Pazhuheshnameh Irfan
N.29, autumn & winter (2023 - 2024)
Pages: 127- 149

Music-related anti-Sharia symbols in mystical literature

Meysam Hanifi[1]
Adel Meghdadiyan[2]

Abstract: Tarab, audition (*samaa*'), music and their belongings are among the symbols and metaphors used in mystical literature, which are seemingly in contrast with the Sharia law. Historical reports suggest that it was after the era of pious and devout Sufism/Tasawwuf and in the era of formation of schools of Sufism as Sufis' social order that khanqah ceremonies with music and singing were established among certain sects of Sufis.

Despite the fact that some Sufis were more or less into music and samaa' and dancing and tarab were common among them, the majority of Sufis used music, tarab and their belongings, such as samaa' and musical instruments symbolically and metaphorically. With a descriptive approach and based on library sources, the present studt investigates the symbolic dimension of music and musical instruments in mystical literature to analyze what Sufis really meant by using music-related metaphors in contrast with Sharia and tries to prove the hypothesis that in most of these symbols and metaphors, the de facto musician is Allah and pir, spiritual director (morshed), and tarab are the divine blessing and, sometimes, any order that excites the holy traveler (salek) toward Him. For instance, Ney symbolizes takhlia and instruments like the harp and rubab symbolize grief and, on the other hand, daf and sorna represent wajd, samaa', and intoxication of the salek according to wasl (reunion).

Keywords: Mysticism, Persian poetry, anti-Sharia symbols, music, musician (motreb), tarab, musical instrument

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Ahl al-Bayt International University. (Responsible Author). e-mail: hanifi@abu.ac.ir

2 . Assistant Professor of the Religions and Mysticism Department of Ahl al-Bayt International University. E-mail: meghdadiyan@abu.ac.ir

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

پژوهشنامه عرفان، دوفصلنامه علمی، سال پانزدهم، شماره بیست‌ونهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، صفحات۱۴۹- ۱۲۷

نمادهای شریعت‌ستیز حوزه موسیقی در ادبیات عرفانی

میثم حنیفی*/ عادل مقدادیان**

چکیده: طرب، سماع و موسیقی و ملازمات آن‌ها از نمادها و استعاره‌های موجود در ادبیات عرفانی هستند که ظاهر آن‌ها با احکام اسلامی (شریعت) در تضاد و تناقض است. گزارش‌های تاریخی حاکی از آن است که پس از دوره تصوّف زاهدانه و عابدانه و در دورهٔ شکل‌گیری سلسله‌ها به عنوان نظام اجتماعی صوفیان، مراسم خانقاهی همراه با موسیقی و آوازخوانی در میان فرقی از صوفیان جای باز کرد. هرچند برخی از صوفیان کم‌وبیش اهل موسیقی و سماع بوده‌اند و رقص و طرب در میان آنان رایج بوده است، امّا عموم صوفیان، آنگاه که از موسیقی و طرب و ملازمات آن‌ها مثل سماع و آلات موسیقی سخن می‌گفتند، نگاهی نمادین و استعاره‌محور داشته‌اند. این مقاله با رویکرد ادبیات توصیفی و براساس منابع کتابخانه‌ای، با بررسی وجه نمادین موسیقی و لوازم آن در ادبیات عرفانی، معنای حقیقی مورد نظر صوفیان از استعاره‌های متناقض با شریعت در حوزهٔ موسیقی را واکاوی می‌نماید و درصدد اثبات این فرضیه است که در اغلب این نمادها و استعاره‌ها، مطرب در معنای خدا است و پیر و مرشد و طرب در معنای فیض الهی و گاه به معنای هر دستوری است که سالک الی‌الله را به وجد برساند. همچنین سازهای موسیقی می‌توانند نمادی از مراتب سالکان الی‌الله باشند.

کلیدواژه‌ها: عرفان، نمادهای شریعت‌ستیز، موسیقی، مطرب، طرب، ساز

---

* عضو هیئت علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین‌المللی اهل بیت علیهم السلام (نویسنده مسئول)
رایانامه: hanifi@abu.ac.ir

** عضو هیئت علمی گروه ادیان و عرفان دانشگاه بین‌المللی اهل بیت علیهم السلام
رایانامه: meghdadiyan@abu.ac.ir

مقاله علمی پژوهشی است. دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۲/۲۸؛ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۴/۳

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

مقدمه:

پژوهش پیرامون نظر صوفیان درباره موسیقی و این مسئله که آنچه از این طایفه دربارهٔ موسیقی و لوازم آن نقل شده، تا چه اندازه مربوط به واقعیت رفتاری آنان است و چه میزانی از آن را باید حمل بر مجاز کرد، اقتضا می‌کند که به اختصار، نظر فقهی عارفان متشرّع در حوزهٔ موسیقی واکاوی شود. از همین رهگذر در این پژوهش ابتدا به اجمال به نگاه شرع دربارهٔ موسیقی و طرب پرداخته شده؛ آنگاه نظر صوفیان در مورد موسیقی بیان شده است. سپس در این باره بحث شده که گاه در ذکریات صوفیان پیرامون موسیقی و لوازم و آلات آن، نگاهی نمادگرایانه و استعاری نیز وجود داشته است. در ادامه به توضیح نمادها و استعاره‌های مربوط به موسیقی، به تفکیک و با شواهدی از نظم فارسی شاعران عارف‌مسلک پرداخته شده است.

در این حوزه مقاله‌ای با عنوان «جلوه‌های نمادین موسیقی در ادب عرفانی» به چاپ رسیده است که به بررسی انگارهٔ خاستگاه کیهانی برای موسیقی پرداخته است و بر آن است که نغمه‌ها و الحان موسیقی، حالتی معنوی داشته و اذهان را متوجه دنیایی ماورای جهان مادی می‌کند. (رک: امینی لاری و خیراندیش، (۱۳۹۱). وجه تمایز پژوهش حاضر با این مقاله آن است که مقالهٔ مذکور به بررسی خاستگاه موسیقی در عرفان پرداخته است و تحقیق پیش رو، به بررسی استعاره‌ها و نمادها از آن جهت که ظاهر آن‌ها شریعت‌ستیزانه است، می‌پردازد. به نظر نگارندگان پژوهش حاضر، پاره‌ای از تعابیر صوفیان عارف با یکی از سه حوزهٔ دین یعنی اعتقادات، اخلاقیات یا احکام در تضاد و ستیز ظاهری است. به عنوان مثال نماد بت و معنای سمبلیک آن در حوزهٔ اعتقادات و قلندری و لاابالی‌گری رندانه در حوزهٔ اخلاق، شریعت‌ستیز هستند. نگاه این مقاله آن است که در حوزهٔ احکام نیز نمادهای مربوط به موسیقی مثل آلات موسیقی یا ملازمات آن همچون سماع و طرب با ظاهر شریعت قابل جمع نیستند؛ لذا واکاوی این نگاه، نقطهٔ ثقل این پژوهش است که آن را از مقالهٔ مذکور کاملاً متمایز می‌سازد.

پژوهش دیگری که در پیشینهٔ تحقیق این موضوع شایان ذکر است، با عنوان «بررسی نقش ابزاری موسیقی در کسب معرفت عرفانی از منظر عرفان اسلامی» (شایسته و خسروپناه، پاییز و زمستان ۱۳۹۳) نگاشته شده و پیرامون نقش منفی یا در پاره‌ای موارد مثبت موسیقی در سیر و سلوک و شهود عرفانی است که اصولاً با پژوهش حاضر متفاوت است.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

این تحقیق برگرفته از طرح پژوهشی نگارندگان با عنوان «بررسی مفهوم عرفانی نمادها و استعاره‌های شریعت‌ستیزانه در شعر فارسی» و یک تحقیق توصیفی ـ تحلیلی است که با استفاده از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است. همچنین از آن روی که در پی کشف معنای مورد نظر عارفان در نمادها و استعارات است، یک تحقیق اکتشافی نیز محسوب می‌شود.

۱. موسیقی در شرع

در احکام اسلامی به‌طور کلی روی خوشی به مسئلهٔ موسیقی نشان داده نشده است؛ تاجایی‌که دو تعبیر قرآنی «قول زور» (حج:۳۰) و «لهو الحدیث» (لقمان: ۶) در بعضی منابع تفسیری به نوازندگی و خوانندگی تفسیر شده است (بحرانی، ۱۴۱۶، ج۳: ۸۸۲ و ج۴: ۳۶۲).

در میان مذاهب اربعهٔ اهل سنّت، حنابله سخت‌گیرترین آنان در این مقوله هستند. از نظر حنابله استفاده از هیچ‌یک از آلات موسیقی حتّی در جشن ولیمه نیز جایز نیست و حتّی قرائت قرآن نیز با الحان، مکروه است (جزیری، ۱۴۱۹، ج۲: ۷۸). شافعی قائل به حرمت غنا به‌صورت کلّی نیست، امّا شهادت مطربی که به غنا شهرت داشته باشد را مانند شهادت سفیهان دانسته و آن را جایز نمی‌داند. (شافعی، ۱۴۲۲، ج۸: ۱۹۷). دو مذهب دیگر اهل سنّت، گاه مطربی را با شرایطی خاص فقط در مجالس ولیمه یا عروسی جایز دانسته‌اند.

مشهور فقهای شیعه نیز غنا را حرام می‌دانند. پاره‌ای از آنان «حداء» را که نوعی غنای زنان در عروسی‌هاست حلال دانسته‌اند. البته معدود افرادی چون ملاّمحسن فیض کاشانی حرمت مجالس طرب را فقط در مورد محافلی می‌دانند که یک حرمت عارضی مانند گفتن مطالبی لهو و بی‌بنیاد – آن‌گونه که در مجالس بنی‌امیه و بنی‌عباس مرسوم بوده است– یا رونمایی زنانگی‌های زنان بر مردان نامحرم در آن رخ داده باشد (توحیدی، ۱۳۷۷، ج۱: ۴۳۷).

با این نگاه به موسیقی و آوازخوانی در میان فرق اسلامی، نبودن آثار مکتوب پیرامون این فن چندان عجیب نیست. به همین علّت است که کتاب *موسیقی کبیر* فارابی به عنوان اوّلین و یکی از معدود آثار پیرامون علم موسیقی از خامهٔ نویسندگان مسلمان حدود سه سده پس از هجرت نبوی نگاشته می‌شود. فارابی در کتاب *احصاء العلوم* نیز موسیقی را یکی از شاخه‌های علم ریاضی می‌داند (فارابی، ۱۳۷۵: ۴۱). بعضی محقّقان برآن‌اند که علایق عرفانی فارابی بی‌تأثیر در کشش او به موسیقی

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

نبوده است (رک: آهسته و روحانی‌فرد، ۱۳۹۷: ۲۶۳). بعدها بوعلی سینا نیز در کتاب *شفا*، بخشی را به موسیقی اختصاص می‌دهد. البته فقیهان صوفی‌مسلک مانند غزالی نگاهی روادارانه‌تر به موسیقی داشته‌اند تا عالمان متکلّمی همچون ابن‌تیمیه. این مهمّ در قریب به اتّفاق علمای فقه اهل سنّت و فقه شیعی دیده می‌شود که فقیهانی که گرایش کلامی دارند، موسیقی غنا و لوازم آن را حرام و آنانی که نگاه عرفانی دارند، با شرایطی آن را مجاز می‌دانند؛ شرایطی که عموماً به محتوای آوازی که به همراه ضرب آلات موسیقی خوانده می‌شود بازمی‌گردد نه لزوماً به خود آلات موسیقی (برای نمونه رک: عبدلی آشتیانی، ۱۳۹۶: ۲۰۰-۱۷۷).

۲. موسیقی از نگاه صوفیان

نگاه شرعی صوفیان به موسیقی در طول تاریخ یکسان نبوده است و کاوش در نظرات آنان سه رویکرد متفاوت را آشکار می‌نماید: نخست، صوفیانی که با رویکرد مکتب فقهی خویش، موسیقی را حرام می‌دانستند؛ دوم، صوفیانی که موسیقی را با شرایطی جایز می‌دانستند؛ سوم صوفیانی که موسیقی را نه‌تنها جایز بلکه نوعی روش تقرّبی به خدا می‌پنداشتند. این گروه سوم را نیز می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: یکی صوفی‌نمایان هوسران و دیگر صوفیانی که نگاه تأویل‌گرایانه به نغمه‌ها و سازهای موسیقی داشته‌اند. بنابراین اگر در میراث ادبیات عرفانی، سخن از موسیقی و ملازمات آن مانند سماع و طرب و آلات موسیقی به میان آمده است، هرچند می‌توان پاره‌ای از این موارد را گزارشی از یک گرایش واقعی در میان صوفی‌نمایان دانست - درست به مانند مسائلی چون شاهدبازی- امّا ازآنجاکه عمدهٔ صوفیان صحوگرا مخالف موسیقی بوده‌اند، می‌توان جنبهٔ تأویلی و نمادگرایانه و استعاری را از این تعبیرات استنتاج نمود.

در میان متصوّفه، مکتب خراسان رواداری بیشتری در نگاه شریعتی به موسیقی و طرب داشته است. صوفیانی مانند ابوسعید ابوالخیر سماع، آهنگ، دست‌افشانی و پایکوبی را راهی برای رام کردن نفس از کبائر می‌دانستند. از بوسعید نقل شده:

> *جوان را نفس از هوا خالی نبود و از آن بیرون نیست که ایشان را هوایی باشد غالب و هوا بر همه اعضا غلبه کند، اگر دستی بر هم زنند هوای دست بریزد و اگر پایی بردارند هوای پایش کم شود. چون بدین‌طریق هوا از اعضای ایشان نقصان گیرد از دیگر کبائر خویشتن نگاه توانند داشت. چون همه هواها جمع باشد و عیاذا باللّه در*

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

کبیره مانند آن آتش هوای ایشان در سماع بریزد اولاتر بدانک به چیزی دیگر
(محمّدبن منوّر، ۱۳۸۶: ۲۷۰)

بعضی سلسله‌های صوفیه نیز اهل موسیقی و ملازمات آن مانند سماع بوده‌اند. مثلاً در فرقهٔ قادریه اعتقاد به سماع و موسیقی زیاد بود و مولویه نیز این مسئله را برای واصلان جایز می‌دانستند؛ هرچند مبتدیان و میانه‌حالان را از چنین مجالسی منع می‌نمودند (روحانی‌نژاد، ۱۳۸۶: ۷۴). تصوّف عاشقانهٔ خراسان سرشار از جنبه‌های سماعی است. ابوسعید ابوالخیر در میهنه مجلس سماع ترتیب می‌داد و گاه با استماع آواز لطیف، به رقص برمی‌خاست و به وجد آستین می‌افشاند (محمّدبن منوّر، ۱۳۸۶: ۲۳۷).

به هر روی چه نگاه صوفیان به اباحه -یا بالاتر از آن وسیلهٔ تقرّب بودن موسیقی- امری حقیقی باشد و چه امری نمادین و استعاری، این نگاه به موسیقی نگاهی شریعت‌ستیزانه یا دست‌کم شریعت‌گریز است. اگر فرض نمادین بودن عناصر مربوط به حوزهٔ موسیقی پذیرفته شود، باید دید مقصود صوفیان از این نمادها چیست. در بخش‌های پیش رو، این پژوهش ابتدا به تأویل صوفیان از چیستی، علّت و معنای سماع و طرب می‌پردازد و سپس معانی مورد نظر صوفیان از ذکر نام آلات موسیقی در شعر عرفانی فارسی را بیان می‌کند.

۳. سماع و طرب، دو نماد موسیقایی

صوفیه به‌جای آواز خوش و آهنگ دل‌انگیز روح‌نواز و به‌طور مطلق قول و غزل و آنچه امروز از آن به موسیقی تعبیر می‌شود، با دقّت نظر و عمق اندیشه و وسعت پیش‌بینی و حسن انتخابی که داشته‌اند، لفظ سماع را برگزیده‌اند (رجایی بخارایی، ۱۳۹۰: ۱۷۹). در بررسی چرایی سماع صوفیانه آنچه از متون عرفانی برمی‌آید این است که علّت سماع در میان صوفیان، یادآوری دوبارهٔ عهد الست شمرده شده است. شنیدن هر آوایی که برای صوفیان یادآور عهد الست و میثاق اوّل در عالَم ذر بوده و سالک را به یاد ایّام وصال با حضرت الهی و تعارف و آشنایی میان ارواح در عالَم ذر می‌اندازد، ناآرامی‌ای را در وجود سالک پدید می‌آورد که گاه از آن تعبیر به اضطراب نیز شده است. این اضطراب در میان صوفیان، گاهی نمود ظاهری پیدا می‌کند؛ بدین معنا که صوفی‌ای که تا آن لحظه در آرامش بود، به ناگاه برخاسته و به یاد گوارایی خاطرات وطن ابتدایی خود در عالَم ارواح، به سماع می‌پردازد.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

ارواح علوی‌اند و با تسبیح ملایکه الف گرفته‌اند. چون ایشان را از آنجا جدا کرد اگر به واسطه در کالبد آوردی از درد فراق سماع آن تسبیح، یک جان با کالبد قرار نگرفتی؛ لکن او را یاد آید، آن تواجد و اضطراب از آنجا است. از شوق وطن اضطراب آرد. چنانکه مرغی وحشی را بینند که در کنی می‌طپد از بهر شوق وطن را، تا آنگاه که الف گیرد (مستملی بخاری، ۱۳۶۳: ۱۸۰۶).

مجالس سماع از قرن سوم در بغداد مرسوم بود. مشایخ بغداد و در رأس آنان جنید، و برخی از صوفیان خراسان چون یحیی بن معاذ سماع این دنیایی را که شامل شنیدن الفاظ این قرآن تنزیل یافته تا نغمات خوش و بلکه اصوات معمولی بود، یادآور استماع و التذاذ شنیدن خطاب «**أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ**» می‌دانستند (رک: پورجوادی، ۱۳۹۳: ۱۵۲- ۱۳۹).

«السّماع رسول غالب» سماع قاصد و پیک پیامی است از جانب مقصود و وطن که غالب است بر دل به‌نحوی‌که موانع را رفع می‌کند و سماع از هر آوازی که به یاد آورد عهد ازل را برای اهل حال و سلوک سماع است؛ حتی آواز طیران و حرکت اشجار و آواز باد و آواز در. نه‌فقط منحصر به آواز خوش و مزمار باشد. علی زعم بعضهم (حالی اردبیلی، ۱۳۷۰، ج۱: ۵۶).

غزالی سماع را از مصادیق وجد حقّانی آورده و آن را برخاسته از شدّت محبّت خدا و درستی ارادت مرید به او و اشتیاق به ملاقاتش دانسته و یکی از مهم‌ترین انواع سماع برخاسته از وجد را سماع به واسطه شنیدن آیات قرآن معرفی می‌کند و آیه: «**أَلا بِذِكْرِ اللّه تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ**» (رعد: ۸۲) را بر همین معنا حمل می‌نماید. او براساس آیه: «**تَقْشَعِرُّ مِنْهُ جُلُودُ الَّذِينَ يخْشَوْنَ رَبَّهُمْ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمْ وَ قُلُوبُهُمْ إِلى ذِكْرِ اللّه**» (زمر: ۲۳) معتقد است تمام حالاتی که ناشی از سماع باشند اعمّ از اقشعرار و بی‌تابی روح در بدن، خشیت و در جایگاه خود قرار گرفتن قلب با شنیدن عامل سماع، لین قلب و پذیرش دل براثر تحت تأثیر قرار گرفتن و درنهایت طمأنینه و قرار و آرام دل همه و همه نوعی وجد هستند (غزالی، بی‌تا، ج۶: ۱۸۴).

یادآوری خطاب عهد الست که باعث سماع شود در کامل‌ترین حالت با شنیدن آیات الهی اتّفاق می‌افتد. مهم‌ترین مسئله‌ای که سالک را از یادآوری عهد الست مست می‌نماید، این است که مورد خطاب الهی واقع شده است. لذّت مخاطب قرار گرفتن ازسوی خدای متعال، هنوز در ذائقهٔ

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

عرفانی سالکان الی‌اللّه، نهفته است. از همین رو زمانی که آیات الهی بر او تلاوت می‌شود، قلبش به وجل و اضطراب می‌افتد (انفال : ۲).

فخرالدین عراقی عهد الست و عالم ارواح و عالم ذر را با استعارهٔ خرابات، خدایی که انسان در عهد الست با او آشنا شده و اکنون دلش هوای او را دارد با نماد دلبر خراباتی و تعالیم عالم ارواح و خاطرات عالم ذر را با دو نماد عرفانی باده و چنگ به تصویر می‌کشد:

از آن گهی که خراباتیی دلم بربود مرا هوای خرابات و باده و چنگ است

(عراقی، ۱۳۸۴: غزل ۳۰)

سماع صوفیانه یا در اصطلاح موسیقایی، طرب، خود یکی از استعارات عرفانی متناقض با ظاهر شریعت است. مطربان ترانه سرایند و ترانه آنچنان که صاحب *رشف الالفاظ* گفته است از هر سازی که برخیزد چنین تبیین می‌شود: «ترانه راز محبّت را گویند که از معشوق به عاشق رسد و اگر کسی را دقّت نظر باشد یک ساز را به معنی کشد، علی الانفراد روا باشد» (الفتی تبریزی، ۱۳۹۸: ۷۵).

نیاز سالک به پیری که همّت او همیشه بدرقهٔ راه او باشد انکارناپذیر است. چرا که سالک نیاز به مبشّر و منذر و بلد راه دارد. صوفیان در ادبیات شعری، آگاه کننده در طریق را مطرب نامیده‌اند. (الفتی تبریزی، ۱۳۹۸: ۷۴). سنایی می‌گوید:

باده‌ای خواهیم تلخ ومجلسی سازیم نغز مطربی ناهید طبع و ساقیی خورشید فش

(سنایی، ۱۳۷۵، غزل ۱۹۵)

سنایی نیز طرب را شرط سلوک عاشقانه دانسته و معتقد است که سالکی که از خود بی‌خود نشده باشد، خوش رفتار نیست:

طلب ای عاشقان خوش‌رفتار طرب ای شاهدان شیرین‌کار

(سنایی، ۱۳۷۵: قصیده ۷۵)

رابطهٔ طلب و طرب نیز که در نگاه صوفیان همان کوشش عاشق و کشش معشوق است از زیبایی‌های ادبیات عرفانی است. عطار جذبه و طرب عرفانی را با نماد بزم عاشقانه بیان می‌کند:

ای مطرب ساده ساز بنواز کامشب شب بزم عاشقان است

(عطار، ۱۳۹۴: غزل ۸۱)

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

مطرب یا همان پیر و مراد، گاه با دادن جام صبوحی، در سحرگاهان یعنی لحظات خاصّی از سلوک که در روایت عرفانی نبوی از آن تحت عنوان «نفحات» یاد شده است، باعث ایجاد «فتوحات» برای مرید خویش می‌شود. پیر مطرب گاهی با گفتن یک حکمت، طرب در جان سالک می‌انگیزد:

مطربا قولی بگو از راهوی راه راه راهوی است اندر صبوح

(عطار، ۱۳۹۴: غزل ۱۴۷)

مولوی معتقد است که همّت پیر دائمی است و اگر لحظه‌ای فیض روح‌القدسی او قطع شود، سلوک مریدان متوقّف می‌شود:

ای مطرب شیرین‌نفس هر لحظه می‌جنبان جرس

ای عیش زین نه بر فرس بر جان ما زن ای صبا

(مولوی، ۱۳۹۹ب: غزل ۳۴)

گاهی –در مرتبه‌ای بالاتر– مقصود مولوی از آواز مطرب، نه همّت پیر که فیض الهی است. در این مقام است که مولوی تقاضای تداوم فیض را از خدا دارد:

ای یار قمر سیما ای مطرب شکّرخا آواز تو جان‌افزا تا روز مشین از پا

(مولوی، ب: غزل ۸۳)

در بعضی اشعار عرفانی نیز طرب، نمایانگر سکر در مقابل صحو است. عارفان معتقد بوده‌اند راه طرب راه اهل سکر است. گاه همان‌گونه که فیض کاشانی می‌گوید سالک اهل سکر به کام وصل محبوب خویش رسیده است و خود خبر ندارد.

گفتم به کام وصلت خواهم رسید روزی گفتا که نیک بنگر شاید رسیده باشی

(فیض کاشانی، ۱۳۹۲: غزل ۹۰۷)

عراقی این مسئله را با نماد می و طرب چنین بیان می‌کند:

مطرب آغاز کرد ساز طرب ساقی آورد جام مالامال

چون عراقی همه جان سرمست از می وصل و بی‌خبر ز وصال

(عراقی، ۱۳۸۴: قصیده ۱۳)

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

ازسوی‌دیگر، میان طرب برخاسته از ساز مطرب با ایجاد دم خوش یا «وقت» که یک حال و وارد در تعریف صوفیانه است، رابطه‌ای تنگاتنگ وجود دارد. چنان که شاه نعمت‌الله ولی می‌گوید:

بیا ای مطرب عشاق و ساز بینوا بنواز دم ما یک دمی خوش کن به آواز نوای خویش
(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۰: غزل ۹۴۶)

۳ . ۱. کارکردهای مطرب

در شعر مولانا، مطرب بدان جهت که انسان را به یاد وقت خویش در عهد الست می‌اندازد با عنوان خوش‌لهجه خطاب شده است. چه آنکه برای هر فرد، لهجه‌ای خوش است که با آن انس و الفت دارد. چنین مطربی دمساز است و وقت انسان را می‌سازد:

ای مطرب عشق، ساز بنواز کان یار نشد هنوز دمساز
(مولوی، ۱۳۹۹ب: ترجیع‌بند ۴)

مطرب خوش‌لهجه براساس روحیات سالک، با فراست درمی‌یابد که هر سالکی مربوب کدام یک از اسماء الله است تا برمبنای همان اسم او را احیا کند و خدا را به او بشناساند. این احیاگری در شعر مولوی با عنوان «شیرین دم» بودن بیان شده است. چونان که دم مسیحایی شیرین، عاشقان او را احیا می‌کرد و به فعّالیت عاشقانه و طرب عرفانی وا می‌داشت:

ای مطرب خوش‌لهجه‌ی شیرین‌دم عارف یاری ده و برگو که چنین یار که دارد
(مولوی، ۱۳۹۹ب: غزل ۶۴۲)

مولوی آشنایی پیر و مرشد با اسماء الله و آشنا نمودن هر یک از سالکان با اسمی که او مربوب آن است را با استعارهٔ موسیقایی شناخت پرده‌های موسیقی بیان می‌کند:

مطربا این پرده زن کان یار ما مست آمدست وان حیات باصفای باوفا مست آمدست
(مولوی، ۱۳۹۹ب: غزل ۳۹۱)

اوحدی نیز از تعدّد این پرده‌ها با استعارهٔ ایهام‌ساز «راه زدن» یاد می‌کند. او معتقد است که اگر مطرب، پرده‌شناس باشد و راه‌های موسیقایی را بشناسد و راه درستی بزند، عقل و هوش سالک را می‌رباید:

مطرب، چو بر سماع تو کردیم گوش را راهی بزن، که ره بزند عقل و هوش را

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

ابریشمی بساز و ازین حلقه پنبه کن نقل حضور صوفی پشمینه پوش را
(اوحدی، ۱۳۴۰: غزل ۱۶)

این ایهام را در غزل معروف حافظ با مطلع می‌توان دید.

راهی بزن که آهی بر ساز آن توان زد شعری بخوان که با او رطل گران توان زد

و مشخصاً در بیت

شعری بخوان که با او رطل گران توان زد گر راهزن توباشی صد راهزن توان زد
(حافظ، ۱۳۹۸: غزل ۱۵۴)

این نماد موسیقایی با این تأویل قابل توضیح است: تا مطربی که راهِ به طرب آوردن هر فرد را می‌شناسد (عامل یقظهٔ او را با فراستش درمی‌یابد) راه بلدِ سیر و سلوک آن فرد نباشد، نمی‌تواند راهزن سالک باشد و راه او را به‌سوی خدا منحرف کند. چنان که مولوی نیز می‌گوید:

مطرب، تو بدین پرده که ما را بزدی راه بنواز دگر باره، که خوش پرده و راهیست
(مولوی، ۱۳۹۹ب: غزل ۱۳۳)

خواجوی کرمانی نیز با همین نگاه عرفانی تقابل طرب و دین را برجسته کرده است:

اگرچه ره عقل و دین می‌زنی بزن مطرب این ره که راهی خوشست
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۸: غزل ۱۴۴)

از دیگر کارکردهای مطرب که در بسیاری از اشعار عرفانی بدان اشاره شده، همنشینی او با ساقی است که در بسیاری از نمادهای شعر عرفانی استفاده شده است. به عنوان مثال فروغی بسطامی می‌گوید:

گر مطرب عشاق تویی رقص توان کرد ور ساقی مشتاق تویی مست توان شد
(فروغی بسطامی، ۱۳۹۵: غزل ۲۰۲)

جمع بودن مستی انسان با طرب مطرب و سقایت یار، می‌تواند حال و مقامی خوش را برای سالک رقم بزند. به قول اوحدی مراغه‌ای:

برون شهر، با یاران، شب مهتاب در صحرا قدح دردست‌و مطرب مست و ساقی یار خوش باشد
سماع مطرب اندر گوش و دست یار در گردن چمان اندر چمن مستانه فرزین‌وار خوش باشد
(اوحدی، ۱۳۴۰: غزل ۲۳۱)

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

شهر در چنین اشعاری سمبل محدوده و حصار دین و عقل است. عشق که از دین و عقل فراتر است ابتدا هوش انسان را با طرب سماع می‌برد. سپس ذوق انسان و درنهایت با قدحی، درون و تمام وجود او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. سرانجام ساقی و مطرب انسان را به وصل می‌رسانند. سالک در این مقام به رقص یار می‌رقصد و بنده و عبد اوست. از همین رهگذر است که عارفان، منع عشق‌ورزی با خدا را دوست نمی‌دارند. سلمان ساوجی می‌گوید:

از می و مطرب مکن، مدعیا منع من تا غزلی تر بود، قول تو خواهم شنید

(ساوجی، ۱۳۷۱: غزل ۲۱۹)

از نظر شاه نعمت‌الله ولی، ساقی، سالکان را به‌اقتضای آیه: «سَقاهُمْ رَبُّهُمْ شَراباً طَهُوراً» (انسان: ۲۱) سیراب می‌کند و اینجاست که سالک به سماع و نشاط دست می‌یابد و به دنبال نغمهٔ مطرب است تا حال خوش سقایت را از یاد نبرده بلکه آن را دوچندان کند:

مطربا نغمه‌ای که ساقی ما آمد و مجلس خوشی آراست

(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۰: غزل ۱۸۲)

عراقی اشاره‌ای به دوگانگی میان مطرب و ساقی (به عنوان دو نقش برای خدا یا پیر) دارد:

ساقی، قدح می مغان کو؟ مطرب غزل تر روان کو؟

(عراقی، ۱۳۸۴: غزل ۲۳۲)

از نظر عراقی، ساقی از درون انسان را مست می‌کند امّا مطرب گوش و فهم انسان را می‌رباید. در نگاه عارفان، ذوق بالاتر از سمع و در اوّلین مرتبهٔ عرفانی و برتر از تمام حواس است؛ زیرا همهٔ حواس از بیرون تحت تأثیر قرار می‌گیرند، امّا در چشیدن و ذوق، محسوس به درون وجود انسان راه می‌یابد. افزون‌براین، عراقی معتقد است چه در مقام شرب و ذوق و چه در مقام سمع و فهم، هیچ‌وقت فیض الهی تکرارپذیر نیست و هر لحظه فیض اقدس و فیض مقدّس، حقیقتی جدید را بر سالک منکشف می‌کند و در بیان نمادین، جام بادهٔ ساقی و سرود مطرب هیچ‌گاه دو بار تکرار نمی‌شود:

ساقی شراب داده هر لحظه از دگر جام مطرب سرود گفته هر دم دگر ترانه

(عراقی، ۱۳۸۴: غزل ۲۳۹)

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

نوازندگان ساز یا خوانندگان که از آن‌ها در اشعار فارسی به مطرب تعبیر می‌شود، در اصطلاح صوفیه شامل دو دسته‌اند: فیض‌رسانان و ترغیب‌کنندگان. این دو گروه یک وجه مشترک دارند و آن کشف رموز و بیان حقایقی است که باعث آبادانی دل‌های عارفان می‌گردد. بر همین اساس به عالم ربّانی و پیر و مرشد مکمّل نیز مطرب گویند (سجادی، ۱۳۹۳: ۷۳۷). به همان سان که مطربان در هر پرده‌ای که نواخته می‌شود، آهنگی نو کوک خواهند کرد، تمام سکنات و حرکات و سخنان پیر و مرشد نیز در تمام حالات هدایتگر مریدان است. حافظ می‌گوید:

مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد نقش هر پرده که زد راه به جایی دارد
(حافظ، ۱۳۹۸: غزل ۱۲۳)

در بعضی از اشعار عرفانی علّت تغییر پرده ازسوی مطرب، مخفی بودن قضا و قدر و لزوم هماهنگی و همسازی سالک با آهنگ جدید الهی یعنی تقدیر تازه اوست. سلمان ساوجی می‌گوید ساقی، خون مخالفان را در قدح و سبو -که استعاره‌ای برای تقدیر و قضای الهی است- دور می‌گرداند تا همه بدانند که حاکم علی الاطلاق اوست. از همین رو، سلمان معتقد است که مطرب یعنی پیر و مرشد سالک، در چنین زمانی باید پرده‌ای جدید برای آن سالک بسازد و بنوازد:

مطرب بساز پرده، که خون مخالفان ساقی دور، در قدح و در سبو گرفت
(ساوجی، ۱۳۷۱: غزل ۱۰۶)

یکی دیگر از کارکردهای مهمّ مطرب تذکّر این تغییر روش سلوکی و اندیشیدن تدبیری جدی مطابق تقدیرات جدید الهی است. البته ازآنجاکه سالک باید ابن‌الوقت باشد و قدر فرصت‌ها یا نفحات الهی را بداند، به همین مناسبت جامی با مخاطب قرار دادن ساقی و مطرب، از آن‌ها فیض در دم حاضر و غنیمت وقت را درخواست می‌نماید:

ساقی بیا و باده ده اکنون که فرصت است مطرب بزن ترانه که فرصت غنیمت است
(جامی، ۱۳۷۸: غزل ۱۲۳)

مطربان ساقی عموماً دلبرانی زیبارو و آوازخوانانی خوش‌الحان بوده‌اند که باعث وجد صوفیانه می‌شدند. شیخ بهاء در وصف این دلبران مطرب گفته است:

رخ بر رخ دلبران نهادیم لحن خوش مطربان شنیدیم
(شیخ بهایی، ۱۳۸۸: غزل ۲۰)

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

رخ بر رخ نهادن آنچنان که دهخدا می‌گوید کنایه از بوسه و معانقه است. البته در شطرنج دو رخ نهادن درمقابل شاه به‌معنای مات کردن نیز هست. بنابراین رخ بر رخ نهادن می‌تواند ایهامی نیز به مات و مبهوت شدن دربرابر این دلبران داشته باشد. حقیقتی که در عرفان تحت عنوان «مقام حیرت» بیان می‌شود. از کارکردهای مطربان یعنی پیران و مرشدان همین وظیفه پارادوکسیکال و دوگانه است که سالکان بی‌تفاوت را به طرب آورند تا برای آن شاه حرکت نمایند. ازسوی‌دیگر، با لحن خوش خود یعنی با فراستی که نسبت به شاگردان خویش دارند، آنان را مات و حیران مقام ربوبیت نمایند. البته که مطربان و راهنمایان نباید سالک را در مقام حیرت رها کنند؛ چون یا قالب تهی می‌کند یا دربرابر اینهمه ابهت، کافر و بی‌باور می‌گردد. بلکه از کارکردهای مطرب، رساندن سالک به ساحل آرامش است. فروغی بسطامی مستی و پرشدن چشم ساقی از خواب و چنگ زدن مطرب بر رباب را کنایه از آرامشی می‌داند که سالکان الی‌الله در مقام طمأنینه به‌دست آورده‌اند. کسانی که به این مقام برسند و مورد خطاب « يا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلى رَبِّكِ » (فجر: ۲۷) قرار بگیرند، دور به کام آنان بوده و دورِ آنان است.

چشم ساقی مست خواب و چنگ مطرب بر رباب دور دور می‌پرستان است گویی نیست هست

(فروغی بسطامی، ۱۳۹۵: غزل ۱۰۷)

آنگاه که امور طوری ترتیب می‌یابد که سالک به مقام طمأنینه برسد، دور می‌پرستان شروع شده و آنان رخصت می‌یابند که با رجوع به ربّ خویش به آرامش و طمأنینه برسند. وقتی سالک به مقام طمأنینه برسد، از ژرفای دل او که اکنون به یقین رسیده و ثابت شده و زلال حکمت در آن پدید آمده است، سخنانی بیرون می‌آید که حکمت‌آمیز است و برای دیگران مفید. به قول شاه نعمت‌الله ولی:

مطرب عشاق ما مستانه می‌گوید سرود نعمت‌الله این غزل از وی روایت می‌کند

(شاه نعمت‌الله ولی، ۱۳۸۰: غزل ۵۸۷)

از دیگر کارکردهای مطرب و پیر، سماع اوست. مطرب در سماع و وجد، گاه از حقایقی برای سالکان پرده برمی‌دارد. به قول سلمان ساوجی:

پردهٔ عشاق را برداشت مطرب در سماع گو فرو مگذار، تا پیدا شود، راز نهفت

(ساوجی، ۱۳۷۱: غزل ۱۰۱)

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

عارفان معتقدند آهنگ مطرب که نماد عرفان عاشقانه است بر قول خطیب که نماد زهد است و بر پند ادیب ترجیح دارد:

تاشید آهنگ مطرب حلقه درگوشم فروغی فارغ از قول خطیب، آسوده از پند ادیبم
(فروغی بسطامی، ۱۳۹۵: غزل ۱۰۷)

زهد و پشمینه‌پوشی، تصوّفی است که عارفان عاشق‌مسلک نمی‌پسندیدند. جامی با ایهام زیبایی زه ابریشمیِ ساز مطرب را در تقابل با پشمینه‌پوشیِ این دسته از متصوّفان قرار می‌دهد:

مطرب مجلس بساز، پرده ابریشمیت تا همه بر هم زنیم، پنبه پشمینه‌پوش
(جامی، ۱۳۷۸: غزل ۲۵۸)

به همین علت جامی کار اصلی سالکان را اطاعت از مطربان یعنی پیران راه می‌داند نه عبادت و ذکر و اوراد ظاهری:

بگذر از توبه و تقوی که همه پندار است در پی مطرب و می باش که کار این کار است
(جامی، ۱۳۷۸: غزل ۱۲۹)

به هرحال، احترام به مطرب و انکسار در راه ساقی، جز با تأویل این واژگان از معنای استعاری آن، در تضاد و تناقضی آشکار با شریعت است. آنچه فروغی بسطامی می‌گوید:

در ره ساقی به انکسار فتادم دامن مطرب به احترام گرفتم
(فروغی بسطامی، ۱۳۹۵: غزل ۳۲۴)

تنها زمانی معنایی موافق دین دارد که آن را با دریافت نمادین عرفانی معنا کنیم.

۴. آلات موسیقی به عنوان نمادهای عرفانی

سخن از آلات موسیقی در شعر فارسی سابقه‌ای دیرینه دارد. «در ادبیات عرفانی هریک از ابزار موسیقی [را] بر حسب نای و نوائی که دارد رمزی هست» (سجّادی، ۱۳۹۳: ۳۰۶). شاعران زبان فارسی به سازهای موسیقی با آرایهٔ جانبخشی و صنعت تشخیص نیز توجّه کرده‌اند. همچنین از تُن صدای سازها و مضراب و آهنگ آن‌ها، استفاده‌هایی درخصوص زبان حال کرده‌اند و هم از زبان داشتن سازهایی چون بربط و رباب یاد کرده‌اند (رک: پورجوادی، ۱۳۹۳: ۸۵۸- ۸۲۳). نی‌نامه‌ها از همین رهگذر سروده شده‌اند و مشهورترین آن‌ها نی‌نامه مولاناست. شارحان *مثنوی* مانند جامی در ذیل نی‌نامه،

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

گاهی نی را نماد واصلان حق که از خود جدا گشته‌اند و گاهی به‌معنای انسان کامل تفسیر نموده‌اند: «مولانا جامی می‌فرماید که: «نی را به واصلان حق که از خود تهی گشته‌اند، مناسبت تام است». می‌تواند بود که: «مراد از نی، نی قلم بوده باشد و از قلم به طریق استعاره و مجاز انسان کامل خواسته شود» (لاهوری مولوی، ۱۳۷۷: ۳).

نی از نگاه حافظ حائز نقش پیامبری است و هاتفی است برای رساندن پیام‌های محبوب به عارف عاشق گرفتار:

آن کیست کز روی کرم با ما وفاداری کند　　برجای بد کاری چو من یکدم نکو کاری کند
اول به بانگ نای و نی آرد به دل پیغام وی　　وان گه به یک پیمانه می با من وفاداری کند
(حافظ، ۱۳۹۸: غزل ۱۹۱)

در میان آلات و ابزار موسیقی، چنگ یکی از پرکاربردترین نمادها در اشعار عرفانی است. مراد از چنگ، عموماً توجّه دل به عالم ملکوتیان و ندای غیبی است که دل‌ها را متوجّه روحانیات کند (لاهوری مولوی، ۱۳۷۷: ۳). مولانا پس از نی، و بیش از دف از چنگ یاد کرده است. اصولا عارفان و ازجمله مولانا آلات موسیقی را به سبب صدایی که از منبع صدا به ما منتقل می‌کنند پیک و جبرائیل عرفانی قلمداد می‌کنند. مولانا معتقد است نای و چنگ صدایی را از آن طرف، یعنی از عالم غیب به ما منتقل می‌کنند:

صدای نای آنجا نکته گوید　　نوای چنگ بس اسرار دارد
(مولوی، ۱۳۹۹ب: غزل ۶۵۹)

ساز چنگ، همان ساز بینوایی است. سازی که حزن آن حکایتگر فراق و بیچارگی سالکی است که به فرق اوّل یا ثانی مبتلاست. در فرق اوّل که پیش از وصل است یقظه عامل بی‌قراری می‌شود. امّا در فرق ثانی که برای اهل صحو اتفاق می‌افتد، سالک با نوای مطرب به دم و وقت خوش می‌رسد. حافظ نیز این نگاه را دارد که چنگ، اهل نالیدن و درمقابل دف اهل خروش است. به‌عبارتی چنگ را می‌توان نماد فراق در مسیر سیر و سلوک دانست و دف هیجانات وصل به محبوب را تداعی می‌کند. گرچه گاهی هیجان اعتراض به جفای معشوق نیز هست:

برگ نـــوا تبه شـد و ســاز طـرب نمـاند　　ای چنگ ناله برکش و ای دف خروش کن
(حافظ، ۱۳۹۸: غزل ۳۹۸)

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

چنگ همچنین عامل یقظه و بیداری از خواب غفلت است. چنان که سنایی گفته است:

چنگ‌وار آهنگ برکش راه مست‌انگیز را راه مست‌انگیز بر زن مست بیگه خیز را

(سنایی، ۱۳۷۵: غزل ۶)

در میان عارفان، نوازندگان ساز چنگ عموماً کسانی هستند که از پیشینهٔ خود به ستوه آمده‌اند. داستان پیر چنگی در *مثنوی معنوی* که درنهایت با راهنمایی عمر از ماضی و مستقبل رها شده و صوفیِ ابن‌الوقت می‌شود همین مسئله را به‌خوبی نمایان می‌کند:

خواب بردش مرغ جانْش از حبس رست چنگ و چنگی را رها کرد و بجست

(مثنوی، دفتر اول، ب: ۲۰۸۹)

اوحدی نیز چنگ را کنایه از عاملی برای ایجاد سکینهٔ عارفانه می‌داند. سکینه‌ای که مستان درگاه الهی به‌دست می‌آورند:

زاهدان را گذاشتیم به جنگ ما و جام شراب و نغمهٔ چنگ

(اوحدی، ۱۳۴۰: غزل ۴۵۰)

عطار معتقد است که نالهٔ چنگ بدان سبب است که سرّ عشق عرفانی را با او بیان کرده‌اند:

یک زمزمه از عشق تو با چنگ بگفتم صد نالهٔ زار از دل هر تار برآمد

(عطار، ۱۳۹۴: غزل ۲۷۹)

حافظ گاه نوای ساز چغانه را در کنار نغمهٔ چنگ، علامت ناله و آه و اعتراض عاشقان قلمداد کرده است:

به وقت سرخوشی از آه و نالهٔ عشاق به صوت و نغمهٔ چنگ و چغانه یاد آرید

(حافظ، ۱۳۹۸: غزل ۲۴۱)

البته چنگ نواختن در زمان وصل و شادی نیز امکان‌پذیر است و چنگ فقط ترنّم شرحه‌های فراق یا اعتراض از این فراق نیست. عطار می‌گوید:

صبح دمیدوگل‌شکفت،ازپی‌عیش دم به‌دم چنگ بساز ای صنم، باده بیار ای پسر

(عطار، ۱۳۹۴: غزل ۳۹۸)

از نظر خواجوی کرمانی نیز چنگ نواختن، نمادی عرفانی ملازم مستی و از خودبی‌خود شدن است.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

خادم! بسوز عود، مطرب! بساز چنگ بلبل! بزن نوا، ساقی! بده شراب
(خواجوی کرمانی، ۱۳۹۸: غزل ۴۷)

سنایی چنگی بودن را یکی از سنّت‌های قلندران دانسته و صدای چنگ را چونان وحی الهی، بیدارگر و انذار دهنده می‌داند.

چنگ بستان و قلندروار زن تا به جان باز آورم هوش ای پسر
(سنایی، ۱۳۷۵: غزل ۱۷۳)

جامی در یک استعارهٔ شریعت‌ستیزانه‌ی دیگر، رشته‌ی تسبیح را با زه و سیم چنگ در تقابل قرار داده و معتقد است در میان سالکان الی الله نباید از رشته‌ی تسبیح، که استعاره از عبادت ظاهری است ذکری به میان آورد؛ بلکه گوش مجلسیان و عاشقان خدا بر ابریشم چنگ است. در گذشته به جای زه یا سیم امروزین، بر چنگ و دیگر سازهای زهی ابریشم می‌کشیدند. نوازنده برای آنکه این ساز به صدا درآید باید دست نوازش بر زه و ابریشم آن می‌کشید. این کشش معشوق و مطرب بود که ساز را –که می‌تواند استعاره از عاشق باشد– به حرکت در می‌آورد. حرکت از کوشش ساز نبود بلکه از زخمه‌ای بود که مطرب بر او وارد می‌کرد.

مکن به حلقه ما ذکر رشتهٔ تسبیح که گوش مجلسیان بر بریشم چنگ است
(جامی، ۱۳۷۸: غزل ۱۳۴)

هاتف نیز این نماد شریعت‌ستیزانه را به‌گونه‌ای دیگر بیان می‌کند.

زاهد آن راز که جوید ز کتاب و سنت گو به میخانه در آی و ز نی و چنگ شنو
(هاتف اصفهانی، ۱۳۹۴: غزل ۷۱)

درمصرع اوّل کتاب و سنّت را نماد ظاهرگرایی و روش زاهدانهٔ صوفیان می‌داند و توصیه می‌کند که برای فهم راز الهی باید به میخانه (استعاره از اوج وحدت عاشقانه) و به نی و چنگ (استعاره از مقام ثقه و طمأنینه) روی آورد.

حزین بودن آهنگ چنگ، حکایت از یادآوری دوران وصل و عامل بیداری است. سنایی چنگ حزین را یکی از شش عامل خرّمی یا به‌عبارتی رسیدن به طمأنینه عرفانی می‌پندارد:

در جهان ما را کنون شش چیز باید تا بود زخم ما بر کعبتین خرمی امروز شش
خانه‌ای گرم و حریفی زیرک و چنگی حزین ساقی خوب و شراب روشن و محبوب خوش
(سنایی، ۱۳۷۵: غزل ۱۹۵)

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

امّا گاهی سالک به حزن چنگ اکتفا نمی‌کند. سالکانی که جانشان به لب آمده، یا در مرتبهٔ طلب هستند در ادبیات عرفانی به نماد دف تشبیه شده‌اند. چنان‌که صاحب *رشف الالحاظ فی کشف الالفاظ*، دف را در فرهنگ نمادهای عرفانی در زبان فارسی این‌گونه معنا کرده است که «طلب معشوق را گویند مر عاشق را» (الفتی تبریزی، ۱۳۹۸: ۷۵). اینجاست که به قول اوحدی مراغه‌ای سالک نه‌تنها به‌مانند چنگ از حزن فراق ناله می‌کند که به‌مانند دف خروش برآورده و شطحیاتی در طلب معشوق به زبان می‌آورد که به سبب خارج شدن اختیار دل و دین از دست عقل است:

بیرون شد اختیار دل و دین ز چنگ ما تا ساغر شراب و دف و چنگ دیده‌ایم
(اوحدی، ۱۳۴۰: غزل ۵۸۰)

مولوی، رقص که به شور آمدن سالک است و دف که تکان‌دهندهٔ تمام وجود و هستی و درون سالک الی‌الله است را دو نماد عرفانی از جنب‌وجوش مردان راه خدا می‌داند، مردانی که هیچ شهوتِ خود را دیدنی در آنان باقی نمانده و انانیّت آنان منفک شده است.

رقص آنجا کن که خود را بشکنی پنبه را از ریش شهوت برکنی
رقص و جولان بر سر میدان کنند رقص اندر خون خود مردان کنند
چون رهند از دست خود دستی زنند چون جهند از نقص خود رقصی کنند
مطربانشان از درون دف می‌زنند بحرها در شورشان کف می‌زنند
(مثنوی، دفتر سوم، ب ۹۸-۹۴)

مولوی که در *مثنوی* از نی و نای می‌گوید و در آن مرتبه که از نیستان بریده شده، در خود است و همرازی نمی‌یابد و دیگران از ظنّ خود یار او شده‌اند، در *دیوان شمس* آن‌گاه که از فشار غم هجران به تنگ می‌آید به فریاد شطح رو می‌آورد. به توصیهٔ او باید این فراق را در سرنا دمید و اگر این مقدار مستی و سکر بر سالک غلبه نکرده، حدّاقل دف را به خروش آورد و اگر این هم نشد حداقل با زخمه زدن یا پنجه زدن به تارهای وجود و درون، سکوت را شکست و رباب مجنونیت را به صدا در آورد:

رهاکن این‌سخن‌هارابزن مطرب یکی پرده رباب‌ودف به‌پیش آور اگرنبود تو را سرنا
(مولوی، ۱۳۹۹ب: غزل ۶۹)

دف در میان عارفان نماد خروش عاشقی است. مولانا زبان حال دف را چنین ترسیم می‌کند:

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

می‌گوید دف که هان بزن بر رویم چندان که زنی حدیث دیگر گویم
من عاشقم و چو عاشقان خوش‌خویم ور رحم کنی، زخم زنی، این گویم
(مولوی، ۱۳۹۹ب: رباعی ۱۳۵۹)

سلطان ولد فرزند مولوی که خود *رباب‌نامه* را نوشته است، می‌گوید: «غرض از نی و رباب عاشقان‌اند و طالبان که در عهد الست با جمع ارواح پاک مقدّس در حضرت حق که « هُم جَمِیع لَّدَینَا مُحضَرُونَ » بوده‌اند. چون به امر «اهبطوا» از آن عالم جان و دل در این عالم آب و گل آمدند، لاجرم همچون نی و رباب در فراق می‌نالند و وطن قدیم خود را می‌طلبند» (سلطان ولد، ۱۳۹۷: ۲) .

به‌هرحال، این سازهای متعدد در مفهوم نمادین عرفانی‌شان گاه یک معنا را تداعی می‌کنند و گاه به درجهٔ حزن و تُن صدایشان استعاره از معانی عرفانی مجزّایی هستند؛ اما رود و چنگ و نی و دف و رباب و سرنا همه در خدمت یک کارکرد هستند و آن به طرب و تقلاّ درآوردن سالکان برای عشق‌بازی با محبوب است. عارفان از تمام این نمادها و استعاراتِ به ظاهر شریعت‌ستیزانه مثل می خوردن و بت‌پرستی و شاهدبازی و دل به طرب سپردن یک حقیقت را مقصود کرده‌اند و آن دل سپردن به رحمت خداست؛ خواه با حزن عارفانه باشد یا با طرب عاشقانه. نهایتاً سالک واصل باید در مقام توحید قرار گیرد و با این وحدت جمعی، به طمأنینه رسیده و غمی از بیرون او را تحت تأثیر خود قرار ندهد.

از اوقات شیخ ما قرآن می‌خواند. و در آخر عهد هرچه آیت رحمت بود می‌خواند و هرچه آیت عذاب بود می‌گذاشت. یکی گفت: «ای شیخ! این چنین نظم قرآن می‌بشود شیخ گفت:

ساقی تو بده باده و مطرب تو بزن رود/ تا می خورم امروز که وقت طرب ماست
می هست و درم هست و بت لاله‌رخان هست/ غم نیست وگر هست نصیب دل اعداست (محمّد بن منوّر، ۱۳۸۶: ۲۶۱).

هاتف در ترجیع‌بند توحیدیه خود از این استعارات و نمادهای عرفانی، نیک پرده برمی‌دارد و مقصود ارباب معرفت و اهل الله و عارفان را از این استعاره‌ها بیان می‌کند:

هاتف، ارباب معرفت که گهی مست خوانندشان و گه هشیار
از می و جام و مطرب و ساقی از مغ و دیر و شاهد و زنار

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

قصد ایشان نهفته اسراری است که به ایما کنند گاه اظهار
پی بری گر به رازشان دانی که همین است سرّ آن اسرار
که یکی هست و هیچ نیست جز او وحده لا اله الا هو

(هاتف اصفهانی، ۱۳۹۴: ترجیع‌بند)

نتیجه:

نمادها و استعاراتِ به ظاهر شریعت‌ستیزانه و متناقض با ظواهر دین در سه حوزهٔ اعتقادات، اخلاق و احکام قابل توضیح هستند. مثلاً بت‌پرستی نماد شریعت‌ستیزانه در بخش اعتقادات دینی است و قلندری و سنّت‌شکنی نماد شریعت‌ستیزی در حوزهٔ اخلاق است. در حوزهٔ احکام نیز نمادها و استعارات مربوط به موسیقی، با فقه دین در تناقض است. این موارد در پژوهش حاضر در دو قسمت مورد واکاوی قرار گرفت: نخست ملازمات موسیقی که در ستیز با احکام شرعی است مانند سماع و طرب و دوم سازهای موسیقی. حاصل پژوهش نیز بدانجا رسید که اگر سماع و موسیقی و طرب و ساز در مجالس صوفیان بوده است - به آن شرط که صوفی‌نما نبوده باشند - به سبب از خود بی‌خود شدن عاشقانه و یادآوری دوران وصل عهد الست بوده است. البته بسیاری از عارفان در ظاهر امر نیز از این آلات استفاده نکرده‌اند و تنها در اشعار عرفانی خویش این موارد را در قالب نماد و استعاره بیان کرده‌اند. اینجاست که باید از معنای حقیقی این استعارات شاعران عرفان‌گرا رمزگشایی نمود. این پژوهش بیان نمود که مطرب در بالاترین وجه، استعاره‌ای از خدا است و طرب، همان فیض الهی می باشد. مطرب به‌معنای پیر و مرشد نیز به‌کار رفته و طرب، در معنای هر دستوری که سالک الی‌الله را به وجد برساند. سازهای موسیقی نیز احوال یا مقامات عرفانی را تداعی می‌کنند. نی نماد تخلیه است و سازهایی مثل چنگ و رباب اغلب نماد حزن. درمقابل دف و سرنا استعاره از هیجانات سالک الی‌الله در زمان وصل یا در شکایت از احساس بی‌توجّهی از جانب ربّ، یا در بیان شطح‌گونهٔ جفای محبوب است. واژگان مطرب و ساقی در اشعار عارفانه عموماً با هم می‌آیند. هم‌آیی این دو نماد، اوج عرفان عاشقانه با خداست. عشقی که با مستی حاصل از سقایت ساقی و طرب منتج از ساز مطرب، سالک را به وقت خوش می‌رساند و وجود و تدبیر او را دمساز تقدیر محبوبش یعنی خدای متعال می‌نماید.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

کتاب‌نامه:

- آهسته، محمود، معصومه روحانی‌فرد. (تابستان ۱۳۹۷)، «سماع و موسیقی عرفانی در اندیشه عرفانی فارابی»، *ادیان و عرفان*، دوره ۱۴، شماره ۵۶.
- اوحدی، رکن‌الدین. (۱۳۴۰)، *دیوان اوحدی*، تصحیح سعید نفیسی، تهران: امیرکبیر.
- الفتی تبریزی، شرف‌الدّین حسین. (۱۳۹۸)، *رشف الالحاظ فی کشف الالفاظ (فرهنگ نمادهای عرفانی در زبان فارسی)*، تصحیح، مایل هروی، تهران: مولی.
- امینی لاری، لیلا و مهدی خیراندیش. (۱۳۹۱)، «جلوه‌های نمادین موسیقی در ادب عرفانی» *پژوهش‌های ادبی*، دوره ۸، شماره ۳۴.
- بحرانی، سید هاشم. (۱۴۱۶ق)، *البرهان فی تفسیر القرآن*، قم: مؤسسه بعثه.
- پورجوادی نصرالله. (۱۳۹۳)، *عهد الست*، تهران: فرهنگ معاصر.
- توحیدی، میرزا محمّدعلی. (۱۳۷۷)، تقریرات خارج فقه آیت‌الله خویی (مصباح الفقاهة)، قم: منشورات مکتبة الداوری.
- جامی، عبدالرحمن. (۱۳۷۸)، *دیوان جامی*، تصحیح افصح‌زاده، اعلاخان، تهران میراث مکتوب.
- جزیری، عبدالرحمن و یاسر مازح. (۱۴۱۹ق)، *الفقه علی المذاهب الاربعة و مذهب اهل البیت*، بیروت: دارالثقلین.
- حافظ، خواجه شمس‌الدّین محمّد. (۱۳۹۸)، *دیوان حافظ*، چاپ سیزدهم، تهران: دیدار.
- حالی اردبیلی، میرزا محسن، (عماد الفقراء). (۱۳۷۰)، *آیینه بینایان مقامات عارفان*، چاپ دوم، تهران: کتابخانه مستوفی.
- خواجوی کرمانی، محمّدبن علی. (۱۳۹۸)، *دیوان خواجوی کرمانی*، تصحیح سهیلی خوانساری، تهران: نگاه، دوم.
- رجایی بخارایی، احمدعلی. (۱۳۹۰)، *فرهنگ اشعار حافظ*، چاپ نهم، تهران: علمی.
- ساوجی، سلمان. (۱۳۷۱)، *دیوان سلمان ساوجی*، تصحیح ابوالقاسم حالت، تهران: ما.
- سجادی، سیدجعفر. (۱۳۹۳)، فرهنگ اصطلاحات عرفانی، ویراستار صادق سجادی، چاپ دهم، تهران: طهوری.
- سلطان ولد. (۱۳۹۷)، *رباب نامه*، به اهتمام علی سلطانی، چاپ سوم، یزد: انتشارات دانشگاه یزد.
- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳۷۵)، *دیوان سنایی*، شرح بدیع الزّمان فروزانفر، چاپ چهارم، تهران: نگاه.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]

- شافعی، ابوعبدالله محمدبن ادریس. (۱۴۲۲ق)، *موسوعة الامام الشافعی (کتاب الام)*، تحقیق: علی محمد و عادل احمد، بیروت: داراحیاء التراث العربی.
- شاه نعمت‌الله ولی. (۱۳۸۰)، *دیوان شاه نعمت‌الله*، تصحیح عباس خیاط‌زاده، کرمان: خدمات فرهنگی کرمان.
- شایسته، حسین و عبدالحسین خسروپناه. (پاییز و زمستان ۱۳۹۳)، «بررسی نقش ابزاری موسیقی در کسب معرفت عرفانی از منظر عرفان اسلامی»، *مطالعات عرفانی*، شماره ۲۰.
- شیخ بهایی. (۱۳۸۸)، *دیوان شیخ بهایی*، تصحیح سعید نفیسی، سعید، چاپ چهارم، تهران: زرّین.
- عبدلی آشتیانی، محمّدحسین. (۱۳۹۶)، «بررسی اندیشه اهل سنت در جواز یا عدم جواز غنا با تکیه بر آراء ابوحامد غزالی و ابن‌تیمیه»، *الهیات هنر*، شماره ۱۰.
- عراقی، فخرالدّین ابراهیم. (۱۳۸۴)، *دیوان عراقی*، تهران: علم.
- عطار نیشابوری، فریدالدّین. (۱۳۹۴)، *دیوان عطار*، چاپ نهم، تهران: نگاه.
- غزالی، ابوحامد محمد. (بی‌تا)، *إحیاء علوم الدین*، مصحح عبدالرحیم عراقی، بیروت: دارالکتاب العربی.
- فارابی، ابونصر محمد. (۱۳۷۵)، *احصاء العلوم*، شارح علی بوملحم، لبنان: مکتبة الهلال.
- فروغی بسطامی، عبّاس. (۱۳۹۵)، *دیوان فروغی بسطامی*، چاپ دوم، تهران: روزنه.
- فیض کاشانی، ملاّمحسن. (۱۳۹۲)، *دیوان فیض کاشانی*، چاپ دوم، تهران: اسوه.
- قرآن کریم.
- لاهوری مولوی، محمّدرضا. (۱۳۷۷)، *مکاشفات رضوی*، ویراستار: کوروش منصوری، تهران: روزنه.
- محمّدبن منوّر. (۱۳۸۶)، *اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید*، تصحیح: شفیعی کدکنی، چاپ هفتم، تهران: آگاه.
- مستملی بخاری، اسماعیل. (۱۳۶۳)، *شرح التّعرف لمذهب التصوف*، مصحح محمد روشن، تهران: اساطیر.
- مولوی، جلال‌الدّین محمّد. (۱۳۹۹الف)، *مثنوی معنوی*، تصحیح محمّدعلی موحّد، تهران: امیرکبیر.
- ــــــــــــــ. (۱۳۹۹ب)، *کلیات شمس*، تصحیح: فروزانفر، تهران: امیرکبیر.
- هاتف اصفهانی، احمد. (۱۳۹۴)، *دیوان هاتف*، ویراستار عبدالکریم جربزه‌دار، تهران: اساطیر.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-06-27]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.127]