فصلنامه علمی مطالعات هنر و زیباشناسی
دوره دوم، شماره۶، زمستان ۱۴۰۱

مطالعهٔ موسیقی سنتی ایران در دیدگاه‌های برخی از فلاسفه و عُرفای ایرانی–اسلامی

محمدرضا عزیزی[۱]

عبدالرضا کاظمی[۲]

چکیده

سنت صفتی است برای هنر سنتی که آن را از سایر هنرها متمایز می‌نماید و از طرفی هنر سنتی توسط هنرمند سنتی خلق می‌شود. لذا اولین قدم شناخت دقیق و تعریف معنی سنت است. مشکلی که در اینجا وجود دارد، عدم توانایی در طرح تعریف دقیق و ثابت برای واژهٔ سنت است و اختلاف نظر در این زمینه بسیار است و البته کاربردهای بسیاری برای این واژه وجود دارد. موسیقیِ سنتی نیز در طول تاریخ دستمایهٔ معانی و تلقی‌های متعددی گردیده و همواره تعریف و دسته‌بندی آن نزد اندیشمندان دارای سختی‌های فراوانی بوده است. به‌خصوص در هنری چون موسیقی که دارای نکته‌سنجی‌های مثبت و منفی گوناگون در بحث‌های قدسی و دینی بوده و به نوعی همواره تحت تأثیر نگاهِ سنتی بوده است. آنچه که در این تحقیق دارای اهمیت بوده است، رسیدن به تعریفی از موسیقی سنتی در ایران بود که بر اساس نگاه برخی از عرفا و فلاسفهٔ ایرانی–اسلامی قابلیت بحث‌های نظری در این حوزه را داشته باشد. روش این تحقیق از منظر هدف؛ بنیادی و از منظر روش انجام؛ توصیفی–تحلیلی بوده است و روش گردآوری نیز به روش کتابخانه‌ای به انجام رسیده است. نتایج نشان می‌دهد که موسیقیِ سنتی نوعی تقدس را شامل می‌گردد که با رمزگرایی فراوانِ خود از دل و سلوکِ وجودیِ هنرمند نشأت گرفته و منجر به عروج انسان به مراتب والاترِ عالم هستی نیز می‌گردد. این هنر سنّتی که از دیرباز در تاریخ هنر ایرانِ باستان نیز نهادینه بوده، از نگاه عرفان و فلسفهٔ اسلامی نیز دارای ریشه و معانیِ خاص بوده که در صورتِ توجهات بسیار می‌تواند هنرمند و مخاطب را به درجات والا رهنمون گرداند.

واژگان کلیدی: موسیقی سنتی، فلسفهٔ اسلامی، عرفان اسلامی، هنر سنتی، موسیقی.

[1] . دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران، ایران. maazizi4321@gmail.com

[2]. کارشناس ارشد فرهنگ و زبان‌های باستان، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ابهر، ایران. abdolreza2005@gmail.com .

مقدمه

نخست باید توجه کرد که اصولا تعابیر مختلف مرتبط با هنر در هر نوع تفکری معنای خاص خود را دارد، چنانکه به گفتهٔ کوماراسوامی، وجود رمز عبارت است از وجود همان چیزی که رمز آن را بیان می‌کند و از همین‌روست که رمزگرایی سنتی هرگز عاری از زیبایی نیست؛ چون مطابق بینش روحانی جهانی، زیبایی یک چیز همان شفافیت پوشش‌های وجودی مادی آن چیز است (بورکهارت، ۱۳۷۲، ۸۲).

بررسی واژه‌شناختی هنر خود گویای نقش و ماهیت قدسی هنر در روزگاران کهن ایران است. هنر خود از لفظ سانسگریت «سونره» به معنای نیک‌مردی و فضیلت و در ملازمه با عشق الهی است (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴، ۱۱۶). که این مخالف معنای سوبژکتیوِ آمیخته با ابداع هنر در تلقی مدرن–معاصر است (ریخته‌گران،۱۳۸۰، ۱۰).

زیبایی و شرافت بخشیدن به ماده، زایل کردن تیرگی آن و ارتقای آن به مرتبه‌ای بالاتر در نظام هستی که به معنای هنر سنتی است، نیازمند حضور و تبعیت از سنتی روحانی و زنده است تا امکان درک و تصور عالم معقول را ممکن نموده و درک راز پنهان و درون سمبل و رمز را امکان‌پذیر کند. در واقع، همان‌گونه که انسان برای وصول به حق نیازمند روح و پیوستن به تجرد است، هنر نیز برای بیان اصول و مفاهیم معقول نیازمند هدایت ماده به سمت تجرد است (نقی‌زاده، ۱۳۸۲، ۱۷۸).

کوماراسوامی دو تفسیر یا دو مقوله از هنر را معرفی می‌کند: اول تفسیر مدرن و دوم تفسیر سنتی که بررسی ویژگی‌های آن‌ها گویای تفاوت‌های جدی و بنیادینی است. هنر سنتی که منتج از تفکر سنتی و جهان‌شناسی حاصل از آن است، با فلسفهٔ زندگی نیز همراه و هماهنگ است. یکی از ویژگی‌هایی که کوماراسوامی برای تعریف هنر سنتی بیان می‌دارد، آن است که اوج یا افول هنر به فرد یا هنرمند وابسته نبوده و به قلمرویی فراتر؛ یعنی روح یا جامعه مرتبط است و البته هنرمندان از آن الهام می‌گیرند. در واقع این نحوهٔ نگرش در همهٔ جوامع سنتی رایج بوده است، چنانکه هنر در تفکر سنتی و از جمله در اسلام نیز شامل تمام زندگی انسان می‌شود. از خانه و کوچه و بازار گرفته تا قاشق و ظرف آب‌خوری، تمام این‌ها مظاهر هنر هستند. در فرهنگ‌ها و تمدن سنتی بر هنر تأکید خاصی شده و در واقع هنر در تمامی مظاهر زندگی تجلی دارد و به صرف تصویر و نقش و نگارگری محدود نمی‌شود (اعوانی، ۱۳۷۵، ۲۴۳–۲۴۲).

در مقابل این مباحث، مختصاتی که کوماراسوامی برای هنر مدرن –که به تعبیر خود او از اواخر سده نوزدهم میلادی آغاز شده و در قرن گذشتهٔ میلادی به اوج خود می‌رسد– مطرح می‌کند، در تضاد و تقابل با فلسفه و بنای هنر سنتی است. برعکس هنر سنتی که در میان جامعه رواج دارد، هنر مدرن دارای وجهی تزئینی است که لفظ هنرهای زیبا جلوه‌ای از آن است. در هنر سنتی، در عین حال که مقصد اصلی هنر، نمایش زیبایی، به‌ویژه زیبایی مادی و دنیوی نیست؛ لکن زیبایی، به‌خصوص زیبایی معنوی، همزاد و همراه اثر هنری ظهور و بروز خواهد نمود (نقی‌زاده، ۱۳۸۲، ۱۷۸).

مسلمانان پیش از آنکه با فلسفهٔ اسکندرانی و یونانی آشنا شوند، اولین بار در قرآن با کلمهٔ «ابداع» آشنا شدند. خداوند در قرآن دو نوع آفرینش را برای خود بیان می‌کرد، یکی به‌صورت «خلق»؛ یعنی آفرینش اشیاء مادی از مواد و اشیاء دیگر و طبعا به دست و کار دیگران به انجام می‌رسید و دیگری که بسیار مهم‌تر معرفی می‌شد؛ ابداع یعنی آفرینش از «نه چیز» بود که در فلسفه و به‌خصوص عرفان اسلامی با ظرافت تمام آن را با خلق فرق می‌گذارند (اعوانی، ۱۳۸۲، ۵۴).

قرآن آفرینش از راه ابداع را با کلمهٔ امر و گاهی با تعبیر کُن بیان می‌کند (سورهٔ یس) که در اصطلاح به آن کُنِ وجودی می‌گویند. نتیجهٔ امر به‌صورت کُن، تحقق عینی همان چیزی است که خداوند اراده فرموده است؛ همان‌گونه که عرفا و ملاصدرا به این کلمه، کُن وجودی نام داده‌اند، مشابهِ همین کُن وجودی در فلسفهٔ باستانی ایران (دورانت، ۱۳۸۴، ج۱، ۴۲۵). یا همان فلسفهٔ اشراقی نیز ذیل مفهوم لوگوس قابل مشاهده است. لوگوس، هم جنبهٔ گفتاری دارد و هم حالت امری و هم رمز ایجاد اشیاء از «نَه‌چیز» است، در عین حال، هم عقل است و هم قانون و هم روح و در حوزهٔ مسیحیت قابل تجسد می‌شود و جسم مسیح، مصداق خارجی آن می‌گردد (همان).

در عرفان اسلامی و مکتب ملاصدرا، به پیروی از قرآن، خداوند دارای دو جنبهٔ خلق و امر است؛ زیرا آفرینش چه از عدم محض باشد و چه از ماده، هردو به وسیلهٔ خداوند انجام می‌شود. خلق و امر را می‌توان به ترتیب تولید و خلاقیت نامید (حسینی و محمودی، ۱۳۸۹، ۱۳۵–۱۳۲).

یکی از نشانه‌های وجود خلافت الهی و خداگونگی در انسان به آن است که وی نیز مانند خداوند قدرت بر آفرینش داشته باشد؛ اما نه آفرینش به معنای ساختن و تولید کردن اشیاء؛ زیرا حتی بسیاری از حیوانات، کم‌وبیش این توانایی را دارند و نمونهٔ آن لانه‌سازی آن‌هاست. بنابراین بنایی و هرگونه ساختن را نمی‌توان برای انسان یک ویژگی دانست؛ از این رو، بایستی مقصود از آفرینشی را که ویژهٔ انسان است، آفرینش از نوع ابداع یا ایجاد از عدم محض دانست که معنای واقعی خلاقیت است (خامنه‌ای، ۱۳۷۵، ۳).

به تعبیر دیگر، با توجه به دو جنبهٔ خلق و امر که در افعال خداوند وجود دارد؛ چون خلق به معنای ساختن از ماده و شکل دادن به آن، در موجودات دیگر پست‌تر از انسان نیز وجود دارد، پس آن ویژگی که مخصوص افعال خدا و افعال جانشین او می‌تواند باشد، جنبهٔ امر (یعنی خلاقیت از عدم) است (همان).

مؤید این نظر در حدیث قدسی آمده است که خداوند خطاب به جانشین بشری خود می‌گوید: «من (هر چیز را بخواهم بیافرینم) می‌گویم بشو (کُن) و موجود می‌شود و تو را آن‌گونه ساختم که بگویی بشو (کُن) و آن چیز موجود شود» (مصباح الهدایه، ۱۱۱). ملاصدرا ویژگی ابداع با امر را در مباحث مربوط به کلام الهی مطرح نموده و می‌گوید: «نخستین کلام در جهان همان کلمه کُن (یعنی امر الهی) بود که از این کلام و امر خدا، جهان به وجود آمد و موجودات، لباس هستی پوشیدند؛ از این‌رو جهان، همان «کلام الهی» است. هر چند دارای مراتب و درجات مختلف باشد. این کلام و امر الهی غیرقابل سرپیچی

است (خامنه‌ای، ۱۳۷۵، ۱). بر این اساس، آفرینش به معنای فلسفی آن، نقطهٔ مشترک بین خدا و انسان است و رمز آن، همان منصب جانشینی خداست که در هیچ موجودی جز انسان یافت نمی‌شود. منطق اقتضا دارد که جانشین خداوند برای انجام وظایف جانشینی خود دارای این ویژگی و توانایی باشد.

جنبهٔ دیگر وجود انسان کامل، ظهور و تجلی عشق در جهان است؛ زیرا بنابر آنچه در عرفان اسلامی مطرح است، عشق و زیبایی، و زیبایی و کمال با هم ملازمه دارند و چون خداوند، کمال مطلق است و جمال، ناشی از کمال است؛ از این‌رو او، هم زیبای مطلق است و هم عشق آفرین و سرشت انسان یا همان وجود جامع و برزخ، آمیخته با عشق مطلق خواهد بود که یک‌سر آن به کمال و جمال مطلق وصل است و سر دیگرش به مخلوقات جهان؛ از این رو آن جمال و کمال مطلق، منشأ وجود و عشق؛ یعنی حرکت همهٔ موجودات به سوی کمال و زیبایی می‌شود. به این علت در ادبیات عرفانی فارسی، عشق را برای انسان، صفتی ذاتی دانسته‌اند (همان).

در فرهنگ اسلام، واژهٔ هنر معطوف به ابداع و تجلی عالم اختیار نفسانی انسان نیست؛ بلکه قرب به الله و آراستگی به حلیه فضایل اخلاقی است. به این جهت مفهوم معاصرِ هنر، در فرهنگ اسلامی به صناعت، فن‌آزمودگی و فنون جمیله ترجمه شده است (ریخته‌گران،۱۳۸۰، ۱۶۴–۱۶۱). هدف این هنر، خلاصی روح و جان است؛ چنانچه علی(ع) می‌فرمایند: من فقط به حسب تن همسایهٔ شما بودم. آنچه در اسلام هنر است، همین اقامت در قرب ساحت معنوی است؛ اصل حضور است و نه ابداع (همان).

در هنر اسلامی یا شخص اهل حضور است و تلقی انتزاعی از فعل خود ندارد و یا اهل صنعت و فراآوری است؛ تلقی اینکه کسی در عین ساختن، حضوری را به هم برساند، در جهان اسلام وجود نداشته است؛ آن‌گونه که برای مثال لفظ حکیم نیز متضمن دانستگی شخص در همهٔ حوزه‌های فیزیک و متافیزیک بود. درست به همین دلیل در تمدن اسلامی، هنر نظری مستقل از عرفان و دین وجود ندارد و باز به این علت، هیچ‌کدام از علوم انتزاعی هنرشناسانه غرب؛ نظیر استتیک و نقد هنری در اسلام تکوین نیافته است و بر این اساس است که اعم مبانی حکمی مربوط به هنروزیبایی اسلامی را تنها می‌توان از کتب عرفانی و فلسفی اسلام استخراج نمود. از هنرمند صنعتگر اسلامی نیز –از آنجا که او تنها اهل فن و صناعت بود– در کتب مربوط به حِرَف –نظیر فتوت‌نامه‌ها– یاد می‌شد (ریخته‌گران،۱۳۸۰، ۱۶۲). در تفکرِ تنزیهی اسلام، هنر زیبا و اثر هنری از صنعت و صنعتگری جدا نیست؛ لذا، سازندهٔ مساجد جامع کلان‌شهرهای اسلام، آرتیست نبودند؛ بلکه آن بنایی مثل سایر کارگران تلقی می‌شد، با این تفاوت که او تنها حضوری عرفانی به‌هم رسانیده بود (همان).

اهل ذوق و شهود و هنر اسلامی در تلاش‌اند تا از مجموعه صور به معانی اعلی برسند و در واقع از خیالی به خیال دیگر. حال مبدأ این صور خیالی در هنر اسلامی القاءِ رحمانی و در نتیجه خیالِ حاصله، ممدوح و حقانی و نه الهام فجور و خود بنیادِ نفسانی است (کاشانی، ۱۳۷۱، ۵۶).

زیبایی اسلامی تصویر حقیقت است و جلوه جمال الهی؛ ملاک زیبایی نیز مبانی قدسی و عرفانی اسلامی است (ریخته‌گران، ۱۳۸۰، ۱۵۳).

در هنر اسلامی نیز جمال عین کمال و هردو مترادف حقیقت است (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۲۰). در تعابیر عرفانی اسلامی، هنر حب ظهور و اظهار است، پس هنرمند مانند خداوند وجود خود را در اثر عینیت می‌بخشد (همان: ۳۳۹). در احادیث دیگر، عالم مظهر جمال خداوند عنوان شده است؛ انسان نیز به مانند رب جمال دوست و متمایل به ظهور حقایق در آثار هنری است (همان).

خداوند باری تعالی در تمدن اسلامی مظهر صفاتی؛ چون مصور، خالق، باری، صانع، مبدع و متقن است که این خود از یک‌سو گویای ارتباط هنر اسلامی با مبادی سماوی –دینی در نظر مسلمین و از سوی دیگر، بیانگر تجانس افعال مسلمانان با صفات خداوند است که در دین و هنر به یک آهنگ متجلی می‌شود (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۷۰–۳۵۰).

در نگارگریِ ایرانی، نور ماهیتی منتشر دارد و فضاها گویای چندین زمان–مکان متفاوت در یک لحظه‌اند. این خود گویای سیر به سوی زمان شهودی و دوری از ساحت نازلهٔ زمینی است (بورکهارت، ۱۳۷۵، ۳۰۷–۳۰۹). دوری از پرسپکتیوِ فردانگار و نمایش طبیعی و حقیقی اشیاء از دیگر ویژگی‌های نگارگری اسلامی–ایرانی است. نگارگری ایرانی گویای ماهیات ازلی و اعیان ثابته است و هیچ‌گاه در پی رئالیسم–ناتورالیسم سوبژکتیو نیست؛ بلکه به مانند کلام قرآن، با تمثیلات گوناگون سعی بر تجلی و هبوط حقیقتی وجودی دارند (همان). ماهیات ثابته در قالب خطوط و نقوش تجریدی–رمزی قدسی در همهٔ هنرهای بصری دیگر نظیر نساجی، کاشی‌کاری و... نیز به همان شکل سنتی و ثابت دیده می‌شود (پرایس، ۱۳۵۵، ۷۹–۴۳).

این اعیان ثابته و ماهیات در هنرهای دیگر اسلامی–ایرانی؛ نظیر ردیف موسیقی سنتی –که بی‌شک قرن‌ها در حوزهٔ ممالک اسلامی تداوم داشته است– نیز دیده می‌شود. به‌طوری‌که ردیف –که شرح آن در ادامه خواهد رفت– نیز متشکل از مدل‌هایی تجریدی و ازلی و ثابت است که در هر اجرا مورد رئالیزاسیون و تبدل فی‌الحظه–توسط ادراک شهودی مجری– واقع می‌شود (مسعودیه، ۱۳۶۵، فصل پنجم).

هنر اسلامی، سنتی است؛ چراکه متمثل‌کنندهٔ سنت‌های لایتغیر الهی است که فرم و محتوایی یکسان دارند و تأویل بشری نمی‌پذیرند و تابع حقایق ازلی قدسی‌اند (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۳۵).

در عالم سنت، ابداعی‌ترین هنر، ناتورالیستی است؛ چراکه در آن خیال هنرمند، در سیطرهٔ احوالات و احساسات نفسانی خویش است و در پی بازنمایی دقیق آنچه خداوند آفریده است (بورکهارت، ۱۳۷۵، ۳۰۱؛ شوان، ۱۳۸۳، ۱۵).

سنت‌گرایان به حقیقتی معتقدند که در رأس همهٔ امور و در نهایت هر چیز وجود دارد که در فرهنگ ایرانی–اسلامی آن را حقیقت می‌نامیم که نه تنها سرمنشأ هرچیزی است؛ بلکه همهٔ امور از او و به اذن اوست. از مهم‌ترین تبعات اعتقاد به این حقیقت و توجه تام به الله، رسیدن به عبودیت و دوری از استکبار است. انسان سنتی معتقد به اصالت حق

است و اینجاست که هنرمند سنتی نیز از حق می‌گیرد و به حق می‌دهد. مخاطبش اوست و تنها رضایت او را می‌طلبد. جریان داشتن هنرمند سنتی به‌سوی حق می‌جوشد و قطع نمی‌شود تا حالات شهود و حضور خویش را به زبان خود بیان کند. در هنر سنتی، زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد و به عبارتی دیگر، صنع و هنر تنها از آن خداوند است و بشر تنها صورت جهان را بر وفقِ طبیعت و زیباییِ عینی آن متجلی می‌کند.

روش تحقیق

در این بخش، به روش تحقیق، جامعه آماری، نمونه و روش نمونه‌گیری، ابزارهای پژوهش (چگونگی بررسی روایی و پایایی ابزارها) و روش‌های تجزیه و تحلیل داده‌ها پرداخته می‌شود (مقالات غیر پژوهشی از این چهارچوب مستثنی هستند).

یافته‌ها

این تحقیق از منظر هدف بنیادی و از منظر شیوهٔ انجام به صورت توصیفی تحلیلی بوده و مطالب به روش کتابخانه‌ای گردآوری گردیده است. هدف از انجام این تحقیق کشف و واکاوی مفهوم موسیقی سنتی ایران در گسترهٔ فلسفه و عرفان اسلامی با تکیه بر نگاه برخی از متفکران این حوزه بوده است.

بنیادهای حکمی و فلسفی موسیقی

واژهٔ هونیاگ[3] یا هونیاکی[4] که معادل موسیقی –که خود، معرب واژهٔ یونانی *mousike* (یعنی آنچه به الهام الهه‌های موس که خدایان اسطوره‌ای ادب و شعر و شناخت‌های شفاهی در یونان بوده‌اند، ظاهر می‌شده است)– بوده و از دو جزء اصلی هو (به معنی خوب و خوش) و نیا (به معنی نوا و سرود) تشکیل شده است و تحت‌اللفظی معنی خوش‌نوایی می‌داده و اسم فاعل آن هم هونایکر[5](به معنی خوش‌نواکار) است. این واژه‌ها در استعمال بعدی چون خنیاگری و خنیاگر به کار رفته‌اند و به همین شکل امروزه نیز در فرهنگ و ادب فارسی ضبط شده‌اند (خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۳۳).

همواره پرسش از چیستی موسیقی، دشوارتر از پرسش دربارهٔ سایر هنرها؛ مانند نقاشی است که از عینیت و صورت مادی برخوردارند و برخلاف آثار ادبی، مدلول‌های یک اثر موسیقایی اجراهایی هستند که قابل تفسیرند و لذا اثر مکتوب موسیقایی را نیز می‌توان بدون در نظر گرفتن اجرای آن، تفسیر مجزایی کرد و در تبیین معنای موسیقی، می‌بایست به سطح انتزاعی بودن موسیقی نیز توجه داشت؛ زیرا موسیقی مجرد؛ یعنی موسیقی ناب و غیر وابسته به کلام در سطح حوزهٔ شنیداری، اساسا انتزاعی‌تر از ماهیت نوشتاری آن است (رشیدی، ۱۳۹۳، ۳۶و۳۷).

در گسترهٔ تاریخ موسیقی، اولین نامی که دیده می‌شود، ریاضی‌دانی به نام فیثاغورث (در حدود ۵۷۰ ق. م. ۴۹۰ ق. م). است و همو نیز اولین کسی است که به نظریه‌های ریاضی مرتبط با موسیقیِ خود، رنگ و بویی عرفانی داده است. در افسانه‌های منسوب به این ریاضی‌دان نقل است که او علم موسیقی را از اصوات هماهنگ افلاک دریافته است و در این رهگذر، طبیعت اصیل و عقل دقیق او یاریگر وی بوده است. جنبه‌های عرفانی موجود در دیدگاه فیثاغورث جذابیت زیادی برای متفکران پس از او ایجاد کرد. اندیشه‌های فیثاغورث دربارهٔ موسیقی در ادامه مورد توجه افلاطون قرار گرفت و ضمن حفظ وجوه عرفانی آراء او، آن‌ها را به لحاظ فلسفی بسطِ بیشتر داد. همین آراء افلاطونی بود که در مواردی نیز مورد نقد فلاسفهٔ اسلامی چون فارابی و ابن سینا قرار گرفت (آزاده‌فر، ۱۳۹۰ الف، ۴).

«موسیقی نوازش‌گر گوش، رهنمون و مهیج دل و تلطیف‌کننده و صفادهندهٔ روح است و خلقِ عبارت است از نظام صوتی که اجزای گوناگون یک اثر موسیقایی را با انسجامی وصف‌ناپذیر به یکدیگر پیوند می‌دهد. موسیقی ساده‌ترین و خاصل‌ترینِ هنرهاست که توصیف‌کنندهٔ هیجانات و محرک ذوق هنری و حس زیباپرستی و ترجمانِ احساسات، به دور از سودجویی است. شوپنهاور[6] موسیقی را عالی‌ترین هنرها می‌داند؛ چون بیش از سایر آن‌ها از قید هدف‌های غیرهنری آزاد است» (پورتراب، ۱۳۹۰، ۱۳).

ویکتور هوگو[7] معتقد است که موسیقی بیانگر آن چیزی است که نمی‌تواند در قالب واژه‌ها بیان شود یا در سکوت باقی بماند. نیچه[8] نیز راستای رهیافت دورهٔ رومانتیک که موسیقی را امری مافوق زبان می‌دانستند، در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم اعلام نمود: زندگی بدون موسیقی یک اشتباه است (رشیدی، ۱۳۹۳، ۳۳).

شلینگ موسیقی و شعر را برتر از سایر هنرها می‌داند؛ چون به دنیای اسطوره و از آنجا به ایده نزدیک‌ترند و نقاشی، پیکرسازی و معماری به ترتیب دورترند (احمدی، ۱۳۸۹، ۱۴۵).

رابینسون نیز معتقد است، تیره‌وتار خواندن یک قطعه موسیقی استعاری‌تر از آن نیست که خبری را تیره‌وتار و سوگوار بخوانیم؛ بلکه قطعه به‌طور حقیقی خصوصیت تیره‌وتار و سوگواری دارد. وی به نقل از لئو ترایتلر می‌گوید: «من مستقیما سوگوار بودن و دلتنگ بودن را به اندازهٔ دارایی‌های واقعی خود تجربه کرده‌ام». سوگوار بودن نوعی ظهور است وابسته به صورت‌های فلکی‌ای از جزئیات سطح موسیقی که البته

---

[3] . huniya.g.
[4] . huniyakih.
[5] . huniyakar.
[6] . Arthur Schopenhauer (1788-1860).
[7]. Victor Hugo (1802-1885)
[8]. Friedrich Nietzsche (1844-1900)

قابل کاهش به این جزئیات نیست. به همان اندازه که به موسیقی تعلق دارد، به جزئیات خارج از آن هم تعلق دارد (رابینسون، ۱۳۸۴، ۹۹). بنابراین اگرچه موسیقی سازی محض تجسم عمل شخص خاصی تجویز نمی‌کند؛ اما لحظه‌هایی از کُنش، توقف و حرکت به سوی یک تجربهٔ جدید را تجسم کنیم. «موسیقی ما را وامی‌دارد تصور کنیم که در حال احساس کردن چیزی هستیم. صداها ما را به سوی تجسم کردن و تجربه کردن تنش‌ها و تصمیم‌ها و شادی‌ها و اضطراب‌ها هدایت می‌کنند. در چنین حالی است که با موسیقی خیال‌پردازی می‌کنیم (همان: ۱۰۲).

«موسیقی صِرفِ بازی احساسات نیست؛ بلکه ساز تناسب موجود در نفس انسان است که بر حسب مراتب نورانی خویش از آهنگ خاصی تبعیت می‌کند و چون نفس مستعد، آن آهنگ و ساز متناسب احوال و مراتب خود را بیابد، آهنگ تعالی می‌آغازد و سیروسلوک آن در وادی محبت و عشق آغاز می‌شود» (خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۳۱).

موسیقی همچون شعر عالم را از درون خود فرامی‌نهد و نسبت‌های آن را فراهم می‌آورد و نه چون هنرهای دیداری از عالم خارج؛ به همین دلیل است که صور شنیداری؛ چون موسیقی و شعر در ساحت خیال به سهولت با نفس تلائم می‌یابند. این نکته، این سخن را تأیید می‌کند که هنر شنیداری بر هنر دیداری تقدم دارد و بر این مدعا شاهدی از قرآن نیز هست که در آن هرکجا تعبیر «سمیع بصیر» به کار رفته است، سمع همواره بر بصر مقدم شده است و این فضیلت شنیدار بر دیدار است و طبعا نزد عارفان و حکیمان، در مواردی که به آن دو تعلق دارند نیز ساری و جاری است و از جمله در هنرهای شنیداری و دیداری. این نکته دامن بحث را به اولویت و کارکرد قوهٔ تجریدی خیال بر قوهٔ تجسیدی آن می‌کشاند؛ هرچند که در مقام فعالیت حسیِ ظاهری دیدار قبل از شنیدار آمده است و معمولا در فعالیت هنری نیز جلوه‌های دیداری زیبایی بر جلوه‌های شنیداری در عُرف عام تقدم دارد؛ ولی منظور از بیان پیشین، تقدُم رُتبی است و نه تقدم زمانی یا تقارن زمان–مکان (خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۴۷).

اندیشمندان اسلامی به‌ویژه فلاسفه تقریبا به اتفاق، دیدگاه ارسطو در طبقه‌بندی موسیقی به عنوان یک قِسم از اقسام چهارگانهٔ علوم ریاضی را پذیرفتند؛ ولی از جهت دخیل بودن احساس آدمی در ادراک آن، موسیقی را «هنر» نیز به شمار آورده‌اند. تفاوت دیدگاه‌های این اندیشمندان نیز مربوط به همین بخش دوم؛ یعنی کارکرد حسی موسیقی به‌عنوان هنر است. متکلمان و فلاسفه اغلب از ورود عمیق به مبحث تأثیر موسیقی در روح و جان آدمی پرهیز کرده‌اند، همان‌گونه که عرفا نیز بیشتر به تأثیر موسیقی بر نفس و جان پرداخته‌اند و مناسبات فلسفی و ریاضی موسیقی را چندان توصیف نکرده‌اند (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف، ۱).

در تعاریف ارائه‌شده توسط فلاسفهٔ اسلامی در زمینهٔ موسیقی، اغلب دو جنبهٔ اصلی دیده می‌شود: بنای زیر و بمی اصوات که عامل بنیادی در شکل‌گیری نمای حرکت ملودی است، آنچه در رسالات از آن به لحن یاد می‌شود و اصول شکل‌گیری چنین اصواتی در بستر زمان با کشش‌های متعدد که باعث به‌وجود آمدن ریتم و ایقاع می‌شود؛ به‌عنوان نمونه، شهاب صیرفی[۹] در *خلاصةالافکار فی معرفةالادوار* موسیقی را چنین تعریف می‌کند: موسیقی دو فن است؛ فن اول از او ملایمت نغمات معلوم شود و آن را فن الحان گویند و از فن دوم اوزان ازمنه معلوم گردد و آن را فن ایقاع خوانند. شمس‌الدین آملی در *نفائس‌الفنون* آن دو را «معرفت احوال الحان» و «آنچه التیام التیام الحان بدان کامل شود» تعریف کرده است. دهخدا نیز موسیقی را صنعت آهنگ‌ها و نغمات و همچنین دانش سازها و آوازها، غنا، خُنیا و ترکیب اصوات به‌صورت گوش‌نواز تعریف می‌کند (همان: ۴و۵).

- موسیقی از دیدگاه فارابی

امروزه مبنای تقسیم‌بندی علوم که موسیقی را به همراه حساب، هندسه و نجوم در یک گروه تحت عنوان فلسفهٔ وسطی یا ریاضیات قرار می‌دهند را به ارسطو منتسب می‌دانند که او نیز تا حدودی تحت تأثیر اندیشه‌های ریاضی فیثاغورث است که در قدسی انگاشتن اعداد از تمدن سومری تأثیر پذیرفته بوده است. از جمله کسانی که از دیدگاه‌های فیثاغورثی تأثیر پذیرفتند، می‌توان به فارابی (۳۳۹–۲۶۹ هـ ق.) اشاره کرد که در مواردی آراء فیثاغورث را مورد نقد نیز قرار داد (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف، ۳۳).

لفظ موسیقی، مترادف با الحان است که فارابی لحن را به دو صورت تعریف کرده است و تعریف دوم را کامل‌تر می‌داند، او در تعریف اول می‌آورد: «لحن عبارتست از جماعت نغمه‌های مختلف که به ترتیب معینی مرتب شده باشند. گروهی از نغمه‌ها که به وجهی معین تألیف شده باشند و حروفی مقترن به آن‌ها باشد که از ترکیب آن‌ها الفاظی معنی‌دار ساخته شده باشد که این الفاظ بر فکر و معنایی دلالت دارند» (فارابی، ۱۳۷۵، ۱۱).

با توجه به اینکه فارابی موسیقی را با واژهٔ فن (صناعت) توصیف می‌کند، می‌توان گفت آن ویژگی که امروز به هنر نسبت می‌دهند (آنچه که ساخت بشر است) شامل صنعت موسیقی نیز می‌شود. به علاوه،

---

[۹]. خواجه شهاب‌الدین عبدالله بن محمود صرّاف صیرفی تبریزی معروف به خنیاگر، متوفی و مدفون در چرنداب تبریز (۷۵۳ ه .)

فارابی «بیشتر موارد علم موسیقی را از محصول صناعت» می‌داند و تأکید می‌کند که در طبیعت یافت نمی‌شود. (همان: ۳۴).

ویژگی دوم که زیبایی است در واژه لحن مستتر است، چه لحن به نغمه‌های خوش گفته می‌شود و در واقع صداهای ناموزون و نازیبا، خارج از موضوع موسیقی به حساب می‌آیند به همین دلیل فارابی می‌گوید: «صناعت موسیقی صناعتی است مشتمل بر الحان و آنچه الحان را ملایم و یا ناملایم می‌سازد و کمال و نیکویی می‌بخشد (همان: ۱۲).

فارابی همچون فیلسوفان مسلمان دیگر واقع‌گراست؛ یعنی به کل طبیعت را امری خارجی می‌داند؛ از این رو، موضوع هنر نیز نزد او امریست خارجی (فارابی، ۱۳۵۴، ۲۲–۸). او موسیقی را به دو بخش عملی و نظری تقسیم می‌کند: «صناعت موسیقی عملی، استعداد همراه با عنصر عقلانی عامل است که بر پایهٔ تصور و تخیل صادق حاصل در نفس عمل می‌کند. تخیلی که الحان ساخته شده را محسوس می‌سازد و صناعت موسیقی نظری استعداد همراه با عنصر عقلانی (عالم) است که بر پایهٔ تصور صادق حاصل در نفس عمل می‌کند. تصوری که الحان ترکیب یافته و ساخته شده را پدید می‌آورد» (فارابی، ۱۳۷۵، ۱۳).

بر این اساس، فارابی بین هنر موسیقی و علم موسیقی تفاوت قائل است، چه اولی را عمل قوهٔ متخیله و دومی را عمل قوهٔ ناطقه می‌داند. علاوه بر این، چون فارابی اساس موسیقی عملی را بر پایهٔ تخیل قرار می‌دهد و عمل اصلی قوهٔ متخیله را محاکات می‌داند و از طرفی وصف صادق که در تعریف بالا به کار رفته است، به معنی تطابق با امر واقع است، می‌توان نتیجه گرفت که به نظر فارابی موسیقی، هنریست بر پایهٔ محاکات مطابق واقع (صادق)؛ یعنی نوازنده (یا خواننده) می‌تواند نغماتی را که در متخلیه‌اش پدید آمده است، (از طریق محاکات) را توسط استعداد ادای الحان به امر محسوس تبدیل کند (همان: ۱۴).

نکتهٔ شایان ذکر این است که فارابی محاکات قوهٔ متخیله را در همهٔ حالات و شرایط درست یا مطابق واقع نمی‌داند. علت این است که در برخی موارد، ممکن است عوارضی، مزاج یا تخیلات را فاسد کنند. در این صورت اشیایی را که قوهٔ متخیله بر این نسق و وجوه پیوند داده و ترکیب کرده است و محاکات می‌کند اموری است که نه وجود خارجی دارند و نه محاکی و مصور موجود واقعی هستند. این وضعیت می‌واند در دیوانگان و ارباب هیجانات روحی و مزاج سوداوی و مالی‌خولیایی یا افراد تحت تأثیر مواد مخدر و توهم‌زا به وجود آید (فارابی، ۱۳۵۴، ۲۴۹و۲۵۰).

با وجود اینکه فارابی چنین شأنی برای قوهٔ متخیله قائل است، منشأ موسیقی را امری فطری و غریزی دانسته و آن را برخاسته از طبیعت انسان به‌شمار آورده است که در اثر تجربه و تقلید به دست می‌آید. چنان‌که می‌گوید: «برای آموختن موسیقی عملی باید از استاد تقلید کرد تا آنچه دیده و شنیده می‌شود در متخیله نقش بندد و اندام‌ها بتوانند آنچه در متخیله نقش بسته است محسوس سازند و قریحهٔ ساختن لحن با مداومت در شنیدن الحان گوناگون و تأمل در جای‌های برخاستن نغمات حاصل می‌شود» (فارابی، ۱۳۷۵، ۲۴).

در جایی دیگر نیز می‌آورد: «این فکر که اول صنایع عملی را حکیم دریافته و از طریق اوست که این صناعت‌ها به دست دیگران رسیده است، در صورتی که حکیم آن‌ها را از طریق عمل کردن به دست نیاورده؛ بلکه از راه فهم و توانایی درک اشیاء، آن‌ها را یافته است، مطلقا دور از حق است و موسیقی عملی بر اساس عمل و تکیه بر محسوسات طبیعی انسان به‌وجود آمده است و پس از آن موسیقی نظری شناخته شده است و حالت این علم مانند علومی است که بیشتر مبادی آن‌ها از تجربهٔ محسوسات حاصل می‌شود؛ مانند علم نجوم و پزشکی» (همان: ۴۰).

بر همین اساس، فارابی قاطعانه عقیدهٔ پیروان فیثاغورس را مبنی بر اینکه افلاک و کواکب با گردش خود نغمه‌هایی موزون حاصل میکنند، نادرست اعلام می‌کند و می‌گوید در علم طبیعی ثابت شده است که سخن ایشان محال است و حرکت در آسمان‌ها و افلاک و ستارگان صوتی ایجاد نمی‌تواند کرد و بیشتر مواد علم موسیقی از راه صناعت حاصل شده‌اند نه از راه طبیعت و در طبیعت یافت نمی‌شوند (همان: ۳۴).

فارابی دیدگاه خود را دربارهٔ پیدایش موسیقی چنین بیان می‌کند: «آنچه سبب پدید آمدن صناعت موسیقی گردید، همان فطرت‌های غریزی است؛ مثل:

۱. ترنم برای رفع خستگی، آسایش و لذت، احساس نکردن گذشت زمان.

۲. پروراندن یا زایل کردن انفعال.

۳. قابل مفهوم کردن سخنان و خیال‌انگیزتر کردن آن.

به علاوه، طبیعت انسان و حیوان این است که هنگام طرب، ترس، رحم، خشم و انفعالات دیگر به نحوخاصی بانگ بر می‌آورد. پس این نغمه‌سازی‌ها نسل‌به‌نسل جریان یافت و افزون گردید. سپس عده‌ای که قریحه و استعداد فطری داشتند، در این کار پیشرفت کردند و افراد دیگر از آن‌ها پیروی کردند. در خلال این احوال اغراض سه‌گانه به هم پیوست و موسیقی‌دانان در این کار تأمل بیشتر کردند. طالبان موسیقی زیادتر شد و سرمایه‌ها در این راه خرج شد و آن را مایهٔ مباهات شمردند و در آن رقابت ایجاد شد و هرکس به تکمیل هنر خود پرداخت تا اینکه رفته‌رفته این فن به کمال خود نزدیک شد و چون دیده شد که الحان وقتی با نغمه‌ها که از اجسام دیگر به گوش می‌رسید، پرمایه‌تر و درخشان‌تر و گوشنوازتر می‌شود. هرکس به ذوق از اجسام نغمه‌زا نغمه‌ای همانند و برابر آن الحان (اصوات انسانی) برآورد و رفته‌رفته در این آلات نقائص برطرف شد تا به کمال رسید و موسیقی عملی کمال

و استقرار یافت و در اثر ممارست به ملایمت یا ناملایمت نغمه‌ها و اینکه کدام طبیعی انسان است و کدام نیست دست یافتند و معلوم شد از این آلات کدام کامل‌تر و کدام ناقص‌تر است (هرچه صدای ساز به صدای انسان نزدیک‌تر باشد کامل‌تر است)» (همان: ۲۶-۲۴).

بنابر استنباطی که از نظر فارابی دربارهٔ پیدایش موسیقی می‌شود، باید گفت که در مراحل اولیهٔ پیدایش موسیقی، فرایند آفرینش و بیان در آن یکی بوده است؛ اما در مراحل بعدی اصوات و صداهایی که بر حسب وجدان حالتی یا احساس یا تخیلی ایجاد می‌شدند، تبدیل به نغمات و الحان شده و حکم علامت و نشانهٔ آن حالت و انفعالات را یافتند. بدین‌ترتیب، فرایند آفرینش موسیقی از بیان متمایز شد؛ از این‌رو، این فرایند با فعل متخیله (محاکات) آغاز شده و به وسیلهٔ اندام یا آلات موسیقی به رسانه تبدیل و محسوس می‌شود. نتیجهٔ این فرایند در یکی از انواع موسیقی، بیان احساس است. البته در این فرایند خلاقه، همهٔ موسیقی‌دانان یکسان نیستند و مراتبی دارند: «اگر استعداد سازنده، به آن حد نرسیده باشد که بتواند تخیلات خود را بیان کند، به آن قوه یا غریزه و طبیعت گوییم؛ اما اگر استعداد به حدی رسیده باشد که آنچه در ذهن مصور می‌سازد بیان نماید، صناعت می‌خوانیم و البته استعداد ساختن لحن بر استعداد بیان آن ریاست و بالطبع تقدم دارد. از میان دسته دوم؛ یعنی آنان که قادر به بیان موسیقی هستند، برخی فقط می‌توانند هنگام نوازندگی یا خواندن هم‌زمان به ساختن و آفرینش بپردازند و برخی با شنیدن چند نغمه، قادر به آفرینش‌اند و عده‌ای دیگر بدون هیچ محرک خارجی و فقط در صورت اراده کردن می‌توانند در ذهن خود به آهنگسازی بپردازند» (همان: ۱۷).

اینکه چگونه موسیقی می‌تواند بیانگر احساس یا حالتی باشد یا به عبارتی با شنیدن موسیقی در انسان احساس یا حالتی ایجاد شود را فارابی می‌گوید: «اصوات انسانی، تابع انفعالات و احوال او هستند و به اعتباری دیگر کمال این انفعالات و احوال شمرده می‌شوند (زیرا لواحق هرچیز کمال و غایت آن چیز نیز هست). همچنین اصوات ناشی از انفعالات و احوال را می‌توان به اعتباری دیگر از علامات آن شمرد، چه لوازم (نتایج ضروری) اشیاء علامات آن‌ها به‌شمار می‌آیند. اگر اصوات را غایت بشماریم آن‌گاه می‌توانند باعث افزایش یا کاهش انفعالات شوند. اگر این اصوات یکی از غایات انفعالات باشند انسان یا حیوان که این اصوات از او برمی‌آید، هروقت بالفعل به مقصود نهایی خود نرسد، این غایت (اصوات صادره) را قائم‌مقام مقصود اول (انفعال) می‌شمارد و می‌بیند که به غایت خویش رسیده است. در این هنگام انفعال زایل می‌شود؛ زیرا شأن انفعال آن است که چون به مقصود نهایی برسد، زایل شود. اصوات اگر کمال انفعال به‌شمار آیند، ایجاد کننده یا فزایندهٔ آن هستند. هر نفسی بالطبع مشتاق کمال است و هرچه بر اصوات بیفزاییم بر آنچه نفس مشتاق آن است، افزوده می‌شود. انسان هرگاه انفعالی می‌پذیرد، صوتی برمی‌آورد و بالعکس هرگاه این صوت را برآورد یا بشنود، همان انفعال در او پدید می‌آید یا افزوده می‌شود» (همان).

با توجه به نقش کلیدی و مهم خیال و قوهٔ متخیله در فلسفهٔ فارابی، اعم از فلسفهٔ سیاسی، فلسفهٔ اخلاق و موسیقی و اینکه تمام کارکردها و تأثیرات انواع موسیقی در نهایت در خدمت مفهوم و معنا و درک حقیقت است، جایگاه موسیقی در نظام فکری فارابی آشکار خواهد شد. در این زمینه، فارابی معتقد است: «هدف انسان نیل به سعادت است و آن عبارت است از صیرورت و انتقال و تحول نفس در کمال وجودی خود بدان ترتیبی که در قوام خود محتاج به ماده نبود؛ یعنی در کمال وجودی خود به مرتبهٔ عقول مفارقه و عقل فعال برسد و سعادت عبارت از چیزی است که خود لذاته خیر و مطلوب است و آن افعال ارادی که آدمی را در وصول به سعادت سود رساند عبارت از افعال زیبا بود و هیأت و ملکاتی که این‌گونه افعال از آن‌ها صادر می‌شود فضائل بوند و این‌گونه هیأت و افعال و ملکات نیز خیرات‌اند از آن جهت که وسیلهٔ وصول به سعادت‌اند» (فارابی، ۱۳۵۴، ۲۲۶و۲۲۷).

بنابراین، چون موسیقی وسیله‌ای است برای رسیدن انسان به سعادت، (چراکه وسیله‌ای است برای درک حقیقت و اتصال به عقل فعال). جزو فضائل و خیرات محسوب می‌گردد. البته ذکر این نکته لازم است که این جایگاه، بالقوه برای موسیقی متصور است و تنها در مدینهٔ فاضله‌ای که فارابی تعریف کرده، ممکن است بالفعل شود و چون فارابی منشأیی طبیعی، غریزی و انسانی برای موسیقی قائل است، جایگاه آن همواره به موقعیت و مرتبهٔ انسان در سیر صعودی نظام متصاعد بستگی دارد (همان: ۲۲-۸).

- آراء ابن سینا دربارهٔ موسیقی

ابوعلی سینا (۴۲۸-۳۷۰ هـ ق.) در شیوهٔ ارائهٔ مفاهیم موسیقی تا حدی از شیوهٔ فارابی پیروی می‌کند و با اینکه او در زمینهٔ عرفان نظری فعالیت‌هایی داشته است؛ مانند فارابی بیشترین نوشته‌های او در مورد موسیقی مبتنی بر دیدگاه‌های علمی و فلسفی است. ابن سینا هم در بخش موسیقی رسالهٔ *نجات* و هم در *دانش‌نامهٔ علائی* موسیقی را کاملا ریاضی‌وار مورد بررسی قرار داده است و کمتر از مباحث روان‌شناختی و عرفانی آن سخن به میان آورده است. وی بخش اصلی موسیقی *دانش‌نامهٔ علائی* را با سخن در زمینهٔ اصوات و فواصل متفق و نامتفق آغاز می‌کند. پس از آن، شرح مختصری دربارهٔ حدت و ثِقل یا زیروبمی می‌دهد. بخش زیادی از این رساله به انواع فواصل می‌پردازد و قسمت دوم رساله در ایقاع (ریتم) است. در پایان مقایسه‌ای بین افاعیل عروضی با اوزان ایقاعی موسیقی به عمل می‌آورد و سپس دربارهٔ انتقال و مُدگردی صحبت می‌کند (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف، ۳۵و۳۶).

ادبیات ابن سینا در *دانش‌نامهٔ علایی* را نقل از شاگردش ابوعبید جوزجانی نشان می‌دهد: «خواجه رئیس ابوعلی الحسین بن عبدالله بن

سینا رحمۀالله علیه می‌گوید که صناعت علم موسیقی دو جزء است: یکی تألیف است و موضوع او نَغَم‌هاست و اندرحال اتفاق ایشان و نااتفاق ایشان نگاه کنند و دوم ایقاع است و موضوع آن زمان‌هاست که اندرمیان نَغَم اوفتد و نَقَره‌هایی که یکی به یکی شوند و اندر حالِ وزن ایشان و ناوزنی ایشان نگاه کنند و غایت اندرین هردو نهادن لهن‌هاست. پس صناعت علمی است نظری که بحث کند از نَغَم‌ها، از آنجا که متفق و موزون بوَد ایقاع‌ها را انتقال‌ها که اندر وی بوَند تا تألیف لحن کنند. نغمت آوازی است ایستاده بر تیزی و گرانی، از تیزی و گرانی یک زمان بوَد و بهری از او متفق بوَد یا متفاوت بوَد و بهری نامتّفق که او را متنافر گویند. آنچه متنافر بود آن است که از گردآمدن دو نغمت او به هم یا سه که خوش نیارد؛ بلکه گرانی آید اندر نفس از وی و سبب او آن است که نسبت میان آن نغَم‌ها نیکو بُوَد و متفق آن بوَد که از آن خوش آید نفس را و آن از بزرگواری نسبت بوَد که میان این دو نغمت بوَد» (بینش، ۱۳۷۱، ۱۷).

با وجود آنکه *دانش‌نامۀ علائی* بیشتر مورد توجه خوانندگان فارسی‌زبان قرارگرفته است؛ اما رسالۀ ابن سینا به زبان عربی که در فنِ دوازدهم کتاب *شفا* با عنوان «جوامع علام‌الموسیقی» نگاشته شده، مهم‌ترین و اصلی‌ترین کتاب منبع موسیقی نوشته‌شده توسط اوست (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف ، ۳۶).

آراء ابن سینا در باب موسیقی از چند جهت حائز اهمیت است، نخست آنکه علم الهی به معنای اخصّ و اعمّ آن را علم‌های مستقل ساخته است، به‌طوری که هر یک مبادی و مسائل خاص خود را دارد. وی در مقایسه با دیگر فیلسوفان مکتب مشاء از ارسطو و شارحان آراء او، به حکمت الهی محض و عرفان قرابت بیشتری دارد (اعوانی، ۱۳۹۰ به نقل از همان، ۳۷).

«ابن سینا در بخش‌هایی از متون تقریر کرده در زمینۀ موسیقی، به مسئلۀ «اوقات تغنّی» اشاره دارد؛ موضوعی است که پس از او توسط شاگرد مستقیم وی، ابن زیله نیز مورد توجه قرار گرفته است. بر این اساس، هر هنگام از اوقات روز مقامی برای نواختن مناسب است؛ مثلا هنگام ظهر «عشاق»، در بین دو نماز «حجاز»، در موقع غروب آفتاب «اصفهان» و ...» (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف، ۴۷).

ابن سینا که در اواخر عمر خود بیشتر نوشته‌هایش را بر مبنای فلسفه و عرفان شرق نوشته و از فلسفۀ یونانی فاصله گرفته بود، در کتاب *اشارت* در *رسالۀ فی عشق*، سماع را –که در ادامه بیشتر بدان خواهیم پرداخت– یک ضرورت برای تهذیب نفس برشمرده است. این در صورتی است که در نوشته‌های فلسفی موسیقی به صرف اینکه شاخه‌ای از ریاضیات است مورد بررسی قرار می‌گیرد، نه آنکه برای تهذیب نفس یک ضرورت است (همان: ۳۷).

- آراء اخوان‌الصفا دربارۀ موسیقی

جمعیت اخوان‌الصفا در اواسط قرن چهارم هجری به شکل انجمنی مخفی در بصره و بغداد تشکیل شد. اعضای این انجمن گروۀ از علما و دانشمندان مسلمان بودند که اکثر آن‌ها را ایرانیان تشکیل می‌دادند. مرام اصلی یا اساس‌نامۀ آن‌ها این بود که می‌گفتند دیانت اسلام به خرافات و اوهام آمیخته شده است و برای پاک کردن دین از آلودگی‌های ضلالت‌انگیز جز پرداختن به فلسفه راهی نیست و شریعت اسلامی آن‌گاه به کمال می‌رسد که با فلسفۀ یونانی درآمیزد و مقصود ما این است که دین را با فلسفه موافقت دهیم و شریعت حقه را از آلایش اوهام و خرافات بشوییم تا پایدار ماند و مورد قبول عقلا و دانشمندان ملل قرار گیرد. نظر دیگر که در آغاز *رسائل* تصریح کرده‌اند، این است که فلسفه چون از زبانی به زبان دیگر آمده، حقایقش نامفهوم و پیچیده گشته و تحریفات در آن راه یافته است و ما می‌خواهیم مقاصد اصلی فلاسفه را پوست‌بازکرده بیان کنیم تا درخور فهم شود. *رسائل اخوان‌الصفا* مشتمل بر ۵۱ مقاله است. پنجاه مقاله هرکدام مستقلا مربوط به یکی از فنون طبیعی و ریاضی و الهی و مسائل عقلی و اجتماعی و مقالات دیگر هستند و مقالۀ پنجاه‌ویکم در اقسام مسائل به ایجاز و اختصار سخن آمده و علاوه بر آن در مورد کیفیت معاشرت «اخوان‌الصفا و خلان‌الوفا» و شروط داخل شدن در انجمن آن‌ها توضیحاتی آورده شده است. رسالۀ پنجم به ریاضیات مربوط است. بخشی از آن تحت عنوان «مجمل‌الحکم» که مربوط به موسیقی است در حدود قرن پنجم هجری به فارسی ترجمه شده است (همان: ۱۶و۱۷).

اخوان‌الصفا برخلاف دید انتقادی فارابی و ابوعلی سینا به ارتباط موسیقی و کواکب[۱۰]، مانند فیثاغورث موسیقی را با حرکت افلاک متناظر و متناسب تلقی می‌کردند؛ حسن بلخاری این تأثیرپذیری را چنین جمع‌بندی می‌کند: «اخوان‌الصفا در ابتدای رسالۀ موسیقی، غرض خود از تألیف این رساله را معرفت به نسبت‌ها و کیفیت تألیف آن‌ها در موسیقی ذکر کرده‌اند و نه تعلیم «غنا» و «ملاهی». [...] فصل هفتم رسالۀ اخوان‌الصفا «ان‌الحرکات الافلاک نغمات کنغمات العیدان» نام دارد. اخوان‌الصفا در این فصل اصوات و الحان افلاک و آسمان‌ها را اصوان و الحان ملائکه الهی و بندگان خالص خدا می‌دانند. این آسمانیان، طعامشان تسبیح، شرابشان تهلیل[۱۱]و میوه‌هایشان تفکیر، رؤیت، علم، شعور، معرفت، احساس، لذت، فرح، سرور و آسایش است.

---

[۱۰]. نگاه کنید به: آزاده‌فر، محمدرضا، ۱۳۹۰، *موسیقی در فلسفه و عرفان*، تهران، نشر مرکز، ص۲۹-۱۱.

[۱۱]. لا اله الا الله گفتن.

به همین دلیل نغمات موسیقی که بازتاب این تهلیل و تسبیح و علم و سرور است، بر جان اهلش خوش می‌نشیند. از دیدگاه اخوان، حرکات عالم اجسام از حرکات عالم افلاک تبعیت می‌کند و اخوان در همین فصل صراحتا به اندیشه‌های فیثاغورت استناد می‌کنند: «و یقال ان فیثاغورث الحکیم سمع بصفاء جوهر نفسه و زکاء قلب نغمات حرکات– الافلاک والکواکب [...]» و در فصل دهم باز به مبحث کواکب برمی– گردند. فصل دهم «حقیقهٔ نغمات الافلاک» است. اخوان در این فصل پس از ذکر این معنا که موسیقی نفوس را برای صعود آماده می‌کند به این نقل قول مسیح (ع) اشاره می‌کنند: هرکه دوبار متولد نشود به آسمان‌ها صعود نمی‌کند (بلخاری،۱۳۸۳ به نقل از همان، ۱۷و۱۸).

شرح ویژگی‌های روان‌شناسانهٔ موسیقی یکی از بخش‌هایی است که رسالهٔ اخوان‌الصفا را از دیگر رساله‌های نوشته‌شده در قرن چهارم هجری متمایز می‌کند. در بخش آغازین این رساله آمده: «بداند که موسیقی تألیفی است که وضع حکما از نهادن آن ارواح حیوانی است نه اجسام را که از آن نصیبی نیست. موسیقی صناعتی است مرکب از جسمانی و روحانی و تألیف غنا و الحان از وی است. هر صناعتی که به دست مردم کرده می‌شود هیولی و اشکال او جسمانی باشد الا صناعت موسیقی که موضع آن جواهر روحانی است و آن نفوس سمع است و تأثیر او جمله روحانی است و نفس به سبب او حرکت کند بدان‌جهت که موسیقار باشد. اصل این علم از سخن‌های مسجّع نهادند تا به روزگاری که شعر گفتن بسیار شد. پس وزن‌های شعر مقطع به اصل موسیقی کردند و بر آن غنا کردند بنای تألیف‌های ضرب و نقرت و ایقاع بر آن نهادند و تأثیر او در نفس مردم ظاهر است و مبیّن، چنانکه گویند: در دو قبیله دو مرد را خصومتی عظیم خواست به سبب خونی که میان ایشان بود و هیچ‌کس ایشان را صلح نمی‌توانست دادن. یکی از اهل فضل دعوی کرد، اهل هردو قبیله را حاضر کرد و شراب پیش آورد؛ چون شراب در هردو شخص اثر کرد، این مرد مدعی‌سازی بیرون آورد و نوایی بزد که از بهر این کار ساخته بود؛ چون به میانهٔ نوا رسید، در هیچ‌کس در آن مجلس غضب نماند، خاصّه در آن هردو شخص، چنانکه گریستن بدیشان افتاد و برخواستند بی آنکه کسی گفت و یکدیگر را در کنار گرفتند و صلح کردند و آن شخصی را که این ساز ساخته بود، حرمتی عظیم پدید آمد» (بینش، ۱۳۷۱، ۴۷).

اخوان‌الصفا در حوزه خداشناسی، موسیقی را نمادی از نسبت بین آفریدگار و آفریده می‌دانند و این اصل را اصلی اساسی و علت تقریر رسالهٔ خود می‌شمارند: «و مقصود ما از این رساله نه آن است که علم غنا و الحان آموزیم؛ لیکن مقصود آن است که بدانند در هر علم و صنعتی جداگانه، دلیلی هست بر هستی واجب‌الوجود و بر آن انکار نشاید کرد و چنانکه هرگز عدد بی‌یک نباشد و خط بی‌نقطه نباشد و غنا بی‌حرکت نباشد و یکی در هر جزوی از حساب هست و در همه اشکال هرجا که خواهند نقطه یابند و در هر جزوی از عناصر حرکت باشد در هر موجودی علی حدّه واجب‌الوجود یابند و هیچ موجودی بی او نتواند بود؛ ولیکن چگونه واجب‌الوجود اندیشه نتوان کرد، چه خود چگونه نفس خویش تصور نمی‌توانیم کردن، هستی او چنانکه هست چگونه توانیم دانست؟ بلی این جمله که یاد کردیم برهان می‌نماید چنانکه در منطقیات بگوییم» (همان: ۵۱).

در بخش پایانی ترجمهٔ فارسی رسالهٔ موسیقی اخوان‌الصفا به بهره‌گیری برخی از اولیای الهی از موسیقی برای تقرّب یافتن به خدا اشاره می‌شود که لحنی شاعرانه دارد: «و ما می‌گوییم موسیقی را و تألیف آن از کمال عقل استنباط شاید کرد و عقل هیچ‌چیز استنباط نکند که در آن فایده نبود. پس نزدیک حکما و فیلسوفان این موسیقی را فایده بس عظیم است و در بسیار حال‌ها این به کار داشته‌اند، چنانکه در محراب‌ها استجابت دعا را. چنانکه داود (ع) در محراب بربط زدی و غنا خوش بر آن راست کردی و این نزدیک جهودان معروف است. چنانکه در بیمارستان‌ها به سحرگاهان بزدندی تا بیماران را خواب گرفتی و از دردها برآسودندی و چنانکه در صومعه‌ها بنهادندی و چون عامه به زیارت شدندی و معتکفان آن را بزدندی تا عامه به راه توبه درآمدی. و این موسیقی اصلی عظیم است و در سحرگاه تأثیری تمام از آنکه هر دعا که با موسیقار بود اجابت او زودتر بود، چنانکه بزرگان سحرگاه نی زدن و بربط فرموده‌اند (همان: ۵۴).

آنچه اندیشهٔ اخوان‌الصفا را به عرفان ادوار پس ز خود پیوند زد، شاید چند جملهٔ پایانی این رساله باشد: «و این جمله تخریج نفس ناطقه است پس گوییم شاید گفتِ نفس ناطقه عَرَض است با چندین هزار چیزهای عجیب که وی تصنیف می‌کند و از خویشتن استنباط می‌کند و عرض، هیچ استنباط نتواند کرد و عرض خودبه‌خود قائم نیست که به دیگری است و نفس ناطقه به خود ایستاده است و دیگرا بدو ایستاده. در این معنی صفت الهیت دارد که قیوم است؛ یعنی به خود ایستاده است و همه عالم بدو ایستاده» (همان).

- موسیقی از دیدگاه ملاصدرا

ملاصدرا (متوفی ۱۰۵۰ ق). پایه‌گذار حکمت متعالیه[۱۲] است. شاید بتوان گفت که ارتباط میان فلسفه و عرفان، در حکمت متعالیهٔ او به اوج

---

۱۲. مکتب متعالیه، سومین مکتب بزرگ فلسفه‌ی اسلامی است که بر پایه‌ی وجود و تمایز آن از ماهیت استوار است. در این مکتب گفته شده که وجود، بدیهی‌ترین مسئله‌ی جهان است که آدمی با علم حضوری و دریافت درونی خود آن را درک می‌کند و نیازمند اثبات نیست و اما ماهیت (سرشک)، آن چیزی است که سبب گوناگونی و تکثیر پدیده‌ها می‌شود و به هر موجود قالبی

می‌رسد و تلفیقی از حکمت مشرقیهٔ ابن سینا، حکمت اشراق سهروردی، کلام عقلی‌ای که به‌وسیلهٔ خواجه نصیرالدین طوسی (متوفی ۶۷۲ ق). با نگارش *تجریدالاعتقاد* و شارحان آن پایه‌ریزی شده بود و عرفان نظری ابن عربی (متوفی ۶۳۸ ق). در آراء ملاصدرا به چشم می‌خورد (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف، ۴۳).

ملاصدرا حجم بسیار اندکی از آثار خود را به بررسی موسیقی اختصاص داده است. او در این حجم اندک نیز به تعریفی مستقل از موسیقی اشاره نمی‌کند. وی تقسیمی که از علم موسیقی ارائه داده، بیانگر دو جزء اساسی –علم تألیف و علم ایقاع– تعریفی است که از شیخ‌الرئیس ابن سینا نقل شد و این خود مؤیّدی است بر پذیرش تعریف ابن سینا از سوی ملاصدرا (انصاریان، ۱۳۸۷ به نقل از همان). نگاه ملاصدرا به جایگاه موسیقی در میان علوم نیز تفاوتی با نگاه دیگر اندیشمندان اسلامی ندارد و او همانند حکیمان پیشین و به‌ویژه اخوان‌الصفا، افلاک را دارای نغمات و موسیقی‌هایی می‌داند که از گردش آن‌ها حاصل می‌شود. او بر این باور است که این مسئله به واسطهٔ ذوق کشفی و برهان عقلی و مناسبات وجود قابل اثبات است. ملاصدرا با ارائهٔ یک برهان عقلی و نکته‌ای برای جبران دور از ذهن بودن این مسئله، در اثبات این مدعا می‌کوشد. برهان عقلی ملاصدرا در پایهٔ وحدت تشکیکی[۱۳] وجود و قاعدهٔ امکان اشرف[۱۴] استوار شده است. هر کمالی که در این عالم موجود است، مرتبهٔ نازلی از کمالات مراتب بالاتر وجود و عوالم برتر است. موسیقی نیز که در این عالم تحقق دارد، شعاعی است از اصوات و نغمات عالیه‌ای که با مادهٔ لطیف‌تر و خالص‌تر در عوالم بالاتر وجود دارند. بنابراین موجودات برتر نیز از موسیقی خاص و مناسب مرتبهٔ خود برخوردارند. او در تأیید این برهان به کیفیات محسوس در اجسام اشاره می‌کند. گرچه این کیفیات در اجسام به گونه‌ای است که با هم در تضاد هستند و به دلیل انقسام و استحاله با هم تفاوت دارند؛ لیکن، وقتی همین کیفیات در نفس که موجودی غیرمادی است، وجود داشته باشند، به جهت خلوص نفس که پذیرای آن‌ها شده است، از این نقایص مبرّی خواهند بود و همچنین است و وجود عقلانی آن‌ها. به همین ترتیب محسوساتی نظیر اصوات و نغمات موسیقی، به جهت خلوص و صفای موجودات آسمانی و افلاک، به نحو عالی‌تری در آن‌ها تحقق دارند (انصاریان، ۱۳۸۷، به نقل از همان، ۴۳و۴۴).

ملاصدرا از مفهوم «سماع باطنی» (شنیدن درونی) یاد می‌کند. این سماع از نظر او می‌تواند پنج حس باطنی را بگشاید و موجب درک جهان غیرمحسوس با حواس ظاهری بشود. به عقیدهٔ او حقیقت موسیقی همین شنیدن صدای ظاهری «ساز» نیست؛ بلکه در اصل، استماع خطاب «الست بربکُم»[۱۵]است. ملاصدرا به شنونده نسبت به بی‌توجهی به این سماع هشدار می‌دهد و معتقد است که شنونده باید بی‌واسطه از حق بشنود و بر این عقیده است که هنگام استماع موسیقی، در واقع خداوند با انسان حرف می‌زند نه موسیقی‌دان (زاهدی، ۱۳۷۷، ۱۵۱).

صدرالمتألهین تعابیری دربارهٔ رقص نیز دارد و ناظر به این معناست که او همچون فیلسوفان هنر معاصر، رقص را همچون یک هنر تلقی می‌کند و استفاده از عنوان صِناعت برای رقص و نیز ذکر آن به همراه هنرهایی نظیر نوازندگی، این نکته را تأیید می‌کند. ملاصدرا بر این باور است که حرکات رقص با وجود تضاد و تباینی که با یکدیگر دارند، از هماهنگی و وحدت ویژه‌ای برخوردارند؛ یعنی قبض و بسط اعضای بدن یا چپ و راست نمودن آن‌ها و سرعت و کُندی حرکات، همه و همه مجموعه‌ای از حرکات منظم و متناسب را به نمایش می‌گذارند که زیبایی خاص آن باعث ایجاد شادی در بیننده می‌شود. ملاصدرا، وحدت تألیفی و غیرحقیقی مجموعه حرکت‌های رقص را سایه‌ای از یک وحدت طبیعی می‌داند. گرچه او به این مسئله تصریح نکرده؛ لیکن به‌نظر می‌رسد وحدت طبیعی مورد نظر او، همان وحدتی است که از ناحیهٔ نفس فاعل در حرکات متناسب، ایجاد می‌شود و اگر چنین نبود، با طبع ناظر سازگار نمی‌شد و در او حالت تنافر ایجاد می‌کرد (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف، ۴۵).

دیدگاه‌های برخی از عرفا و متصوفه در باب سماع

واژهٔ سَماع در لغت‌نامهٔ دهخدا به این شکل آمده است: «شنوایی. (غیاث) (دهار) (منتهی الارب). شنیدن. شنودن. (غیاث). شنیدن. (المصادر زوزنی) (دهار). شنیدن و گوش فراداشتن. (تاج المصادر بیهقی). (اِ) سرود. (غیاث) (صحاح الفرس). هر آواز که شنیدن آن خوش آید. (آنندراج) (منتهی الارب). آهنگ» (دهخدا، ۱۳۷۷، ذیل واژه سماع).

«سماع بر پایهٔ آهنگ و موسیقی است، هرچند که شعر و آواز نیز در آن آمیخته شوند؛ این آهنگ و موسیقیِ حق است» (خاتمی، ۱۳۹۳،

ویژه می‌بخشد. بنابر این دیدگاه، اصل بر وجود اشیاء است و ماهیت معلول وجود به‌شمار می‌آید (آزاده‌فر،۱۳۹۷الف، ۴۳).

[۱۳]. این نظریه به آن قائل است که معنای وجودداشتن برای همه‌ی موجودات یکسان است؛ یعنی همه از یک حقیقت –وجود مطلق– برخوردار می‌شوند که وجود پیدا می‌کنند؛ اما میزان برخورداری موجودات از این حقیقت واحد به درجات مختلف است (مشکّک است) و تفاوت موجودات با یکدیگر در همین اختلاف درجات است (آزاده‌فر، ۱۳۹۷ الف، پانوشت ص۴۴).

[۱۴]. این قاعده می‌گوید اگر دو ممکن‌الوجود داشته باشیم که یکی پست‌تر از دیگری باشد و این ممکن‌الوجود پایین‌تر وجود داشته باشد، حتما ممکن‌الوجود بالاتر هم موجود است (همان).

[۱۵]. اشاره به آیه‌ی ۱۷۲ سوره‌ی اعراف.

۲۴۴). در تعریفی دیگر داریم که: «سماع واردی است خدایی که دل‌ها را بدان برانگیزد و بر طلب او حریص کند، هرکه آن را به حق شنود، او به حق راه یابد و هرکه به نفس شنود، در زندقه افتد» (عطار نیشابوری، ۱۳۹۸: ۱۵۳). باید گفت که صوفیان از موسیقی با عنوان «سماع» یاد می‌کرده‌اند و کاربرد این واژه در این تحقیق با معناهای دیگرِ رایجِ امروزی بسیار متفاوت است.

در کل باید اشاره کرد که عرفان اسلامی را می‌توان به اشکال مختلفی طبقه‌بندی کرد؛ «یکی از رایج‌ترین انواع طبقه‌بندی‌های ارائه‌شده عبارت است از تقسیم‌بندی عرفان به دوگونهٔ «عرفان عملی» و «عرفان نظری». در این تقسیم‌بندی عرفان عملی عبارت است از سیروسلوک انسان الی‌الله و به عبارت دیگر، بیان حالات و مقامات انسان در سیر به سوی حق که از منزل اول؛ یعنی «منزل یقظه» یا بیداری شروع می‌شود تا به آخرین منزل که وصول به حق است و به «توحید» تعبیر می‌شود، ادامه می‌یابد. [...] عرفان نظری به بینش و جهان‌بینی عرفانی می‌پردازند؛ یعنی نظرگاه عارف در زمینهٔ خدا، اسماء و صفات حق، هستی انسان» (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف، ۵۰و۵۱).

«صاحبان هنر در دنیای اسلام معمولا جهان را با دیدی عرفانی نگاه می‌کنند تا دیدگاهی فلسفی؛ از این‌رو در آثار آنان نشانه‌های تشبیه بیش از سایر نشانه‌ها دیده می‌شود. آن‌ها برای تشبیهات خود دست به دامن خیال می‌شوند. عنصر خیال اصلی‌ترین عامل در بیان پدیده‌ها و توصیفات از جمله وصف الهی است همچنان که حافظ گوید: «نقش خیال روی تو تا وقت صبحدم/ بر کارگه دیدهٔ بی‌خواب می‌زدم (حافظ)» (همان: ۵۰).

ژان دورینگ عقیده دارد که فاصلهٔ میان دو عالم مابعدالطبیعه و طبیعت در قلمرو تصوف ایرانی پر شده است. عالم برزخ یا عالم مثال که عالمی محسوس؛ اما مادی نیست، حد وسط میان دنیای مادی و عالم روح است. او در این زمینه می‌گوید: «در این سطح است که موسیقی آسمانی یا ملکوتی شنیده می‌شود. فرشتگان، موجودات واسط میان انسان و صورت‌های مثالیِ تغییرناپذیر هستند و در این زمینه تعجب‌آور نخواهد بود که آهنگ‌های تنبور را آهنگ‌های فرشتگان بدانند» (دورینگ، ۱۳۷۸، ۳۸۷).

در رسالهٔ *کنزالتحف* آمده است که گفت‌وگوی داود نبی (ع) با پروردگار به‌واسطهٔ موسیقی صورت می‌گرفته و پس از آن نیز این شیوه در میان اهل ایمان بسط و گسترش یافته است: «نقل از داود علیه‌السلام است که هروقت او را به حضرت عزّت حاجتی بودی، آلت‌های این صنعت‌ساز کردی و بر اصوات و نغمات آن تصرّع و ابتهال نمودی و در میان اهل اسلام نیز همین ضابطه مضبوط است. چه در مساجد و مزارات در تلاوت و ذکر بالاوان نغمات مترنّم می‌شوند تا به حدی که بعضی از حضّار که قلب ایشان اَرَق [رقیق] باشد جامه‌ها بدرند و رِقّت کنند و نفیر به فلک رسانند و در رقص آیند» (کاشی، ۱۳۷۱، ۹۵).

از جنید بغدادی پرسیدند که «چه حالت است که مرد آرمیده باشد و چون سماع شنود اضطراب در وی پدید آید؟ گفت حق تعالی ذریّت آدم را در میثاق خطاب کرد که «الستُ بربکم» همه ارواح مستغرق لذت آن خطاب شدند. چون در این عالم سماع شنوند، در حرکت و اضطراب آیند» (عطار نیشابوری، ۱۳۸۳ به نقل از آزاده‌فر، ۱۳۹۷ الف، ۵۲).

«سماع سه‌گونه باشد، به طبع و سماعی به حال و سماعی به حق. آنکه به حق شنود حالی در او نیست؛ بلکه سماعی بود به حق نه به حظ. اهل سماع به سه‌گونه باشند، خداوندان حقیقت باشند، ایشان با حق خطاب می‌کنند و گروهی به دل با خدای خطاب می‌کنند بر آن معنی که می‌شنوند و سه دیگر درویش مجرد بود، از علایق بریده و از دنیا و از آفت‌های وی دور شده به خوش‌دلی سماع می‌کند، این قوم به سلامت نزدیک‌تر باشند» (قشیری، ۱۳۷۴، ۶۰۷و۶۰۸) و در ادامه آمده: «مردمان در سماع بر سه وجه‌اند متسمع و مستمع و سامع، اول به وقت شنود و دومی به حال شنود و سومی به حق شنود» (همان: ۶۱۹).

در جایی دیگر نیز آورده‌اند که: «سماع سه قسم است، قسمی عام راست و قسمی خاص راست و قسمی خاص‌الخاص راست، عام به طبیعت شنوند و آن مفلسی است و خاص به دل شنوند و آن طالبی است، خاص‌الخاص به دل شنوند و آن محبی است» (رجایی بخارایی، ۱۳۹۰، ۳۳۳). و گفته شده: «جایی که موسیقی با نیات نفسانی و حظوظ طبیعی و لذت بردن و حال‌های کاذب است نه بر روی صدق و اخلاص و طلب مزید حال (واقعی) و نیاتی مانند خوردن و رقص و لهو و طرب و عشرت یا مشاهدهٔ منکرات و مکروهات یا اظهار حال و وجد دروغی، احتراز نمودن از آن طریق اولی است؛ زیراکه برخلاف جمعیت خاطر و طلب مزید حال و صفای باطن است» (همان: ۳۵۶). و «سماع هرکس رنگ روزگار وی دارد کس باشد که به دنیا شنود و کس بود که بر هوای نفس شنود و کس باشد که بر دوستی شنود و کس باشد که بر وصال و فراق شنود این همه وبال و مظلمت آن کس باشد. چون روزگار با ظلمت باشد سماع با ظلمت بوَد و کس باشد که در معرفتی شنود، سماع آن درست باشد که از حق شنود [...] ایشان را شنوایی از حق به حق باشد» (همان: ۳۴۳).

عرفا و متصوفه در زمینهٔ تأثیر موسیقی و شرایط سماع اشاراتی نموده‌اند که شایسته است به برخی از آن‌ها اشاره کنیم: «سرشت بشریت بر آن است که آواز خوش دوست دارد» (قشیری، ۱۳۷۴، ۶۰۷).

ابوحیان توحیدی،[۱۶] اندیشمند میانه‌روی فلسفهٔ اسلامی نیز آنجا که به وصف مجلس سماع صوفیان می‌کند، به تأثیر موسیقی سماع اشاره دارد که در نتیجهٔ آن چگونه یکی دست‌افشان موی می‌نهد و خاک می‌افشاند و جامه می‌دراند و دیگری اشک می‌افشاند و آه و مویه می‌کند (خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۴۴).

«پاره‌ای از اصوات فرح‌بخش و برخی اندوه‌افزا و پاره‌ای خواب‌آور و قسمتی خنده‌انگیز و نشاط‌خیزند. پاره‌ای از آن‌ها هستند که به وزن آن‌ها از اعضای بدن چون دست و پای و سر، حرکاتی سر می‌زند و سزاوار نیست اگر بپنداریم که این به سبب معانی شعری است؛ بلکه این خاصیتی است که در تارها نهفته است تا آنجا که گفته شده کسی را که بهار و شکوفه‌های آن و عود و تارهای آن به جنبش در نیاورد فاسد-المزاج و غیرقابل علاج است وانگهی چه باید گفت دربارهٔ طفلی که در گاهواره است و صدای خوش از گریه ساکتش می‌کند و از آنچه به خاطر آن می‌گریسته است به شنیدن صدا متوجه می‌شود. شتر نیز با همه کندذهنی و کم‌هوشی به حدی متأثر می‌شود که با شنیدن آن بارهای سنگین بر او سبک می‌گردد و با نشاطی که از آن آواز به هم می‌رساند هنگامی که صحراهای بی‌پایان و تشنگی و گرسنگی و سنگینی بارها و محمل‌ها او را به ستوه می‌آورد وقتی صدای خدایی به گوشش می‌رسد گردن را بدان سوی دراز می‌کند و در حالی که گوش‌هایش را راست گرفته است به آوازخوان گوش می‌دهد و به سرعت سیر خود می‌افزاید تا آنجا که بارها و محمل‌ها به جنبش در می‌آید و چه‌بسا از شدت حرکت و سنگینی بار به علت نشاطی که دارد بی‌آنکه خود بفهمد می‌میرد. بدین‌ترتیب سماع در دل محسوس است و کسی را که سماع تحریک نکند ناقص و غیر معتدل و دور از روحانیت است و از شتران و پرندگان بلکه از جمیع حیوانات سخت و سنگین طبع‌تر است و به همین‌جهت پرندگان بر سر راه داود علیه‌السلام می‌ایستادند تا صدای اورا بشنوند» (رجایی بخارایی، ۱۳۹۰، ۳۰۶).

نبینی شتر بر نوای عرب — که چونش به رقص اندر آرد طرب
شتر را چو شور و طرب در سر است — اگر آدمی را نباشد خر است

(سعدی)

با این‌همه، پرداختن به سماع کار هرکسی نیست که موسیقی می‌زند:

مدعی بسیار دادی اندرین صنعت ولیک — زیرکان دانند سیر از سوسن و خار از سمن
بی‌جمال یوسف و بی‌عشق یعقوب از گزاف — توتیایی ناید از هر باد و از هر پیرهن

(رازی، ۱۳۵۲، ۵۴۳)

«از این‌روست که مولوی تأکید دارد که نااهلان نباید در کار سماع و موسیقی و رقص شوند؛ چراکه مایهٔ ذلت و غلبهٔ هوای نفس و مزید غفلت شود:

بر سماع راست هر کس چیر نیست — طعمهٔ هر مرغکی انجیر نیست

(خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۴۵)

سعدی نیز کسانی را که از ورطهٔ عالم مادی و کشش آن رهایی نیافته باشد را شایستهٔ استفاده از سماع نمی‌داند:

نگویم سماع ای برادر که چیست — مگر مستمع را بدانم که کیست
گر از برج معنی پرد طیر او — فرشته فرو ماند از سیر او
و گر مرد سهو است و بازی و لاغ — قوی‌تر شود دینش اندر دماغ
پریشان شود گل به یاد سحر — نه هیزم که نشکافدش جز تبر
جهان بر سماع است و مستی و شور — ولیکن چه بیند در آینه کور

(سعدی، ۱۳۷۲)

- سماع از دیدگاه غزالی

امام محمد غزالی (متوفی ۵۰۵-۴۵۰ ق.) در *احیاءالعلوم‌الدین* در موارد متعدد از موسیقی و غنا سخن گفته است؛ از جمله در «باب سماع». او برای غنا حرمت ذاتی قائل نیست. غزالی موسیقی را بر سه‌گونه می‌داند که عبارت‌اند از:

- موسیقی سرگرم‌کننده و غفلت‌آور: این موسیقی به‌خاطر ضرر و فسادی که به بار می‌آورد حرام است؛
- موسیقی تحریک‌کنندهٔ شهوت: این موسیقی به‌خاطر آنکه فساد اخلاقی را در آدمی تقویت می‌کند حرام است؛
- موسیقی‌ای که حالات روحانی و توجه به معنویات را در آدمی برمی‌انگیزد: این‌گونه از موسیقی حلال است (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف ، ۲۴).

---

[۱۶]. ابوحیّان توحیدی عارف و فیلسوف جهان اسلام، در بغداد متولد شد. در زمینه‌ی تاریخ تولد او اطلاع دقیقی در دست نیست اما وفات او بر اساس کتاب *دایرةالمعارف الاسلامیهٔ* در تاریخ ۴۱۴ هجری در شیراز رخ داده است (آزاده‌فر، ۱۳۹۷ الف، ۵۴).

امام محمد غزالی در *احیاءالعلوم* می‌گوید: «در جایی که شتر –باپستی طبعش– از حداء (آواز و سرود شتربانان برای راندن اشتران) متأثر می‌گردد، چنانچه آدمی از شنیدن غنا و بانگ دلپذیر به وجد درنیاید، از حیوان نیز پست‌تر است... اگر بهار و گل‌های رنگارنگ و روح و ریحان آن، یا عود و نغمهٔ تارهایش نیز کسی را به جنبش و نشاط درنیاورد، آن شخص فاسدالمزاج و کژطبع است» (غزالی، ۱۳۵۱، ۳۶۸).

در فتوایی منتسب به غزالی چنین آمده است: «موسیقی مطلقا نه حرام است، نه حلال، نه مکروه و نه مستحب؛ بلکه تماما بستگی به شنوندهٔ آن دارد. مستمع اگر اهلیت داشته باشد، موسیقی نه‌تنها برای او حرام نمی‌شود؛ بلکه مستحب هم می‌شود و اگر احوال فاسدی بر مزاجش حاکم باشد، در این‌صورت موسیقی برای او حرام می‌شود» (ابوالفتحی، ۱۳۹۰ به نقل از آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف ، ۲۴و۲۵).

غزالی در زمینهٔ موسیقی در زمینهٔ سماع در کتاب *آداب‌السماع* می‌گوید که وجد، حالی از قلب است که پس از سماع حاصل می‌شود و از آثار آن، رقص (حرکات موزون) و اضطراب (حرکات ناموزون) است. (غزالی، ۱۳۸۳ به نقل از همان، ۲۵). غزالی پس از به چالش کشیدن نظر مخالفان سماع و آوردن ادلّهٔ فقهی که حکم حرام بودن سماع را نقض کرده است؛ «در پایان کتاب، سماع را به ۴ قسم منقسم می‌کند: حرام، مباح، مکروه و مستحب. سماع حرام از آنِ جوانان و همهٔ کسانی است که شهوت دنیا بر دلشان چیره است و لذا از سماع، جز شوریدن شهوت نصیبی نمی‌برند. سماع مکروه از آنِ کسانی است که بیشتر آن را بر سبیل لهو به کار می‌گیرند و سماع مباح برای کسی است که تنها از آوای خوش آن بهره می‌برد و سماع مستحب از آنِ کسی است که دوستی خدا در دلش موج می‌زند و سماع این دوستی را به جوش می‌آورد» (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف ، ۲۵).

- سماع از دیدگاه ابن عربی

محی‌الدین ابن عربی (۶۳۸–۵۶۰ ق.) ملقب به شیخ اکبر را مؤسس عرفان نظری یا عرفان علمی در جهان اسلام به شمار آورده‌اند. او بیش از همهٔ عارفان پیشین، مباحث عرفانی را به‌صورت بحثی و نظری مطرح کرد و به آن نظم و کمال بخشید. در اغلب آثار محی‌الدین اشاره به سماع شده است که از جمله مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به *فتوحات مکّیه* اشاره کرد. از دیدگاه ابن عربی سماع بر دوگونه است: سماع مطلق و سماع مقیّد. (همان: ۶۰).

ایرانی قمی در ترجمهٔ *فتوحات‌المکیه* تعریف سماع مطلق و مقید از نظر ابن عربی را این‌گونه رایت می‌کند: «سماع مطلق، آن است که هر چیزی برای اهل الله است، آهنگ و نوایی دارد و آیه و نشانی از حق، مظهری است که آهنگ صدای ربّانی در اوست و ایقاع و تلحینی[۱۷]الهی بر اوست. سماع مطلق، از قید هر نغمه و ترنّمی، منزّه و مبرّا است. از نظر ابن عربی، دل عارف سالک، قید و بند و قالب نغمه‌پسند نگرفته و هر چیزی، در حال نغمه‌سرایی است و روزنهٔ گوش دل او، شنوندهٔ اصوات عالم افلاک اشیاء زمین و آسمان است؛ اما سماع مقیّد یا سماع طبیعی، یا به اصطلاح فقهی و تعبیر ابن عربی، غنا و موسیقی، با نغمه‌سرایی، الحان خوش و ایقاع موزون و دلنشین همراه است و وجه تمایز این‌دو باهم این است که در سماع مقیّد، فهم معانی شرط نیست. حصول حالت وجد و حرکت حقیقی و باطنی، تنها در سماع مطلق رخ می‌دهد که در آن شخص می‌تواند معانی‌ای را درک کند و به‌واسطهٔ درک آن‌ها به وجد آید. این ادراک و اشراق باطنی، جان و روح را تعالی و فروغ می‌بخشد و در او علم و نور و حقیقتی می‌افزاید. بدین‌روی، نوع حرکتی که سماع آن ناشی می‌شود، نشان می‌دهد که سماع مورد نظر مطلق بوده است یا مقیّد؛ یعنی اگر حرکت دوری باشد، خود دلیل است بر اینکه نوع سماع، طبیعی و مقیّد بوده است؛ زیرا حرکت دوری از روح حیوانی بشر ناشی می‌شود که داخل در طبیعت و ذیل گردش فلک است، در این صورت تفاوتی میان او با یک حیوان نیست» (ایرانی قمی ۱۳۷۲ به نقل از همان، ۶۱).

ابن عربی در توصیف سماع مطلق و مقید نیز به تقسیماتی درونی قائل است و برای آن‌ها انواعی در نظر می‌گیرد. او سماع مطلق را مشتمل بر سماع الهی و سماع روحانی می‌داند. او معتقد است که سماع الهی درک مستقیم و عینی الهی است به این تعبیر که عارف با نظر کردن در آیات و اسماء الهی مستقیما به ادراک حقیقت آن‌ها نائل می‌آید. هم‌چنین سماع روحانی را متصف به آهنگ قلم‌های الهی بر الواح هستی می‌کند و صدای قلم توسط قلوب اهل الله قابلیت سماع می‌یابد. این بدین معناست که بروز و نمود زیبای تجلّی حق بر مخلوقات هستی آوایی را برمی‌آورد که عارف قادر به شنیدن آن‌هاست. سماع مقیّد مربوط به نغمه‌ها و الحان طبیعی است که افراد با درجات پایین‌تر از آل الله نیز توان ادراک آن را دارند. این نغمات الزاما معنایی را انتقال نمی‌دهند و بیشتر کام‌جویی انسان را به تهییج درمی‌آورند. ابن عربی چهارنوع نغمهٔ طبیعی مبتنی بر اخلاط و عناصر چهارگانه را قائل است. این سماع که ابن عربی آن را سماع عوام می‌داند، احساسات طبیعی آدمیان مانند حزن و شادی و از شنیدن نغمات این سماع برانگیخته می‌شود و آنان را محفوظ می‌کند بدون آنکه معرفتی در علم و عروج آنان پدید آورد (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف ، ۶۱و۶۲).

- سماع در طریقت مولویه

---

[۱۷]. تلحین از لحن می‌آید، هم به معنای موسیقی ساختن است و هم به‌معنای آواز و نغمه. (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف، پانوشت ص۶۱).

«طریقت مولویه یکی از طریقت‌های صوفیانه که در قرن هفتم هجری در آسیای صغیر رشد و نمو یافت و به اشاعهٔ آیین خود پرداخت. پیروان این طریقت درواقع طرفداران آیین و روش مولانا جلال‌الدین محمد بلخی (۶۷۲-۶۰۴ هـق) بودند، پس از مولانا بالندگی یافتند. بنیان‌گذار اصلی طریقت مولویه بهاءالدین ولد (۷۱۲-۶۲۳ هـ ق)، فرزند مولانا بود و کسی که در جهت رشد آن کوشید، اولو عارف چلبی (۷۱۹-۶۷۰ هـ ق.) فرزند سلطان ولد بود» (گولپینارلی، ۱۳۶۶، ۱).

ورود موسیقی به مجالس سماع برخی از مجالس صوفیه، نه‌تنها عده‌ای از اهل معرفت را با جوانب مختلف موسیقی آشنا نمود؛ بلکه در حد خود برای آن، زمینه و مشروعیت اجتماعی نیز پدید آورد که نقش مولویه از این نظر قابل توجه است. جلال‌الدین مولوی نه‌فقط در مجلس ذکر خود از موسیقی استفاده می‌کرد؛ بلکه در تصنیف شماری از آهنگ‌ها و الحان مجالس مولویه سهیم بود. مولوی معتقد است که انبیا در درون خود نغمه‌هایی را می‌شنوند و از طریق آن نغمه‌ها رازهای الهی به سینهٔ آن‌ها جاری می‌شود. این نغمه‌ها –همان‌گونه که در دیدگاه سهروردی نیز اشاره شد– برای افراد عادی قابل شنیدن نیست؛ چراکه گوش آنان به پاکی پیامبران نیست (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف، ۶۲و۶۳).

انبیا را در درون هم طالبان را زان حیات
نغمه‌هاست بی‌بهاست
نشنود آن نغمه‌ها را گوش کز ستم‌ها گوش حس باشد
حس نجس
(مولوی)

مثنوی مولانا با نِی‌نامه آغاز می‌شود. این امر باعث اعتراض بسیاری از متشرعین نیز شده است. او نِی را تمثیلی از روح انسان کامل و دورافتاده از معشوق جاویدان خود می‌داند (همان: ۶۵). کسانی هم آورده‌اند که «این نی مولاناست که به عنوان نمونهٔ یک انسان آگاه و آشنا به حقایق عالم معنی، خود را اسیر این جهان مادی می‌بیند و شکایت می‌کند چرا روح آزادهٔ او از نیستان عالم بالا بریده است؟ او در *مثنوی* و *دیوان شمس* بارها خود یا انسان آگاه را به نی یا به چنگ تشبیه کرده است» (استعلامی، ۱۳۸۶، ۳۵).

برای مولانا موسیقی حکم شهادت و اظهار بندگی را دارد و این تا جایی است که آن را عبادت برتر می‌شمرد:

این علم موسیقی برِ من چون من مؤمنم و شهادت و
شهادت است ایمانم آرزوست
(مولوی)

«مولانا بدین باور است که با موسیقی و سماع می‌توان به چنان پایه‌ای از بی‌خویشی و بی‌خویشتنی رسید که به حضرت دوست پیوست» (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف، ۶۵). روایت است هنگامی که خلیفه صلاح‌الدین زرکوب درگذشت، جنازه‌اش را «با آهنگ دف و کوس تشییع کردند. تابوت را هشت دسته قوال در پیشاپیش آن حرکت می‌کرد، مولانا با اصحاب، چرخ‌زنان و سماع‌کنان تا مقبرهٔ بهاء ولد همراهی نمود» (زرین‌کوب، ۱۳۷۳، ۱۹۵).

اندیشهٔ ارتباط موسیقی با افلاک و مُثُل معلقه، در دیدگاه مولوی نیز تجلی می‌یابد. این تجلی اگرچه بازگوکنندهٔ آراء فیثاغورث و افلاطون است؛ اما مولوی آن را می‌پیراید و آن‌ها را با توصیه‌های عملی خود برای بهره‌مندی از موسیقی در جهت طی مراتب کمال همراه می‌کند. مولانا عقیده دارد که تأثیر نغمات و اصوات موزون بر روان آدمی از آن‌روست که نغمات آسمانی و ملکوتی جهان پیشین را در ما زنده می‌کند. لذا موسیقی زمینی، تذکار موسیقی آسمانی و خطاب ازلی ولم یزلی است. مولوی در تبیین اندیشهٔ ارتباط موسیقی با کواکب و سایه‌ای که از حقیقت به‌واسطهٔ موسیقی برای انسان هویدا می‌شود، در جای‌جای دیوان خود اشاره می‌کند (آزاده‌فر، ۱۳۹۷الف، ۶۵و۶۶). بارزترین جایی که مولوی به این موضوع پرداخته، در شعر زیر است:

نالهٔ سُرنا و آواز دُهُل چیزکی ملند بدان ناطور کل
پس حکیمان گفته‌اند این از دوار چرخ بگرفتیم ما
لحن‌ها می‌سرایندش به تنبور و به
بانگ گردش‌های چرخ است حق
اینکه خلق نغز گردانید هر آواز رشت
مؤمنان گویند کاثار بهشت در بهشت آن لحن‌ها
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم بشنوده‌ایم

(مولوی، دفتر چهارم مثنوی، ۱۳۸۸)

در باب موسیقی سنتی ایران

تا به اینجا به بحث دربارهٔ برخی تعاریف مرتبط با مقولهٔ هنر سنتی و نظریات فلسفی و عرفانی در باب موسیقی پرداختیم و در بخش به بحث در باب موسیقی سنتی ایران می‌پردازیم.

هنر سنتی اسلامی–ایرانی آن‌گونه که در تعابیر بنیادینِ سنت‌گرایان نیز از نظر گذشت، همواره در پی تجلی اسم الله و ابراز احدیت و واحدیت است: «...[در هنر اسلامی] زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد و هنرمند فقط باید به این بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد. هنر بر وقف کلی‌ترین بینش اسلامی فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است» (بورکهارت، ۱۳۶۹، ۱۳۴). به عبارتی دیگر، صنع و هنر تنها از آن خداوند است و بشر تنها صورت جهان را بر وفقِ طبیعت –و زیباییِ عینی– آن، متجلی می‌کند. موسیقی سنتی ایران نیز از این توحید و تنزیه بهره‌مند است؛ چنانچه خواجه نصیر

طوسی می‌گوید: «...و مقصود ما از این رساله نه آنست که علم غنا و الحان آموزیم؛ لیکن مقصود آنست که بداند در هر علم و صنعتی جداگانه دلیلی هست برهستی واجب الوجود» (طوسی، ۱۳۷۱، *مجمل الحکمه*، ۵۱).

آنچه با عنایت به تعاریف سنت‌گرایان و عرفا و حکما در نگاه نخست قابل ادراک است، همانا تطبیق مبانی موسیقی اقوام و نواحی ایران اسلامی با بنیان‌های هنر سنتی است؛ چراکه این هنر همواره مردم‌زاد و دارای شأن کاربردی (منحصراً کاربردی مذهبی–عقیدتی–آیینی) و به دور از همهٔ شعائر استتیکِ کانتیِ مدرن و در شمولیت و انضمام محض باهستی و ساحت معنوی هر تفکر قومی است (مسعودیه، ۱۳۶۵، ۳۲؛ شهرنازدار، ۱۳۸۳؛ ۱۷۰؛ درویشی، ۱۳۸۰، ۸۵ و نیز درویشی، ۱۳۷۶، ۱۳).

موسیقی سنتی ایران با فواصل و سازهایی منحصربه‌فرد – علی‌رغم وجوه اشتراک با سازهای کشورهای همسایه – ثمرهٔ تاریخی پرفرازونشیب از هنر این سرزمین است. سازها و نقوش سازی بر روی مهرها، ظروف سفالین و نقوش برجسته مکشوفه در کاوش‌های باستان‌شناسانه گواه قدمت آن است که با رویکردی آئینی در تمامی وجوه زندگی تسری داشته است. امروزه آنچه به عنوان موسیقی ایرانی شناخته می‌شود، ماحصل هنری است که طی قرون متمادی و از دل تاریخی سرشار از حوادث و وقایع گوناگون، ظهور و زوال سلسله‌های پادشاهی از عیلامی‌ها، مادها و هخامنشیان گرفته تا حملهٔ اسکندر و ظهور اسلام، کشاکش‌ها، جنگ‌ها و همچنین پذیرش و انکار در دوره‌های مختلف، به دست ما رسیده است. گاه این هنر سروده‌هایی دینی در نیایش‌های زرتشت شده است (سپنتا، ۱۳۸۲، ۲۵).

در هنر دینی ایرانیان کهن، هنر، شأن و حضوری معنوی و قدسی دارند؛ آیین‌های متفاوت دینی ایشان مانند جشن شادی مهرگان و نوروز و یا جشن‌های سوگواری سوگ سیاوش–که مشتمل بر صور گوناگون هنری بوده است –از این جمله‌اند (پورداود، ۱۳۵۶، ۲۵ و نیز روح‌الامینی، ۱۳۷۶، ۱۴). ایرانیان باستان هر روز ماه را به نام یکی از ایزدان –که هرکدام اسمی از اسماء حقیقت مطلق اهورامزدا هستند– نامیده و در هر روز آیین‌های خاصی را اجرا می‌نمودند که عموم این آیین‌ها با انواع صور هنری مانند نیایش‌های ملحون و موسیقایی همراه بوده است (بهرامی،۱۳۸۳، ۲۵ و نیز بینش، ۱۳۷۸، ۱۵).

در روایات اساطیری ایرانیان نظیر *شاهنامهٔ* فردوسی نیز پیدایش سازها و نغمات به پادشاهان –که خداسالار ایرانیان و تجلی حقیقت اهورایی بودند– منتسب شده است (بینش، ۱۳۷۸، ۱۱).

بنابه تفکر اوستایی، ابداع هنرمند، درگرُو تنویرِ «فره ایزدی» براوست. این فره خود به صورت گنبدی که روی چهار پایه و بر روی آتشکده‌ها بنا می‌شد، متمثل شده است؛ به‌علاوه، عروج انسان در آسمان به‌وسیلهٔ فره، از نقوش بارز هنر ایرانیان باستان و گویای ماهیت معنوی–آیینی هنر در این فرهنگ است (کربن، ۱۳۵۸، ۲۸). در عرف دینی ایرانیان کهن، قرائت مهم‌ترین بخش کتاب آسمانی زرتشت (گات‌ها) تنها به شکل موسیقایی و ملحون، حامل اجر معنوی است (*گات‌ها*، دفتریک، ۱۴/۱).

به لحاظ تاریخی مسلم است که ایرانیان، چنانکه شأن هر تمدن برجسته‌ای بوده است، از دیرباز به موسیقی توجه داشته‌اند. شواهد موجود در فرهنگ هندوایرانی مؤیّد آن است که در آغاز شکل‌گیری تاریخی ایران، موسیقی مشترکی میان ایرانیان و هندیان وجود داشته است و آثار و ادوات موسیقی کشف شده در حفاری‌ها و اشاراتی که در ادب اوستایی به آلات موسیقی شده نیز پیشینهٔ این هنر را در صدر تمدن ایران باستان فی‌الجمله تأیید می‌نماید. آنچه از پیشینهٔ این هنر در ایران متقیّن است، وجود و رواج این هنر در دوران هخامنشی بوده که صورت–های رزمی و بزمی آن مورد اشارهٔ مورّخان یونانی از جمله هرودوت[18] و گزنفون[19] و آتنه[20] بوده است. در دورهٔ پارتی نیز بر حسب شواهد این هنر رواج داشته و گوسان‌ها (سراینده – نوازندگان) که خنیاگر (هونیاکر)انی دوره‌گرد بوده‌اند، در این دوره سازوآواز مردمی را بیرون از دربار شاهان اشاعه می‌داده‌اند و این سنت تا دورهٔ ساسانیان و نیز پس از آن ادامه داشته است و در همان دوران است که بار دگر به دلیل مهاجرت عده‌ای از خنیاگران هندی (که لولیان متأخر را از تبار ایشان می‌دانند) به ایران و پایتخت آن، موسیقی رایج ایرانی از موسیقی هندی متأثر می‌شود. از نظر پایگاه اجتماعی نیز خنیاگران در طبقهٔ سوم و از چهار طبقهٔ جامعه و در کنار پزشکان و نویسندگان و ستاره‌شناسان قرار داشتند. فرایند تکامل موسیقی در ایران باستان نهایتا به ظهور دستگاه‌ها و نواهای خالص ایرانی منجر گردید (خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۳۳و۲۳۴).

فی‌الجمله معلوم شده است که در دورانی چون آغازین دوره‌های پس از اسلام، به دلیل هماهنگی میان اوزان هجایی شعر با موسیقی ایران، دستگاه‌ها و نواهای رایج آن زمان با آهنگ و وزن شعر ایرانی متطابق بوده است. به هر حال، جز رواج بزمی موسیقی که معمول فرهنگ کوی و برزن هر قومی است، استعمال حکمت‌آمیز این هنر در عهد اشکانی با موسیقی مانوی بوده که در آن نواهای مذهبی و معنوی می‌نواخته‌اند (همان: ۲۳۴). در سرودهای مانی و مانویان نیز اشاراتی

[18]. Herodotus.

[19]. Xenophon.

[20]. Appien.

ابلغ از تصریح به این موسیقی و آلات آن بوده است؛ چنانکه مانی در فرازی از *زبور* آورده است:

«دوستدار سرودی! شیفتهٔ نوا!

تو محبوبی!

عودنوازی!

تو محبوبی!» (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۵، ۳۸۴ و همان).

پس از غلبهٔ اعراب بر ایران (در سال ۷۴-۶۷۲ پس از میلاد) و سقوط سلسلهٔ ساسانی حکومت ایران برای ۲۰۰ سال تحت حاکمیت خلفای عرب قرار گرفت. در سال‌های اولیه پس از استقرار خلافت اسلامی و وقایع حاصل از تحول تاریخی، برای مدتی زمینهٔ مناسب برای پرداختن به موسیقی وجود نداشت. فقط رامشگران و موسیقی‌دانان اواخر دورهٔ ساسانی که در سرتاسر ایران پراکنده بودند، موسیقی ایران را سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل کردند تا در دورهٔ خلفای اموی زمان مناسب برای رواج و نشر موسیقی فراهم شد (آزاده‌فر، ۱۳۹۷ب، ۱۷۴). حسن محشون در باب این بحث اظهار می‌کند: «چنانکه کتب تاریخ و ادب نشان می‌دهند موسیقی ایران که پیش از امویان و حتی پیش از اسلام میان عرب و سپس در حوزهٔ اسلام رواج یافته، در عصر اموی رو به کمال نهاده است و موسیقی‌دانان ایرانی و مروّج موسیقی ایران بوده‌اند و مرکز آنان نیز بیشتر حجاز، مکه و مدینه بوده است. پس از حجاز کانون موسیقی میان عرب‌زبانان در عراق درخشیدن گرفت» (مشحون، ۱۳۸۰، ۷۹).

در دوران صفویه، با افتِ جریان علمی منتظمیه، مقامات و یا منشأ موسیقی در عموم رسالات به پیامبران، برج‌های افلاک، حکمای اساطیری نظیر فیثاغورس، افلاطون و به‌طور کل به مبادی الهیِ فرابشری نسبت داده می‌شوند (پورجوادی، ۱۳۸۵، ۳۱).

در بحث دربارهٔ موسیقی دوران اسلامی، «دو نکتهٔ مهم و حائز اهمیت وجود دارد: اول آنکه گسترش اسلام باعث پیوندی معنوی بین کشورهای اسلامی شد و در نتیجه تأثیر و تأثرات فرهنگی و هنری منجر به غنای فرهنگی و شکل‌گیری تمدن بزرگی به نام «تمدن اسلامی» شد که در این تمدن طبیعتا موسیقی نیز ارتقا یافت و دوم آنکه چون زبان عربی، زبان دین، سیاست، علم و هنر در کشورها بود، دانشمندان ایرانی نیز آثار خود را به این زبان نگاشتند؛ بدان‌سبب که در سراسر قلمرو وسیع اسلام قابل نشر و بهره‌برداری باشد. به همین سبب، تفکیک هنر ایران و عرب در چنین آثاری به سختی میسر است» (آزاده‌فر، ۱۳۹۷ب، ۱۷۴).

با این‌همه –همان‌طور که اشارت رفت– قریب به یقین است که موسیقی تا زمان فارابی در ایران جنبهٔ نظری نداشته است؛ قدر مسلم او و حکمای پس از او چون ابن سینا بحث‌های اساسی در نظری کردن آن و تعریف گامِ موسیقی ایرانی داشته‌اند. به نظر می‌رسد دو عامل مهم در نظری کردن موسیقی سنتی ایران مؤثر افتاده بود: نخست، آشنایی حکمای ایرانی مسلمان با دستاوردهای فرهنگ‌های دیگر از جمله فلسفهٔ یونانی و هلنی که اقتضای نظریه‌پردازی عقلانی – منطقی و نیز تفوّق نظر بر عمل داشته؛ و دوم که به همان‌اندازه مهم است، عَروضی شدن شعر فارسی است که مستلزم گسست میان نواهای موسیقی قدیم و وزن عروضی شعر می‌شد و لذا مقتضی تعریف و بازیافت گام ایرانی متناسب با اوزان و بحور تازهٔ عروضی شعر ایرانی بود. از فارابی به بعد، این هردو نکته آشکارا در آثار حکیمان ایرانی دیده می‌شود که به موسیقی، خواه صرفا نظری و خواه نظری و عملی پرداخته‌اند (خاتمی، ۱۳۹۳، ۲۳۶).

فرهنگ موسیقی سنتی ایران یکی از قدیمی‌ترین و پیچیده‌ترین فرهنگ‌های موسیقی دنیاست. به‌رغم این، می‌توان در یک تقسیم‌بندی کلی دو شاخهٔ اصلی آن را برشمرد: موسیقی محلی مربوط به مناطق گوناگون ایران و موسیقی دستگاهی ایرانی. موسیقی محلی یا فولکلور ایران که امروزه در برخی از منابع با عنوان موسیقی مناطق نیز از آن نام برده می‌شود، عبارت است از موسیقی خرده‌فرهنگ‌های زیرمجموعهٔ فرهنگ بزرگ ایرانی (آزاده‌فر، ۱۳۹۷ب، ۸۳). در هر دورهٔ تاریخی، یکی از مناطق ایران مرکز قدرت بوده است؛ در هر دوره، پادشاهان زبده‌ترین موسیقی‌دانان را در مرکز حکومت جذب می‌کرده‌اند. در سرتاسر دنیا، دربارها نقش بسیار مؤثری در شکل‌گیری موسیقی سنتی ایفا کرده‌اند؛ به همین‌سبب، نام دیگر آن موسیقی دربار[21] بوده است. نوازندگان جدید دعوت شده به دربار از جهتی تحت تأثیر ویژگی‌های موسیقی رشدیافته در دربار قرار می‌گرفتند و از طرف دیگر با آموزه‌های موسیقی بومی منطقهٔ مادری خود، بر آن تأثیر می‌گذاشتند. بر این اساس، موسیقی سنتی ایران افزون بر حفظ اصالت‌های درباری خود، همواره در طول تاریخ از موسیقی محلی مناطق مختلف تأثیر پذیرفته است (همان: ۸۵و۷۶).

هرمز فرهت در تعریفی از موسیقی سنتی ایران آورده است که این موسیقی، «موسیقیِ انسانیِ عالیه‌ای است که از هر نوع عوامل تصنعی و ظاهری عاری است. هنری است که شنوندگان خود را به بی‌خبری از زمان و عناصر می‌کشاند؛ یعنی آن نوع موسیقی که برای طرب سهوالوصول حاصل نیامده است و باید با گوش جان آن را شنید و به‌طور شایسته مورد تحسین قرار داد» (فرهت و پورمحمد، ۱۳۷۸، ۲۷).

پویا سرایی معتقد است بنیاد هستی‌شناختی موسیقی ایرانی همبسته با دیگر مظاهر هنری ایرانی– اسلامی است که حضور فردیت

---

[21]. Court music.

هنرمند در پردازش و ساخت آن، قابل مشاهده نیست (سرایی،۱۳۹۰، ۵۷). بنابراین «مبنای بیان در موسیقی اسلامی – ایرانی، همواره، نه موارد جزئی که تخیّلی ماهوی از اعیان ثابته است» (همان). وی ضمن تمایز بین بیانگری ابژکتیو[۲۲] و سوبژکتیو[۲۳]، اولی را نشأت گرفته از اثر هنری می‌داند که نوعا ادامهٔ آن است؛ و از این‌روست که علی‌رغم آنکه ذات آن غیرذهنی است، به ساحت مادی ابژهٔ هنر وابسته است. در مقابل بیان سوبژکتیو از ابتدا ذهنی و قبل از اثر هنری، شکل گرفته است. «با ابتنا به دو شاخص "حائز نام بودن" و "تقارن با شعر" که در کلام متفکران اروپایی عنوان شده است، موسیقی دستگاهی تنها از منظری صورت‌گرایانه و یا در تعین معنایی "بیان ابژکتیو" حائز احساس‌نمایی یا بازنمایی از جهان خواهد بود. در مقابل، مصنفان این حوزه، هیچ‌گاه "بیانی سوبژکتیو" در جهت فرانمایی یا بازنمایی آثار خویش نداشته‌اند» (همان).

علیرضا مشایخی ضمن بیان آنکه موسیقی جدی همیشه انتزاعی است و اینکه در موسیقی، با صوت سروکار داریم که ترجمهٔ چیزی نیست و قابلیت ترجمه هم ندارد (عسگری، ۱۳۸۸، ۱۶۷)، می‌گوید: «من به یک شکل افراطی موسیقی را تداوم تفکر می‌دانم و به این اعتبار آن را به عنوان یک زبان خاص تلقی می‌کنم و مانند هر زبان دیگری آن را در بیان متنوع می‌یابم و سرانجام در عالی‌ترین جلوه‌اش آن را محملی برای تفکر فلسفی می‌بینم» (همان: ۱۶۳). وی معتقد است، موسیقی آن چیزی را به انجام می‌رساند که فلسفه به ما می‌گوید (همان).

«موسیقی سنتی ایران را به هفت «دستگاه» تقسیم کرده‌اند که بازماندهٔ مقام‌های دوازده‌گانهٔ قدیم به‌شمار می‌رود. این رده‌بندی احتمالا از اواسط دورهٔ قاجار معمول گشته است. شیوهٔ سنتی نام‌گذاری مقام‌ها تا دورهٔ ناصرالدین شاه با کلمهٔ «آواز» بوده است» (سپنتا، ۱۳۸۸، ۳۷۷). این هنر بر پایهٔ مجموعه‌ای عظیم از ملودی‌ها قرار دارد که این مجموعهٔ عظیم، «ردیف» نام دارد (zonis, 1965 به نقل از حجتی و فروتن، ۱۳۹۴، ۶۰). شناخت ردیف، کلید درک ساختار موسیقی سنتی ایران است (نتل، ۱۳۸۸، ۳۱). ردیف به قطعاتی که تمامی موسیقی سنتی ایران را شکل می‌دهند، انگاره‌های ملودی که بر مبنای آن‌ها بداهه انجام می‌پذیرد، گفته می‌شود (فرهت، ۱۳۸۶: ۴۲). موسیقی سنتی ایران به مثابه یک نشانهٔ کلان در قالب مجموعه‌ای تحت عنوان ردیف، دارای لایه‌های متعددی است که «دستگاه» یا «آواز»[۲۴] نام دارند؛ «دستگاه یا آواز از مجموعه قطعات موسیقایی کوچکی ساخته شده است که به هریک از آن‌ها اصطلاحاً «گوشه» گفته می‌شود» (آزاده‌فر، ۱۳۹۷ب، ۸۶).

«هر دستگاه به‌طور کلی از نغمه یا نغمه‌هایی تشکیل می‌شود و هر نغمه شامل تعدادی گوشه است. اجرای دستگاه به‌صورت سنتی با درآمد یا چند گوشه به نام درآمد شروع می‌شود که غالبا این «درآمدها» شناسهٔ دستگاه هستند» (سپنتا، ۱۳۸۸، ۳۸۷). به «درآمد» هر دستگاه که معرّف آن دستگاه است «مایهٔ اصلی» یا «مایهٔ مادر» نیز گفته می‌شود: «مایه یا مُد مادر که در درآمد دستگاه‌ها معرفی می‌شود، محل رجوع تمامی گوشه‌هاست و باعث یک‌پارچگی دستگاه یا آواز می‌شود» (علیزاده و دیگران، ۱۳۸۸، ۴۲). که «برای ورود به هر دستگاه باید از اصلی‌ترین گوشهٔ دستگاه وارد شویم و دستگاه را با آن شروع کنیم. نام این گوشه «درآمد» است که در حقیقت معرف اصلی دستگاهِ خود است» (آزاده‌فر، ۱۳۹۷ب، ۸۷). همچنین در تعریف گوشه نیز می‌توان گفت که «گوشه‌ها بافت‌هایی موسیقایی هستند که به‌عنوان نمونه و الگویی قراردادی برای ایجاد خلاقیت موسیقایی و بداهه‌نوازی با بداهه‌سرایی به کار می‌روند. بنابراین نمی‌توان گوشه‌ها را صرفاً یک ملودی تلقی کرد؛ چون نقش زمینه‌سازی برای تأویل و تداعی بداهه‌نوازی یا بداهه–سرایی و ساختن قطعات را به عهده دارند» (سپنتا، ۱۳۸۸، ۳۸۷).

«در کُتُب قدیم از دوازده مقام (منسوب به دوازده برج) و بیست و چهار شعبه (موافق ساعات شبانه‌روز؛ یعنی هر مقامی را دو شعبه کرده‌اند) و شش آواز نام برده‌اند. مقام‌های اصلی عبارتند از: عشاق، نوا، بوسَلیک، راست، عراق، اصفهان، زیرافکند، بزرگ، زنگوله، راهوی (رهاوی)، حسینی و حجاز. [...] همان‌گونه که اشاره شد، در قرن اخیر به جای مقامات یاد شده و تقسیم‌بندی قدما، روش تقسیم‌بندی هفت دستگاه معمول شده است. [...] موسیقی سنتی، موسیقی یک‌صدایی[۲۵] و مجموعه‌ای از ملودی‌ها (گوشه‌ها)ست که به ترتیب خاصی توالی یافته–اند و به نام ردیف خوانده می‌شوند. در واقع ردیف شیوه، روش، کیفیت، تنظیم و ترتیب گوشه‌هاست که از استادان دورهٔ قاجار؛ از جمله میرزاعبدالله، آقاحسین‌قلی و درویش روایت شده است» (همان: ۳۸۰). دستگاه‌های هفت‌گانهٔ موسیقی سنتی عبارتند از: ماهور، چهارگاه، راست‌پنج‌گاه، نوا، سه‌گاه، همایون و شور که بیات اصفهان آواز زیرمجموعهٔ دستگاه همایون و نغمهٔ ابوعطا، نغمهٔ دشتی، نغمهٔ افشاری و نغمهٔ بیات ترک از متعلقات دستگاه شور هستند (همان، ۳۸۶–۳۸۲).

زیرساختِ سنت، به عنوان بنیانی مقّوم تعیین‌کنندهٔ نظام معناییِ رمزگانِ موسیقی دستگاهی است. ماده صوتی یا محتوای موسیقایی،

---

[22]. Objective.
[23]. Subjective.

[۲۴] . هردستگاهی، مثلا شور، از تعدادی نغمه یا آواز مانند ابوعطا، دشتی و... تشکیل شده که خود دارای گوشه‌اند (سپنتا، ۱۳۸۸، ۳۸۸).

[25]. Monofonic.

بدان اندازه متأثر از این زیرساخت است که شکلِ آثار هنری، تا حد بسیار زیادی همانند و مشابه یکدیگرند. به تعبیر دیگر، شکلِ هنری یک‌پارچه و یکسانی بر همهٔ مصادیقِ موسیقاییِ آن حاکم است (دورینگ، ۱۳۷۸، ۴۰). این نکته به‌طور مستقیم از سوی مجید کیانی نیز عنوان شده است: «از آنجا که بسیاری از گوشه‌ها را نمی‌توان بر اساس میزان‌بندیِ موسیقی اروپایی اجرا کرد، به‌ناچار آن را با متر آزاد یادداشت می‌کنیم، در حالی که تمام گوشه‌ها از ریتم و متر ویژه برخوردارند» (کیانی، ۱۳۶۸، ۴۵). همو نیز در جایی دیگر، آنجا که به نقصان‌ها و تحریف‌ها در پیروی محتوای صوتی از سنت اشاره دارد، بارزترین مصداق را «تحریف متر و تمپوی» گوشه‌ها عنوان می‌کند (همان: ۱۳۳). این تبعیت از ژرف‌ساخت تا اندازه‌ای است که بداهه‌نوازی –به‌عنوان واگراترین و شخصی‌ترین کُنش موسیقایی نیز تنها بر مبنای محوریت بر ردیف، شکل می‌گیرد (مسعودیه، ۱۳۶۵، ۱۱۳).

جمع بندی

این تحقیق با هدف بررسی و تعریف موسیقی سنّتی و ارتباط آن با حوزه‌های مختلف هنر سنتی و دینی و قدسی در عرفان و فلسفهٔ اسلامی صورت گرفته و به‌طور کلی به مطالب زیر در آن اشاره گردیده است:

فلاسفهٔ اسلامی به حقیقتی معتقدند که در رأس همهٔ امور و در نهایت هرچیز وجود دارد که در فرهنگ ایرانی–اسلامی آن را حقیقت می‌نامیم که نه تنها سرمنشأ هرچیزی است؛ بلکه همهٔ امور از او و به اذن و به‌سوی اوست. از مهم‌ترین تبعات اعتقاد به این حقیقت و توجه تام به الله، رسیدن به عبودیت و دوری از استکبار است. انسان سنتی معتقد به اصالت حق است و اینجاست هنرمند سنتی نیز از حق می‌گیرد و به حق می‌دهد. مخاطبش اوست و تنها رضایت او را می‌طلبد. جریان داشتن هنرمند سنتی به سوی حق می‌جوشد و قطع نمی‌شود تا حالات شهود و حضور خویش را به زبان خود بیان کند. در هنر سنتی زیبایی از خداوند نشأت می‌گیرد و به عبارتی دیگر، صنع و هنر تنها از آن خداوند است و بشر تنها صورت جهان را بر وفقِ طبیعت و زیباییِ عینی آن، متجلی می‌کند.

در این نگاه؛ هنر خود زندگی‌است و هرآنچه که در زندگی بشری جریان داشته، آثاری از تقدس زندگی را در خود داراست. موسیقی سنتی زیباشناسی کشف و مراقبه نیز دارد؛ صورت‌های طبیعی برای دستیابی به منابع ماورایی و حقیقت پنهان در ورای شکل‌های محسوس، تغییر شکل پیدا کرده و رو به مقامی والا و ماوراءالطبیعه دارد. نقوش سنتی واجد فلسفه‌ای زیباشناختی با بیان نمادین و با تکیه بر آموزه‌های مربوط به کثرت و وحدت هستند و در عین حال، اصل تزیین نیز، بهانه‌ای برای شرافت بخشیدن ماده برای عروج به معانی والا است.

بنابر آیهٔ «کُن» یکی از نشانه‌های وجود خلافت الهی و خداگونگی در انسان به آن است که وی نیز مانند خداوند قدرت بر آفرینش داشته باشد؛ اما نه آفرینش به‌معنای ساختن و تولید کردن اشیاء؛ زیرا حتی بسیاری از حیوانات، کم‌وبیش این توانایی را دارند و نمونهٔ آن لانه‌سازی آن‌هاست. بنابراین بنّایی و هرگونه ساختن را نمی‌توان برای انسان یک ویژگی دانست؛ از این رو بایستی مقصود از آفرینشی را که ویژهٔ انسان است، آفرینش از نوع ابداع یا ایجاد از عدم محض دانست که معنای واقعی خلاقیت است.

در عرفان اسلامی نیز مفهوم سماع را برای موسیقی در نظر گرفته‌اند که نوعی جهش به سوی مراتب والای وجودی بوده و در نگاهی چون نگاه مولانا؛ نوعی شهادت است. مولانا بدین باور است که با موسیقی و سماع می‌توان به چنان پایه‌ای از بی‌خویشی و بی‌خویشتنی رسید که به حضرت دوست پیوست.

محمد غزالی در زمینهٔ موسیقی در زمینهٔ سماع در کتاب *آداب‌السماع* می‌گوید که وجد، حالی از قلب است که پس از سماع حاصل می‌شود و از آثار آن، رقص (حرکات موزون) و اضطراب (حرکات ناموزون) است. غزالی پس از به چالش کشیدن نظر مخالفان سماع و آوردن ادلّهٔ فقهی که حکم حرام بودن سماع را نقض کرده است.

ابن عربی نیز در توصیف سماع مطلق و مقید نیز به تقسیماتی درونی قائل است و برای آن‌ها انواعی در نظر می‌گیرد. او سماع مطلق را مشتمل بر سماع الهی و سماع روحانی می‌داند. او معتقد است که سماع الهی درک مستقیم و عینی الهی است به این تعبیر که عارف با نظر کردن در آیات و اسماء الهی مستقیما به ادراک حقیقت آن‌ها نائل می‌آید. هم‌چنین سماع روحانی را متصف به آهنگ قلم‌های الهی بر الواح هستی می‌کند و صدای قلم توسط قلوب اهل الله قابلیت سماع می‌یابد. این بدین معناست که بروز و نمود زیبای تجلّی حق بر مخلوقات هستی آوایی را برمی‌آورد که عارف قادر به شنیدن آن‌هاست.

منابع

- آزادەفر، محمدرضا. (۱۳۹۷الف)، *موسیقی در فلسفه و عرفان یک مقدمه کوتاه*؛ چاپ دوم، تهران: مرکز.
- آزادەفر، محمدرضا. (۱۳۹۷ب). *اطلاعات عمومی موسیقی*؛ چاپ ششم، تهران: نی.
- آذرکار، سیدحسین. (۱۳۸۲). *مروری بر آرای رنه گنون دربارۀ صنعت جدید*، خرد جاویدان؛ مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت‌گرایان معاصر، به کوشش شهرام یوسفی‌فر، تهران: دانشگاه تهران و موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۴). *شیوه‌های مختلف نقد هنری*؛ تهران: سوره مهر.
- اعوانی، غلامرضا. (۱۳۸۲). *در معنای سنت*. خرد جاویدان؛ مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت‌گرایان معاصر. به کوشش: شهرام یوسفی‌فر؛ تهران: دانشگاه تهران و مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۵). *"نظری به اصول و فلسفه هنر اسلامی" در حکمت و هنر معنوی هنر (مجموعه مقالات)*؛ ترجمه و نوشته: غلامرضا اعوانی، تهران: گروس.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۵). *هنر اسلامی زبان و بیان*؛ ترجمۀ مسعود رجب‌نیا، چاپ اول، تهران: سروش.
- پازوکی، شهرام. (۱۳۸۲). *بنیادگرایی و سنت‌گرایی*. خرد جاویدان؛ مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت‌گرایان معاصر؛ به کوشش: شهرام یوسفی‌فر، تهران: دانشگاه تهران و مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
- پازوکی، شهرام. (۱۳۸۸). *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*؛ چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- پورتراب، مصطفی‌کمال. (۱۳۹۰). *تئوری موسیقی*؛ چاپ چهل و هفتم، تهران: چنگ.
- ریخته‌گران، محمدرضا. (۱۳۸۰). *هنر، زیبایی، تفکر (تأملی در مبانی نظری هنر)*؛ تهران: ساقی.
- رهنورد، زهرا. (۱۳۸۲)، *هنر و معنویت*. خرد جاویدان؛ مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت‌گرایان معاصر؛ به کوشش: شهرام یوسفی‌فر، تهران: دانشگاه تهران و موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۷۵). *مجموعه مصنفات*؛ مجلدهای ۱تا۴، چاپ دوم، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۷۲). *حکمه‌الاشراق*؛ شرح شمس‌الدین شهرزوری، چاپ اول، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی. (۱۳۶۱). *حکمه‌الاشراق*؛ ترجمۀ سیدجعفر سجادی، چاپ چهارم، تهران: دانشگاه تهران.
- عزیزی، محمدرضا؛ سرایی، پویا. (۱۳۹۹). *تحلیل زیبایی‌شناسی موسیقی دستگاهی ایران*؛ چاپ اول، تهران: نسل روشن.
- مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۶۵). *مبانی اتنوموزیکولوژی: موسیقی‌شناسی تطبیقی*؛ تهران: سروش.
- نقی‌زاده، محمد. (۱۳۸۴). *مبانی هنر دینی در فرهنگ اسلامی*؛ جلد اول (مبانی و نظام فکری)، تهران: فرهنگ اسلامی.
- نقی‌زاده، محمد. (۱۳۸۲). *نقش هنر مبتنی بر تفکر سنتی بر تعالی انسان*. خرد جاویدان؛ مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت‌گرایان معاصر به کوشش: شهرام یوسفی‌فر، تهران: دانشگاه تهران و موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
- نقی‌زاده، محمد. (۱۳۸۰). *معرفت و امر قدسی*؛ ترجمۀ فرزاد حاجی‌میرزایی، چاپ اول، تهران: فیروزان روز.
- نقی‌زاده، محمد. (۱۳۷۹). *نیاز به علم مقدس*؛ ترجمۀ حسن میان‌داری. تهران: طه.
- ندیمی، هادی. (۱۳۸۲). *بحران هویت. درآمدی بر آسیب‌شناسی زبان و اندیشه در هنر معاصر*. خرد جاویدان. مجموعه مقالات همایش نقد تجدد از دیدگاه سنت‌گرایان معاصر؛ به کوشش: شهرام یوسفی‌فر، تهران: دانشگاه تهران و مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
- نصر، سید حسین. (۱۳۸۹). *هنر و معنویت اسلامی*؛ ترجمۀ رحیم قاسمیان، چاپ دوم، تهران: حکمت.

The study of Iranian traditional music in Islamic philosophy and mysticism based on the views of some philosophers and mystics

Abstract

Tradition is an attribute for traditional art that distinguishes it from other arts, and on the other hand, traditional art is created by a traditional artist. Therefore, the first step is to know and define the meaning of tradition. The problem that exists here is the inability to propose a precise and consistent definition for the word tradition, and there are many differences of opinion in this field, and of course, there are many uses for this word. Traditional music has been supported by many meanings and perceptions throughout history, and its definition and classification have always been difficult for thinkers. Especially in an art such as music, which has various positive and negative evaluations in sacred and religious debates and has always been influenced by the traditional view. What has been important in this research was to reach a definition of traditional music in Iran that, based on the view of some Iranian-Islamic mystics and philosophers, has the ability to have theoretical discussions in this field. The method of this research from the perspective of the goal; fundamental and from the point of view of the method; It has been descriptive-analytical and the collection method has been done by library method. The results show that traditional music includes a kind of sanctity, which with its great mysticism originates from the artist's heart and existential conduct and leads to the ascension of man to the higher levels of the universe. This traditional art, which has been institutionalized in the history of ancient Iranian art for a long time, also has special roots and meanings from the perspective of mysticism and Islamic philosophy, which can lead the artist and the audience to high levels if given a lot of attention.

Keywords: traditional music, Islamic philosophy, Islamic mysticism, traditional art, music.