Pazhuheshnameh Irfan
N.29, autumn & winter (2023 - 2024)
Pages: 49- 71

A comparative study of Wajd in the Balochi Gawati and Sama ceremony

Aniseh Parsaei[1]
Abolghasem Husseynei (Zharfa)[2]

Abstract: The Gowati ceremony is a form of music therapy where the patient, while reciting religious poems and playing instruments, experiences ecstasy. The Gawati caliph then summons the "Bad-e-Havaa" or fairy, initiating a conversation that leads to the patient's healing. Similarly, the Sama'e ceremony is a renowned mystical ritual involving poetry and music, transforming the participant into a mystic. This article aims to explore the parallels and distinctions between the ecstasy experienced by Arif and Gowati.
Key words: Gowati, Sama'e, mysticism, ecstasy

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

1 .P h.D Student In phylosophy of religious arts Educational Institute of Islamic Art and Thought, Qom, Iran. (Responsible Author) e-mail: anise.parsai@gmail.com
2. Assistant Professor of Philosophy of Art Education Department.
The member of the academic staff of the Institute of Higher Education of Islamic Art and Thought. Qom, Iran. e-mail: azharfa@gmail.com

پژوهشنامه عرفان، دوفصلنامه علمی، سال پانزدهم، شماره بیست‌ونهم، پاییز و زستان ۱۴۰۲، صفحات ۷۱-۴۹

مطالعه تطبیقی وجد در دو آئین گواتی بلوچی و سماع عرفانی

انیسه پارسایی*

سید ابوالقاسم حسینی (ژرفا)**

چکیده: مراسم گواتی، یکی از انواع مراسم موسیقی درمانی است که همراه با خوانش اشعار مذهبی و نواختن ساز، بیمار به وجد می‌رسد و آنگاه خلیفه گواتی، باد هوا یا پری را به بدن بیمار تحت نفوذ آن فراخوانده، با آن به گفت‌وگو می‌نشیند و طی آن گواتی درمان می‌شود. آئین سماع نیز یکی از مراسم شناخته شده عرفانی است که با شعر و موسیقی همراه است و حین آن، عارف واجد می‌شود. در این مقاله تلاش بر این است دریابیم تشابهات و تفاوت‌های وجد عارف و گواتی در چیست؟

کلیدواژه‌ها: گواتی، سماع، عرفان، وجد

*دانشجوی دکتری حکمت هنرهای دینی موسسه آموزشی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران. (نویسنده مسئول)
رایانامه: anise.parsai@gmail.com

** عضو هیات علمی موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران. رایانامه: azharfa@gmail.com

مقاله علمی پژوهشی است. دریافت مقاله: ۲۱/ ۱۴۰۰/۱۰؛ پذیرش مقاله: ۱۱/ ۱۴۰۰/۱۱

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

مقدمه:

مراسم گواتی، یکی از انواع مراسم موسیقی درمانی است که هنوز در بلوچستان برگزار می‌شود. طی این مراسم که با اجرای موسیقی همراه است، خلیفه با خواندن اشعار مذهبی و نواختن ساز، باد هوا یا پری را به بدن بیماری که تحت نفوذ آن است فراخوانده و با باد یا *گوات* به‌گفت‌وگو می‌نشیند. ریتم کند ابتدای اجرای هر قطعه و سپس تند شدن تدریجی آن به همراه حرکات رقص‌گونه بیمار سبب ایجاد هیجان و تخلیه فشارهای درونی بیمار شده، وی را به خلسه فروبرده که درنهایت موجب بهبود بیمار می‌شود (درویشی، ۱۳۷۸: ۲۴- ۱۹).

سماع نیز آیینی است صوفیانه، شامل منقبت و آوازخوانی با ساز یا بدون ساز که با شنیدن آن، صوفی به جنبش و حرکت درمی‌آید، طی سفری ماورائی به وجد می‌رسد و به موجب آن به کشف و شهود نائل می‌گردد. سماع را دعوت حق خوانند و حقیقت سماع را بیداری دانند و توجّه آن را به سوی حقّ انگارند (نوربخش، ۱۳۶۱: ۵۳). غزّالی در وجد و سماع بیان می‌دارد:

هرکه خدای تعالی را دوست دارد و مشتاق لقای او باشد، در چیزی ننگرد که نه او را در آن بیند....سماع در حق او مهّیج شوق باشد و مؤکّد دوستی و شوق او، و از آتش- زنه دل او، آتش محبت‌ها جهاند، و از مکاشفات و ملاطفات او حال‌هایی پدید آرد که آن را صفت نتوان کرد.....و این حال‌ها را به زبان صوفیان وجد خوانند و آن را از وجود گرفته‌اند. ای، در دل خود حال‌ها یابند که پیش از سماع نیافته باشند (غزالی، ۱۳۹۵: ۳۲).

در این مقاله تلاش بر آن است تا میان وجد گواتی و سماعی مقایسه‌ای اختصاصی انجام و شباهت‌ها و تفاوت‌های احتمالی این دو وجد را مورد بررسی قرار دهیم. در ابتدا به تعریف گوات، گواتی، مراسم گواتی پرداخته، زان پس به سماع و آدابش می‌پردازیم. پس از آن تلاش می‌کنیم به این پرسش‌ها پاسخ دهیم: تفاوت‌ها و شباهت‌های وجدی که در گواتی حین مراسم ایجاد می‌شود با وجدی که عارف در سماع به آن می‌رسد چیست؟

درپژوهش پیش‌رو، داده‌های مورد نیاز در بخش سماع به روش کتابخانه‌ای و در بخش گواتی به روش کتابخانه‌ای و هم میدانی با جامعهٔ آماری محدود به ده نفر از بیماران درمان شده گردآوردی شده و سپس داده‌های حاصله به روش توصیفی-تحلیلی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

پیشینه پژوهش

در زمینه گواتی، تحقیقاتی توسط برخی از محققان صورت گرفته که به این شرح است: مقالات ژان دورینگ، «*موسیقی، خلسه و درمان* درویشی» که به ذکر قطعاتی که در مراسم گواتی نواخته می‌شوند به همراه اذکار آن‌ها می‌پردازد. موسیقی بلوچستانِ مسعودیه که به صورتی گذرا به مراسم گواتی اشاره دارد. زار و باد بلوچ ریاحی که به توصیف و تعریف باد، زار و.... می‌پردازد و در بخشی هم به تعریف گوات می‌پردازد. گذشته از این موارد، در ارتباط با موسیقی در مراسم گواتی تحقیقات مستقلی انجام نشده است. دیگر منبع اطلاعات، خلیفه صوری زهی، خلیفهٔ به‌نامِ گواتیِ سرحدّ بلوچستان و همچنین گروهی ده‌نفره از بیمارانی است که توسط ایشان طی مراسم گواتی درمان شده‌اند. دربارهٔ آئین سماع در متون کهن و امروزی منابع و مطالب فراوانی می‌توان یافت که در این مقاله به پاره‌ای از آن‌ها استناد می‌کنیم؛ ربع عادات، هشتمین کتاب از مجموعه *احیاء علوم دینِ* غزّالی که شامل دو باب است و اختصاصاً در موضوع سماع در عرفان. در باب ابتدائی به اباحت سماع و در باب دوّم به آداب و آثار سماع به‌صورتی مفصّل می‌پردازد. *کشف المحجوب* هُجویری ازجمله قدیمی‌ترین و معتبرترین کتب فارسی در تصوّف و از آثار تعلیمی صوفیّه است و اطلاعاتی فراوان از تصوّف و موضوعات مربوط به آن ارائه می‌دهد. همچنین پاره‌ای از مطالعات که در قالب مقاله منتشر شده‌اند. در زمینهٔ مقایسهٔ وجد این دو آئین با مطلبی مشابه تحقیق پیش‌رو مواجه نشدیم که از نظر ماهیّت وجد به مقایسه آنان پرداخته باشند.

اهل هوا

سیاهان اصیل یا دو رگه‌ای که گاه به عنوان برده به ایران آمده یا مهاجرت کرده‌اند همراه با خود، آداب و رسوم و اعتقاداتشان را وارد ایران کردند که کم‌کم رنگ‌وبوی ایرانی و اسلامی به‌خود گرفتند به نحوی‌که با آنچه در آفریقا – خاستگاه سیاهان – رایج بود تفاوت‌های اساسی یافتند. این دسته از آئین‌ها و اعتقادات بیش از همه میان گروه‌های اجتماعی بومی ایران راه پیدا کردند (درویشی، ۱۳۸۰: ۳۴۳).

در باور عامه، به کسانی « اَهْلِ هَوا» می‌گویند که به تسخیر بادهای جادویی و مرموز بیماری‌زا درآمده، و از گزند آن‌ها رسته و آزاد شده‌اند. سواحل‌نشینان جنوب ایران برآن‌اند که اهل هوا در تمام طول عمر، مرکب بادهای رام شده در درون خود هستند. مادام که اهل هوا از این بادها فرمان

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

می‌برند و خواسته‌ها و نیازهاشان را برآورده می‌کنند، ازگزند و آزارشان درامان هستند (Firth,1967: 297). «ارواح شریر در پی شرزایی هستند و ارواح بیماری‌زا در کمین مردم می‌نشینند تا با دستان ستمگر پنهان خود آن‌ها را به چنگ آورند» (MacKenzie, 1987: 60). در بیشتر فرهنگ‌ها مراسمی جهت دفع این موجودات ماورائی و درمان اشخاصی که تصوّر می‌شود توسط آن‌ها تسخیر شده‌اند برگزار می‌شود.

گوات و گواتی

«گواتی یک روح کهن ایرانی است که با پری یا حتی فرشته اشتباه گرفته می‌شود، نوعی فرشته دمدمی و دوگانه» (During, 2002:32). در بلوچستان، این نیروهای مرموز را *گوات* می‌نامند که معنای تحت‌اللفظی آن همان باد است (درویش، ۱۹:۱۳۷۸). گواتی یک حالت است و به‌معنای بیماری است که از یک گوات رنج می‌برد. برای مهار کردن– نه درمان – این بیماری، مراسم خاصی برگزار می‌شود که متأثر از فرهنگ و آداب و رسوم هر ناحیه، ویژگی خاص خود را دارد (درویشی، ۲۱:۱۳۷۸). برای مهار باد یا اصطلاحاً زیر کردن آن، مراسمی برپا می‌شود که ممکن است چندین شب به درازا بکشد.

ارکان مراسم گواتی

موسیقی

گوات یا باد، روح و جسم گواتی را تحت سلطه خویش درمی‌آورد. باد به‌صورت کامل وارد بدن بیمار نمی‌شود و همین مسئله است که سبب آزار بیمار می‌گردد. نقش اصلی خلیفه، بازخوانی باد به جسم بیمار است و این بازخوانی فقط با موسیقی صورت می‌گیرد. پری علاقه‌مند به موسیقی است و با شنیدن صدای ساز و آواز به جسم بیمار وارد می‌شود، پس مراسم گواتی بدون موسیقی انجام نمی‌گیرد.

هرچه تعداد سازهای مورد استفاده بیشتر باشد بر بیمار تأثیر فزون‌تری دارد. موسیقی گواتی بر پایه سه ساز قیچک، سه‌تار و طبلک است (مصاحبه نگارنده با خلیفه صوری‌زهی). جزء بنیادین و اساسی مراسم گواتی موسیقی است که با حذف آن مراسم برگزار نخواهد شد (درویشی، ۲۱:۱۳۷۸). طبق گفته‌های بیماران مصاحبه‌شده، معمولاً دسته‌ای از آهنگ‌ها بیش‌تر مورد توجه بیماران قرار

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

می‌گیرند. قطعاتی که در مراسم گواتی نواخته می‌شوند ویژه این مراسم نبوده و درمراسم دیگر مثل عروسی، ختنه سوران، آیین‌های رسمی و.... نیز نواخته می‌شوند (مصاحبه نگارنده با خلیفه صوری‌زهی).

بیمار

یک گوات خود را به روش‌های گوناگون آشکار می‌کند. قربانی را ضعیف، ناامید و عصبی می‌کند. دوره درمان گواتی، حدود چهل روز است و پس از چهل روز، بیمار به حالت طبیعی پیش از بیماری بازمی‌گردد. از نشانه‌های تسخیرشدگی توسط گوات می‌توان به این موارد اشاره کرد: بیمار دچار ترس و اضطراب است، حالتی عصبی دارد و پرخاشگر می‌شود، از لحاظ جسمانی بسیار ضعیف است، حالت چشم‌ها تغییر کرده و قرمز می‌شود و دودو می‌زند، بدنش می‌لرزد، به‌خوبی قادر به صحبت کردن نیست، اشتهای خود را نسبت به غذا از دست می‌دهد، حالت غش و بیهوشی به بیمار دست می‌دهد، دچار بدبینی و توهم می‌شود، از همه می‌ترسد و اطرافیانش را دشمن خویش می‌داند.

دیدن خواب‌های پریشان و آشفته یکی دیگر از نشانه‌های یک گوات است که موضوع اغلب‌شان قبرستان، مردگان، غرق شدن در دریا، بیابان، حیواناتی مانند گربه و موجوداتی موهوم و ترسناک‌اند که در عالم خواب با بیمار صحبت کرده، او را مورد آزار قرار می‌دهند، از وی درخواست‌هایی فرای توان وی می‌کنند و تا هنگامی که بیمار آن موارد را مهیا نکند باد از جسم وی خارج نمی‌شود (مصاحبه نگارنده با خلیفه صوری‌زهی).

خلیفه

خلیفه رابط بین بیمار و بادِ پری است. جنسیّت در خلیفه بودن مهم نیست اما خلیفه پشت در پشت خلیفه است. خلیفه نباید گواتی باشد، چرا که گوات تحت فرمان وی درنخواهد آمد؛ اما هر خلیفه یک پری در اختیار دارد که تحت فرمان اوست و به خواسته‌ها و فرامین خلیفه گوش فرامی‌دهد. این پری نیز مثل نسب خلیفگی از نسلی به نسل دیگر تعلق می‌گیرد. خلیفه بودن یک نعمت خدادادی است (مصاحبه نگارنده با خلیفه صوری‌زهی).

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

شیوه اجرای مراسم گواتی

مراسم بنابه وضعیت و واکنش بیمار به موسیقی، در سه یا پنج شب متوالی انجام می‌شود. هیچ مریضی در همان شب اول درمان نمی‌شود و برای درمان حداقل سه شب نیاز است. بیمار پیش از شروع مراسم البسه تمیز پوشیده و خود را معطر می‌کند. خلیفه و نوازندگان دور بیمار می‌نشینند. ظرف آبی را به خلیفه می‌دهند که در آن آیاتی از قرآن را خوانده و مریض آن را می‌نوشد. پس از آن، بخور یا همان سوچکی را دود می‌کنند تا فضای مجلس عطرآگین شود.

سپس نوازندگان شروع به نواختن می‌کنند و هم‌زمان با خلیفه، به همخوانی قطعات اجرایی می‌پردازند. بیمار روی زمین دراز کشیده است و به موسیقی گوش می‌دهد. پس از گذشت لحظاتی که بسته به بیمار و نوع موسیقی متفاوت است، یکی از قطعات اجرا شده، مورد پسند پری قرار گرفته و بیمار به آرامی همراه با حرکاتی مارگونه از زمین بلند می‌شود و شروع به حرکت و تکان خوردن می‌کند. به این حالت جذب شدن یا حال می‌گویند.

نوازندگان همچنان به نواختن ادامه می‌دهند تا بیمار از خودبی‌خود شود. همراه بیمار، خلیفه نیز به وجد رسیده و از خودبی‌خود می‌شود. گاهی رسیدن به این مرحله، چندین شب به طول می‌انجامد. پس از پایان مراسم نیز گوشت قربانی، که برحسب استطاعت بیمار تهیه شده است، بین افراد تهی‌دست تقسیم می‌شود (مصاحبه نگارنده با خلیفه صوری‌زهی).

موسیقی در مراسم گواتی

موسیقی عنصر جدائی‌ناپذیر زندگی یک بلوچ است که از بدو تولد تا هنگام مرگ وی را همراهی می‌کند و در تمام لحظه‌های حساس زندگی با او همراه است. نغمه‌های مرسوم در بلوچستان هرکدام به آیینی ویژه تعلق دارند. این آیین‌ها یا مذهبی و دینی هستند مثل مراسم گواتی، مولود یا پیر پتّر، محافل دراویش، یا به جشن‌ها و عیدهای ویژه متعلق‌اند، مانند جشن عروسی، مراسم ترحیم، خرماچینی، ختنه سوران و... (دورینگ، ۱۳۸۸: ۲۵). طبق تقسیم‌بندی مسعودیه، موسیقی بلوچستان به پنج‌گونه تقسیم می‌شود: نعت و غزل، صوت و نازینک، حماسی یا پهلوانی، موسیقی درمانی و موسیقی سَهت (محمودزهی، ۱۳۹۲ ، ج۶: ۱۳۴).

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

همگام با موسیقی، شعر و آواز نیز نقشی پررنگ در آیین‌های بلوچی دارد که به‌صورت آواز همراه با ساز خوانده می‌شود و خود شامل گونه‌های متفاوتی است (محمودزهی،۱۳۹۲، ج۶: ۱۳۴). گواتی آواز دفع بیماری بادزدگی است که در مراسم گواتی خوانده می‌شود. موسیقی خلسه گواتی، قلندری یا گواتی- دمالی که توسط سرود یا کمانچه دونلی یا فلوت دوتایی، با خواننده یا بدون خواننده اجرا می‌شود. این گونه از موسیقی به‌علت پیچیدگی و غنای معنایی‌اش دارای جایگاه ویژه‌ای است (دورینگ، ۱۳۸۸: ۱۲۴).

تعداد آلاتی که در مراسم گواتی استفاده می‌شوند ثابت نیستند و برحسب استطاعت مالی بیمار و شدت بیماری متفاوت است. اما به هرحال برای شروع مراسم حداقل وجود سه ساز سرود، قیچک و طبلک الزامی است و بدون حضور این سه ساز مراسم اجراشدنی نیست. هرچه تعداد سازها بیشتر باشد بر شور و حال مجلس افزوده می‌شود (مصاحبه نگارنده با خلیفه صوری‌زهی).

اذکار و آوازهای مراسم گواتی

قطعات و آهنگ‌هایی که در مراسم گواتی نواخته می‌شوند شامل بیست‌وهشت قطعه است. به‌جز پاره‌ای از آوازها، سایر قطعاتی که در مراسم اجرا می‌شوند حاوی متن شعری‌اند که توسط خلیفه خوانده شده و نوازندگان و حضار در مجلس تکرار می‌کنند. محتوا و مضمون اذکار و سرودهایی که در مراسم گواتی خوانده می‌شود شامل مدح و ستایش خداوند، پیامبر و اولیای خداست. شاید که بلوچ می‌اندیشد با یادآوری وجود خداوند و چهره‌های مذهبی به‌نوعی بیمار را با آنان پیوند داده، آرامشی به وی القا کند و شاید که خلیفه می‌خواهد به آنان توسل جسته و آنان را واسطه قرار دهد تا بیمار را درمان کنند و خلیفه را در بازخوانی گوات یاری رسانند ((مصاحبه نگارنده با خلیفه صوری‌زهی).

وجد در گواتی

شاید بیان این مسئله که حین مراسم و با شنیدن موسیقی چه حالتی بر بیمار عارض می‌شود به‌درستی مقدور نباشد، اما طبق ظواهر امر و مشاهدات و اصطلاحات مورد استفاده برای بیان این حالات، می‌توان به تعریفی نسبی رسید. اصطلاحاتی مثل پر شدن، مستی، حال، مدهوش و... از گونه مواردی هستند که در بلوچستان برای نشان دادن احساس یک بیمار به وجد رسیده در حین مراسم درمانی

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

استفاده می‌شوند. در میان فارسی‌زبانان نیز لغاتی مثل خلسه و وجد رایج است. در اتنوموزیکولوژی (موسیقی شناسی قومی) عباراتی مانند: trance, rapture, extasy در زبان انگلیسی و transe, extase در زبان فرانسه برای شرح این حالات استفاده می‌شود.

برای روشن شدن بهتر مطلب و انتخاب لغتی مناسب بهتر است معنی تحت‌اللفظی هرکدام از این لغات را دانسته و مناسب‌ترین را انتخاب کنیم. در *لغتنامه* دهخدا، در تشریح معنی واژه‌های وجد، پرشدن و خلسه چنین آمده است:

وجد کردن: (اصطلاح صوفیه) حرکت کردن از روی مستی و شوق و این اصطلاح اهل سماع است. به شوق آمدن و آشفته گشتن (دهخدا، ذیل واژه). حالت ذوق و شوق که صوفیان سماع‌پسند را می‌شود (غیاث‌اللغات، ذیل واژه).

پرشدن: مالامال شدن و لبریز گشتن کیله یا جام. کنایه از عمر به آخر رسیدن.... مملو گشتن. امتلاء (دهخدا، ذیل واژه).

خلسه: یک بار ربودگی (دهخدا، ذیل واژه).

در بیان معانی واژه‌های انگلیسی Extasy و Trance در *لغتنامه یادواره* چنین آمده است:

Trance: نشئه، از خودبی‌خودی، بی‌هوشی، خلسه، مسحور کردن یا مسحور شدن، با چالاکی حرکت کردن، خلسه (ساعتچی، ۲۱۳۳:۱۳۷۱).

Ecstasy (extasy): وجد، خلسه، حظ یاخوشی زیاد، (در روانشناسی) وجد (ساعتچی، ۶۱۹:۱۳۷۱).

با توجه به معانی ذکرشده می‌توان به یک جمع‌بندی کلّی رسید. حالتی از بی‌خودی، ربودگی ذهنی یا مسحورشدن که توسط موسیقی در بیمار ایجاد می‌شود و طی آن بیمار مالامال از یک خوشی یا آرامش می‌شود. به‌عبارتی بهتر شاید بتوان گفت همه لغات ذکر شده تا حدی نسبی بیان‌گر حالات گواتی است و هرکدام از این لغات به‌گونه‌ای اشاره به حالت بیمار در هنگام مراسم دارد. فاطمی در مقاله «موسیقی قدسی در گواتی و سماع» به‌صورتی کامل به تشریح تفاوت معانی این واژه‌ها پرداخته و معتقد است واژۀ وجد، مناسب‌ترین واژه برای بیان حالات یک گواتی است.

وجد در میان صوفیّه و عرفا انقطاع از خود و انتصاف به حق است که در طی آن سالک به سبب اتصال به ذات باری تعالی به گریه می‌آید، فریاد می‌زند و به رقص می‌آید؛ یعنی همان حالاتی که گواتی به آن می‌رسد. این حالات با تعریف واژه Trance همخوانی بیشتری دارد. البته گاهی

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

تعابیری که از وجد دراویش می‌شود با حالات مذکور مطابقت ندارد، مثلاً در بین متصوفه، وجد می‌تواند بدون هیچ‌کدام از علائم مذکور نیز رخ دهد و در سکوت وآرامش به وجد برسند (فاطمی، ۱۳۷۸: ۱۸۵- ۱۸۰). واژه وجد نیز نواقصی برای بیان حالت بی‌خودی صوفیه یا گواتی و موارد دیگر دارد، اما کامل‌ترین واژه‌ای است که می‌توانیم استعمال کنیم.

در مراسم گواتی، بیمار پس از حرکات رقص‌گونه‌ای که همراه با افزایش تمپوی موسیقی است بیهوش می‌شود، دست و پا می‌زند، نفسش تنگ می‌شود و فریاد می‌زند. همان اتفاقی که برای یک شمن حین مراسم شمنی روی می‌دهد یا حالتی که یک صوفی در مراسم سماع به آن می‌رسد. عامل به وجود آورنده وجد در مورد گواتی، موسیقی است.

از نظر دورینگ سه مرحله از وجد و خلسه در گواتی مشاهده می‌شود؛ یک مرحله از آن پر شدن یا «لبریز شدن» نامیده می‌شود که به مفهوم آغاز رعشه است. سپس مرحله تکان‌های از خودبی‌خود شدن رخ می‌دهد،که با فروکش کردن گواتی، زمانی که بیمار ارضا می‌شود (سیر شد)، به پایان می‌رسد. مرحله بحران (مستی) از یک تا سه ساعت به درازا می‌کشد، در طول این زمان، نوازندگان فقط دو یا سه بار برای لحظاتی کوتاه استراحت می‌کنند. بیمار از این مراحل کاملاً ناآگاه است و بعدها هیچ‌چیز را به یاد نمی‌آورد (دورینگ، ۱۲۶:۱۳۸۸).

سماع

سماع رقصی است آئینی که براثر موسیقی یا کلام موزون وجدآور سبب بروز حالات خاص در عارف شده، وی را از جهان و مافی‌ها جدا کرده، به خلسه فرومی‌برد و ازآن‌رو سبب اتصال وی با ملکوت و لقاءالله می‌شود. «نهرجوری را پرسیدند از سماع، گفت حالی بود که از سر سوزی پدیدار آید، مرد را باز سرِ اسرار برد» (قشیری، ۶۰۲:۱۳۴۵). در کلام قشیری، سماع غذای اهل معرفت است و مراد وجد (قشیری، ۶۰۲:۱۳۴۵). سماع وارد حق است که دل‌ها بدو برانگیزد و بر طلب وی حریص کند، هرکه آن را به حق شنود، به حق راه یابد، و هر که به نَفْس شنود، در زندقه افتد (هجویری، ۱۳۰۴: ۵۳۱). نیکو است اگر نگاهی به معنی لغوی سماع بیندازیم: سماع به فتح، شنیدن و به معنی رقص و سرور و وجد مجاز است (بهار عجم، ذیل واژه) و به کسر اوّل به معنی خاص سرود شنیدن و مجازاً به معنی وجد و حالت مشایخ نیز... (غیاث اللغات، ذیل واژه).

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

در فواید سماع دو نکته آمده است: اوّل آنکه موجب شور و شعف سالک است و سبب اتّصال وی با عالم قدسی که همان غایت صوفی است؛ دوّم آنکه رخوت ناشی از ریاضت را از وی سلب کرده و سبب تزکیه نفس می‌شود. صوفی در حین مراسم همگام با موسیقی و اذکار و نغمات، دست می‌افشاند و به نشانه پشت کردن به دنیا و متعلّقاتش، پای می‌کوبد و براثر غلبه شوریدگی، جامه می‌دراند و سپس آن خرقه دریده را به سمت حضّار و نوازندگان می‌افکند.

البته در متون کهن عرفان اسلامی و ایرانی سماع بر هرکس روا نیست و تنها بر کسانی جائز است که به مرحله اعلای عرفان رسیده و روح را از پلیدی‌ها پیراسته باشند. *رساله قشیریه* نوشته ابوالقاسم عبدالکریم بن هوازن قشیری یکی از آثاری است که به تفصیل به عرفان و طریقت پرداخته است. قشیری در باب پنجاه‌ودوّم این مکتوب سماع را به تفصیل معرفی و آن را تحلیل کرده است. «و گفته‌اند سماع را حلال نیست مگر کسی را که نفس وی مرده بود و دلش زنده، نفس خویش را به شمشیر مجاهده کشته باشد و دلش به نور موافقت زنده بود» (قشیری، ۶۰۲:۱۳۴۵).

سماع در *رساله قشیریه* به سه رده دسته بندی می‌شود: سماع به طَبع، سماع به حال و سماع به حق.

سماع به طبع مشترک میان عامّ و خاصّ است ازآن‌رو که طبیعت انسان، دوستدار موسیقی است و عامّ و خاصّ را مجذوب خویشتن می‌گرداند، سماع بسته به حالاتِ افراد مختلف، حالی متفاوت ایجاد می‌کند؛

سماعِ به حق مختصّ کسانی است که متّصل به حقّ‌اند و حظّ آنان از روی احوال انسانی نیست بدین معنی است که حظ حاصل از سماع به سبب باور به صفت توحید باری‌تعالی حاصل می‌شود (قشیری، ۶۰۷:۱۳۴۵).

از نگاه قشیری سماع بسته به افراد، دو اتّفاق را موجب می‌شود: اگر مستمع علم به اسما و صفات خداوندگار نداشته باشد اسیر کفر محض می‌گردد و مستمع چون از احوال بشری فانی گردد به ظهور احکام حقیقت نائل (قشیری، ۶۰۳:۱۳۴۵). خواجه عبدالله انصاری نگاهی متفاوت به سماع دارد و آن را بیداری و هوشیاری به سبب سماعِ سخن خداوندگار می‌داند. در کتاب *شرح منازل السائرین* خواجه عبدالله به قلم *عبدالرزاق کاشانی*، سماع از نگاه خواجه، به دو دسته سماع خواص و عوام

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

تقسیم می‌شود که نتیجهٔ آن در عوام، دوری از پلیدی‌ها، پرهیزگاری و اجابت دعوت الهی است و در خواص منجر به پیوند ابد با ازل و بازگشت نهایت به اول می‌گردد (شیروانی، ۵۹:۱۳۷۹).

افزون‌بر توانایی ذاتی یک عارف که براثر زهد و ورع اسباب شهود را فراهم می‌آورد، یکی از راه‌های بریدن از جهان و مافی‌ها و رسیدن به وجد و در نتیجهٔ آن رؤیت نور الهی، سماع است. یک سماع راستین نصیب همگان نمی‌شود و حصولش تابع شرایطی لازم: «صاحب غفلت را سماع نیست... امّا صاحب وقایع را برحسب ادراکات سماع است» (عبادی، ۱۵۳:۱۳۴۷). پس سماع و رسیدن به وجد، مستلزم درک و فهم است.

از نگاه قشیری آن که حال باطنی دارد حتّی از دیدن جزئی‌ترین و ساده‌ترین پدیده‌های پیرامون، به وجد رسیده و سماع می‌کند و محتاج به زخمه ساز و نوای خوش نیست. در مراتب پائین‌تر عرفان قوّه محرّکه سماع و وجد حاصل از آن نیز آوای خوش است و نوای موسیقیایی. از آن‌رو که الحان خوش و آوای لطیف موسیقیایی اسباب تلطّف روح و رقّت احساس را فراهم آورده و دل‌کندن از این دنیا و اتّصال به عالم بالا را مهیّا می‌کند.

مراسم سماع نیز همانند آئین‌هایی از این دست، آداب منحصربه‌خود را دارد و برمبنای ارکانی مشخص بنا می‌شود که برجسته‌ترینشان موسیقی، شعر و پایکوبی است. ماحصل تبادلات بین این سه، تواجد در معنای عرفانی‌اش است. البتّه که از دید دسته‌ای از عرفا، برای یک سماع راستین نیازی به موسیقی و شعر نیست و سالک حقیقی با رؤیت پدیده‌های آفریدگار و استماع آیات وحی، واجد می‌شود و صاحب حال، که تواصل به این توانایی، خاصیّت و قابلیّت خاصّه است (عبادی، ۱۵۲:۱۳۴۷)، امّا برای سماع در درجات نازل، موسیقی و شعر است که وصال عارف به حقّ و تواجد را میسور می‌سازد.

موسیقی و شعر سماعی

از نگاه عارف، برگرفته از نگاه فیلسوفان یونان باستان، موسیقی از آن‌روی بر انسان تأثیرگذار است که یاد خوش نغمات آسمانی که در عالم زرّ و پیش از تولّد شنیده و با آن خو گرفته است را در وی زنده کرده و او را به وجد می‌آرد (غنی،۱۳۳۱: ۷۷). کما اینکه مولانا نیز در *مثنوی معنوی*، به آن اشاره می‌کند:

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

ما همه اجزای آدم بوده‌ایم در بهشت آن لحن‌ها بشنوده‌ایم
گرچه بر ما ریخت آب و گل شکی یادمان آید از آن‌ها اندکی
(مثنوی، دفتراول: بیت۴)

موسیقی است که روح را صیقل داده و لطافت و رقّت را به جان هدیه می‌دهد و از این جهت سبب انگیزش شور و طلب در عارف می‌شود. صوفیّه، سماع را آرام دل و غذای جان می‌دانند و ترانه، ساز و نوای نی را سروش غیبی و سبب آرامش روح سالک. «روح ظاهر و نفس ناطقه را در دنیا قوت و غذا الّا سماع نیست» (عبادی، ۱۵۱:۱۳۴۷).

با مراجعه به متون منثور و منظوم در باب سماع درمی‌یابیم سازهایی که بیشتر در سماع نواخته می‌شوند بیشتر متشکّل از نی، رباب، کمانچه، دف وتنبور است (الهی، ۱۳۷۰: ۲۱۵) و صدالبتّه که نواختن هر یک، دلیل و برهان حکمی دارد، امّا بررسی علّت انتخاب این آلات، بحثی مفصّل می‌طلبد که از حوصله این مقال خارج است. ولی برای نمونه با مراجعه به *مثنوی* مولانا یا *غزلّیات شمس*، ردّپای پاره‌ای از این دلائل دریافتنی است. باور ملکوتی بودن آوای نی و رباب در اشعار و غزلیات مولانا هویداست و شاید ازاین‌روی، عارف نوای رباب و نی را حلقه اتّصالی می‌داند به حریم کردگار.

در نی‌نامه، مولانا نی را منشأ اسرار می‌داند و در *غزلّیات شمس*، نوای رباب را شکایت و اشتیاق و انتظار غریبانه روح:

بشنو از نی چون حکایت می‌کند وز جدایی‌ها شکایت می‌کند
(مثنوی، دفتر۱: ب ۱)

هیچ می‌دانی چه می‌گـــــوید رَباب ز اشک چشم و از جگرهای کباب
پوستی‌ام دورمــانده من ز گوشـــت چون ننالم در فــراق و در عذاب
(مولانا؛ ۱۳۳۸:غزل۳۰۴)

می‌گوید آن رباب که مُردم ز انتظار دست و کنار و نغمه و الحانم آرزوست
(مولانا؛ ۱۳۳۸:غزل۴۴۱)

لیک بُد مقصودش از بانگ رباب همچو مشتاقان خیال آن خطاب

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

ناله سرنا و تهدید دهل چیزکی ماند بدان ناقور کل
پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش‌های چرخ است اینکه خلق می‌سرایندش به تنبور و به حلق

(مولانا، دفتر۴، بیت۶)

در سماع، دف حضور پررنگی‌تری دارد و از آلات ضروری است، به‌شرطی که تمام اجزای سازنده آن مباح باشد؛ مثلاً پوست آن از پوست حیوانات حرام‌گوشت نباشد (کیانی، ۱۳۶۹: ۱۰۴). دف در میان عرفا جایگاهی ویژه دارد ازآن‌رو که اشاره‌ای است به دایرۀ الاکوان و وجود مطلق و نمادی از عالم کبیر و درمقابل، نی اشاره‌ای‌است به عالم صغیر و ماهیّت انسان (زرین‌کوب، ۱۳۸۶، ج۱: ۱۸).

گاهی در سماع هیچ‌یک از آلات موسیقایی حضور نداشته و خوانندگان فقط با خوانش آهنگین غزلیّات مستمعین را به وجد می‌رسانند (مدرّسی، ۱۳۸۶: ۳)، امّا همان اشعار عاشقانه نیز وزن و آهنگی درونی دارند که بی‌شباهت به نوای موسیقی نیست و بر حضّار، تاثیری کمابیش یکسان با نوای ساز دارند. نیک‌تر است اگر قوّال مراسم درویش باشد تا نیّت و اعتقادی نیکو به دراویش داشته باشد و از وی نوری در مجلس حاضر (باخرزی، ۱۳۸۳: ۱۹۲). اشعاری که در سماع خوانده می‌شوند خاصّ این مراسم‌اند که اغلب جنبه عارفانه – عاشقانه دارند تا سبب قطع اتّصال با ذات احدیّت نگردند، اشعار باید همه‌فهم باشد تا همگان در فهم آن قادر باشند و نیاز به غور و تفکّر برای درک آن نباشد (باخرزی،۱۳۸۳: ۱۹۲).

مراسم معمولاً با خوانش پیش‌درآمد یا پیشرو در نعت رسول‌الله آغاز می‌شود. مضمون سایر اشعار نیز یا مناجات و مدح اولیاءالله و پیامبر(ص) است و یا عاشقانه. اسامی پاره‌ای از نغمه‌های سماعی عبارت‌اند از: بسته قدیم، راست، عشّاق، حجاز، بوسَلیک و... (سبحانی، ۱۳۸۷: ۱۶- ۱۴).

در یک تقسیم‌بندی، سماع را به دو گونۀ عادتی و آمدنی تقسیم می‌کنند. برای اوّلی زمان و مکان شرط اصلی است چه حال درونی پدیدآمده و چه نیامده باشد و سماع باید در مکان خاص و زمان معیّن برگزار شود؛ امّا برای سماع آمدنی که سماع مولانا را از آن نوع می‌دانند، زمان و مکان شرط نیست و هرگاه حال سماع بر صوفی پدیدار شد سماع می‌کند (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۱۸).

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

شیوه اجرای مراسم سماع

در آغازین روزها، مجلس سماع متشکّل از گروهی خواننده بدون همراهی ساز بود و صوفیان متاثّر از نوای خوش آنان به حالی می‌رسیدند که به دست‌افشانی و پایکوبی منتهی و معمولاً در خانه یکی از سالکان برگزار می‌شد، امّا به‌تدریج در خانقاه و جماعت‌خانه برقرارشد و برای اثرگذاری بیشتر از نی و دف استفاده کردند (کیانی، ۱۳۶۹: ۴۳۱).

براثر سماع رفته‌رفته خانقاه‌نشینان به حالی می‌افتند که نعره‌زنان از خویشتنِ خویش بی‌خود شده و به وجد می‌رسند (مبلغی آبادانی، ۱۳۷۶، ج۱: ۶۴). گروهی سماع را در حضور اغیار و عوام حرام دانسته ازآن‌رو که آداب عرفان و علم اسرار نمی‌دانند و به سبب جهل سماع آنان را به کفر می‌کشاند (باخرزی، ۱۳۸۳: ۱۹۶). گروهی نیز همچون مولانا گاه در کوی و بازار به سماع مشغول می‌شدند (کیانی، ۱۳۶۹: ۴۳۳).

در باب اوقات اجرا و انواع سماع، حیدرخانی در کتاب *سماع عارفان* به دو گونه سماع حزن و سرور اشاره می‌کند که بنابه حالت درونی عارف برگزار می‌شود؛ سماع سرور به هنگام شادی و در اعیاد و مناسبت‌های سرورانگیز و سماع حزن به وقت فسردگی و اندوه برگزار شده و هریک آداب و نواهای ویژه خود را دارد (حیدرخانی، ۱۳۷۴: ۲۴۷- ۲۴۳). با توجه به وجود فِرَق مختلف و مناطق جغرافیایی متفاوتِ انجام سماع و گذر زمان، شیوه انجام آئین متفاوت است امّا سبحانی در مقاله «شعر و موسیقی در سماع مولویان» به سبک متداول‌تر آن پرداخته است:

مبنای آدابی که امروزه در سماع اجرا می‌شود مربوط به دوران سلطان ولد است؛ در ابتدا دعای پوست می‌خوانند (پوست جایگاه شیخ یا پیر طریقت است) و نوازنده نی به نواختن آغاز می‌کند. صوفیان شروع به زدن دور اول از چهار دور سماع می‌کنند که به آن دور ولدی می‌گویند و در آن سه دور به دور سماع‌خانه می‌گردند و این سه دور اشاره‌ای است به علم، حقّ و عین‌الیقین؛ در این دور دراویشی از دیگر فرق نیز می‌توانند شرکت جویند.

از دور دوّم امّا، تنها دراویش مولویه حضور دارند و شامل چهار دور است که اشاره‌ای است به شریعت، طریقت، حقیقت و معرفت. به هنگام چرخش دست راست را به سوی آسمان و دست چپ را به سوی زمین می‌گیرند که به نحوی فرم دستها به شکل قبضه‌ی شمشیر است و به نوعی لای معکوس. خرقه صوفی نشان از مزار وی و کلاه‌اش سنگ آن است (سبحانی، ۱۳۸۷: ۱۰-۹). اشاره

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]
[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

صوفی به آسمان نشان از فیوضات الهی و آسمانی دارد و اشاره‌اش به زمین به معنی اعطای این فیض به زمینیان، پس عارف واسط فیض پروردگار است بر زمین.

رقص و خَرق

رقص سماعی عموماً شامل سه حرکت چرخش، پایکوبی و دست‌افشانی است که هرکدام نماد معنایی است؛ چرخش نشانی است از حرکت و چرخش عالم و همچنین نشانی از پرواز مرغ روان از قفس کالبد، پایکوبی نمادی است از پای‌گذاردن بر خواسته‌ها و امیال نفسانی و دست افشانی نشانی از شادی و سرور وصال محبوب و شُکران فائق آمدن بر امیال نفسانی (زرّین‌کوب، ۱۳۷۸، ج۲: ۶۹۶). گویا مجموع این حرکات سیر سلوک عارف را در مراحل عرفان به تصویر می‌کشد و بیانگر هدف غایی عارف از سلوک است که همانا بریدن از دنیا و مافی‌ها، پرواز به‌سوی ملکوت و وصال حضرت حقّ است.

سرانجام این حرکات شیداگونه به خرق جامه صوفی می‌انجامد، کما اینکه مولانا حین سماع براثر غلبه وجد به پایکوبی می‌پرداخته که منجر به نعره‌زنی و خرق جامه می‌شده است (زرّین‌کوب، ۱۳۷۸، ج۲: ۶۹۵). خرقه دریده شده نیز بین حضّار و سایر دراویش به قصد تبرّک تقسیم شود یا دوباره بهم دوخته شود و تن صوفی را بازپوشاند (هجویری، ۱۳۰۴: ۵۴۳). آنچه به‌دست می‌آید آن است که وجد، منجر به رقص و خرق جامه می‌شود که این وجد حاصل معرفت است و مراد از سماع، چه براثر موسیقی باشد و چه وجد درونی.

وجد سماع

عرفا در احوال، سه وجه تواجد، وجد و وجود را قائل‌اند. تواجد مرحله‌ای است که عارف دچار انقلاب درونی شده، به حرکت درآمده و این تحوّل همراه با گریستن است. دوّم وجد، غلبه حالتی است که همچون بُرقع درون عارف را بسوزاند و دوحالت را منجر شود، در سالک مبتدی اضطراب و در عارف منتهی، سکون و آرامش را سبب گردد. وجه سوم وجود است که آنچه از دیدن و بودن در وجد حاصل شده است در وجود ظاهر می‌گردد و سبب غلبه عزّت روح بر حرکت تن است که نهایت سماع این است و انبیاءالله را شامل می‌شود (عبادی، ۱۳۴۷: ۱۵۶).

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

غلبه وجد در سماع صوفی، اغلب منجر به نعره‌زنی، خرقه‌دری، دست‌افشانی و پایکوبی است که به سبب تاثیر موسیقی است در ایجاد حالت سُکر و خلسه، کما اینکه در احوالات مولانا حین سماع و وجد ذکر شده است (زرین‌کوب، ۱۳۸۷: ۶۹۵). نکته مهم آنکه در این وجد و حال هیچ اختیاری تصوّر نمی‌شود که اگر اختیار در تواجد باشد، این حال وارد غیبی نخواهد بود (کیانی، ۱۳۶۹: ۶۹). خلاصه آنکه وجد به دو گونه عارض می‌شود: در سالک مبتدی سبب اضطراب و بی‌خودی است که با نعره‌زنی، دست‌افشانی و خرقه‌درانی هویدا می‌شود؛ امّا در درجات اعلای عرفان سبب سکون و آرامش است و این دوّمی خاصّ خواص.

در بیان حالات وجد در عرفان، حالتی نیز دیده می‌شود که سببش سماع نیست و عارف براثر ریاضت بدان نائل شده و از آن با «وقت» نام برده می‌شود. این گونه از وجد، بر دو نوع است که اوّلی نصیب مریدان تازه‌کار و دوّمی خاصّ خواصّ است؛ اوّلی سبب محنت و دوّمی موجب قربت است. ریاضت موجب خلسه و وجد و مدهوشی می‌گردد و سالک گاه و بی‌گاه بر اموری واقف می‌شود که اغیار از آن غافل‌اند و از درک آن عاجز (نکونام، ۱۳۸۵: ۲۲۶). این‌گونه از وجد مستلزم آداب و قواعد خاصّ نیست و سببش موضوع دیگری است، امّا اینجا نیز نتیجه، خلسه، بیهوشی و وجد است.

به‌هرروی، وجد از هرکدام که باشد نسفی آثارش را به زیبایی به تصویر کشیده است:

بعضی گفته‌اند که دل بمثابه آتشدان است و معرفت بمثابه انگشت در آتشدان و محبت بمثابه آتش در انگشت و عشق بمثابه شعله در آتش و حال و وارد و الهام و سماع به‌مثابه باد است که بر آتش دمند و چون آتش محّبت که در دل است به‌سبب باد سماع شعله زند اگر به طرف چشم آید سالک را در گریه آرد و اگر به طرف دهان آید سالک را در فریاد آورد و اگر به طرف دست آید سالک را به حرکت آرد و اگر به طرف پای آید سالک را از جای برخیزاند و به رقص آرد و امثال این حال را وجد می‌گویند از جهت آنکه اگر آتش محبت در دل بود اما چون ظاهر نبود بآن می‌ماند که چیزی گم‌کرده است و چون باد سماع یا باد وارد، این آتش را ظاهر گرداند تا شعله زدن گیرد به آن می‌ماند که گم‌کرده را بازیابد پس به این اعتبار این احوال را وجد گفتند (نسفی، ۱۳۸۴: ۹۱).

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

تفاوت‌ها و تشابهات وجد گواتی و سماع

اگر بخواهیم برمبنای مطالب فوق، میان وجد در این دو آئین مقایسه‌ای انجام دهیم نکوست که در دو موضوع شیوه رسیدن به وجد و نتیجه حاصل از آن انجام گیرد. تفاوت در شیوه تواجد این دو را می‌توان در چند مورد تحلیل کرد:

اوّل. برای حصول وجد در گواتی، اصل، حضور موسیقی در مراسم است که بدون آن مراسمی انجام نمی‌شود، چرا که واسطه ارتباط با پری، موسیقی است که خواسته و هدف پری است و از آن طریق ورودش به جسم بیمار کامل می‌شود. بدون موسیقی انجام آئین گواتی ممکن نیست. حال آنکه در آئین سماع، موسیقی نقش ثانوی دارد، کما اینکه صوفیان گاه بدون موسیقی و تنها با خوانش اشعار به وجد می‌رسند.

سماع راستین نیازمند موسیقی و شعر نیست و سالک حقیقی با رؤیت پدیده‌های آفریدگار و استماع آیات وحی، واجد می‌شود، که تواصل به این توانایی و شعور، قابلیّت خاصّه است؛ خواصّ برای وجد و سماع حتّی با رؤیت پدیده‌های طبیعی و روزمرّه سماع می‌کنند، همان‌گونه که در احوالات سماع مولانا آمده است. امّا سماع در درجات فرودین، به سبب آنکه هنوز حلقه متّصله به ملکوت در مریدان کامل نیست، موسیقی و شعر است که وصال به حقّ و تواجد را میسّر می‌سازد.

دوّم. مقدّمه تواجد در سماع، کسب معرفت الهی است و بدون آن یا وجدی رخ نمی‌دهد یا اگر حاصل شود موجب فساد و انحطاط صوفی است. سماع غذای اهل معرفت است و مراد وجد، بر هرکس روا نیست و تنها بر کسانی جائز است که به مرحله اعلای عرفان رسیده و روح را از پلیدی‌ها پیراسته باشند. وجد سماعی ناشی از نگرشی والا و قدسی است؛ امّا یک گواتی برای استحصال وجد نیازمند بینشی خاصّ نیست و لازمهٔ این تواجد، حلول پری در جسم بیمار است و شامل حال عوام. شرط تواجد گواتی بودن است و بس. حتّی به نوعی، همان باور عوامانه نسبت به وجود پری در تواجد گواتی بی‌تاثیر نیست.

سوّم. وجود خلیفه در مراسم گواتی عنصری است اصلی و بدون حضورش ارتباط میان گواتی و پری حاصل نمی‌شود، خلیفه واسطه پری و گواتی است و خود بیمار نمی‌تواند مستقیم با پری به گفت‌وگو بنشیند و ازاین‌روست که خلیفه باید در مراسم حضور داشته و بدون وی انجام آن ممکن نیست. از ویژگی‌های خلیفه هم در اختیار داشتن یک پری به صورت نسل در نسل است. این ارتباط

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

باواسطه نیز الزاماً در مکان خاصّ به همراه آداب ویژه‌ای صورت می‌گیرد و برای انجامش نیاز به لوازم خاصّی است.

بدون موسیقی، آئین گواتی بی‌معناست و وجود حداقل دو تا سه ساز برای شروع مراسم الزامی است. حال آنکه در سماع باوجودی‌که پیر یا شیخ حضور دارد، نیازی به یک رابط جهت اتّصال صوفی با عالم ملکوت نیست و صوفی مستقیم و بی‌واسطه واجد می‌شود. در نوعی از وجد سماعی، با وجد وقت هم روبرو هستیم، وجدی که سالک برای نائل شدن به آن نیازمند تجهیزات ویژه نیست و براثر جهد و ریاضت، به مرحله‌ای می‌رسد که در زمان‌ها و مکان‌های مختلف بدون هیچ آداب و محرّکی به وجد می‌رسد و واصل به عالم شهود.

این‌گونه از وجد، بر دو نوع است، اوّلی نصیب مریدان تازه‌کار و دوّمی خاصّ خواصّ است؛ اوّلی سبب محنت است و دوّمی موجب قربت. ریاضت موجب خلسه و وجد و مدهوشی می‌گردد و سالک گاه و بی‌گاه بر اموری واقف می‌شود که اغیار از آن غافل‌اند و از درک آن عاجز (نکونام، ۱۳۸۵: ۲۲۶). پس این‌گونه از وجد مستلزم آدابی خاصّ نیست و سبب آن موضوع دیگری است، ولی نتیجه وجد است. پس نحوه تواجد در سماع انواع دارد حال آنکه گواتی فقط شامل یک نوع وجد است و شامل حال تمامی بیماران شفایافته.

چهارم. غایت وجد در سماع، ارتباط با عالم قدسی است. کشف و شهود و تزکیه و تهذیب نفس از ناپاکی‌ها، همانند پلی برای وصال محبوب، چه با آداب چه بدون آن؛ حال آنکه دلیل تواجد در گواتی ارتباطی است با موجودی موهوم به نام پری که با توجه به احوالات گواتی که به سبب حلول پری در وی رخ می‌دهد، به‌نظر نمی‌رسد ویژگی قدسی داشته باشد. پری روح گواتی را می‌آزارد و گواتی در جست‌وجوی راهی است برای گریز؛ پالایش نفسی درکار نیست و تلاش گواتی برآن است تا به مدد خلیفه و موسیقی و وجد حاصل از مراسم، از آزار پری در امان بماند، پس غایت وجد در این دو آئین متفاوت است.

پنجم. با وجود استفاده آلات موسیقی تقریباً مشابه در هر دو آئین که به سبب ساختار، اصواتی مشابه تولید می‌کنند، فلسفه انتخاب این آلات در هرکدام متفاوت است. مبنای انتخاب ساز و نغمات در گواتی خوشایند پری است و معنایی در آن نهفته نیست. نغمه‌هایی که در گواتی اجرا

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

می‌شوند مطابق سلیقه گواتی که تابع خواست پری است انتخاب می‌شوند. امّا در سماع پسِ انتخاب هر ساز حکمتی است و برهانی.

دف اشاره‌ای است به دایرۀ الاکوان و وجود مطلق و نمادی از عالم کبیر و درمقابل، نی اشاره‌ای است به عالم صغیر و ماهیّت انسان که از عالم بالا همچون نیِ بریده از نیزار، دور افتاده است و در افسوس بازگشت به سرزمین خویش ناله سرمی‌دهد (زرین‌کوب، ۱۳۸۶، ج۱: ۱۸). عارف نوای رباب و نی را حلقۀ اتّصالی می‌داند به حریم کردگار.

ششم. اشعار و مدایحی که در هر دو آئین خوانده می‌شوند از جهت معنا از یک سنخ‌اند. مضمون اشعار مناجات و مدح اولیاءالله و پیامبر(ص) است و بزرگان صوفیّه، که البتّه در سماع گاهی عاشقانه و در بیان حبّ پروردگار است، جنبه عارفانه – عاشقانه دارند تا سبب قطع اتّصال با ذات احدیّت نگردند. خلیفه گواتی نیز با ذکر حقّ و اولیاءاللّه به نوعی بیمار را با آنان پیوند داده، آرامشی به وی القا می‌کند و نوعی توسّل است جهت شفای گواتی. اشعاری که در سماع خوانده می‌شوند خاصّ این مراسم‌اند امّا در گواتی پاره‌ای از نغمات در سایر آئین‌های بلوچی نیز خوانده می‌شوند.

هفتم. یک گواتی، حین رقص که همراه با افزایش سرعت اجرای موسیقی است دست و پا می‌زند، نفسش تنگ می‌شود، فریاد می‌زند و بیهوش می‌شود. همان اعراض سماع در صوفی، امّا رقص سماعی راهی است برای تکسّر نفس و غرور و نخوت (زرّین‌کوب، ۱۳۸۷: ۶۹۶). همان‌گونه که ذکر شد هر بخش از حرکات در سماع بیان‌گر قصدی است و با هدفی. پس همراه با بینش است و معنا.

در گواتی امّا حرکات بی‌خودی است و الگویی مشخص ندارد. در سماع، وجد است که با موسیقی یا بدون آن سبب رقص صوفی می‌شود؛ امّا در گواتی، رقص الزاماً براثر موسیقی است و منجر به وجد. پس در اوّلی وجد سبب رقص و در دوّمی رقص سبب تواجد است. هرچند در عرفای بلندرتبه، وجد دارای هیچ نشانی نیست و می‌تواند بدون هیچ‌کدام از علائم مذکور و در سکوت و آرامش رخ دهد. البتّه اینکه آیا هنگام وجد و مدهوشی بر صوفی یا گواتی چه می‌گذرد امری است نامعلوم و غیرقابل توصیف.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

نتیجه:

گذشته از تفاوت‌هایی که در علل و اسباب و نحوهٔ برگزاری این دو آئین به چشم می‌خورد و همچنین ورای تمایز میان درجات و انواع سماع، در هر دو آئین، وجد حاصل می‌شود که در سماع آغاز وجد با رقص است و در گواتی پایان آن. امّا در سماع، رسیدن به وجد، مستلزم درک و فهم است که در میان صوفیه و عرفا انقطاع از خود و انتصاف به حق است یعنی حالتی که نیازمند پیش‌زمینه فهم و درک معرفتی است و حاصل وجد اتّصال است به پیش‌گاه حق؛ امّا در گواتی، سبب وجد تنها اثر موسیقی است بر روان آزرده و رنجور بیمار، قصدی بر اتّصال به عالم ملکوت نیست و هدف بیمار از وجد، اتّصاف است به پری که موجودی است ناشناخته.

ممکن است وجد حاصله و ارکان ظاهریِ شعر و موسیقی در هر دو آئین، یک رنگ و بو داشته باشد، امّا بن‌مایه این دو وجد و غایات آنان از هم متفارق‌اند. اگرچه گاه حتّی در آثار بیرونی وجد هم با متفاوت‌اند؛ مثلاً در بین متصوّفه، وجد می‌تواند بدون هیچ‌کدام از علائم ظاهری نیز رخ دهد و عارف در سکوت وآرامش به وجد رسد.

نکتهٔ قابل ذکر بعدی اینکه در گواتی حضور خلیفه به‌عنوان حلقه اتّصال گوات و گواتی امری ضروری است و بدون حضور وی غیرممکن؛ حال آنکه چنین اضطراری در سماع نیست و نقش شیخ یا پیر کمرنگ است و بدون حضور وی هم مراسم ممکن است، کما اینکه همان‌گونه که ذکر شد در مراتب بالای عرفان، صوفی نیاز به هیچ واسطه و مکان یا زمان خاصّ برای وجد ندارد.

نتیجه آنکه وجد در عارف ماحصل عرفان و بینش ناب اعتقادی و عرفانی است، امّا در گواتی حاصل باورهای عامیانه؛ ضمن آنکه حصول وجد در گواتی نیازمند حصول معرفت نیست. ازسویی دیگر درک و بیان اینکه هنگام وجد، به‌راستی گواتی و عارف را چه می‌شود و چه احوالاتی بر آنان می‌گذرد امری محال به‌نظر می‌آید.

کتاب‌نامه:

- الهی، نورعلی. (۱۳۷۰)، *آثار الحق*، تهران: جیحون.
- باخرزی، ابوالمفاخر یحیی. (۱۳۸۳)، *اوراد الاحباب و فصوص الآداب*، ترجمه ایرج افشار، تهران: دانشگاه تهران.
- حیدرخانی، حسین. (۱۳۷۴)، *سماع عارفان*، تهران: سنائی.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

- درویشی، محمدرضا. (۱۳۸۰)، *دایرة المعارف سازهای ایران*، تهران: سروش.
- ـــــــــــــــ . (۱۳۸۷)، *موسیقی و خلسه*، تهران: موسسه فرهنگی هنری ماهور.
- دورینگ، ژان. (۱۳۸۸)، «موسیقی و وجد در بلوچستان»، ترجمه انیسه پارسایی، *فصلنامه ماهور*. شماره ۴۴.
- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۵۵)، *لغتنامه دهخدا*، تهران: امیرکبیر.
- رامپوری، شرف‌الدّین. (۱۲۴۲)، *غیاث اللّغات*. ترجمه محمّد دبیرسیاقی، تهران: کانون معرفت.
- مولوی، مولانا جلال‌الدّین‌محمّد.(۱۳۶۱)، *مثنوی معنوی*، تهران: امیرکبیر.
- ـــــــــــــــ . (۱۳۳۸)، *غزلیات شمس*، به اهتمام منصور مشفق، تهران: صفی علیشاه.
- زرین‌کوب، عبداحسین. (۱۳۸۷)، *سرّ نی*، تهران: علمی.
- زرین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳۸۶).*سرّ نی*، تهران: علمی.
- ساعتچی، محمد. (۱۳۷۱)، *فرهنگ یادواره*. تهران: یادواره کتاب.
- سبحانی، توفیق. (۱۳۸۷)، «شعر و موسیقی در سماع مولویان»، *فصلنامه انجمن آثار و مفاخر فرهنگی*. شماره ۳۰.
- شیروانی، علی. (۱۳۷۹)، *شرح منازل‌السائرین خواجه عبدالله انصاری*، تهران: الزهرا.
- عبادی، منصوربن اردشیر. (۱۳۴۷)، *صوفی‌نامه*، ترجمه غلامحسین یوسفی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- غزّالی، امام محمّد. (۱۳۵۹)، *وجد و سماع*، ترجمه مویّدالدّین محمّد خوارزمی، تهران: خواجه.
- غنی، ابوالقاسم. (۱۳۳۱)، «بحثی در تصوّف»، *ماهنامه یغما*.
- فاطمی، ساسان. (۱۳۷۸)، «موسیقی قدسی در گواتی و سماع»، *فصلنامه هنر*، شماره ۴۰.
- قشیری، عبدالکریم بن هوازن. (۱۳۴۵)، *ترجمه رساله قشیریه، حسن بن احمد عثمانی*، ترجمه بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: علمی فرهنگی.
- کیانی، محسن. (۱۳۶۹)، *تاریخ خانقاه در ایران*، تهران: طهوری.
- مبلّغی آبادانی، عبدالله. (۱۳۷۶)، *تاریخ صوفی و صوفی‌گری*، قم: حرّ.
- محمودزهی، موسی. (۱۳۹۲)، *دانشنامه فرهنگ و تمدن بلوچستان*، مشهد: پیام اندیشه.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). *سماع‌نامه‌های فارسی*، تهران: نی.
- مدرّسی، محمّدعلی. (۱۳۸۶)، *سماع، عرفان و مولوی*، قم: انصاریان.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]

- نسفی، عزیزالدین‌بن‌محمد، (۱۳۸۴)، *کشف الحقایق*، (ترجمه احمد مهدوی دامغانی). تهران: علمی فرهنگی.
- نکونام، محمدرضا. (۱۳۸۵)، *مقامات عارفان*، قم: شفق.
- نوربخش، جواد. (۱۳۶۱)، *در خرابات*. لندن: خانقاه نعمت‌اللّهی.
- هجویری، ابوعلی الجلّابی. (۱۳۰۴)، *کشف المحجوب*، ترجمه والنتین ژوکوفسکی، لنینگراد: دارلعلوم اتّحاد جماهیر شوروی.
- During, Jean (2002). *Music, Trance and Therapy in Baluichistan*. California: The Institute of Persian Performing Art.
- Firth, Raymond (1967). *Tikopia Ritual and Belief*, London: George Allen & Uniwin LTD.
- MacKenzie, D. A (1987). *Myths of Babylonia and Assyria*. London: Gresham Pub.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-18]

[DOI: https://doi.org/10.22034/15.29.49]