

## واکاوی مفهوم زیبایی‌شناسانه «سر سماع» بر پایه متون عرفانی و فلسفی\*

تقی پورنامداریان\*\*

نگین مزگانی\*\*\*

### چکیده

«سر سماع» مفهومی عرفانی است که به حس برانگیختگی روح در مواجهه با موسیقی اطلاق می‌شود. به‌باور صوفیان، روح در حین استماع موسیقی با تداعی خطاب آلت به نوعی آگاهی مبهم نسبت به مبدأ وجودی خود نائل می‌شود و بدین ترتیب آماده کشف و شهود می‌گردد. می‌توان این مفهوم عرفانی را بیان دیگری از نظریه «سماع طبیعی» در فلسفه فیثاغورسیان و افلاطونیان پنداشت که بر اساس آن، جهان ما با موسیقی حاصل از گردش نفوس افلاک به وجود آمده و از این‌رو، تناسب موسیقایی برای روح آدمی تداعی‌گر عالم روحانی و برانگیزاننده نوعی حس نوستالژی در برابر آن است. این نظریه پس از راهیابی به فلسفه و حکمت اسلامی، به‌ویژه آرای اخوان‌الصفا، توسط عرفا اقتباس و با مفاهیم قرآنی آمیخته گردید. عرفای مسلمان به‌ویژه نوای دل‌انگیز خطاب الست در صحنه ازل را جایگزین موسیقی زیبایی می‌سازند که بر اساس نظریه سماع طبیعی سرچشمه هستی بود. همچنین مفهوم سر سماع و سماع طبیعی با مفهوم «بازی آزاد قوه 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 فلسفه الهیاتی و عرفان اسلامی خوانشی نو می‌یابد.

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

\* مقاله مستخرج از رساله دکتری است.

\*\* استاد زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی (نویسنده مسئول) / Poornamdarian@gmail.com

\*\*\* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران / negin.mojgani@ut.ac.ir

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۲۵

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۱۴

## ۱. مقدمه

## ۱-۱. بیان مسئله و هدف تحقیق

مبحث زیبایی در عرفان اسلامی از جایگاه والایی برخوردار است و گزاره نیست اگر مفهوم جمال الهی را یکی از کانونی‌ترین و بنیادی‌ترین مفاهیم در این دستگاه اندیشگانی به حساب آوریم. یکی از جلوه‌های زیبایی که توجه عارف را به‌طور ویژه به خود جلب می‌کند، زیبایی شنیداری است. از نظر صوفی، زیبایی موسیقایی می‌تواند مقدمه‌ای برای کشف جمال الهی باشد و از این‌رو مسئله تأثیر انسان در برابر موسیقی به یکی از برجسته‌ترین مباحث زیبایی‌شناسی عرفانی بدل می‌گردد. در این زیبایی‌شناسی، عالم روحانی معدن لایزال تمامی تناسب‌ها و زیبایی‌ها تصور می‌شود و از این نظر، عارف می‌پندارد که برانگیختگی ذهن در مواجهه با تناسب موسیقایی در واقع حاصل تداعی و یادآوری زندگی روح پیش از هبوط است. بنابراین، این تناسب می‌تواند نوعی حس نوستالژی و اشتیاقی خاموش را در روح برانگیزاند و او را به سوی شهود حقیقت و کشف موطن اصلی‌اش راهبر شود. در حقیقت، تداعی ذهنی یکی از اصلی‌ترین ابعاد تجربه زیبایی‌شناختی است که پیش از مطالعات جدید در حوزه سازوکار مغز انسان، تحت عنوان مباحث ماوراءالطبیعه در یونان و متعاقباً در فلسفه اسلامی، به‌خصوص در قالب نظریه‌ای موسوم به «سمع طبیعی» مطرح می‌شد. این مسئله در گذر از مباحث فلسفی به عرفان اسلامی، خوانشی تازه‌تر و صبغه‌ای قرآنی یافت و در نتیجه، گره‌خوردگی مسئله تداعی در تجربه زیبایی‌شناختی، مقولات فلسفه یونان باستان و همچنین تأویلات قرآنی در مفهوم عرفانی سرّ سماع مشهود است. محوری‌ترین هدف در این پژوهش، بررسی این گره‌خوردگی و نحوه شکل‌گیری مفهوم سرّ سماع در عرفان اسلامی است.

## ۱-۲. روش تحقیق

در بخش نخست این پژوهش، اصطلاح سرّ سماع با استناد به امّهات متون صوفیه تعریف و تشریح می‌گردد و سپس زمینه‌های ظهور آن در فلسفه و حکمت اسلامی،

به طور خاص در نظریه «سماع طبیعی» مورد مطالعه قرار می‌گیرد. پس از شناخت این مفهوم در بستر اندیشه اسلامی، ریشه‌های آن در فلسفه فیثاغورسیان و افلاطونیان بررسی می‌شود و در نهایت، مجموع این مباحث با بحث تداعی آزاد خیال در زیبایی‌شناسی سکولار کانت مقایسه می‌گردد.

### ۳-۱. پیشینه تحقیق

تابه حال آثار بی‌شماری به موضوع سماع پرداخته‌اند که اشاره به تمام آن‌ها بی‌شک از حوصله این نوشتار خارج است. بنابراین فقط به مهم‌ترین آثاری اشاره می‌شود که از نظر رویکرد و حوزه مطالعه، با مقاله حاضر مشابهت و نزدیکی دارند. یکی از مبسوط‌ترین مراجع در حوزه سماع کتاب سماع در تصوف (حاکمی، ۱۳۴۵) است که ابعاد گوناگون سماع از جمله تعریف، تاریخچه و ریشه‌های شکل‌گیری سماع، نظرات عرفا درباره این رسم صوفیانه، آدابی چون خرقة دیدن، اشارات به سماع در ادب فارسی و... را بررسی می‌کند. این اثر همچنین به شکل سلسله مقالاتی در مجله موسیقی (۱۳۴۷-۱۳۴۵) به چاپ رسیده است. نویسنده در این پژوهش، اشاره‌گذاری به شباهت دیدگاه عرفا درباره ریشه‌های شکل‌گیری رسم سماع و مفهوم موسیقی فلکی در اندیشه فیثاغورسیان و افلاطونیان دارد (۱۳۴۵: ۱۶) و در کنار آن به ارتباط سماع و خطاب تکوین نیز اشاره می‌کند (همان: ۲۰-۲۳). اثر دیگری که می‌توان از آن نام برد «جایگاه سماع در امهات متون عرفانی تا قرن پنجم هجری قمری» (ملک‌پایین و رحیمی، ۱۳۹۱) است که به طور نسبتاً جامعی، تاریخچه سماع را مطالعه می‌کند بی‌آنکه بیش از چند سطر را به مفهوم وجد اختصاص دهد. در مقابل، مقاله «الست در غزلیات شمس و شبکه 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» (تفضلی، ۱۳۸۶)، «سماع در عرفان مولوی» (کیایی، ۱۳۸۶) و «سماع مولوی و قاعده حرکت در آن» (فرهمند، ۱۳۸۷) حوزه مطالعه را تنها به آثار مولانا محدود می‌سازد؛ همچنان که

«جایگاه سماع و موسیقی عارفانه نزد سهروردی» (گیلانی و زمانی، ۱۴۰۰) فقط بر آرای سهروردی تمرکز دارد. شایان ذکر است که در مقاله اخیر، بخش مقایسه آرای سهروردی و فیثاغورس در مورد موسیقی فلکی قابل توجه است. از میان منابعی که به طور خاص به موضوع سرّ سماع می پردازند، می توان به مقدمه و توضیحات کاظم محمدی بر رساله سرّ سماع (۱۳۹۲) اشاره کرد با این تذکر که حوزه مطالعه و رویکرد این نوشتار با پژوهش حاضر متفاوت است. به علاوه باید از «سماع تا وجد» (موسوی سیرجانی، ۱۳۸۶) یاد کرد که به انواع وجد در حین سماع، نتایج آن بر رفتار صوفی و نظر فقها و عرفا درباره آن می پردازد. در پایان، اشاره به مقاله «سماع و زخمه کیان» (خامنه‌ای، ۱۳۸۶) از این رو اهمیت دارد که نویسنده در این اثر توضیحات علامه دوانی درباره سماع نفوس فلکی را به اختصار تشریح می کند. به رغم حجم فراوان منابعی که می توان از آن‌ها به عنوان پیشینه این پژوهش نام برد، همچنان جای خالی پژوهشی که به موضوع سرّ سماع بپردازد، حس می شد. مقاله پیش رو در صدد است تا این مفهوم گنگ عرفانی را به یاری متون صوفیه و تطبیق آن‌ها با فلسفه دینی و سکولار روشن سازد.

## ۲. تجربه عرفانی - زیبایی شناسانه سماع

سماع در معنای «شنیدن، سرور و پایکوبی و دست افشانی صوفیان» (سجادی، ۱۳۸۱: ذیل «سماع») یکی از برجسته ترین و چالش برانگیزترین مسائل تصوف اسلامی است که در طول تاریخ همواره موافقان و مخالفانی داشته است. ذوالنون مصری (حدود ۱۳۶-۲۴۵ق) و یکی از یاران سری سقطی (م. ۲۵۱ یا ۲۵۳ق) به نام علی تنوخی را از جمله نخستین عرفایی دانسته اند که به رغم مخالفت های هم عصران خود این رسم صوفیانه را به اجرا درآورده اند (حیدرخانی، ۱۳۷۴: ۲۶-۲۷). همچنین نباید از سهم ابوسعید ابوالخیر در تثبیت و ترویج این رسم در نظام خانقاهی قرن چهارم غافل شد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۷: ج ۱، ۱۰۲). به طور کلی، اصلی ترین دستاویز عرفا برای روا برشمردن سماع، تأثیر آن در برانگیختن حالت وجد و فراهم سازی مقدمات شهود بوده

است؛ چنان‌که تجربه سماع از دریچه نگاه ابی‌حسین دراج همچو مکاشفه‌ای تمام‌عیار و صف می‌شود: «جال بی السماع من میدان البهاء فأوجدتني في وجود الحق عند العطاء فأسقاني بكأس الصفاء فأدرکت به منازل الرضاء وأخرجني إلى رياض الزهه و الفضاء» (سراج، ۱۹۶۰: ۳۴۲). به‌باور ابوعلی رودباری نیز موسیقی برای صوفی، «مکاشفه اسرار است به مشاهده محبوب» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ج ۱، ۸۲۵). همچنان‌که از نظر نجم‌الدین کبری «سماع این طایفه را روح است. باید که بر طبق سنت 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 حسن» ویژگی کسانی است که «حب الله» را در دل داشته باشند (سراج، ۱۹۶۰: ۳۳۹) و بنابراین، تمایل به موسیقی معیاری برای سنجش عشق الهی است. ابوعلی دقاق با استشهاد به آیه «إِنَّهُمْ عَنِ السَّمْعِ لَمَعَزُولُونَ» (شعراء: ۲۱۲) و همچنین آیه «وَقَالُوا لَوْ كُنَّا نَسْمَعُ أَوْ نَعْقِلُ مَا كُنَّا فِي أَصْحَابِ السَّعِيرِ» (ملک: ۱۰) حتی حکم می‌کند که هر که از سماع بهره‌نگیرد بی‌دین است: «فَمَنْ لَا سَمَاعَ لَهُ لَا سَمْعَ لَهُ وَ مَنْ لَا سَمْعَ لَهُ لَا دِينَ لَهُ». و البته هم‌زمان هشدار می‌دهد که شنیدن موسیقی با نیت التذاذ طبع مسلمان را به زندیق بدل می‌کند<sup>۱</sup> (ابن‌منور، ۱۳۹۷: ج ۱، ۲۶۴). بر این اساس، دقاق ادراک روحانی موسیقی را مرز باریک میان مسلمانی و نامسلمانی می‌داند. عبادی قدمی فراتر می‌نهد و ادراک روحانی موسیقی را مرز میان انسانیت و حیوانیت برمی‌شمرد. به عقیده او، گرچه لذت بردن از موسیقی شهوت‌آلود مقام انسان را تا حد بهایم تنزل می‌دهد، در مقابل، آنکه از ادراک روحانی سماع بی‌بهره باشد نیز با جماد و حیوان یکی است و نام آدمیزاد را نمی‌شاید (عبادی، ۱۳۴۷: ۱۵۱-۱۵۲). مولانا نیز لذت از موسیقی را نشانه زنده و بیدار بودن ساحت روحانی وجود انسان یا به تعبیر او، بهره‌مندی از «جان جان» برمی‌شمارد:

سماع آرام جان زندگان است      کسی داند که او را جان جان است  
(مولانا، ۱۳۹۳ الف: ج ۱، ۲۶۳)

بر این اساس، در حالی که لذت بُعد مادی انسان از موسیقی نارواست، لذت روح از این تجربه زیبایی شناسانه به غایت ارزشمند است. در دو سوی چنین مرزهای باریکی تقسیم بندی‌هایی برای تبیین انواع ادراک مجاز و غیرمجاز موسیقی شکل می‌گیرند. برای مثال، سمنانی در رساله *مالابد فی الدین* (۱۱۳-۱۱۶) به چهار گونه سماع اشاره می‌کند:

۱. سماع طبیعی: نوعی از سماع مباح که میل به آن در وجود هر آدمی مرکوز است و نشانه آن تمایل کودک به لالایی است.
  ۲. سماع حیوانی: رغبتی که هر حیوان به‌طور غریزی به موسیقی نشان می‌دهد و نمونه آن میل اشتران به حدی خوانی است.
  ۳. سماع شهوانی: قسمی که طبع را برمی‌انگیزاند و به غنا می‌انجامد و از این رو نکوهیده است.
  ۴. سماع رحمانی و روحانی: سماعی که لذت آن اختصاص به روح دارد و مقدمه مکاشفه است و از این رو ارزشی ویژه می‌یابد.
- باخرزی نیز مستمعان موسیقی را به سه گروه تقسیم می‌کند:
۱. کسانی که موسیقی را با قوای نفسانی و حواس خود ادراک می‌کنند.
  ۲. کسانی که موسیقی را از طریق دل می‌شنوند؛ یعنی آن را با ساحت روحانی وجود خود ادراک می‌کنند.
  ۳. کسانی که موسیقی را از حق می‌شنوند؛ یعنی موسیقی برای ایشان جزئی از تجربه شهود و مکاشفه است.

به عقیده او از این میان، تنها کسی شایسته استماع است که تعلقات نفس او به جسم در آتش مجاهده سوخته و پاک شده باشد. نفس چون واسطه‌ای میان جسم و روح عمل می‌کند و زمانی که رشته اتصال او به جسم تا حد امکان گسسته شود، موسیقی را نه در عالم جسمانی، بلکه در تجربه‌ای شهودی ادراک می‌کند (باخرزی، ۱۳۸۳: ۱۸۲ و ۱۸۵) به‌باور صوفیه، در این حالت موسیقی به‌جای لذتی حسی تجربه‌ای روحانی را با

خود به ارمغان می‌آورد چراکه نفس با روی گردانی از جسم سراپا متوجه روح می‌گردد: چنانکه 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 انوئت است و روح را صفت ذکورت. روح در مرتبه فاعل است و نفس در مرتبه منفعل و میان ایشان تعاشق قدیم است از جهت آنکه میان ذکر و انشی میل و تعشّق طبیعی است ... لذت روح از نعمات جهت آن است که نفس با روح به این نعمات سخن می‌گوید و هر دو عاشق به اشارات و رمز و سفارت صوت، اسرار قضیه هجران و وصال و خوف و رجا و حبس در زندان اغیار و وجدان اسرار با یکدیگر می‌گویند و طریق لذت روح از نعمات از این جهت است که نعمات بین العاشقین مراسلات و مکالمات و مناغات است (همان: ۲۳۳).

به‌باور صوفیه، بالاترین تجربه لذت از موسیقی در مرتبه‌ای حاصل می‌گردد که روح به‌طور خالص در جایگاه مخاطب قرار گیرد. اما چرا روح بیش از هر جنبه دیگری از وجود انسان از موسیقی لذت می‌برد؟ باخرزی راز اصلی زیبایی و لذت بخشی موسیقی را در سنخیت آن با ساحت روحانی وجود انسان می‌داند: «بدانک وجه استلذاذ روح از نعمات آن است که عالم روحانی مجمع حسن و جمال است و وجود تناسب قولاً و فعلاً در همه اکوان مستحسن است و تناسب هیاکل و صور میراث روحانیت است. پس هرگاه روح نعمات لذیذه و الحان متناسب بشنود، متأثر گردد لوجود جنسیه» (همان: ۲۳۲). عالم روحانیات به دور از تعینات مادی و در کمال بساطت و وحدت است و از این رو سرچشمه 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. سراج 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 (سراج، ۱۹۶۰: ۳۴۰-۳۵۰). امام غزالی 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 می‌شود و اصل و منشأ او را

یادآوری می‌کند (غزالی، ۱۳۸۰: ج ۱، ۴۷۳-۴۷۵). با اثبات این نکته که لذت از موسیقی می‌تواند مقدمه تجربه‌ای روحانی باشد، سراج حکم می‌کند مادامی که تعمدی در فساد نباشد، لذت بردن از موسیقی حرام نیست (سراج، ۱۹۶۰: ۳۴۴) و پشتوانه اصلی او در این حکم فتوای شافعی است (همان: ۳۴۸). بحث از حرام یا حلال بودن موسیقی و غنا 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 سماع فقط برای خواص مجاز است و منظور از خواص آن گروه‌اند که سرّی در دل دارند (سمنانی، ۱۳۶۹: ۴-۶). حال این پرسش پیش می‌آید که منظور از امتیازی که سمنانی آن را «سرّ سماع» می‌نامد چیست؟

### ۳. سرّ سماع

#### ۳-۱. مفهوم سرّ سماع در عرفان اسلامی

در قاموس صوفیه، «سرّ» یا «سرّ سماع» نیروی رمزآلودی است که روح را به موسیقی متمایل می‌سازد و مقدمات شهود را فراهم می‌آورد. به‌باور مولانا، این نیروی جادویی و رای تناسب ظاهری اصوات و آواهای شنیدنی است:

آن چیست کزو سماع‌ها را شرف است؟ و آن چیست که چون رفت محلّ تلف است؟  
می‌آید و می‌رود نهان تا دانند کاین ذوق سماع‌هانه از نای و دف است  
(مولانا، ۱۳۹۳ الف: ج ۲، ۱۳۹۳)

باخرزی نیز معتقد است که تمرکز صرف بر جنبه حسی نغمه‌ها و اصوات منحلّ تجربه شهودی خواهد بود (باخرزی، ۱۳۸۳: ۱۸۴) و پیداست که اگر موسیقی صوفی را به‌سوی مکاشفه راهبر نباشد، دلیلی برای جواز آن باقی نخواهد ماند. بنابراین، سرّ پدیده‌ای فراحسی است اما چگونه چنین پدیده‌ای می‌تواند لذت‌بخش باشد؟ در حقیقت، لذتی که عرفا از آن سخن می‌گویند نوعی حسّ تداعی است. بر اساس تعریف بخاری، سرّ در دل عارف جای دارد و با موسیقی جنیدن می‌گیرد تا با تداعی خاطرات مبهم 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 تجربه عرفانی - زیبایی شناسانه صوفی بر او حرام می‌گردد (بخاری کلاتری، ۱۳۶۵: ج ۳، 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 آینه احوال معمول و گذرای مخاطب در زندگی دنیوی می‌گردد که به شکل 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 آشفته خود به درمی‌آورد و او را به نوعی خودآگاهی درباره احساسات خفته خویش می‌رساند (همان، ج ۴: ۱۸۱۰-۱۸۱۱؛ هجویری، ۱۳۸۹: ۵۹۱). در نتیجه، موسیقی می‌تواند به نوعی مکاشفه 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 غزالی به این نکته اشاره می‌کند که اگر پیش از سماع هرگونه اندیشه 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 (غزالی، ۱۳۸۰: ج ۱، ۴۷۴) که همانا سرّ سماع است. این حسّ روحانی رمزآلود فقط با شنیدن موسیقی تداعی می‌شود و از همین جاست که برای مثال، یوسف بن حسین تأثیر موسیقی را در تجربه‌های روحانی خود حتی از قرائت قرآن نیرومندتر می‌یابد (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ج ۱، ۳۹۵).

### ۲-۳. تجربه زیبایی به مثابه نوستالژی روح

به عقیده عرفا، سرّ سماع تداعی خطاب‌الست<sup>۲</sup> است که در روز ازل بی‌حرف و صوت

شنیده شد و با زیبایی‌اش شوری در وجود آدمی برانگیخت؛ گرچه دیری نپایید که در زندگی زمینی به فراموشی سپرده شد<sup>۳</sup> (مولانا، ۱۳۹۷: ۸۵؛ رازی، ۱۳۷۱: ۳۶۴-۳۶۵؛ عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ج ۱، ۴۶۲؛ سمنانی، ۱۳۶۹: ۲-۳). بنابراین موسیقی با یادآوری مبدأ وجود روح انسان را به نوعی از موطن اصلی‌اش آگاه می‌کند و از همین رو، صوفیان باور دارند که در موسیقی زیبا نوعی «حکمت» (سراج، ۱۹۶۰: ۳۴۰)، «آگاهی» گنگ و مبهم (غزالی، ۱۳۸۰: ج ۱، ۴۷۳)، «علم» (باخرزی، ۱۳۸۳: ۱۹۵) یا «ادراک معنی» نهفته است (عبادی، ۱۳۴۷: ۱۵۱-۱۵۲) که البته از جنس علوم اکتسابی نیست و از درون خود دل می‌جوشد. به عبارت دیگر، موسیقی هرگز تصویر ذهنی تازه‌ای پدید نمی‌آورد و تنها آنچه از پیش در دل نهفته است، تداعی و احضار می‌کند (باخرزی، ۱۳۸۳: ۱۸۵ و ۲۳۱). به تعبیر امام غزالی، موسیقی «هیچ‌چیز در دل نیاورد که نباشد، بلکه آن را که در دل باشد فراجنباند» (۱۳۸۰: ج ۱، ۴۷۵).

به طور کلی، عارف زیبایی حقیقی را منحصر به خداوند می‌داند و تجربه‌های زیبایی‌شناسانه دنیوی را تنها تذکارتی از زندگی روح پیش از ورود به عالم جسمانی برمی‌شمرد. شرح نسبتاً مبسوطی از این اصل زیبایی‌شناسانه را در شرح تعریف می‌یابیم، به ویژه در جایی که تعریفی به‌غایت مهم از زیبایی از قول شیخ محمد بن موسی نقل می‌شود: «انما حُسْنُ الْمُسْتَحْسَنَاتِ بِتَجَلِّيهِ وَ قُبْحُ الْمُسْتَقْبَحَاتِ بِاسْتِتَارِهِ» (۱۳۶۵: ج ۲، ۴۹۶). 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 هرآنچه در نظر آدمی زیبا می‌آید، در اصل تداعی‌گر همان خاطره‌ازلی است. بخاری در ادامه توضیح می‌دهد که تفاسیر مختلفی از این خاطره‌ازلی وجود دارد:

۱. برخی زیبایی را یادآور لحظه‌ای می‌دانند که حق ندای «أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ» سر داد و انسان از شنیدن صدای حق که خود را برای نخستین بار پروردگار او نامید به وجد آمد و بالاترین سطح از زیبایی را تجربه کرد.
۲. برخی دیگر حس زیبایی را تجدید خاطره لحظه تکوین می‌دانند؛ یعنی جایی

که خطاب «کُن» شنیده شد.

۳. گروهی زیبایی سماع را یادآور صدای تسییح ملائکه می‌دانند که روح انسانی پیش از هبوط در عالم ارواح علوی از آن لذت می‌برد.

۴. گروهی دیگر بر این باورند که آدم پس از دمیدن نفعه الهی عطسه کرد و از حق عبارت «یرحمک الله» را شنید. جان او با این صدا چنان قرار گرفت که او هنوز در زیبایی‌های این جهانی چنان آرامشی را جست‌وجو می‌کند (همان: ۱۸۰۵-۱۸۰۷).

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 نشانه نقص، کثی و گسستگی از عالم روحانی تصور می‌شود (غزالی، 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: ج ۱، ۴۸۰). بنابراین، موسیقی می‌تواند به نوعی تجربه استعلایی تبدیل شود و از این روست که غزالی مطالعه تأثیر نفسانی موسیقی را جزئی از علم مکاشفه برمی‌شمرد (همو، ۱۳۵۹: ۳۳) همچنان‌که مولانا سماع موسیقی را مقدمه عروج می‌داند:

اگرچه بام بلند است بام هفتم چرخ گذشته است از این بام نردبان سماع  
(مولانا، ۱۳۹۳ الف: ج ۱، ۶۷۴)

اهمیت تأثر روح از موسیقی به جایی می‌رسد که برخی راز شایستگی انسان برای خلیفه الهی بودن را در همین امتیاز جسته (سمنانی، ۱۳۶۹: ۴) و سرّ سماع یا به تعبیری، ذوق زیباشناسانه را گران‌بهارترین و دیعه الهی در وجود انسان دانسته‌اند. در ادبیات صوفیه، موسیقی همچنین «غذای روح» خوانده می‌شود:

«[نصرآبادی:] "هر چیزی را قوتی است و قوت روح سماع است" (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ج ۱، ۸۵۶).

«و روح ظاهر و نفس ناطقه را در دنیا قوت و غذا الا سماع نیست» (عبّادی، ۱۳۴۷: ۱۵۲).

«ارواح در آن عالم در حضرت حق بودند که آلت بر بکم قالوا بلی و غذا و قوت ایشان کلام حق بود بی حرف و صوت» (مولانا، ۱۳۹۷: ۸۵).

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

«سماع قومی را همچو غذاست که قوام کار ایشان بی او نتواند بود» (همان: ۲۰۵).  
 «السماع اللطیفُ غذاءُ الأرواحِ لِأهلِ المعرفةِ لِأنّه وصفٌ یَدِقُّ عَن سائرِ الأعمالِ و یُدِرکُ برقةِ الطبعِ لِرقبتهِ و یُدِرکُ بصفاءِ السّرِّ لِصفائِهِ و لُطفِهِ عِنْدَ أهلهِ» (سراج، ۱۹۶۰: ۳۴۲).

پس غذای عاشقان آمد سماع که درو باشد خیال اجتماع

(مولانا، ۱۳۹۳: ج ۲، ۵۷۶)

به از روی خوب است آواز خوش که آن حظّ نفس است و این قوت روح  
 (سعدی، ۱۳۸۹: ۱۲۱)

غذای روح نامیدن موسیقی تأکیدی است بر این اصل که تناسب موسیقایی با یادآوری تناسبات عالم معقولات و روحانیات روح آدمی را یاری می‌کند تا به کمال خود بازگردد. البته این فرایند نه فقط در زندگی مادی و دنیوی، بلکه در بهشت نیز جریان دارد و ارواح سعادت‌مند با زیبایی شنیداری، آماده مشاهده زیبایی حق می‌گردند:

بعضی آورده‌اند که چون بهشتیان اندر بهشت قرار گیرند، بادی از زیر عرش بیزد که مر آن باد را باد لطافت خوانند. برگ‌های درختان بهشت بجنبانند، برگ بر برگ بساید، سماع خوش پدیدار آید و کنگره‌های بهشت به بانگ آید و حلقه‌های بهشت بجنبند. مؤمنان اندر آن سماع به طرب آیند. مولی حجاب‌ها بردارد از چشم‌های ایشان و گوید: «ها أنا ربُّکم فأنظروا الیّ، سلامٌ علیکم! طیتّم فدخلوها خالدین»<sup>۴</sup> (بخاری، ۱۳۶۵: ج ۱، ۲۷۸-۲۷۹).

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 تلون برگزیده، به کمال تناسب روحانی و سکون رسیده و به تعبیر باخرزی «نعلین نفس و دل را از پای روح بیرون کرده است و به نور عیان، اجرام اصوات و الحان را سوخته» (۱۳۸۳: ۲۳۳-۲۳۴) دیگر نیاز چندانی به موسیقی برای تحریک روح حس نمی‌شود. در اینجا هجویری اشاره می‌کند که گروهی از عرفا سماع را فقط مناسب دوره 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 (۱۳۸۹: ۵۹۲).

البته او به دیدگاه مخالفی نیز اشاره می‌کند که بر اساس آن تجربه وصال تمام ابعاد وجودی عارف را دربرمی‌گیرد و قوه شنوایی را نیز بدون لذت رها نمی‌کند: و گروهی گفتند سماع آلت حضورست از آنچه محبت کلیت 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 وصال 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 به واسطه و دیگری بی‌واسطه. آنچه از قاری شنود آلت غیبت باشد و آنچه از باری

شوند آلت حضور» (همان: ۵۹۳). به هر روی، عارف کامل نیازی به موسیقی به‌عنوان محرک روح احساس نمی‌کند و بر این اساس، بخاری عقیده دارد که استماع موسیقی در دو حالت خالی از نیروی برانگیزانندگی است: زمانی که سر در دل کاملاً فراموش و خاموش شده باشد و برعکس، زمانی که سر کاملاً زنده و بیدار باشد و صوفی کامل دیگر به محرکی نیاز نداشته باشد (بخاری، ۱۳۶۵: ج ۴، ۱۸۱۳-۱۸۱۴). به عبارت دیگر، دنی‌ترین انسان که در مرتبه بهایم باقی مانده و همچنین عالی‌ترین انسان که از مقام ملائک برگزیده است، هر دو در برابر زیبایی موسیقی بی تفاوت‌اند. این سالک مبتدی است که شیفته موسیقی است اما سالک والامقام با گذر از مرحله سماع به مکاشفه شهودی زیبایی نائل می‌شود و از آن پس به قصد یکی شدن با جمال الهی پیش می‌رود (سمنانی، ۱۳۶۹: ۱۲۰). شایان ذکر است که این مراحل با الگویی همخوانی دارند که شیخ اشراق از مراحل سلوک ترسیم می‌کند. بر اساس حکمت اشراق، ادراک زیبایی حقیقی در حکمت اشراق با مسموعات خوش بهشتی آغاز می‌شود (مرحله سماع) و سپس نوبت به مکاشفه و دیدن نورهای زیبا می‌رسد (مرحله سکینه) و در نهایت، محسوسات در اشراق کامل (مرحله طمس) محو می‌شوند (سهروردی، ۱۳۷۲: ج ۳، ۳۲۰-۳۲۴) و حالتی شبیه فنا تجربه می‌گردد.

### ۳-۳. مقایسه نظریه عرفانی سر سماع و نظریه فلسفی سماع طبیعی

در فلسفه اسلامی، بخشی از مهم‌ترین مباحث زیبایی‌شناسی موسیقی در قالب نظریه «سماع طبیعی» مطرح می‌شود که به‌طور خاص در آراء ابن‌سینا، اخوان‌الصفا و سهروردی از جایگاه برجسته‌ای برخوردار است. به بیان خلاصه، بر اساس این نظریه، مبدأ هستی و سرچشمه وجود برخلاف عالم کثرت، در کمال وحدت قرار دارد و سرچشمه تناسب و زیبایی محض است. با فیضان وجود از این سرچشمه، مراتب آفرینش از جمله عقل نخست، نفس کلی، افلاک ذی‌نفوس و در نهایت، نفس جزئی آدمی هستی می‌یابند. نکته کلیدی آنکه در نظریه سماع طبیعی، افلاک صاحب نفوس یعنی دارای قوه ادراک تصور می‌شوند و این نفوس بیش از هر چیز مشتاق اتصال با

مبدأ وجود و نقطه وحدت اند؛ از این رو خود با حرکتی دایره وار و به غایت متناسب، حول محور نقطه وحدت می چرخند و این چرخش موزون به خلق نوایی متناسب و زیبا می انجامد که در افلاک جاری می شود و به نوبه خود مراتب فرودین تر هستی را به عرصه وجود می کشاند (اخوان الصفا، ۱۳۷۵: ۲۵۱؛ ابن سینا، ۱۳۶۰: ۱۲۶؛ سهروردی، ۱۳۸۰، ج ۴، ۹۱، ۱۱۷، ۱۲۶، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲) تناسب زیبای این موسیقی به میزانی که از عالم معقولات به سوی عالم ماده فرومی آید، کاهش می یابد تا جایی که کمال تناسب و زیبایی در جهان ماده به امری بسیار نادر تبدیل می گردد و در حقیقت، یکی از رازهای جذابیت زیبایی نیز در همین کمیابی آن نهفته است (اخوان الصفا، ۱۹۹۲: ج ۳، ۹۴-۹۵).

نظریه سماع طبیعی در اصل برگرفته از آراء فیثاغورسیان است و اخوان الصفا خود به این امر اذعان دارند. ایشان از نامهایی چون فیثاغورس، نیکوماخس، بطلمیوس و اقلیدس به عنوان طراحان اصلی این نظریه یاد می کنند (اخوان الصفا، ۱۹۹۲: ج ۱، 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 دل انگیز کیهانی را بشنود<sup>۵</sup> (همان: ۲۲۶). فیثاغورسیان انجمنی از اندیشمندان یونانی بودند که در نیمه دوم قرن ششم پیش از میلاد، آرای فلسفی عرفانی خود را با محوریت تناسب و معقولات ریاضیاتی ارائه دادند. به باور ایشان ریاضیات با مفاهیم معقول خود به انسان فرصت می دهد تا باری دیگر انتزاع از ماده، تجربه ای استعلایی و بازگشت به معقولات محض را تجربه کند و بنابراین، مواجهه با هر تناسب زیبا در جهان ماده، به ویژه نقوش هندسی و موسیقی، می تواند تذکار عالم روحانی و مقدمه عروج روح به موطن اصلی او باشد (Thesleff, 2020). تأثیر ماوراء الطبیعه فیثاغورسی تا قرن ها بر فلسفه غرب سایه انداخت و به طور خاص، الهام بخش افلاطون در طرح نظریه عالم مُثُل و سلسله مراتب هستی بود. در قرون آتی، ایده فیثاغورسیان درباره حلقه های رقص نفوس فلکی توسط نوافلاطونیان در قالب طرحی که سلسله هستی را به شکل دایره هایی تودرتو نشان

می‌دهد احیا شد. این طرح نه تنها در طول قرون وسطا به‌عنوان یکی از مبانی هستی‌شناسی در فلسفه اسکولاستیک باقی ماند (Van Wymeersch, 1999: 289-299) بلکه از طریق ترجمه‌های *اثولوجیای افلوپین* - که البته در قرون نخستین اسلامی به ارسطو منسوب بود - به سرزمین‌های اسلامی نیز راه یافت.

افلاطون تحت تأثیر آرای فیثاغورسیان باور داشت که ساحت روحانی وجود انسان در تجربه شهودی و استعلایی با نفوس افلاک اتصال یافته، در رقص آن‌ها همراه می‌شود و از این طریق به نقطه مرکز اعتدال و حقیقت می‌رسد (افلاطون، ۱۳۳۶: ۱۲۶-۱۲۹). البته موسیقی فلکی فراحسی و انتزاعی است و از همین رو اشتیاقی ذاتی به انتزاع تناسب از ماده به‌منظور یکی شدن با آن در نفس انسانی مرکوز است (Van Wymeersch, 1999: 298). در فلسفه نوافلاطونی نیز تناسب موسیقایی از جنس معقولات جهان روحانی تصور می‌گردد (افلوپین، ۱۳۶۶: ج ۲، ۷۸۷) و از این رو با روح هم‌خویشی دارد. افلوپین باور دارد که روح با یافتن هر تناسب معقولی از جمله تناسب موسیقایی احساس شادی می‌کند، «به جنبش درمی‌آید»، نوعی «آگاهی» نسبت به هویت اصلی خود کسب می‌کند و حقیقت خود را «به یاد می‌آورد» (همان، ۱۳۶۶: ج ۱، ۱۱۳) سپس می‌تواند به شرط بی‌اعتنایی به جنبه حسی موسیقی و انتزاع تناسب معقول از اصوات، صعود و عروج به عالم زیبایی‌های کلی و مطلق را تجربه کند (همان: ۷۲). به عقیده افلاطون روح پیش از این نیز تجربه ادراک زیبایی مطلق را داشته است. او در رساله *فدروس* توصیف می‌کند که چگونه ارواح آدمیان پیش از ورود به اجساد در صحنه‌ای عظیم و باشکوه جمال حقیقی زئوس را تماشا کرده‌اند و اینک با دریافت هر زیبایی آن لحظه ازلی برای روح تداعی می‌شود (افلاطون، ۱۳۳۶: ۱۳۳-۱۳۴). افلاطون همچون عرفای مسلمان یادآوری و بازبایی این لحظه را در حکم «غذای زندگی بخش و نیروی حیات» می‌داند و عقیده دارد که چنین تجربه‌ای روح را با نفوس افلاک متصل می‌سازد تا در رقص و گردش عاشقانه، تناسب و اعتدال را که همانا حقیقت و اصل وجود است از نو بشناسد، به نوعی آگاهی خاص برسد و «دانش



مطلق» را درک کند (همان: ۱۲۹).

نظریه سماع طبیعی و مسائل مربوط به آن از طریق ترجمه آثار یونانی به فلسفه اسلامی راه یافت و در نتیجه، مسئله تناسب به موضوعی تأمل برانگیز در هستی‌شناسی بدل شد. فلاسفه مسلمان پذیرفتند که تناسب اساساً پدیده‌ای معقول و انتزاعی است که توسط نفس ناطقه از ماده انتزاع و ادراک می‌شود (توحیدی، ۱۹۵۱: ۱۴۰) و نفس اشتیاقی ذاتی به این فرایند نشان می‌دهد (ابن‌سینا، ۱۴۰۴ق: ج ۴، ۳۰۲؛ طوسی، ۱۳۶۷: ۵۹۳؛ توحیدی، ۱۹۵۱: ۱۴۲) چراکه سنخیتی میان نفوس و تناسب، به‌ویژه تناسب موسیقایی، موجود است (فارابی به نقل از زرقانی، ۱۳۹۳: ۴۱؛ اخوان‌الصفا، ۱۹۹۲: ج ۱، ۲۳۷). توضیح آنکه نفس کلی نه تنها 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: ۱۴۰).

شیخ‌الرئیس همچو فلاسفه 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 نتیجه همین حس اکتشاف است (ابن‌سینا، ۱۳۹۴: ۱۰۵-۱۰۶). این لذت تا حدی 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: ۱۴۲). به تعبیر باباافضل کاشانی، «عقل به شناختن صور و آرایش و حال‌های چیزها، گویا برون آردشان از مایه و محلشان و از میان اعراض برگزیندشان و از مواد» (۱۳۶۶: ۴۵۱). فلاسفه نیز باور دارند که تجربه انتزاع تناسب برای جنبه 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 (اخوان‌الصفا، ۱۹۹۲: ج ۳، 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 نفس باری

دیگر فرصت تجربه‌ای استعلایی، عروج و یگانگی با عالم معقولات را می‌یابد؛ چنان‌که اخوان‌الصفا همچون مولانا تناسب را نردبان عروج روح می‌خوانند: «حساب و هندسه آن نردبان است که از وی به علم الهی و معقولات مجرد از ماده بشاید رسید» (۱۳۷۵: ۵۷). بدین ترتیب نفس ناطقه خود غرق در تناسب و زیبایی می‌گردد (ابن‌سینا، ۱۳۶۰: ۱۱۴-۱۱۵) و در این تجربه زیبایی‌شناسانه به همان مقصدی می‌رسد که غایت نهایی حکمت اسلامی است؛ یعنی گسستن از عالم ماده و بازگشت به اصل روحانی خویش (اخوان‌الصفا، ۱۳۷۵: ۱۰۷؛ قبادیانی، ۱۳۳۸: ۲۲۴-۲۲۵). در سرمنزل نهایی، نفس که به عالی‌ترین حد از تناسب نائل شده است به نقطه وحدت، سکون و بقا می‌رسد (کرمانی، ۱۹۶۷: ۱۲۳) و تا حد امکان به واجب‌الوجود شباهت می‌یابد:

وَ أَكْثَرُ الْعُقَلَاءِ وَالْعُلَمَاءِ مِنَ النَّاسِ يَعْلَمُونَ أَنَّ الْأَشْخَاصَ الْفَلَكِيَّةَ وَ حَرَكَاتِهَا الْمُنْتَظِمَةَ وَ أَصْوَاتِهَا الْموزُونَةَ عَلَى النِّسْبَةِ الْفَاضِلَةِ مُتَقَدِّمَةُ الْوُجُودِ عَلَى الْحَيَوَانَاتِ الَّتِي تَحْتَ فَلَكَ الْقَمَرِ، وَ حَرَكَاتِهَا عِلَّةٌ لِحَرَكَاتِ هَذِهِ ... وَ أَنَّ لِتِلْكَ الْحَرَكَاتِ نِعْمَاتٍ مُتَنَاسِبَاتٍ مُفْرَحَةً لِنَفْسِهَا وَ مَشْوَقَةً لَهَا أَلَى فَوْقِهَا، كَمَا يُوجَدُ فِي طَبَاعِ الصَّبِيَّانِ اشْتِيَاقٌ إِلَى أَحْوَالِ الْآبَاءِ وَ الْأُمَّهَاتِ وَ فِي طَبَاعِ الْمُتَعَلِّمِينَ وَ التَّلَامِذَةِ اشْتِيَاقٌ إِلَى أَحْوَالِ الْأَسَاتِذِينَ وَ فِي طَبَاعِ الْجُنُودِ وَ الْخُدَمِ اشْتِيَاقٌ إِلَى أَحْوَالِ الْمُلُوكِ وَ الرُّؤَسَاءِ وَ فِي طَبَاعِ الْعُقَلَاءِ وَ الْفُضَلَاءِ إِلَى أَحْوَالِ الْمَلَائِكَةِ وَ تَشْبَهُ بِهِمْ. كَمَا قِيلَ فِي حَدِّ الْفَلَسَفَةِ إِنَّهَا تَشْبَهُ بِاللَّهِ بِحَسَبِ طَاقَةِ الْإِنْسَانِ (اخوان‌الصفا، ۱۹۹۲: ج ۳، ۹۳).

مباحث مربوط به تداعی ذهن در مواجهه با موسیقی از فلسفه و حکمت به کلام اسلامی و تصوف راه یافت. در کلام اسلامی، امام غزالی به نیروی تداعی موسیقی اشاره می‌کند و می‌افزاید که این شکل از آگاهی تا حدی با منطق معمول انسانی متفاوت 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 قوت نطق متعذر بود. پس نفس آن را به لحن‌ها بیرون آورد. چون ظاهر گشت شاد شد و از غایت شادی سوی آن رفت"» (۱۳۵۹: ۶۸). مشابه عبارات غزالی در رساله اخوان‌الصفا 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 در نمی‌آید، اما برای روح به‌غایت شیرین و مسرت‌بخش است. (۱۹۹۲: ج ۱، ۲۳۴). در عرفان اسلامی، مولانا نظریه سماع طبیعی را به‌عنوان دیدگاه حکما در برابر دیدگاه مؤمنان قرار می‌دهد و توضیح می‌دهد که حکما هنر موسیقی را تقلید و تذکارتی 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 سر سماع مشهود است: به‌طور کلی بر اساس هر دو نظریه، موسیقی هم‌جنس روح آدمی، یادآور عالم روحانی و مقدمه عروج از عالم ماده است. به این ترتیب، عروج عارف و فیلسوف متأله هر دو با نوعی تجربه 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  
(۱۳۹۳: ج ۲، ۷۶۳)

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 خاطره‌ازلی 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 سلسله آفرینش قابل مقایسه است. همچنین می‌توان توصیف افلاطونیان از صحنه‌ازل و جایی

را که انسان برای نخستین بار مسحور زیبایی مطلق زئوس گردید، با صحنه‌الست مقایسه کرد. عارف مسلمان مفاهیم قرآنی «آلست» و «کُن» را مناسب‌ترین گزینه‌ها برای تأویل و آمیزش با مفاهیم یونانی می‌یابد. در نتیجه او باور دارد صحنه‌عهد الست جایی بود که زیبایی ازلی حق برای نخستین بار در آن نمودار گشت و این نوای موزون «کن» بود که در آغاز در سلسله آفرینش پیچید و موجودات را به عرصه وجود کشاند. بخاری همچنین تجربه زیبایی را یادآوری نوای آهنگین تسبیح ملائکه می‌داند. در حکمت اسلامی، نفوس فلکی و ملائکه در پیوند با یکدیگر تصور می‌شوند (اخوان‌الصفا، ۱۹۹۲: ج ۱، ۲۰۷) و این فرشتگان هستند که به جای نفوس فلکی تدبیر مراتب آفرینش را بر عهده دارند. از این منظر می‌توان شباهتی دیگر میان توضیح فلاسفه و عرفا یافت. از نگاه فلسفه، زیبایی برای روح یادآور موسیقی نفوس فلکی است، چراکه پیش از نزول به عالم ماده در جوار ایشان می‌زیسته است درحالی‌که از نگاه عارف، روح پیش از این در جوار ملائکه جای داشته و حال هر زیبایی برای او یادآور نوای تسبیح ملائکه است.<sup>۶</sup>

در نهایت، 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 نه 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 دارند. در ماوراءالطبیعه یونانی و اسلامی، چنین احساسات رمزآلودی عموماً با مفاهیم ماورائی پیوند می‌یابند و در نتیجه، حکما و عرفا می‌کوشند تا توضیحی عرفانی برای این حسّ خاص بیابند. به باور ایشان، حسّ لذت‌بخش تداعی در رویارویی با زیبایی در واقع یادآوری خاطره‌ای ازلی است. ایشان می‌اندیشند که انسان می‌بایست زیبایی خارق‌العاده‌ای را تجربه و سپس گم کرده باشد و از این رو، حال همواره در تقلاست تا آن را به یاد بیاورد، از نو بشناسد و بازجوید. حکیم و عارف هر دو باور دارند که انسان در رویارویی با تناسب و زیبایی، گم‌گشته دیرین خود یعنی زیبایی مطلق را در

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

### ۳-۴. مقایسه مفهوم سر سماع و مفهومی زیباشناسانه تداعی آزاد خیال

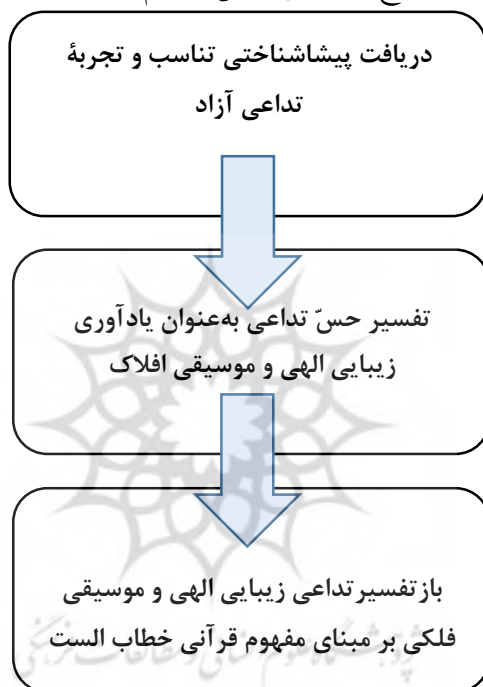
از روزگاری که جان لاک (John Locke؛ ۱۶۳۲-۱۷۰۴م) راز و رمز کنش‌های ذهنی انسان، به‌ویژه تداعی را کاوید تا به امروز، مسئله تناسب و تداعی از جمله کانونی‌ترین موضوعات در فرایند شناختی و ادراکی ذهن انسان بوده‌اند. ذهن انسان ذاتاً تمایل دارد تا میان داده‌های گوناگون تناسب و ارتباطی بیابد تا بتواند آن‌ها را در قالب مفاهیم نظام‌یافته‌ای ادراک و حفظ کند. در این فرایند، ذهن با تداعی‌های پی‌درپی بر مبنای تناسب‌های ادراک‌شده پیشین، شبکه‌های تناسب تازه‌ای برقرار می‌کند و با کشف هر تناسب به نوعی حس آسودگی و لذت ذهنی نائل شود. از آنجا که دانش زیباشناسی نوین با ذهن و دستگاه ادراکی انسان سروکار دارد، تناسب و تداعی از جمله کانونی‌ترین موضوعات در این حوزه به شمار می‌روند تا جایی که زیباشناس نامداری چون پیر گاستالا (Pierre Guastalla؛ ۱۸۹۱-۱۹۶۸م) فلسفه هنر خود را بر محوریت این دو مفهوم استوار می‌سازد (افلاطون، ۱۳۳۶: ۹۸-۵۶). البته بدیهی است که در زیباشناسی سکولار تجربه تداعی به‌شیوه کاملاً متفاوتی نسبت به آنچه در فلسفه و عرفان اسلامی شاهد بودیم، تفسیر و تحلیل می‌شود.

شاید بتوان یکی از دقیق‌ترین و روشن‌ترین خوانش‌های جدید از تجربه تداعی زیباشناسانه را در فلسفه امانوئل کانت (Emmanuel Kant؛ ۱۷۲۴-۱۸۰۴م) یافت. کانت دریافت که تجربه زیباشناسانه با دیگر ادراکات ذهنی ما متفاوت است. در هر فرایند ادراکی، ما تناسب و نظمی را کشف می‌کنیم و در ادراک تجربی، این کشف کامل می‌شود به‌طوری که ما می‌توانیم مفاهیم گوناگون را در ذهنمان به‌طور نسبتاً کاملی رده‌بندی و مرتب‌سازیم، اما ادراک زیباشناختی هرگز از ابهام خالی نیست. در ادراک زیباشناختی، ما نظمی را حس می‌کنیم و متوجه قاعده‌ای میان عناصر

حسی می‌شویم ولی نمی‌توانیم این نظم و قاعده را به روشنی 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. در نتیجه، در مواجهه با هر اصل هنری اصیل گویی برای اولین بار است که چیزی را تجربه می‌کنیم. در چنین حالتی، ذهن به شدت برانگیخته می‌شود و شبکه‌ای گسترده از تداعی‌ها در خیال شکل می‌گیرد، به طوری که گویی خیال تمام دالان‌های ممکن را برای رسیدن به ادراک کامل می‌پیماید. هم‌زمان، قوه 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 از این رو، ادراک در مرحله پیشاشناختی باقی می‌ماند. با این حال، از آنجا که ذهن در این تجربه پیشاشناختی به شدت برانگیخته است و مدام تناسب‌های تازه‌ای برای آن تداعی می‌شود به بالاترین لذت ادراکی می‌رسد. کانت این تجربه لذت‌بخش ادراکی را «بازی آزاد و هماهنگی قوه فاهمه و خیال» می‌نامد (راجرسون، ۱۳۹۴: ۴۳-۶۲). نکته درخور تأمل آنکه بازی ذهنی‌ای که در زیبایی‌شناسی کانت توصیف می‌شود، از چندین جهت با مفهوم سرّ‌سَماع مشابهت دارد:

۱. هر دو در مواجهه با تناسب هنری تجربه می‌شوند.
۲. در هر دو تجربه، ذهن می‌کوشد تا تناسبی را در سطح سوپرتکتیو انتزاع و ادراک کند.
۳. در این فرایندها تداعی و تذکار نقش محوری دارند.
۴. 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.
۶. هر دو تجربه به‌غایت لذت‌بخش‌اند.

بر اساس آنچه گفته شد، می‌توان پنداشت که در گذشته، فلسفه و عرفان هر دو در صدد بوده‌اند تا تفسیری ماورائی برای تجربه‌ی زیبایی‌شناسانه‌ی 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 سر سماع را به این شکل ترسیم کرد:



نمودار ۱: فرایند شکل‌گیری مفهوم سر 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 حس حیرت را تجربه می‌کند و برای رمزگشایی این نظام مبهم، شبکه‌های درهم‌پیچیده‌ای از تداعی را می‌سازد. در ماوراءالطبیعه یونان باستان، این حس تداعی با مفاهیم دینی گره می‌خورد و تجربه‌ی زیبایی‌شناختی به‌منزله یادآوری زیبایی خدایان یا موسیقی نفوس فلکی تصور می‌شود. نظریه موسیقی افلاک

با نام «سمع طبیعی» به فلسفه و حکمت اسلامی راه یافت و به خصوص در اندیشه‌های ابن سینا، اخوان الصفا و سهروردی متبلور شد. بر اساس این نظریه، موسیقی حاصل از دوران افلاک ذی نفوس به تدریج مراتب فرودین تر هستی از جمله نفس آدمی را به وجود آورد. روح انسان به دلیل هم‌خویشی با این نفوس در هر بار رویارویی با تناسب موسیقی، دچار نوعی احساس نوستالژی می‌شود و موسیقی فلکی را به یاد می‌آورد و از این رو مشتاق عروج به سوی افلاک می‌شود. به نظر می‌رسد که در نتیجه تأویل پاره‌ای مفاهیم قرآنی بر اساس نظریه سماع طبیعی به دست عارفان مسلمان و به‌طور خاص جایگزینی موسیقی فلکی با خطاب الست، مفهوم عرفانی سر سماع متولد شد. این مفهوم بر حالت برانگیختگی ذهن و تداعی آزاد خیال در مواجهه با موسیقی دلالت دارد که به‌باور صوفیه، لحظه ازل و زیبایی صدای حق را یادآوری می‌کند، روح را بیدار و مشتاق می‌سازد و بدین ترتیب، مقدمات شهود و مکاشفه را فراهم می‌آورد.

### پی‌نوشت‌ها

۱. چنین دیدگاهی را به ذوالنون مصری نیز نسبت داده‌اند: «ذوالنون مصری را از سماع سؤال کردند. گفت: واردی است از حق که قلوب بندگان به حق شنود محقق شوند. و هرکس که به نفس اصغا کند زندیق شود» (باخرزی، ۱۳۸۳: ۱۸۱).
۲. «وَإِذْ أَخَذَ رَبُّكَ مِنْ بَنِي آدَمَ مِنْ ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّتَهُمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ شَهِدْنَا أَنْ تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَذَا غَافِلِينَ» (اعراف: ۱۷۲).
۳. به عقیده عین‌الفضات، زیبایی حقیقی قرآن نیز در صحنه سماع و جمال الست نمودار شد اما در جهان مادی این زیبایی در پس پرده نهفته گشت (۱۳۷۳: ۱۰۶).
۴. «در خبر آمده است که بهشتیان در بهشت باشند. ناگاه از زیر عرش بادی بیزد که آن را باد لطافت خوانند و برگ‌های درختان را بجنباند و آوازه‌ها پدید آید که هرگز هیچ گوش‌ی آواز به آن خوشی سماع نکرده باشد. پس بر اثر آن دیدار حق باشد» (بخاری، ۱۳۶۵: ج ۴، ۱۸۰۹)؛ «در بهشت درخت‌هاست و بر آنجا جرس‌هاست از نقره آویخته. هرچگاه [؟] اهل بهشت سماع خواهند خدای تعالی از زیر عرش بادی بفرستد تا درین درخت‌ها افتد و این جرس‌ها در حرکت آید و ازو صوت‌هایی بیرون آید که اگر اهل دنیا آن را بشنوند همه از طرب بمیرند» (باخرزی، ۱۳۸۳: ۱۸۱).
۵. اخوان الصفا همچنین از معراج هرمس (ادریس) به افلاک یاد می‌کنند (۱۹۹۲: ج ۱، ۱۳۸).



۶. بخاری همچنين زیبایی را یادآور لحظه دمیدن نفخه الهی در کالبد انسان و نخستین مکالمه میان آفریدگار و آدمی پس از عطسه حضرت آدم می‌داند. گرچه ارتباطی میان این نکته و نظریه 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 نشانه حیات او بود که با واکنش پر از لطف آفریدگار مواجه شد (Gifford, 1793: Vol. 1, 162).

### منابع

۱. قرآن کریم.
۲. ابن منور، محمد (۱۳۹۷)، *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ ۱۲، تهران: آگه.
۳. ابوعلی سینا، حسین بن عبدالله (۱۳۶۰)، *رسائل ابن سینا*، ترجمه ضیاءالدین درزی، چ ۲، تهران: مرکزی.
۴. \_\_\_\_\_ (۱۴۰۴ق)، *الشفاء*، تصدیق و مراجعه الدكتور ابراهیم مدکور، تحقیق الدكتور احمد فؤاد الاهدانی، الطبعة الثانية، قم: مکتبه سماحة آية الله العظمی المرعشی النجفی الکبری.
۵. \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴)، *جوامع علم موسیقی (ریاضیات شفاء)*، ترجمه سید عبدالله انوار، چ ۱، همدان: بنیاد علمی و فرهنگی بوعلی سینا.
۶. اخوان الصفا (۱۹۹۲)، *رسالة اخوان الصفا و خلائق الوفا*، بیروت: الدار الاسلامیة.
۷. \_\_\_\_\_ (۱۳۷۵)، *مجملة الحکمة (ترجمه گونه‌ای کهن از رسائل اخوان الصفا)*، تحقیق محمدتقی دانش‌پژوه، چ ۱، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۸. افلاطون (۱۳۳۶)، *چهار رساله (منون، فدروس، ته‌توس، هی‌پیاس بزرگ)*، ترجمه محمود صنایع، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۹. افلوپین (۱۳۶۶)، *دوره آثار افلوپین (تاسوعات)*، ترجمه محمدحسن لطیفی، چ ۱، تهران: خوارزمی.
۱۰. باخرزی، ابوالمفاخر یحیی (۱۳۸۳)، *اوراد الاحباب و فصوص الآداب*، به‌کوشش ایرج افشار، چ ۲، تهران: دانشگاه تهران.
۱۱. بخاری کلابادی، خواجه امام ابوابراهیم اسماعیل بن محمد مستملی (۱۳۶۵)، *شرح التعرف لمذهب التصوف*، تصحیح محمد روشن، چ ۱، تهران: اساطیر.
۱۲. تفضلی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، «مولانا و سماع»، *فند پارسی*، شماره ۳۸، ۱۶۱-۱۶۶.

۱۳. توحیدی، ابوحیان و مسکویه (۱۹۵۱)، *الهوامل و الشوامل*، تحقیق احمد امین و السید احمد صفر، القاهرة: المطبعة لجنة التألیف و الترجمة و النشر.
۱۴. حاکمی، اسماعیل (۱۳۴۵)، «سماع در تصوف»، موسیقی، شماره ۱۰۸، ص ۱۱-۲۷.
۱۵. حیدرخانی، حسین (۱۳۷۴)، *سماع عارفان*، چ ۱، تهران: سنایی
۱۶. خامنه‌ای، سید علی (۱۳۸۶)، «سماع کیان و زخمه ازل»، *خردنامه صدر*، شماره ۴۸، ۸۴
۱۷. راجرسون، کنت اف. (۱۳۹۴)، *زیبایی‌شناسی کانت*، ترجمه علی سلمانی، چ ۱، تهران: حکمت.
۱۸. رازی، نجم‌الدین (۱۳۷۱)، *مرصاد العباد*، به‌اهتمام محمدامین ریاحی، چ ۴، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۹. زرقانی، سید مهدی (۱۳۹۳)، *رساله‌های شعری فیلسوفان مسلمان*، چ ۱، تهران: سخن.
۲۰. سجادی، جعفر (۱۳۸۱)، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، چ ۶، تهران: طهوری.
۲۱. سراج، ابونصر (۱۹۶۰)، *اللمع فی التصوف*، تحقیق عبدالباقی سرور و عبدالحلیم محمود، القاهرة: مطبعة السعادة.
۲۲. سعدی، مصلح‌الدین عبدالله (۱۳۸۹)، *گلستان*، تصحیح غلامحسین یوسفی، چ ۹، تهران: خوارزمی.
۲۳. سلطان ولد، بهاء‌الدین محمد (۱۳۷۷)، *معارف*، به‌کوشش نجیب مایل هروی، چ ۲، تهران: مولی.
۲۴. سمنانی، علاء‌الدوله (۱۳۶۹)، *مصنفات فارسی*، به‌اهتمام نجیب مایل هروی، چ ۱، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۵. سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳۸۰)، *مجموعه مصنفات*، تصحیح نجفقلی حبیبی، چ ۳، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۲۶. — (۱۳۷۲)، *مجموعه مصنفات*، تصحیح و مقدمه سید حسین نصر، چ ۲، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۲۷. شفیع‌ی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۷)، *مقدمه بر اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید*، چ ۱۲، تهران: آگه.
۲۸. طوسی، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۷)، *اساس الاقتباس*، تصحیح مدرس رضوی، چ ۱، تهران: دانشگاه تهران.
۲۹. عبّادی، قطب‌الدین ابوالمظفر منصور بن اردشیر (۱۳۴۷)، *التصنیف فی احوال المتصوفه*، تصحیح غلامحسین یوسفی، چ ۱، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۳۰. غزالی، ابو حامد امام محمد (۱۳۵۹)، *وجد و سماع (از کتب احیای علوم دین)*، ترجمه سید حسین خدیو جم، تهران: خواجه.
۳۱. — (۱۳۸۰)، *کیمیای سعادت*، ترجمه سید حسین خدیو جم، چ ۹، تهران: علمی و فرهنگی.
۳۲. فرهمند، محمد (۱۳۸۸)، «سماع مولوی و قاعده حرکت در آن»، *عرفان*، شماره ۱۹، ۱۳-۳۶.
۳۳. قبادیانی، ناصر خسرو (۱۳۳۸)، *خوان الاخوان*، تحقیق ع. قویم، تهران: کتابخانه بارانی.
۳۴. کاشانی، افضل الدین محمد (۱۳۶۶)، *مصنفات*، تصحیح مجتبی مینوی و یحیی مهدوی، چ ۲، تهران: خوارزمی.
۳۵. کبری، نجم الدین (۱۳۹۰)، *آداب الصوفیه و السائر الحائر (دو رساله فارسی کهن در تصوف)*، به اهتمام مسعود قاسمی، چ ۱، تهران: طهوری.
۳۶. کرمانی، احمد بن عبدالله (۱۹۶۷)، *راحة العقل*، تحقیق مصطفی غالب، بیروت: دار الأندلس.
۳۷. کیایی، منصور (۱۳۸۶)، «سماع در عرفان مولوی»، *فرهنگ مردم*، شماره ۲۳، ۷۹-۸۷.
۳۸. گیلانی، آذرنوش و سید صادق زمانی (۱۴۰۰)، «سماع و موسیقی عارفانه نزد سهروردی»، *متافیزیک*، سال سیزدهم، شماره ۱، ص ۱۶۴-۱۸۰.
۳۹. محمدی آسیابادی، علی و اسماعیل زاده مبارکه، مرضیه (۱۳۹۰). «الست در غزلیات شمس و شبکه روابط معنایی آن با آفرینش، ذکر و سماع»، *مطالعات عرفانی*، شماره ۱۳، ۱۸۵-۲۱۰.
۴۰. محمدی، کاظم (۱۳۹۲)، *مقدمه بر سر سماع علاء اللوله سمنانی*، کرج: نجم کبری.
۴۱. ملک پایین، مصطفی و رحیمی، سید مهدی (۱۳۹۱)، «جایگاه سماع در امتهات متون عرفانی تا قرن پنجم (ه.ق)، ادبیات عرفانی، شماره ۷، ۱۱۱-۱۳۳.
۴۲. موسوی سیرجانی (۱۳۸۶)، «از سماع تا وجد»، *ادبیات عرفانی*، شماره ۷، ۱۱۱-۱۲۶.
۴۳. مولانا، جلال الدین محمد (۱۳۹۳ الف)، *غزلیات شمس*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ ۷، تهران: سخن.
۴۴. — (۱۳۹۳ ب)، *مثنوی معنوی*، تصحیح حسن لاهوتی، چ ۱، تهران: میراث مکتوب.
۴۵. — (۱۳۹۷)، *فیه ما فیه*، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چ ۶، تهران: نگاه.
۴۶. نیشابوری، فریدالدین عطار (۱۳۹۸)، *تذکره الاولیا*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، چ ۲، تهران: سخن.
۴۷. هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان (۱۳۸۹)، *کشف المحجوب*، تصحیح محمود عابدی، چ ۶، تهران: سروش.

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.

