ISSN: 2980-9614

Rational Explorations
Vol. 3, No.1, Spring 2024

The Connection Between the Audience's State in Sohrevardi's Philosophy of Sama' and Performance Art

Azarnoosh Gilani

Assistant Professor, Department of Art, Ahvaz branch, Islamic Azad University, Ahvaz, Iran

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
10/11/2023
Accepted:
09/01/2024

ABSTRACT

Throughout history, there have been few poets, philosophers, or sages who have not mentioned music and Sama' in their written works. Shahab al-Din Sohrevardi, as one of the philosophers of the Islamic world, also had a special view of the states of the listener (audience) while listening to music and Sama'. He begins his discussion of music and Sama' with the concept of the audience and state. This approach to Sama' is unique. Performance art is one of the most controversial and fascinating trends in contemporary art. In performance art, the artist performs his/her work live in front of the audience. Performance art has always developed alongside literature, poetry, music, architecture, and painting. This research attempts to answer the following question: What is the nature of the audience in music and Sama' in Sohrevardi's view, and how is it connected to the audience in performance art?

Keywords: *Music, Sama', Sohrevardi, State, Audience, Performance Art*

***Corresponding Author**: Azarnoosh Gilani
Address: Assistant Professor, Department of Art, Ahvaz branch, Islamic Azad University, Ahvaz, Iran
E-mail: azarnoosh00@gmail.com

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه علمی

کاوش های عقلی

ISSN: 2980-9614

پیوند حالتِ مخاطب در فلسفه سماع سهروردی با هنرِ پرفورمنس(اجرا)

آذرنوش گیلانی

استادیار گروه هنر، واحد اهواز، دانشگاه آزاد اسلامی، اهواز، ایران

azarnoosh00@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۲/۰۸/۱۹

پذیرش:
۱۴۰۲/۱۰/۱۹

چکیده

تقریباً کمترشاعر، حکیم یا فیلسوفی را در طول تاریخ می‌توان سراغ گرفت که پیرامون موضوع موسیقی و سماع در آثار منظوم، منثور خود اشارات و عباراتی را نیاورده باشند. شهاب‌الدین سهروردی نیز به‌عنوانِ یکی از فلاسفهٔ جهانِ اسلام، نگاهِ خاصی به حالات شنونده (مخاطب) در هنگام نواختن موسیقی و سماع داشته است.او پرسش خود را در بحث موسیقی و سماع با مفهوم مخاطب وحالت آغاز می‌کند. این نوع نگاه به سماع در نوع خود کم‌نظیر است. هنرِ پرفورمنس(اجرا) نیز از جنجالی‌ترین و جذاب‌ترین گرایش‌های هنر معاصر در عرصه‌ی هنر می‌باشد که هنرمند اثر خود را در برابر مخاطب بصورت زنده به اجرا در می‌آورد. هنر اجرا همیشه در کنار ادبیات، شعر، موسیقی، معماری و نقاشی رشد می‌کند. برای این منظور، در این پژوهش تلاش شده به پرسش ذیل پاسخ داده شود: ماهیت مخاطب در موسیقی و سماع در نگاه سهروردی و پیوند آن با مخاطب در **پرفورمنس(اجرا)**چگونه است؟

کلمات کلیدی: موسیقی، سماع، سهروردی، حالت، مخاطب، پرفورمنس

۱- مقدمه

موسیقی، به هر نوا و صدایی گفته می‌شود که شنیدنی و خوش‌آیند باشد و انسان موجودات زنده را دچار تحول کند. در واقع، موسیقی هنر بیان و انتقال احساس از طریق صوت و آوا است. سماع در لغت به معنای «شنیدن»، «آوای گوش نواز» و «رقص» است، اما در اصطلاح به وجد، سرور، پای‌کوبی و دست افشانی صوفیان با آداب و تشریفاتی خاص گفته می‌شود. همچنین، سماع بر آوازی اطلاق می‌شود که حال شنونده را منقلب گرداند(انوشه، ۹۹:۱۳۷٦؛ نوربخش، ۱۳۵۵: ۳).

در کتاب تورات دربارهٔ عبادت خداوند از طریق موسیقی آمده است که: «جمیع لاویانی که مغنی بودند ... با سنج‌ها و بربط‌ها و عودها به‌طرف مشرق مذبح ایستاده بودند، و با ایشان صد و بیست کاهن بودند که کرنا می‌نواختند. پس واقع شد که چون کرنا نوازان و مغنیان مثل یک نفر به یک آواز در حمد و تسبیح خداوند به صدا آمدند، و چون با کرناها و سنج‌ها و سایر آلات موسیقی به آواز بلند خواندند و خداوند را حمد گفتند ...» (کتاب مقدس، کتاب دوم تواریخ ایام، فصل چهارم: ٦۵۸). همچنین «داوود و تمامی خاندان اسرائیل با انواع آلات چوب سرو و بربط و رباب و دف و دهل و سنج‌ها به حضور خداوند بازی می‌کردند» (تورات، کتاب دوم سموئیل، فصل پنجم: ٤٦۸). در مزامیر نیز آمده است که: «برای‌خدای یعقوب آواز شادمانی دهید! سرود را بلند کنید و دف را بیاورید و بربط دلنواز را با رباب! کرنا بنوازید در اول ماه، در ماه تمام و در روز عید ما. زیراکه این فریضه‌ای است در اسرائیل و حکمی از خدای یعقوب» (تورات، سفر مزامیر، فصل هفتاد و نه: ۸٦۲). در هند باستان نیز از موسیقی و پایکوبی و حرکت و وزن برای تعظیم و تکریم خدایان استفاده می‌شد (دورانت، ۱۳۷۸: ٤٤۱). موسیقی اقوام چینی نیز مستقل از مذهب نبود و همواره تشریفات مذهبی با موسیقی همراه بوده است. در واقع موسیقی و رقص زینت‌بخش معابد و دربار چینی بود (همان: ۵۳۰ و ۵۹۷). ژاپنی‌یان نیز «معتقد بودند که موسیقی، مانند زندگی، از طرف خدایان به قوم ژاپنی ارزانی شده است. ایزاناگی و ایزانامی، به هنگام آفرینش زمین، سرود می‌خواندند» (همان: ٦۳۲). یونانیان باستان خدای شعر و موسیقی داشتند (هرودوت، ۱۳٦۸: ۲/

۱۷۲؛ افلاطون، کتاب سوم، ۱۳۸۳: ۱۴۰). در واقع موسیقی در دنیای باستان تا هنر معاصر از جایگاه خاصی برخوردار بود و بیشتر کارکرد آئینی، مذهبی، فلسفی و هنری داشته است. «هنر مفهومی اول از همه، هنری است که ماده آن مفاهیم است، مانند موسیقی که صدا ماده آن است. از آنجایی‌که مفاهیم ارتباط تنگاتنگی با زبان دارند، هنر مفهومی نوعی از هنر است که ماده آن را زبان باید دانست»(آزبورن،۱۳۹۱:۷۵).هنر مفهومی عرصه گسترده و بسیار متنوعی از فعالیت‌های هنری را پوشش می‌دهد که یکی از شاخصه‌های آن هنر اجراست.

هنر اجرا(performance art) این گرایش هنر مفهومی به نوعی قواعد هنر نمایش را مورد خطاب خود قرار می‌دهد. هنر اجرا همانند موسیقی زنده بودن از ویژگی‌های این شاخه‌ی هنری است و به لحاظ زمانی بعد از گرایش مینیمالیسم اتفاق افتاد. هنر اجرا ، رفتارها و روش‌های ارائه شده توسط هنرمند اجراگر، با تغییر سطح احساسات اختصاص می‌یابد تا مفهومی را به مخاطب القا کند و ایده‌ی ذهنی‌اش را با ارتباطی حسی دو سویه کند. جوزف بویز می‌گوید؛ «هدف هنر آزاد کردن انسان‌هاست؛ از این رو هنر برای من معرفت است آزادی است»(سمیع آذر،۱۳۸۸:۱۵۳).

سهروردی به‌عنوان حکیمی که زنده کنندهٔ حکمتِ ایران باستان و پیوند دهندهٔ فلسفهٔ ایران، یونان و دنیای اسلام به حساب می‌آید، نگاهی مقدس و آسمانی به موسیقی و سماع دارد. سهروردی در بخش انتهای رساله *«رساله فی حاله الطفولیه»* به مسائل موسیقی و سماع پرداخته است، هرچند رساله مستقلی نیست اما بیشتر بصورت پرسش و پاسخ به سئوالات فرضی بوده است که سوال کننده خود سهروردی است و پاسخ دهنده شیخی است گمنام که می تواند نفس ناطقه‌ی سهروردی در مرحله‌ی «حالت طفولیت» یا سیر و سلوک باشد.در حقیقت متفکرانِ اسلامی و کسانی که از طرف‌داران موسیقی عرفانی و کاربرد معنوی آن هستند، مدعی‌اند که موسیقی این قابلیت را دارد که نفس انسانی را از عالم غرایز و محدودیت‌های حیوانی رهانیده، به سمت بی‌نهایت و عوالم بی‌انتهای وجود، سوق دهد. به‌زعم این عرفا، روح در عالم قدس، مستمع دائمی موسیقی جاویدان عالم بوده است و حالا که در اسارت این زندان تن قرار دارد، با استماع برخی از موسیقی‌ها به یاد سرزمین اصلی و موطن واقعی خود در آن عالم می‌افتد (نصر، ۱۳۸۹: ۱۷۵).

ضمن اینکه، موسیقی آیینی در برخورد با پدیده‌های طبیعی و ماوراء طبیعی از درون‌مایه‌ای رازآمیز وگاه اساطیری، سرشار از ابهام، تنوع و تناقض است. موسیقی آیینی در ایران، غالباً با حرکات موزون و رقص، شعر، دکلمه، قوالی و عموماً به صورت آوازی بوده و هنری و جمعی محسوب می‌شود (نصری اشرفی و شیرزادی آهودشتی، ۱۳۸۸: ۹۶۱- ۹۶۰).

۱. پیشینه تحقیق

در دهه‌های اخیر، پژوهشگرانی ایرانی همچون؛سیدحسین نصر در کتابِ «معنویت و هنر اسلامی»، بخشی را به موسیقی و سماع اختصاص داده است. او اشاراتِ مختصری به نگاهِ قدسی سهروردی به سماع داشته و بیان می‌کند که سهروردی سماع و موسیقی را وسیله‌ای برای رسیدن به کمال می‌دانسته است. ابراهیمی دینانی نیز در کتابِ «شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی»، اشاره مختصری به جایگاه موسیقی از نگاه سهروردی کرده است.همچنین بلخاری قهی در کتاب«سرگذشت هنر در تمدن اسلامی،(موسیقی و معماری)»، به طور مختصر به جایگاه عرفانی موسیقی از نگاه سهروردی پرداخته است. علاوه بر این، شایسته و خسروپناه در مقاله‌ای با عنوان: «بررسی نقش ابزاری موسیقی در کسب معرفت عرفانی از منظر عرفان اسلامی»، به جایگاه سماع و موسیقی از منظر عرفای اسلامی پرداخته است. در این مقاله نیز به طور خلاصه به نظرِ سهروردی درباره موسیقی و سماع پرداخته شده است. هواردجی اسماگولا(۱۳۸۹). در کتابی تحت عنوان؛ «گرایش معاصر در هنرهای بصری» در خصوص هنر اجرا بر این باور بود که روند خلاقیت هنری باید مستقیما به سوی گسترش نیروهای بالقوه زندگی ما هدایت شود، نه صرفا به سوی ساختن طرح‌های مورد پسند و پیکره‌های زیبا باشد.با وجود مقالات زیادی که درباره سهروردی، فلسفه و هنر اجرا نوشته شده است، اما تاکنون مقالهٔ مستقل دررابطه‌با دیدگاه او راجع‌به حالت در سماع و موسیقی و پیوند آن با هنر اجرا نوشته نشده است.

۲- موسیقی و سماع نزد سهروردی

موسیقی هنری است که با اعماق درونی روح و احساسات انسان‌ها ارتباط دارد و در این اعماق، جای طنز یا غیر طنز وجود ندارد. «در آنجا همهٔ مسائل عینیت زمینی خودشان را از دست می‌دهند

و یکپارچه به احساس تبدیل می‌شوند» (نصری اشرفی و شیرزادی آهو دشتی، ۱۳۸۸: ۸۶۰). سهروردی در رساله‌ی *«غربت غربیه»* یا *«بیگانگی در باختر زمین»*به گونه‌ای از دیدنِ جرمهایِ آسمانی و شنیدنِ نغمه‌های آنها سخن می‌گوید که خواننده تصور می‌کند او به کشف و شهود رسیده است: «پس جرمهاء علوی را بدیدم، بدان‌ها پیوستم و نغمه‌ها و دستان‌های آنها بشنودم و خواندن آن آهنگ‌ها بیاموختم و آواهای آنها چنان در گوشم اثر کرد که گویی آوای زنجیری است که بر سنگ خاره کشند» (سهروردی، ۱۳۷۲، ج۲: ۲۹۲- ۲۹۱)، این سخن سهروردی شباهت زیادی با این گفتهٔ فیثاغورس دارد: «من این عالم‌های برین را بعد از ریاضتی تمام، به عیان دیدم و از جهان طبیعت به عالم نفس و عقل فرا رفتم و به مشاهده‌ی صورت‌های مجرد، و زیبایی و تابناکی آنها نایل آمدم و نغمات خوش و آوازهای طرب‌انگیز روحانی را شنیدم.» (شهرستانی، ۱۳۸۷، ج۲: ۱٤۱- ۱٤۰).

با توجه به اینگونه شواهد می‌توان گفت *«سهروردی»* نیز مانند فیثاغورث در گردش اجرام آسمانی هماهنگی می‌پذیرفت و گردش افلاک را قسمتی موسیقی تلقی می‌کرد (هومن، ۱۳۸۲، ج۱: ۸۵؛ موحد، ۱۳۷٤: ۵۲). در این راستا *«ابراهیمی دینانی»* می‌نویسد: «مطابق آنچه در برخی از آثار حکمای اسلامی آمده، فیثاغورس حکیم باستانی با روحانیت خود به عالم علوی عروج کرده و در اثر صفاء جوهر نفس و پاکی قلب خویش نغمه افلاک و صدای حرکت کواکب را بگوش جان استماع نموده است. این حکیم باستانی پس از این که از عالم روحانیت خویش به بدن عنصری بازگشته نغمه‌هایی را به گوش جان شنیده مرتب ساخته و به این ترتیب علم موسیقی را تکمیل کرده است. ***«صاحب اخوان‌الصفا»*** و بسیاری از قدما برای افلاک نغمه‌هایی قائل شده‌اند که هیچ نغمه‌ای موزون‌تر و خوش آهنگ‌تر از آنها قابل‌تصور نمی‌باشد.» (ابراهیمی دینانی، ۱۳۷۹: ۳۷٦).

سهروردی در کتاب*«**حکمه‌الاشراق**»* نیز به آوازهای افلاک اشاره می‌کند و می‌نویسد: *«وللافلاک اصوات غیر معلله بما عندنا فانا بینا ان الصوت غیر تموج اتهواه»*: افلاک آوازهایی دارند که با آنچه در این عالم نزد ماست – مانند تموج هوا و غیره – قابل توجیه و بیان نیست (سهروردی، ۱۳۷۲،

ج۱:۳ ٢٤). البته همچنان که گفته شد چنین می‌نماید که نظر *«شیخ اشراق»*در مورد توازن های افلاک و اجرام آسمانی پیرو فیثاغورث است اما برخلاف اودنبال محتوی و ریاضی و ترکیب علم و عمل نیست بلکه به دنبال کشف حالت، دست برافشاندن، خرقه در انداختن، به زمین خوردند و رقصیدن هنگام شنیدن سازهای خوش آوازی چون: دف و نی است.

به نظر می‌رسد دیدگاه های خاص*«سهروردی»* و عارف بزرگی چون: *«مولوی»* درباره موسیقی و سماع، بازتابی از نظرگاه های حکمای فلاسفه ی یونان باستان الخصوص فیثاغورث است. البته این امر بدان معنا نیست که سهروردی، مولوی و دیگر فلاسفه ی اسلامیمفهوم موسیقی و سماع را از فیثاغورث، وام گرفته باشند بلکه این حکمای باستانی بنابر مشیت الهی، علمی قدسی را معرفی کردند که عرفا و فلاسفه اسلامی به راحتی توانستند در جهانبینی خود جذب کنند. مولوی در قصه ی ***«ابراهیم ادهم»***، دفتر چهارم مثنوی، الحان موسیقی را بانگ گردش چرخ دانسته اند:

ناله‌ی سرنا و تهدید دهل　　چیزکی ماند بدان ناقور کل

پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها　　از دوار چرخ بگرفتیم ما

بانگ گردش‌های چرخ است اینکه خلق می‌سرایندش به طنبور و به حلق مؤمنان گویند که آثار بهشت نغز گردانید هر آواز زشت (مولوی، ۱۳۸۱، مثنوی، دفتر چهارم).ابیات مذکور به حکمای یونانی، به ویژه فیثاغورث و پیروانش اشاره دارد که موسیقی را بازتاب حرکت افلاک می دانستند.(بلخاری قهی،۱۳۸۳:۲۵). شاید اشاره ی مولوی به آراء *«اخوان الصفا»* در رسائل آنان باشد: ولی قدر مسلم هفت بار تکرار نام افلاطون در مثنوی – مثلا دراین بیت:

ای دوای نخوت و ناموس ما　　ای تو افلاطون و جالینوس ما

«این نگاه ارادتمندانه ی «مولوی» به «افلاطون»، احتمال آن مصداق «حکما» فیلسوفان یونانی، چون فیثاغورث و افلاطون باشند، بیشتر می کند»(همان:۲۵).

۳- نقش حالت در هنگام سماع نزد سهروردی

بسیاری از عرفا، شاعران و فیلسوفان اسلامی نگاه مثبت و مقدسی به موسیقی و سماع داشتند. ***«محی الدین عربی»*** ضمن بیان شرح مبسوطی درباره‌ی سماع در رسائل خود اظهار می‌دارد: «که

از (نظر ما) مطلق سماع حرام نیست بلکه مباح است. چنان که شعر و غنائم را با شرایطی مباح می‌دانیم» (ایرانی،۱۳۷۳:۱۷۱). ***«امام محمد غزالی» نیز*** با آن که در اجرای احکام و سنن اسلامی بسیار سخت گیر بوده، معتقد است: «رقص، **سرود،** *سماع و* آواز خوش را چون ضرر و زیانی به کسی نمی‌رساند امری مباح دانسته و با صراحت آن را عملی مشروع اعلام می‌دارد» (راوندی، ۱۳٤۱، ج۱: ۱٦٥).غزالی در کتاب ***«احیاء علوم الدین»*** باب مستقل و مفصلی را به سماع اختصاص داده و معتقد است: «سماع مستحب از آن کسی است که دوستی خدا در دلش موج می‌زند و سماع این دوستی را به جوش می آورد» (ایرانی،۱۳۷۳:۱۷۱). محمد عارف بزرگ «***جنید***» در برخی از اشعار خود به راز سماع اشاره کرده است برای مثال می گوید:

عارف به سماع دست از آن افشاند　　تا آتش شوق خود می بنشاند

عاقل داند که دایه گهواره طفل　　از بهر سکوت طفل می جنباند

(مراغی،۱۳۷۲:۱۲٤).

علتی که سهروردی در «رساله فی‌حالةالطفولیه» از برای رقص صوفیانه ذکر کرده، نزدیک به نظر جنید است. او بدون اینکه اشاره‌ای به آیه «الست» داشته باشد، می‌گوید: «شیخ گفت جان قصد بالا کند همچون مرغی که می‌خواهد خود را از قفس بدر اندازد» (سهروردی،۱۳۷٤:۲٤). سهروردی در جلد دوم«***مجموعه مصنفات***» می نویسد: «پس جان آن ذوق را از دست گوش بستاند، گوش را از شنیدن معزول کند و خویشتن شنود، اما در آن عالم زیرا که در این عالم شنیدن کار گوش بود» (سهروردی، ۱۳۸۰، ج۲: ۲٦٤). این سخن سهروردی یاداور عقیده ی مولوی است که سماع را امری بهشتی می‌داند که روح ما پیش از آمدن به این عالم آن را شنیده است و آواز و نغمه‌ی خوش سبب می‌شود که روح آن نغمه‌ها شود و دوباره به عالم بالا بپیوندد» (نامداریان، ۱۳۹۰: ۳٥۱).

در رابطه با سماع، سهروردی معتقد است، چنانکه پرنده را در قفس می‌کنند؛ آرزوی رهایی می‌کند، اما به آن نمی‌رسد؛ روح نیز در قفس جسم گرفتار است و قصد رهایی می‌کند، اما نمی‌تواند. او در ***«رسالهٔ فی حاله الطفولیه»*** می‌نویسد: «شیخ را گفتم که رقص کردن بر چه می‌آید؟ شیخ

گفت: جان قصد بالا کند، همچو مرغی که می‌خواهد خود را از قفس به دراندازد. قفس تن، مانع آید. مرغ جان قوت کند و قفس تن را از جای برانگیزاند. اگر مرغ را قوت عظیم بود، پس قفس بشکند و برود و اگر آن قوت ندارد، سرگردان شود و قفس را با خود می‌گرداند. باز در آن میان آن معنی غلبه پدید آید، مرغ جان قصد بالا کند و خواهد که چون از قفس نمی‌تواند جستن، قفس را نیز با خود ببرد. چندان‌که قصد کند یک به دست بیش بالا نتواند بردن. مرغ قفس را بالا می‌برد و قفس باز بر زمین افتد» (سهروردی، ١٣٧٤: ٢٤).«.... بعد از آن، گوینده هم از آنجا صوتی کند به آوازی هرچه خوش‌تر و در میان آواز شعری گوید که آن حالِ صاحب واقعه بوَد – چون آوازی حزین شنود و در میان آن صورت واقعهٔ خویش بیند – و همچون هندوستان که به یاد پیل دهند، حالِ جان را به یاد جان دهند. پس جان آن ذوق را از دست گوش بستاند، گوید که تو سزاوار آن نیستی که این شنوی. گوش را از شنیدن معزول کند و خویشتن شنود. امّا در آن عالم. زیرا که در آن عالم، شنیدن کار گوش نبوَد.» (همان، ٢٤– ٢٣). گرچه گفته می‌شود که شیخ اشراق حتی یک‌بار هم در حلقهٔ سماع حاضر نشده است (لاهوری، ١٩١٤م، ج٢: ١٣)؛ اما، شهرزوری در مورد او می‌نویسد: بیشتر خاموش و مشغول به خود بود، سماع و موسیقی را به غایت دوست می‌داشت (شهرزوری، ١٩٧٦، ٢، ١٢٤– ١٢٣).

به اعتقاد سهروردی در جهان افلاک مثالی و عالم هورقلیائی اصوات و نغمه‌هایی وجود دارد که مشروط به تموج هوا نمی‌باشد. اصوات و نغمه‌های عالم هورقلیا به گونه‌ای است که هیچ گونه صورت نغمه‌ای خوش آهنگ‌تر از آنها نمی‌باشد (ابراهیمی دینانی، ١٣٧٩: ٣٧٥). این نگاه به موسیقی حاکی از آن است که سهروردی به عنوان یکی از طرفدارانِ کشف و شهود، از موسیقی ادراکی شهودی و قلبی دارد که با ادراک سمعی و حسّی تفاوت‌های زیادی دارد. با توجه به اینکه نگاه عارف، نگاهی از علت به معلول است، نغمه‌های موسیقی را نیز حکایت‌گر نغمه‌های آسمانی می‌بیند که به سبب آن، احساسات صافی عرفانی برای او تداعی شده، حتی گاهی ممکن است مقدمه‌ی شهوداتی را هم برای او فراهم آورد (شایسته و خسروپناه، ١٣٩٣: ١٢٥).

علاوه بر این، سهروردی گاهی موسیقی و سماع را بی‌اختیار دانسته و در جاذبه‌های عالی آن را بی‌خودانه و یا غیرارادی می‌داند. در نظر او هرگاه که سالک در مدار جاذبه قرار گیرد و بر او از ناحیه‌ی عالم بالا فیضان گردد و به‌نوعی تحت اشراق واقع شود ذوقی که از این بابت بر جان سالک می‌نشیند از آن‌جا که تن نیز تحت تصرف جان است به ناخواسته به حرکت و جنبش درمی‌آید و به گفته‌ی سهروردی شروع به رقص و سماع می‌کند. او در لوح سوم کتاب *«الواح عمادی»* (بند ۵۸)می‌گوید: «و چون بر او اشراق کنند موجب حرکت شود و حرکت استدعای نور دیگر کند. و اشراقات متواتراند و پیوسته‌اند و حرکات به سبب آن پیاپی‌اند. چنان‌که صوفی گفت که: چون من از خود غایب شوم او حاضر شود و چون او ظاهر شود ما را غایب گرداند. پس هریکی را معشوقی است خاصّ و آن عقل مفارق است و این ظلّ و طلسم اوست. و وجود این از اوست و کمالش از اوست و از بهر این سبب حرکاتش مختلف شد. و همه را معشوقی است مشترک و او واجب‌الوجود است و از بهر این سبب مشارک شدند و در حرکات دوری. و افلاک را همه‌ی کمالات به فصل حاصل است، الاّ وضع‌ها، زیرا که اگر بر یک وضع ثابت شدی از دیگر وضع‌ها به قوه بماندی و چون متصور نیست که جمله به فعل درمی‌آیند و چون درآیند به یکدفعه بر سبیل تعاقب به فعل درمی‌آیند. و چون نفس تو متأثر شود به نور مبرّق از ملکوت، بدن تو منفصل شود از سبب آنکه با او علاقه دارد تا به حدّی که به رقص و دست زدن انجامد. و نفس فلک چون منفعل شود از آن لذات قدسی بدنش از آن منفعل شود و به حرکات متناسب راسخ به خیر دائم مانند نمودن به عالی نه از بهر التفات بر سافل» (سهروردی، ۱۳۷۲: ۱۵۳– ۱۵۲).

از میان هنرهای مختلف چون معماری، نگارگری و خوشنویسی، موسیقی سر گذشتی روشن‌تر و مدون‌تر دارد. این بدان دلیل است که موسیقی تنها رشته هنری است که در تاریخ تفکر اسلامی متونی نظری و در عین حال فنی را به خود اختصاص داده است. ماهیت نظری و انتزاعی موسیقی از یک سو و اتحاد وسیع و وثیق ریاضیات، فلسفه و هنر در اسلام متأثر از نظریه فیثاغورثبودکه اعتقاد داشت یکی از پایه های حکمت موسیقی است. صوفیان موسیقی را فراتر از صرف ایجاد لذت در شنونده می‌دانند. سهروردی در پایان کتاب «*مطارحات*»، ریشه‌های خمیره‌ی

حکمت و این که چه کسانی از اقوام گوناگون دست یافته‌اند، می‌نویسد: «اما انوار سلوک در زمان‌های نزدیک، گونه‌ای از آن به فیثاغوریان اختصاص داشته و سپس از ایشان به برادرم اخمیم رسیده است.»(سهروردی،۱۳۸۵:۵۳۹). شیخ عطار در «*تذکرهالاولیا*» جمله‌ای از ذوالنون مصری می‌نویسد: «سماع وارد حق است که دل‌ها بدو برانگیزد و بر طلب حریص کند. هر که آن را حق شنود به حق راه یابد و هرکه به نفس شنود در زندقه افتد» (نیشابوری، ۱۳۷۳:۱۸۷). از «*جنید بغدادی*» پرسیدند؛ «که چه حالت است که مرد آرمیده باشد و چون سماع شنود اظطراب در وی پدید آید. گفت حق تعالی ذریت آدم را در میثاق خطاب کرد که «*الستبربکم*» همه ارواح مستغرق لذت آن خطاب شدند. چون در این عالم سماع شنوند در حرکت و اضطراب آیند»(سعدی شیرازی، ۱۳۷۲:٦۰۹).علتی که سهروردی در «رساله فی‌حالهالطفولیه» از برای رقص صوفیانه ذکر کرده، نزدیک به نظر جنید است. او بدون اینکه اشاره‌ای به آیه «الست» داشته باشد، می‌گوید: «شیخ گفت جان قصد بالا کند همچون مرغی که می‌خواهد خود را از قفس بدر اندازد» (سهروردی،۱۳۷٤:۲٤). تمثیل مرغ و قفس را سهروردی در رسالهٔ «*لغت موران*» نیز به کار برده و جان را طاووس خوانده است که در قفس تن گرفتار شده و گاهی بوهایی می‌شنود و شوقی در او پدید می‌آید که باعث اضطراب و حرکت او می‌شود.

حالی که با شنیدن موسیقی به شخص دست می‌دهد مرتبه‌ای معنوی از هشیاری زیبایی-شناختی است که تا ابعادی لاهوتی ارتقا می‌یابد، ودر این میان نغمات موسیقی مظهر نظم الهی‌اند. چنانکه «*ابن خلکان*» حکایتی از امیر حلب درباره «*فارابی*» دارد که بر چیرگی و مهارت فارابی در هنر نوازندگی دلالت می‌کند. امیر حلب به فارابی می‌گوید: «تو درباره موسیقی هم چیزی می‌دانید؟ فارابی گفت بله خوب می‌دانم. سپس، چوب‌هایی از کیسه‌اش بیرون آورد و آن‌ها را تنظیم کرد و قطعه‌ای نواخت. همه حاضران به خنده افتادند. فارابی چوب‌ها را به شکل دیگر ترکیب کرد و قطعه‌ی دیگری نواخت. همه حاضران به گریه افتادند. او برای بار سوم چوب‌ها را باز کرد و به صورتی دیگر تنظیم نمود و نواخت. این دفعه همه به خواب رفتند. فارابی همه اهل مجلس را در خواب رها کرد و از دربار بیرون شد»(مفتونی،۱۳۸۹:۱۳) با این تفاسیر، فارابی موسیقی را بر سه

نوع تقسیم می‌کند: «اول موسیقی نشاط انگیز(ملذ)، دوم موسیقی احساس انگیز(انفعالی) و سوم موسیقی خیال انگیز (مخیل)» (برکشلی،۲۵۳۷:۹۰). *«حسینی کوهساری»* در ارتباط با تقسیمات فارابی می‌نویسند: «آهنگ‌های ساخته فارابی بخصوص در بعضی از طوایف صوفیه رایج شده که در آداب و رسوم سماع، از آن بهره می‌جسته‌اند» (حسینی کوهساری،۱۳۸۲:۶۲). *«آرتورشوپنهاور»* نیز در کتاب شاهکار فلسفی هنر و زیباشناسی می‌نویسند: «... موسیقی تخیل را به آسانی بیدارمی‌کند و می‌کوشد تا به عالم ارواح که نادیدنی، ولی در عین حال زنده و پویا است و با ما مستقیماً سخن می‌گوید، شکل دهد» (شوپنهاور،۱۳۷۵:۱۵۸). با این تفاسیر بنظر می‌رسد، رنگ و بوی سماع و موسیقی عرفایی چون سهروردی و دیگر فلاسفه و عرفایی که اهل استدلال، برهان عقلی وکشف و شهود بوده‌اند؛ ازنوعِ سومِ تقسیم‌بندی فارابی از موسیقی، یعنی موسیقی خیال‌انگیز باشند.

علاوه بر این، در سنت ایرانی، سازها هم از لحاظ دسته‌بندی کلی و هم از لحاظ ساختار، سه دسته‌اند: بادی، زهی، ضربی و نزد حکما، این سه حکایت از سه مرتبه‌ی بنیادینِ نفس انسان حکایت دارد و هر مرتبه واجد حالاتی است که با نواهای مختلفی متناسب با موسیقی و سماع است، با این تفاوت که نفس غم، نفس شادی و نفس همه‌ی این احساسات را گویی به طرز مجرد در موسیقی و سماع می‌توان مجسم ساخت. ساز عمده بادی مورد نظر سهرودی عبارت است از؛ نی (مزمار) که از نگاه وی جایگاه ویژه و خاص دارد. سماع بر پایه‌ی آهنگ و موسیقی است، هر چند که شعر و آواز نیز در آمیخته شوند؛ و این آهنگ و موسیقی حق است؛ چنان که در تقسیم بندی *«ابونصرسراج»* تلویحا اشارت رفته است. او می گوید: «سماع سه نوع است: برخی به طبع می‌شنوند (غریزه) و برخی به حال (فن/هنر) و برخی به حق (صوفیه)» (خاتمی، ۱۳۹۳:۲٤٤). همان‌گونه که در این عبارت مشاهده می‌شود ابونصر سراج به غریزه، هنر، صوفیه در این باب اشاره کرده است. انسان از نگاه وی با پیروی از غرایز، حال، و حق، هنگام شادی نوعی و هنگام ترس نوعی دیگر صدا می کند. بویژه صدای انسان تحت تاثیر احساسات گوناگون مانند غم و

شادی تغییر می‌کند: این صداها در شنونده همان گونه احساسات و همان حالات روحی را پدیدار می‌سازد که در موسیقی و سماع اجرا می شود.

موسیقی و سماع در تاریخ هنر اسلامی به موضوع مهمی در تفکر اسلامی مبدل شد؛ از یک سو به دلیل همنشینی‌اش با فلسفه در میان حکمایی چون سهروردی، به دلیل آسمانی بودنش ارج و قربی یافت و از دیگر سو به دلیل ابتذالی که بر اثر بزمی شدن، علما و فقها را به تاملی جدی در باب آن برانگیخت. در این باب ابو حفص عمر سهروردی ملقب به شیخ الاسلام، سماع را سه نوع می داند: «حلال، حرام و دارای شبهه. از سماع حرام و شبهه ناک باید پرهیز کرد و حلال آن را باید ارج نهاد. سهروردی ترک دف و شبابه را، با آنکه در مذهب شافعی جایز است، اولی‌تر می‌داند» (بلخاری قهی،۱۳۸۸:٤١). عمرسهروردی به مصداق *«ان الاعمال بالنیات»*، می‌گوید: «اگر انگیزهی سماع مشروع باشد، جایز است» (لیمن، ۱۳۹۵: ۱۷۹).

سهروردی در رساله *«فی‌حاله‌الطفولیه»* می‌نویسند: « پس جان آن ذوق را از دست گوش بستاند، گوید که تو سزاوار آن نیستی که این شنوی،.....خویشتن شنود، اما در آن عالم، زیرا که در آن عالم شنیدن کار گوش نبود» (سهروردی، ۱۳۸۰، ج۳: ٢٦٤). سهروردی در این جا به تجربه‌ای معنوی که در حین موسیقی و سماع دست می‌دهد اشاره می‌کند. موسیقی ابتدا گوش می‌شنود، ولی از یک جا به بعد دیگر گوش نیست که موسیقی و سماع را ادراک کند، بلکه با شنیدن آن است که سالک به وجد می آید، یا به قول سهروردی «حالت» می شود.

به طور کلی صوفیان و اهل سماع معتقدند که هنر سماع به انسان مفاهیمی را القا می‌کند که در قالب بیان نمی‌گنجد و هم چون اسطوره، نمادی از عالم بالاتر و والاتر از واقعیات روزمره است. بدین لحاظ آنان برای سماع که ظاهری گناه آلود دارد تعبیرات عرفانی قایلند. راسل در کتاب تاریخ فلسفهی غرب می‌گویند: «عرفان و عدد، آواز و افلاک، ریاضیات و موسیقی، تزکیه و فلسفه به هم پیوند خورده بود» (راسل، ۱۳۷۸، ج۱: ٤٧). چنانکه ابوسعید ابوالخیر«سماع را وسیله-ای برای تزکیه و تخلیه هواهای نفس، دست بر هم زدن و پای‌کوفتن برای فروریختن هوای نفس است» (میهنی،۱۳۹۷، ج۱: ۳۰۹).یکی از اتهاماتی که به او می‌زدند، این بود که مجلس سماع دایر

می‌کند و اجازه می‌دهد جوانان دراین مجلس برخیزند و رقص کنند» (همان، ۳۰۹). در گزارشی دیگر آمده است که یک روز شیخ ابوالقاسم قشیری از در خانقاه شیخ ابوسعید ابوالخیر می گذشت و شنید که شیخ ابوسعید سماع می‌کند و صوفیان را وقت خوش گشته بود و حالتی پدید آمده، رقص می‌کردند؛ و شیخ با ایشان موافقت کرده است» (همان،۷٦). سهروردی نیز سعی می‌کند برای دست افشانی معانی رمزی قایل شود و می‌گویند: «از آن عالم چیزی یافتیم، هر چه اینجا داشتیم، ترک کردیم و مجرد شدیم» (سهروردی،۱۳۷٤:۲۵).

٤-نقش مخاطب در هنر پرفورمنس(اجرا)

پرفورمنس همیشه در کنار ادبیات، شعر، فیلم، تئاتر، موسیقی، معماری و نقاشی رشد می‌کند. شاخصه‌های آن شامل ویدئو، رقص، اسلاید و روایت‌هایی است که توسط فرد یا گروهی در خیابان‌ها، کافه‌ها، سالن‌های تئاتر و گالری‌ها اجرا می‌شود و مخاطب بخشی از اثر را شکل می‌دهد. هنر اجرا «هنر زنده‌ای‌ست» که هنرمند آن را می‌سازد و برخورد مخاطب را به دقت و به شیوه هنری مناسب زمانه بازگو می‌کند...«هنر پرفورمنس(اجرا) شکل نوینی از تئاتر است که مطمئنا یک مفهوم تازه‌ی مطلق در هنر نیست. قالب پرفورمانس شبیه تئاتر یا گروه موسیقی و رقص است. بدین معنا که در برابر مخاطبان و گاه با مشارکت ایشان اجرا می‌شود. برخی از هنرمندان تاکید دارند پرفورمنس‌هایشان بیشتر شبیه به نقاشی است تا تئاتر، موسیقی و رقص»(Battcock, Nickas,2011, 68). «پرفورمانس بیانی از هنرمند است که می‌خواهد احساس مخاطب هنری را به چالش بکشد و احساساتش را محاط کند. هر اجراگر تعریف خودش را از پرفورمانس در رفتارها و روش‌های بسیاری اجرا می‌کند، بطوری که کاملا غیر منتظره می‌شود... هنرمندان، اجرای زنده را وسیله‌ای برای بیان ایده‌هایشان باز می‌گردانند»(Battcock, Nickas,2011, 22-23). «جوزف بویز» هنرمند آلمانی، از برجسته‌ترین نمایندگان هنر اجرا می‌باشد با معرفی مجسمه به عنوان اندیشه و ایده به واقع، هنر سه بعدی را در انعکاسی روشنفکرانه با رویا، مرتبط ساخت. از مهم‌ترین اجراهای او«چگونه نقاشی را برای خرگوش مرده شرح دهیم». بویز اصرار داشت؛ «حتی

جانوری مرده، ادراک شهودی بیشتری از انسان‌های خشک و متعصب دارد»(سمیع آذر،۱۳۸۸:۱۵٤). «بسیاری از اعضای گروه جوزف بویز به عنوان موسیقی‌دان پرورش یافته بودند، بنابراین در بسیاری از اجراهای این گروه روی صدا تاکید می‌شد، اصوات صوتی، حرکات بدنی، موسیقی پیشتاز وانواع گوناگون مواد غیر معمول، اغلب در این اجراها به‌کار گرفته می-شد«(اسماگولا،۱۳۸۱:۳۳۸).

نتیجه گیری

از جمله موضوعات بحث برانگیز در تاریخ اسلام، نقش حالت در موسیقی و سماع بوده است.سهروردی در مورد موسیقی و سماع، کاری ندارد به این که نوازنده چه می‌نوازد و در کدام زمان و مکان نواخته می‌شود، به بزم، حلال، حرام و دارای شبهه که ابوحفص عمر سهروردی و دیگر عرفا، درباره سماع و موسیقی حکم شرعی داده‌اند بحث نمی‌کند. حتی با معانی رمزی و عرفانی که برخی از نویسندگان برای سازهای بادی قائل بودند کاری ندارد. آن‌چه سهروردی درباره‌ی موسیقی و سماع بیان می‌کند ماهیتی مفهومی دارد. سهروردی به تجربه و لذت معنوی که در حین موسیقی و سماع به مخاطب دست می‌دهد اشاره می‌کند. یعنی لذتی که از طریق گوش برای شنیدن موسیقی و سماع به مخاطب می‌رسد، در جان او تاثیر می‌گذارد و او را از این جهان بیرون می‌برد چنانکه گویی جان اوست که موسیقی و سماع را در عالمی ورای عالم عادی می‌شنود. در هنر پرفورمنس(اجرا) نیز اثری را تولید می‌کنند که با موسیقی همراه است و حالتی دو قطبی دارد، قطب نخست آفریننده‌ی اثر است و قطب دیگر مخاطب یا شنونده اثر است. آن کسی که اثر را نگاه می‌کند(مخاطب) به اندازه آفریننده‌ی اثر اهمیت دارد. بر همین اساس، نگاه سهروردی به نقش مخاطب و شنونده موسیقی و سماع در قطب دوم هنر پرفورمنس(اجرا) قرار می‌گیرد. بطور کلی، مسئله موسیقی وسماع از نظر سهروردی کسی است که در مجلس به عنوان مخاطب یا شنونده نشسته است و ناگهان حالی به وی دست داده و بلند می‌شود. چیزی که سهروردی در نظر دارد معمایی عرفانی یا رمزی که مربوط به مخاطب(شنونده) و حالات و حرکات و اعمال او در

مجلس موسیقی و سماع هنگام دست برافشاندن، خرقه در انداختن، به زمین خوردند، رقصیدن و شنیدن سازهای خوش آوازی چون: دف و نی است. اما هنر پرفورمنس، احساسات مخاطب را جایگاه تبلور ایده‌های هنرمند، برای ایجاد ارتباط میان مخاطب و اثر می‌داند. در این هنر معمایی که مطرح می‌گردد به درون ذهن مخاطب رسوخ می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آزبورن، پیتر، (۱۳۹۱)، «***هنر مفهومی***»،مترجم؛ نغمه رحمانی، تهران: مرکب سفید، چاپ اول.

ابراهیمی دینانی، غلامحسین، (۱۳۷۹)، «***شعاع اندیشه و شهود در فلسفه سهروردی***»، تهران: انتشارات حکمت

اسماگولا، هواردچی،(۱۳۸۱)، «***گرایش معاصر در هنرهای بصری***»، ترجمه فرهاد غیرایی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

ارسطو، (۱۳۸٤)، «***سیاست***»، ترجمه حمید عنایت، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

افلاطون، (۱۳۸۳)، «***جمهور***»، ترجمه فؤاد روحانی، تهران: انتشارا علمی و فرهنگی.

انوشه، حسن، (۱۳۷٦)، «فرهنگ نامه ادبی – فارسی»، جلد ۱ و ۲، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

ایرانی، اکبر، (۱۳۷۳)، «***دیدگاه پنجم***»، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

برکشلی، مهدی، (۲۵۳۷)، «***اندیشه های علمی فارابی در باره موسیقی***»، تهران: پژوهشگاه موسیقی شناسی ایران.

بلخاری قهی، حسن، (۱۳۸۸)، «***سرگذشت هنر در تمدن اسلامی***»، (موسیقی و معماری)، تهران: شرکت انتشارات سوره مهر.

بلخاری قهی، حسن، (۱۳۸۳)، «***تاثیر منابع یونانی در موسیقی ایرانی، با تاملی در آثارصفی الدین ارموی» فصلنامه فرهنگستان هنر، شماره ۱۱، پاییز ۱۳۸۳.***

پورنامداریان، تقی،(**۱۳۹۰**)، «***عقل سرخ: شرح و تاویل داستان های رمزی سهروردی به انضمام سه داستان رمزی***»،چاپ اول، ***تهران؛ انتشارات سخن.***

حافظ، شمس الدین محمد، (۱۳۷٤)، «***دیوان حافظ***»، بکوشش، محسن رمضانی، چاپ دوم، تهران؛ انتشارات پدیده.

حسینی کوهساری، سید اسحاق، (۱۳۸۲)، «***تاریخ فلسفه اسلامی***»، تهران: موسسه انتشارات امیر کبیر، شرکت چاپ و نشر بین الملل.

خاتمی، محمود، (۱۳۹۳)، «***پیش درآمد فلسفه ای برای هنر ایرانی***»، تهران: موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری، متن.

دورانت، ویل، (۱۳۷۸)، ***«تاریخ تمدن»***، ترجمه احمد آرام، پاشائی، امیرحسین آریان پور، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

زرین کوب، عبدالحسین،(۱۳۹۵)،***«ارزش میراث صوفیه»***، چاپ هجدهم، تهران؛ موسسه انتشارات امیر کبیر.

راسل،برتراند، (۱۳۷۸)،تاریخفلسفهیغرب،ترجمهی،نجفدریابندری،جلداول،تهران: پرواز.

راوندی، مرتضی، (۱۳٤۱)، ***«تاریخ اجتماعی ایران»***، تهران؛ انتششارات امیرکبیر.

سعدی شیرازی، مشرف الدین مصلح بن عبدالله، (۱۳۷۲)، ***«گلستان سعدی»***، گزینش متن و شرح لغات: جمشید غلامی نهاد، تهران: نشر نیایش.

سمیع آذر، علیرضا، (۱۳۸۸)، ***«اوج و افول مدرنیسم تاریخ هنر معاصر جهان»***، تهران؛ موسسه فرهنگی، پژوهشی، چاپ و نشر نظر.

سهروردی، شهاب الدین،(۱۳۸۰)، ***«مجموعهمصنفاتشیخاشراق»***، جلد۲، تصحیح و مقدمههانری کربن، تهران: پژوهشگاه علوم و مطالعات فرهنگی.

سهروردی، شهاب الدین، (۱۳۷٤)، ***«فی حاله الطفولیه»***، تهران: انتشارات مولی.

سهروردی، شهاب الدین، (۱۳۷٤)، ***«لغت موران»***، تهران: انتشارات مولی.

سهروردی، شهاب الدین، (۱۳۸۵)، ***«المشارع و المطارحات»*** (راهها و گفتگوها)، مترجم و حاشیه نگار، سید صدرالدین طاهری، تهران: چاپخانه مجلس شورای اسلامی.

سهروردی، عمر بن محمد، (۱۳۸٦)، ***«عوارف‌المعارف»***، ترجمه ابومنصور عبدالمؤمن اصفهانی، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

شایسته، حسین؛ خسروپناه، عبدالحسین، (۱۳۹۳)، ***«بررسی نقش ابزاری موسیقی در کسب معرفت عرفانی از منظر عرفان اسلامی»***، مطالعات عرفانی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان، شماره بیستم، پاییز و زمستان، ص ۱٤۲– ۱۱۵.

شهرزوری، شمس‌الدین محمد، (۱۹۷٦م)، ***«نزهه‌الارواح و روضه‌الافراح»*** *(تاریخ حکما)*، ج۲، به کوشش خورشید احمد، حیدرآباد دکن: دایره المعارف العثمانیه.

شهرستانی، محمد بن عبدالکریم، (۱۳۸۷)، ***«ملل و نَحِل»***، ترجمه افضل‌الدین صدر ترکهٔ اصفهانی، چاپ محمدرضا جلالی نائینی، تهران: اساطیر.

شهرستانی، محمد بن عبدالکریم، (۱۳٦۲)، ***«ملل و نَحِل»***، ترجمه مصطفی خالقداد هاشمی، (قرن یازده هجری)، جلد دوم، چاپ سوم، تهران؛ انتشارات اقبال.

شوپنهاور، آرتور، (۱۳۷۵)، «هنر و ***زیباشناسی»***، مترجم فواد روحانی، تهران: انتشارت زریاب.

عباسی داکانی، پرویز، (۱۳۷۸)،*«قربت شرقی و غربت غربی»* فصلنامه، شماره سوم، پیاپی ششم، تابستان ۱۳۷۸.

غزالی، ابوحامد محمد، (۱۳۵۹)، ***«احیاءعلوم الدین»***، ترجمه فارسی، تصحیححسین خدیو جم، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

غیبی مراغی، عبدالقادر،(۱۳٦٦)، «***جامع الالحان»***، به اهتمام تقی بینش، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

لاهوری، سرور، (۱۹۱٤م)، ***«خزینۀالاصفیاء»***، جلد دوم، کانپور: مطبع منشی نولشکور.

لیمن، اولیور، (۱۳۹۵)، ***«درآمدی بر زیبا شناسی اسلامی»***، مترجم م مفتونی، نادیا، (۱۳۸۹)، فارابی، خیال و خلاقیت هنری، تهران:شرکت انتشارات سوره مهر.

مجتهدی، کریم، (۱۳۹٤)،***«سهروردی و افکار او تاملی در منابع فلسفه اشراق»***، چاپ دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

میهنی،محمدبنمنور،(۱۳۹۷)،***«اسرارالتوحیدفیمقاماتالشیخابیسعید»***،

بامقدمهوتصحیحوتعلیقاتمحمدرضاشفیعیکدکنی، جلد۱،چاپ دوازدهم، تهران: آگاه.

محمدی وایقانی، کاظم، (۱۳۸۵)، ***«سهروردیدانایحکمتباستان»***، تهران: پازینه.

مراغی، عبدالقادر، (۱۳۷۲)،***«جامع الالحان»***به اهتمام تقی بینش، تهران؛ موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی..

موحد، صمد، (۱۳۷٤)، ***«سرچشمه‌های حکمت اشراق»***: نگاهی به منابع فکری شیخ اشراق حمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.

مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی، (۱۳۸۳)، ***«شمس»***، به تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمد بن محمد، (۱۳۸۱)، ***«مثنوی معنوی»***، *تصحیح قوام‌الدین خرمشاهی، تهران: امیرکبیر.*

نصر، سید حسین، (۱۳۸۹)، « ***معنویت و هنر اسلامی»***، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: انتشارات حکمت.

نصری اشرفی، جهانگیر، شیرزادی آهودشتی، عباس، (۱۳۸۸)، ***«تاریخ هنر ایران»***، (جلد دوم)، تهران: آرون.

نفیسی، سعید، (۱۳۹٤)، « ***سرچشمه ی تصوف در ایران»***، به اهتمام عبدالکریم جربزه دار، چاپ سوم، تهران؛ انتشارات ااساطیر.

نوربخش، جواد، (۱۳۵۵)، «**سماع**»، تهران: انتشارات خانقاه نعمت‌اللهی.

نیچه، فردریش، (۱۳۸٦)،« ***غروبتان»***، ترجمه مسعود انصاری، تهران: بی‌نا.

نیشابوری، عطار، (۱۳۷۳)، «***تذکرهالا ولیا***»،تهران: بهزاد.

هردوت، (۱۳٦۸)، «***تواریخ***»، ترجمه ع. وحید مازندرانی، تهران: چاپخانه آشنا.

هومن، محمود، (۱۳۹۲)، «***تاریخ فلسفه***»، *از آغاز تا نخستین آکادمی*، تهران: پنگان.

Battcock, Gregory And Nickas, Robert, The Art Of Performance, U.S.A, New York, E.P.DUTTON, INC. NEW YORK,2011.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی