‌دست و قرین یکدیگر نبودند، بهرهٔ آنان نیز همسان نیست(ر.ک، مستملی بخاری، ۱۳٦۳: ۱۵۳)؛ هرچند گروه‌ها نیز، این تمایز را برآمده از کیفیت روح مستمعان یا تفاوت بین ذریات دانسته اند(همان: ربع دوم، ۸٤۳).

سماع

اهل تصوف جوهر و کنه سماع را آسمانی می‌دانند و تمامی حرکات مدوّرانه 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 حرکت‌های مدورانه‌ای که از طریق سماع ایجادمی‌شود را در حرکت ازلی، از نیستی به سوی هستی دانسته‌است؛ در حرکتی که کلیهٔ موجودات عالم، استماع کن الهی دستخوش آن شده‌اند(مایر، ۱۳۷۸: ۲۵۷). زرین**کوب** در پله پله تا ملاقات خدا، اشاره‌می‌کند که سماع با تداعی موسیقی افلاکی برای سالک، او را از بند جهان ناسوتی رهانیده و به عالم مجردات و عالم الهی سوق‌می‌دهد(زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۱۷۷). شمار زیادی از عارفان را می‌توان نام‌برد که در آثار خود به ملکوتی بودن و فرازمینی بودن سماع اشارع داشته‌اند و نیز متذکر شده‌اند که هر شخصی به تناسب شخصیت خویش، نغمه‌های آسمانی را استنباط‌می‌کند. برای نمونه مولانا آورده‌است:

دارد درویش 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: ٤۲۹/۱).

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:

فرعِ سماعِ اسمان، هست سماع این زمین　　وان که سماع تن بود، فرع سماع عقل و جان

(همان: ۱۳٤).

بنابراین هر صدا و نغمه‌ای که جهان به گوش می‌رسد، نوایی از جهان ملکوتی به‌شمارمی‌آید. 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 اخر صوت و حرف است　　که در هر پرده‌ای سری شگرف است

(شبستری، ۱۳٦۵: ٥٦٤-٥٦۷).

از دید مولانا سماع به‌دلیل اینکه آن جهانی است و از عالم ملکوت بر دل سالک واردمی‌شود، با گوش ظاهر استماع‌نمی‌شود:

انبیاء را در درون هم نغمههاست　　طالبان را زان حیات بی‌بهاست

شنود ان نغمه‌ها را گوش حس　　کز ستم‌ها گوش حس باشد نجس

(مولوی ۱۳۷٤: ۱۹۱۹/۱-۱۹۲۰).

اما به‌تناسب ظرفیت وجودی شنوندگان، می‌توان گونه‌هایی را برای مستمعان در نظرگرفت. گروه اول تابعان *سماع مطلق* نام دارند که سماع آنان راستین و حقیق است و واجدانی واقعی هستند. وجد و اشتیاق حاصل ازین گونه سماع، ناخودآگاه به دل سالک وارد می‌شود؛ به شیوه‌ای که خود آنان را خبر از آن نیست و دل ایشان به‌واسطهٔ 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 نگاه‌می‌کنند(ر.ک، خرگوشی، ۱٤۲۷: ۳۰۱). مرتبهٔ پایین‌تر، *سماع صادق* نام‌دارد. سالک حق، به‌واسطهٔ 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 می‌شنودکه فراخور حال او باشد؛ اما پایین‌ترین مرتبه، سماع تائب است که به عنوان اولین مرتبه و ابتدائی‌ترین زینه به‌شمارمی‌آید. به این معنا که به‌واسطهٔ ندایی که در قلب خود می‌شنود،

یاد خداوند در دلش تجلی می‌یابد و وی آن حال را نمایان‌می‌سازد تا همهٔ مردم بدانند که وی توبه کرده است و دوباره در مسیر حق قرارگرفته‌است(ر.ک، همان: ۳۰۱). می‌توان مراتب ابوعثمان حیری را با گونه‌های شنوندگان سماع از نگرش قشیری، مورد سنجش قرار داد. قشیری مراتب شنیدن آوازها و ندای ملکوتی را به سه بخش سمع به طبع، سمع به حال و سمع به حق تقسیم‌کرده‌است. در میان آن دسته از سالکانی که ندای حق را به طبع، استماع‌می‌کنند، دیگر مُقرب و غیرمُقرب؛ مَحرم و غیرمَحرم وجود ندارد؛ بلکه سرشت و جوهر آدمی بر آن نهاده شده است که صوت خوش را می‌پسندد(قشیری، ۱۳۷٤: ۵۲). گروه دوم به‌جای آنکه صدا یا آواز خوش، آنان را ترغیب کند، همتراز و همپایهٔ حالات درونی و باطنی خویش به نداهای ربانی گوش می‌سپارند. گروه سوم که سمع به حق می‌کنند، صاحبان استقامت‌اند که ندای الهی را بدون هیچ واسطه‌ای می‌پذیرند. یکی از وجوه تسمیهٔ 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 مستمّع، مستمع و سامع نام‌برده‌است. در زیر آراء این سه تن آمده‌است:

«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 دوست‌داشتن آواز خوش است.	مستمّع
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 مرحلهٔ تجلی و سکون و تمکین رسیده‌اند. نائل‌شدن به مقام توحید	سامع

جدول شمارهٔ ۱. تطبیق نظریات ابوعثمان حیری، قشیری و ابو علی دقاق در باب سمع نغمات ربانی

محو و شهود

سماع با رهاکردن سالک از بند جهان ناسوتی، نردبان وی به‌سوی عالم مجردات و عالم الهی است(زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۱۷۷). بنا بر گفتهٔ عده‌ای از متصوفان، روح انسان در عالم ملکوت، پیوسته شنوای موسیقی افلاکی بوده‌است. کاشانی در این ارتباط، در مبحث فواید سماع آورده‌است: «فایدهٔ

سوم آنکه اهل سلوک را که حال ایشان هنوز از سیر به طیر، از سلوک به جذبه 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 نفضه، غبار هستی و ندورات حدوث را از خود بیفشاند و از غواشی قلب و نفس و جملهٔ اکوان مجرد گردد و آنگاه در فضای قرب ذات در طیران آید و سیر سالک به طیر مبدل شود و سلوکش به جذبه و محبی و محبوبی و یک لحظه چندان راه قطع‌کند که سال‌ها به سیر و سلوک در غیر سماع نتواندکرد(کاشانی، ۱۳۷٦: ۱۸۰– ۱۸۷). عارفان سماع را ندایی افلاکی می‌شمارند و میانجی حق تعالی می‌دانند که بر قلب سالک واردمی‌شود و آنان را از بند و زنجیر دنیا رهامی‌کند و ضمیرشان را با حق تعالی پیوند می‌زند و وحدت می‌بخشد؛ البته این مرحله تنها مستحق مرتبهٔ سوم یا سماع عارفان راستین است و لذا تمامی حالاتی که بر فرد سماع‌کننده عارض می‌شوند، با افراد دیگر به‌هیچ‌وجه همسان و همتراز نیست(ر.ک، همایی، ۱۳۷٦: ٤٥). نکتهٔ 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 مرتبهٔ 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 نداهای خداوند را به جامانده از پیامبران و ردپایی از مقام کشف و شهود به‌شمارآورده‌است:

«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 محو گردی»(سلطان ولد، ۱۳۱۵: ۲۱۲).

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

«شیخ را گفتم که رقص‌کردن بر چه می‌آید؟ شیخ گفت جان قصد عالم بالا کند؛ همچو مرغی که خواهد خود را از قفس به‌در 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، ۱۹٦٦: ۲٤).

محی الدین عربی در اثر خود در مطلبی در باب گونه‌های مختلف سامعین بر این باور است که نه‌تنها کسانی که به نغمات ربانی گوش جان می‌سپارند، به مرحله‌ای شهود و شناخت دست‌می‌یابند؛ بلکه تأثیر این نداها به اندازه‌ای است که امکان بیهوش‌شدن 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: «کنت سمعه الذی یسمع به ...»(ابن عربی، ۱۹۱۹: ۲۲۷). «آن کس که به نفس می‌شنود، نمی‌شنود؛ مگر نغمات 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 بـه نـدای حق گشوده‌می‌شود و به باطن او جذوب و در حرکت به سوی جاذب است و به حال وجود و شهود و آگاهی می‌رسد تا آنجا که گاه از هوش می‌رود»(همو، ۱٤۲۳: ۲۲٤).

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 فراموش‌کردن وضـعیت ماقبـل است؛ بدین معنا که در آیین حرکت، هر شیء یا مخلوقی قالب و شکل ماقبل خود را می‌شـکافد و بـه شکل یا ساختار یا ظاهری دیگرگون مبدل‌می‌شود 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 جـا کـه بنیـادی‌تـرین مضمون در وقت سماع، حرکت به‌شمارمی‌آید، فرد یـا سـالکی کـه در حـال سـماع اسـت، بـه‌واسـطهٔ چرخش‌های مدوری که انجام‌می‌دهد، مادیات و تعلقات این دنیای فانی را رهامی‌کند و با گذر از سطح و پوستهٔ پیشین خود و با فنای فی الله در آستانه ورود به عالمی جدید که همان عالم وحدت و ملکوت است، قرارمی‌گیرد(ر.ک، سروش، ۱۳۵۷: ١٤).

کاشانی نیز، در مصباح الهدایه در تأیید این مطلب آورده است: «در اثناء سماع ممکن بود که سـمع روح مفتوح‌گردد و لذت خطاب ازل و عهد اول یادآید و طایر روح به یک نهضه و نقضه، غبار هسـتی و نداوث حدوث از خود بیفشاند و از غواشی قلب و نفـس و جملـه اکـوان مجـرد گـردد و آنگـاه در فضای قرب ذات در طیران آید و سیر سالک به طیر مبدل‌شود و یک لحظـه چنـدان راه قطـع‌کنـد کـه سال‌ها به سیر و سلوک در غیر سماع نتواندکرد»(کاشانی، ١٣٧٦: ۱۳۱).

سرفرونهادن از این دنیا در راه رسیدن به خداوند منجر به سر برآوردن در عوالمی دیگرگون و فـرا طبیعی می‌دهد. شمس تبریزی معتقد است که لقای حضرت حق، جلوه‌گـری وی بـر سـالک مشـتاق و وحدت با وی، در وقت سماع بیشتر رخ‌می‌دهد؛ لذا اگر از جهان سابق خود بیرون می‌آینـد، در عـوض در جهانی آشکارمی‌شوند که با لقای الهـی پیونـد خـورده است(شـمس، ١٣٦٩: ۷۲). اینکـه مولانـا در راستای تبیین ویژگی‌ها و عملکردهای سماع با ترکیب اضافی جان‌های بی‌جان، بر سماع سالک بـه دور محور محبوب اصرامی‌ورزد، نشان از اهمیت سماع و حرکات دوار آن دارد. از دید وی، سماع عارفـان قلمروی خاموشی است؛ یعنی سالک در حال گوش سپردن به نغمات ربانی است.

مـــائیم چـــون جـــان خمـــوش و گویـــا حیـــران شـــده در خمـــوش دیگـــر

(مولوی، ۱۳۷۳: ۱۰۵۷).

جاری و ساری بودن

سماع را می‌توان به دو دسته تقسیم‌کرد: یکی **سماع** ظاهری است که نمودی قشری و رویه‌ای ظاهری است که به مرتبهٔ فرودینی از انسان ارتباط دارد و محدود و بسنده به نغمه‌های خوش است. در سوی دیگر **سماع** باطنی است که منسوب به فهم و دریافت نغمه‌های ربانی است؛ نه‌تنها خودآگاه انجام‌نمی‌گیرد؛ 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: ۲٤). ابن عربی نیز، در تأیید این مطلب بیان‌می‌دارد که همگی مخلوقات، به نوعی حمد و نعت خداوند را می‌گویند: «و ان من شیء الا یسبح بحمده»(انبیاء: ۳۳) و به‌واسطهٔ نداهای ملکوتی که به قلبشان واردمی‌شود، با سکناتی هم‌آهنگ و همپایه، با حرکاتی مدور به‌سوی حق تعالی در حرکتند(ابن عربی، ۱٤۲۳: ۱۲۹). مولانا نیز اهل سماع راستین را به‌تصویرمی‌کشد که:

چو شوریدگان می‌پرستی کنند به اواز 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 مرتبهٔ سماع عارفانه می‌گردند، در این مرتبه تمامی جهان هستی نغمه و سماعی برایشان خواهدبود؛ البته این نکته حائز اهمیت است که این سالک عارف، می‌توان سماع 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 واصلان 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 همهٔ آفریده‌های حق تعالی موسیقی ملکوتی را می‌شنوند و نغمات ملکوتی در آنها جاری است. حتی به گونه‌ای که مخلوقات تحت تأثیر موسیقی آفرینش، خود می‌توانند دلیل و انگیزهٔ سماع دیگر عارفان و سالکان قرارگیرند. افرادی چون قشیری نیز، با نگاهی عمیق‌تر و جدی‌تر، شرط صحت سخنان سالکی که ادعای سماع را دارد، شنیده نغمات الهی جاری در مخلوقات دیگر دانسته‌اند. وی به نقل از ابوعثمان حیری نیز در تأیید این مطلب آورده‌است: «هرکه سماع دعوی کند و از آوازهای مرغان و چریدن دد و آواز درها و باد، او را سماع نیفتد، او اندر دعوی دروغزن بود»(ابوعلی عثمان، ۱۳٦۷: ٦۰۳). بدیهی است که سخنان و عبارات بالا نشان از نظریهٔ 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 ز زلال دور کن　　گفته به دل عبور کن بر رخ هر مصوری

(مولانا، ۱۳۷۳: ۱۲۵٤).

تمامی موجودات و اشیاء این جهان و حتی اجرام آسمانی را در نوشیدن شراب «سقاهم ربهم» 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: ٤١).

مستمع موسیقی افلاک بودن بر پایهٔ 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 پایهٔ عقل و اندیشه پایه‌گذاری شده‌اند. این در حالی است که سالکان متناسب مرتبه و ظرفیتی که به‌واسطهٔ پاکی ضمیر خویش در آن هستند، نغمات ربانی را می‌شنوند. سراج طوسی در این باره در *اللمع فی التصوف*، بر این باور است که نداهای آسمانی و نغمه‌های ربانی، همانند روحی الهی هستند که در سینه‌های ساده‌دل‌های سوخته از آتش عشق محبوب جای‌می‌گیرند(سراج طوسی، ۱۹۱٤: ۳۰۵). در عرفان عملی نیز روا نیست که سالک مبتدی، چونان جگرسوخته‌های کارآزموده 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 به‌شمارمی‌آید. ازین‌روست که مولانا معتقد است که «بر سماعِ راست، هرکس چیر نیست»(مولوی، ۱۳۷٤: ۲۱۳۱/۲). 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 وارد‌می‌شوند و به تناسب ضعف و قوت درونیات سالک، پیامدها و واکنش‌هایی را در پی دارند(ر.ک، خرگوشی، ۱٤۲۷: 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 برحسب واقعه خویش بهره‌است»(عبادی مروزی، ۱۳٦۸: ۱۵۳).

تأثیر شگرف درونیات هر سالک را گاه می‌توان بر شیوه و کردار سالک دیگر مشاهده‌کرد و این تأثیر، حتی در دو قطب مخالف نیز، مشاهده‌می‌شود. سلمی در اثر خود با بیان مطلب فوق، در نهایت نتیجه‌می‌گیرد که سماع بستگی به شنونده دارد(سلمی، ۱۳٦۹: ۱۵). از دیدگاه وی، امکان‌دارد گاه سخنانی که بر پایهٔ حقیقت ابرازمی‌شوند، باطل استماع‌شود. در جهت مخالف نیز، این امکان وجوددارد که سالک، راه راستی و صدق را از راه باطل بیاموزد(همان:١٦). رویکرد اشاره‌شده، یکی از اساسی‌ترین مباحث عرفان اسلامی است؛ اما باز باید خاطرنشان کرد که تأثیر موردنظر، بر تمامی شنونده‌ها یکسان ارائه‌نمی‌شود. ذوالنون مصری در این ارتباط، سماع را واردی نامیده‌است 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 هرکس که به‌وسیلهٔ نفس بشنود، به راه ارتداد و کفر می‌گراید(هجویری، ۱۳۸۹: ۵۸۹). بنابراین به‌دلیل اینکه کسب این نغمه‌های الهی، یکسان نیست؛ لذا وضعیت روحی مخاطبان نیز، متغیر است(سلمی، ۱۳٦۹: ۳۹٤).

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

«از بدایت مقامات تا نهایت مقامات هزار هزار مقام است که در هریک، هزار هزار سماع است و در هریک 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 همهٔ 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: ٤۵).

رمزواری ابزار

استنباطی که به‌واسطهٔ سماع نصیب سالک می‌شود، جان وی نورانی‌می‌کند و تعالی‌می‌بخشد. تمام ضربآهنگ‌هایی آلات موسیقی عارف پژواک نداهای آسمانی است. از دید لاهیجی، سماع تنها همین صداها و حروف خوانده‌شده نیست؛ بلکه سماع، روح اهل دل و صاحبدلان کمال است که سالکِ راه طریقت می‌شنود و در هر پرده یا آهنگی که نواخته‌می‌شود، رمزی از رموز الهی و روحانی مستور است. مولانا در باب این اسرار می‌آورد:

مطرب آغـــازیـد نـزد تـــرک مست　　در حجـاب نغمـــــه، اسـرار الســت

(مولوی، ۱۳۷٤: ۲۳۱/٤).

بانگ *گردش‌های* چرخ است اینکـه خلـق　　مـی‌سـرایندش بـه طنبـور و بـه حلـق

(همان: ۷۳٤/٤).

این در حالی است که تنها کسانی را از این اسرار آگهی بخشند که از مقربان و محرمان درگاه الهـی باشند(لاهیجی، ۱۳۳۷: ۵۳۳). حال که به‌واسطهٔ سازها، اسرار ربانی آشکارمی‌گردنـد، خـود ابـزار آلات موسیقی، رنگی خدایی و الهی دارند:

نی بهانه است این نه بر پـای نی اسـت　　نیســت الا بانـــگ پـــر آن همـــای

خود خدای است این همه روپوش چیست؟　　مـی‌کشـد اهـــل خـدا را تـا خـدای

(مولوی، ۱۳۷٤: ۱۰۷۵/٤-۱۰۷٦).

رنگ الهی سازها را به‌خوبی می‌توان در آثار عارفانی چون مولانـا بـه تماشـا نشسـت. بـرای مثـال، مولانا تمامی نوازندگان را از گونهٔ فرازمینی و آسمانی می‌خواندند کـه هماننـد فرشـتگان، دسـت‌هـا و پاهای خود را صرف عشق کرده‌اند:

خدایـــا مطـــربان را انگبـیـــن ده　　بـرای ضـــرب دســـتت اهـــنین ده

چو دست و پای، وقـف عشـق کردنـــد　　تو هـــمشان دسـت و پـای راسـتین ده

چو پر کردنـــد گـوش مـا ز پیـــغام　　توشان صد چشـم بخـت شـاه بـین ده

ز مـــــدح و افرینـــت هـــوش را　　چو خـوش کردنـد همشـان افـرین ده

جـــگرهـــا را ز نغـــمهٔ اب دادنـــد　　ز کوثرشـان تـو هـم مـــاه معیـــن ده

خمش کردم، کریمـا حاجـــتت نیســـت　　که گوینـدت: چنـین بخـش و چنـین ده

(همان: ۱۲۳٤-۱۲٤۰).

حتی بعضی از عرفا چونان سنایی، مجلسی یا مکانی که سماع در آن انجام‌می‌شود و نواخته می‌شود را عینی و این جهانی نمی‌داند و با تقابل و سنجشی که میان نوازنـده عشـق و مطـرب برگزارمـی‌کنـد، سازهای سودخوان و قوال را همچون پوشش و پرده‌ای بر نغمه‌های آسمانی و ملکوتی و حقایق ربـانی دانسته‌است:

مجلس روح، جـــای بـی‌گوشـــی اسـت　　انـدر انجـا ســـماع خاموشـی اسـت.
طبـــع قـــوال را بـــرون باشـــد　　عشـــق را مطـــرب از درون باشـــد.
قول باری شنـــو هـــم از بـــاری　　کـه حجـاب اسـت صـنعت قـــاری.
مرد عـارف سخـــن ز حـق شـــنود　　لاجـرم ز اشتـــیاق کـم غنـــود

(سنایی، ۱۳۸۳: ۳٤٥-۳٤۹).

مولانا سازی که در سماع نواخته‌می‌شود را ساز ازلی می‌داند. ازیـن روسـت کـه از دیـدگاه شـاعر، سماع، نداهایی است که سالک یا مخاطب خود را به عالم ملکوت فرامی‌خواند:

ای سـاقی جـان بـرین خـوش اواز بـرو　　ساز ازلی اسـت هـم بـر ایـن سـاز بـرو
ای بـاز چـو طـــبل بـاز او بشنیـــدی　　شـه منتظـر توسـت سـبک بـاز بـــرو

(همان: ٦/ ۱۲۱۳-۱۲۱٤).

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 آوازها و ناله‌هایی است که اصـل خـود را مـی‌جوینـد و گـویی همانند تن ناسوتی از اصل خود مهجورند و به‌محض شنیدن سماع و آن نغمات ملکوتی، وی را به یـاد اصل خویش می‌اندازند و لذا ساز به ناله و فغان درمی‌آید.

هیچ مـی‌دانـی چـه مـی‌گویـد ربـــاب　　ز اشـک چشـم و از جـگرهای کبـاب
پوسـتی‌ام دورمانـده مـن ز گوشـــت　　چون نـــنالم در فـــراق و در عـذاب
مـا غـــریبان فراقیـــم ای نهـــان　　بـشنویـد از مـا الـی الله المـــاب...
بانـگ مـا همچـون جـرس در کـــاروان　　یا چو رعـدی وقـت سیـــران سـحاب

(مولوی، ۱۳۷٤: ۱٥٤/۲).

نتیجه‌گیری

از دیدگاه افلاطونیان و فیثاغوریان به دلیل اینکه موسیقی های این دنیا، بـه گونـه‌ای تـداعی کننـدهٔ نغمه های ملکوتی هستند؛ لذا موسیقی بر انسان تأثیر می‌گذارد. اینان و پیروان نهضت نوفیثاغوریان، بـه ویژه *بوئیتوس*، بر این باور بودند که همه آفریده‌های خداوند، تنها نموداری از اصل خـویش در افـلاک و آسمان‌ها هستند. اعتقاد به موسیقی افلاک، بتدریج در عرفان رسوخ کـرد. عرفـایی چـون ابـن عربـی

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، به‌دلیل تغییر *بافت* موقعیتی، صوت‌های دلنشین قرآن و تلاوت قاریان، از عوامل تشدید رابطهٔ 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 به‌دلیل شیوهٔ برخورد مستقیم با آن‌ها و ...، از دیگر مباحث پیونددهندهٔ 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 برجستهٔ آن مورد بررسی قرارگرفت. 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 قرارگرفت 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 صورت‌گرفته به سه نوع سماع(*از دید شبستری، قشیری و ابو عثمان حیری*) اشاره‌شد که در هر مرحله، عارف با عنایت به مرتبه و ظرفیتی که داشت، سامع نغمات ملکوتی بود و مرتبهٔ سماع راستین(*اهل استقامت*)، برترین زینهٔ آن بود. مورد دیگر، رسیدن به مرتبهٔ *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 بی‌منتهای وجود سوق‌دهند. مطلب دیگر، قابل‌سمع بودن موسیقی الهی بر مبنای ظرفیت و مرتبهٔ 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 به‌واسطهٔ ضرب عارف بر سازها نواخته‌می‌شود و با صدای طنبور و یا حلق سروده‌می‌شود، 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 تلقی‌می‌کردند.

پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

۱) قرآن

۲) ابن عربی، محی الدین(۱۳۷٦)، *فرهنگ تعبیرات عرفانی*، ترجمه قاسم میرآخوری، تهران: جامی.

۳) ـــــــــــــ(۱۳٦۷)، *اصطلاحات صوفیه*، حیدرآباد دکن.

٤) ـــــــــــــ (۱٤۲۳)، *التجلیات الاهیه*، با تعلیق ابن سورکین، بیروت: دار الکتب العلمیه.

۵) ـــــــــــــ(۱۹۱۹)، *التدبیرات الهیه، عقله المستوفز*، به کوشش نیبرگ، لیدن: انشاء الدوایر.

٦) ـــــــــــــ(۱٤۰۵)، *الفتوحات المکیه*، مصر: بی‌نا.

۷) ابو علی عثمان، حسن(۱۳٦۷)، *ترجمهٔ رسالهٔ قشیریه*، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: علمی فرهنگی.

۸) اخوان الصفا(۱٤۰۳)، *رسائل اخوان الصفا و خلان الوفاء*، بیروت: دار للطباعه و النشر.

۹) اسد الشیبانی، أبو عبد الله أحمد بن محمد بن حنبل بن هلال(۱٤۱٦)، *مسند الإمام أحمد بن حنبل*، المحقق: أحمد محمد شاکر، قاهره: دارالحدیث.

۱۰) بخاری، محمد بن اسماعیل(۱٤۱۹)، ***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.

۱٤) چیتیک، ویلیام(۱۳۸۸)، *درآمدی به تصوف*، ترجمهٔ محمد رضا رجبی، تهران: دانشگاه ادیان و مذاهب.

۱۵) حاکمی، اسماعیل(۱۳۷۳)، *سماع در تصوف*، چ پنجم، تهران: دانشگاه تهران.

۱٦) 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، ابوسعد عبدالملک‌بن‌محمد(۱٤۲۷)، *تهذیب الاسرار*، بیروت: دار الکتب العلمیه.
۱۹) خرمشاهی، بهاءالدین(۱۳۸۷)، *حافظنامه*، بخش دوم، چ۱۸، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۰) ریتر، یوآخیم؛ گروندر، کارلفرید؛ گابریل، گتفرید(۱۳۸۹) *فرهنگنامهٔ تاریخی مفاهیم فلسفه*، ترجمهٔ گروه مترجمان نوارغنون، تهران: موسسهٔ حکمت و فلسفه ایران.
۲۱) زرین‌کوب(۱۳۸۹)، *پله پله تا ملاقات خدا*، چ سی‌ام، تهران: علمی.
۲۲) سراج طوسی، ابونصر(۱۹۱٤)، *اللمع فی التصوف*، تصحیح نیکلسون، لیدن: مطبعه بریل.
۲۳) سروش، عبدالکریم(۱۳۵۷)، *نهاد ناآرام جهان*، تهران: صراط.
۲٤) سرور لاهوری، غلام سرور بن غلام محمد(۱۳۸۳)، *خزینه الاصفیاء*، ج۲، ترجم بهداد اربابی، تهران: منشور امید.
۲۵) سلطان ولد(۱۳۱۵)، *مثنوی ولد*(معروف به ولدنامه)، تصحیح جلال همایی، تهران: اقبال.
۲٦) سلمی، ابو عبدالرحمان(۱۳٦۹)، *مجموعهٔ آثار السلمی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۷) سمعانی، احمد بن منصور(۱۳٦۸)، *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، عمربن محمد(۱۹٦٦)، *عوارف المعارف*، بیروت: دار الکتاب.
۳۰) شبستری، محمود(۱۳٦۵)، ***گلشن راز***، به کوشش صمد موحد، تهران: طهوری.
۳۱) شفیعی کدکنی، محمد رضا(۱۳۹۱)، ***موسیقی شعر***، چ سیزدهم، تهران: آگاه.
۳۲) شمس تبریزی، حسین(۱۳٦۹)، ***مقالات شمس***، تصحیح و تعلیق محمّدعلی موحّد، تهران: خوارزمی.
۳۳) صفوت، داریوش(۱۳۸۹)، *هشت گفتار دربارهٔ فلسفهٔ موسیقی*، تهران: کتابسرای نیک.
۳٤) طباطبایی، سید محمد حسین(۱٤۱۷)، ***المیزان فی تفسیر القرآن***، چ۵، قم: دفتر انتشارات جامعهٔ مدرسین.
۳۵) طوسی، احمد بن محمد(۱۳٦۰)، *سماع و فتوت*، به کوشش احمد مجاهد، تهران: کتابخانه منوچهری.
۳٦) عبادی مروزی، ابومظفر(۱۳٦۸)، *صوفی‌نامه*، تهران: علمی.
۳۷) غزالی، ابو حامد محمد(۱٤۰٦)، *احیاء علوم الدین*، بیروت: دار الکتب العلمیه.
۳۸) غزالی، محمد(۱۳۸۳)، ***کیمیای سعادت***، تهران، علمی و فرهنگی.
۳۹) غزالی، احمد(۱۳٦۸)، *سوانح العشاق*، تصحیح هلموت ریتر، تهران: نشر دانشگاهی.

٤٠) فارابی، ابونصر(۱۳۷۵)، *کتاب موسیقی کبیر*، ترجمهٔ آذرتاش آذرنوش، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

٤١) فروغ، مهدی و همکاران(۱۳۹۰)، *موسیقی ایرانی*(مجموعهٔ مقالات)، چ دوم، تهران: سازمان انتشارات.

٤٢) قشیری، ابوالقاسم(۱۳۷٤)، *رسالهٔ قشیریه*، قم: بیدار.

٤٣) قمی، علی ابن ابراهیم(۱٤۰۳)، *تفسیر القمی*، تصحیح موسوی جزائری، قم: دارالکتاب.

٤٤) کاشانی، عزالدین محمود(۱۳۷٦)، *مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه*، تصحیح جلال الدین همایی، تهران: هما.

٤٥) کبری، نجم الدین(۱۳۹۰)، *آداب الصوفیه و السایرالحایر*، تهران: طهوری.

٤٦) کلاباذی، محمد بن ابراهیم(۱۹۳۳)، *التعرف لمذهب التعرف*، مصر: مطبعه السعاده.

٤٧) کوپاراسومی، آناندا(۱۳۷۳)، *موسیقی هندی*، ترجمهٔ غلامرضا اعوانی.

٤٨) کیت و ریچارد موکی(۱۳۸٤)، *صدای شفابخش موسیقی*، ترجمهٔ آذر عمرانی گرگری، تهران: ارسباران.

٤٩) گورمن، پیتر(۱۳٦٦)، *سرگذشت فیثاغورث*، ترجمهٔ پرویز حکیم هاشمی، تهران: مرکز.

٥٠) لاهیجی، شیخ محمد(۱۳۳۷)، *مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز*، تهران: کتابفروشی محمودی.

٥١) مایر، فریتس(۱۳۷۸)، *ابوسعید ابوالخیر*، ترجمهٔ مهرآفاق بابیوردی، تهران: نشر دانشگاهی.

٥٢) مددپور، محمد(۱۳۸٤)، حکمت انسی و زیبایی شناسی عرفان هنر اسلامی، تهران: سورهٔ مهر.

٥٣) مستملی بخاری، اسماعیل(۱۳٦۳)، *شرح التعرف لمذهب التصوف*، تصحیح محمد روشن، تهران: اساطیر.

٥٤) مکی، ابوطالب(۱٤۱۷)، *قوت القلوب فی معامله المحبوب*، بیروت: دار الکتب العلمیه.

٥٥) موسوی بجنوردی، کاظم(۱۳۸۰)، *دایره المعارف اسلامی*، چ اول، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

٥٦) مولوی، جلال الدین محمد(۱۳۷۳)، *کلیات شمس تبریزی*، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: جاویدان.

٥٧) ــــــــــــــــ (۱۳۷٤)، *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد نیکلسون، چ هفتم، تهران: علمی.

٥٨) نصر، سیدحسین (۱۳۸۹)، *معنویت و هنر اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: حکمت.

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

٦۰) همایی، جلال الدین(۱۳۷٦)، *مولوی‌نامه*، چ نهم، تهران: هما.

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی