پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی

سال چهل و هفتم، شمارهٔ یکم، بهار و تابستان ۱۳۹۳
صص ۱۲۳ـ۹۵

Journal for the History of Islamic Civilization
Vol. 47, No. 1, Spring & Summer 2014

DOI: 10.22059/jhic.2017.224249.653738

جایگاه موسیقی نزد اقطاب نقشبندیه (مطالعهٔ موردی عبدالرحمان جامی)

مصطفی لعل شاطری[۱]

(دریافت مقاله: ۹۵/۱۰/۱۴ ـ پذیرش نهایی: ۹۶/۰۳/۱۷)

چکیده

در دورهٔ سلطان‌حسین بایقرا (۸۷۵ـ۹۱۱ ق)، اقطاب فرقهٔ نقشبندیه، به‌دلیل سیاست تسامح مذهبی دربار، از آزادی عمل نسبی، به‌ویژه در زمینهٔ برپایی مراسمی همچون سماع برخوردار بودند. در این بین، عبدالرحمان جامی (۸۱۷ـ۸۹۸ ق) از جمله اقطاب نقشبندی، در برگزاری این مجالس، رویکردی متمایز داشت. این پژوهش، با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و بررسی اشعار برجای‌مانده از جامی (*دیوان* کامل و مثنوی *هفت اورنگ*)، درصدد پاسخ به این پرسش است که با وجود تبحر علمی و عملی جامی در موسیقی، سماع و سازهای مربوط به آن در دورهٔ وی، چه تغییراتی یافت. یافته‌ها حاکی از آن است که بنا بر کوشش جامی در اثبات تأثیر معنوی و روحانی موسیقی و رد نظریات افراطی دربارهٔ کاربرد ساز در حلقه‌های تصوف، دگردیسی بنیادینی در سازبندی مجالس سماع به وقوع پیوست، به‌نحوی که سازهای موسیقی بزمی، که تا پیش از آن در میان اهل تصوف چندان مورد توجه نبودند، به آن راه یافته و رواج فراوان یافتند.

کلیدواژه‌ها: سازبندی، سماع، عبدالرحمان جامی، موسیقی، نقشبندیه.

---

۱. دانشجوی دکتری تاریخ دانشگاه فردوسی مشهد؛ Email: mostafa.shateri@yahoo.com

The attitude of Naqshbandi Gutbs toward the Music: The case of Abd Al-Rahmān Jāmī

Mostafa Lal-Shateri[1]

(Received: 3 January 2017, Accepted: 7 June 2017)

Abstract

The religious toleration, during the ruling of Sultan Ḥusayn Bāyqarā (1438-1506 AD) was a great opportunity for the Naqshbandi Gutbs to organize freely Sama (samā‘) ceremonies. Abd Al-Rahmān Jāmī (1414–1492 AD), among them, had a distinguished attitude to the ceremony. This study investigates the development of music and musical instrument during this period, considering Jāmī's conversancy in music. In this study, we employed a descriptive-analytic method on Jāmī's remaining poem (his collection of poems (diwān) and "Seven Thrones" poem (Haft Awrang mathnawī). The findings show that Jāmī's efforts in the rejection of radical views and in stablishing music as a spiritual activity was successful. As a result of these efforts, the Sufi music orchestration basically changed, and afterwards festive musical instruments, unlike the past, found their way to Sufi's ceremony.

Keywords: Abd-al-Rahman Jami, Naqshbandi, Sama, Music, Orchestration

1. PhD Student of History, Ferdowsi University of Mashhad;
Email: mostafa.shateri@yahoo.com.

مقدمه

در پی یورش تیمور به ایران و آشفتگی‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، و فرهنگی برآمده از آن، به‌دلایل گوناگون، زمینه‌های گرایش اقشار مردم، به‌ویژه طیف فرودست و میانی جامعه، به تصوف فراهم شد و متعاقباً، مشایخ صوفیه از جایگاه اجتماعی ممتازی برخوردار شدند. از جمله فِرَق صوفیه در این دوره نقشبندیه بود که در حدود قرن ششم هجری به وجود آمد و اوج تحرکات مشایخ آن در دورهٔ جانشینان تیمور بروز کرد. مهم‌ترین ویژگی شیوخ نقشبندیه، که وجه تمایز آنان با سایر طریقت‌های تصوف ایران بود، خروج از انزوا و گوشه‌نشینی، و کوشش در دست‌یابی به قدرت سیاسی و نفوذ بر درباریان بود. این رویکرد، مقارن با رهبری طریقت نقشبندی از سوی جامی، به اوج خود رسید.

جامی که در دوران جوانی (۸۵۰ـ۸۶۱ ق) و میان‌سالی (۸۶۱ـ۸۷۳ ق) با حکمرانانی همچون الغ‌بیگ و ابوسعید همزمان بود، در چند دههٔ پایانی عمر خود، مورد توجه سلطان‌حسین بایقرا قرار گرفت و در پی آن، از آزادی عمل چشمگیری برخوردار شد. او که دارای روحیهٔ هنری ممتازی بود، این روحیه را در کلیهٔ مسائل زندگی فردی و اجتماعی خود به کار گرفت. پایه‌گذاری گونه‌ای خاص از سماع با سازبندی متفاوت و متمایز به‌دست او شاهدی بر این مدعاست.

پیشینهٔ پژوهش

در دهه‌های اخیر، پژوهشگرانی ایرانی همچون حسن حضرتی در نقش سیاسی‌اجتماعی نقشبندیان در قرن نهم هجری در ماوراءالنهر، حسین شایسته در بررسی نقش ابزاری موسیقی در کسب معرفت عرفانی از منظر عرفان اسلامی، ناظم تبریزیان در النقشبندیة و نشأتها، و علی‌اصغر معینیان در سماع در طریقهٔ نقشبندیه، و محققانی غیرایرانی، از جمله فاطمه فؤاد در السماع عند صوفیة الاسلام، لئونارد لوئیزن[1] در موسیقی مقدس در اسلام: سنت سماع در بین اهل تصوف، و کِنِت آوری[2] در روان‌شناسی سماع صوفیان، معمولاً فارغ از توجه به مبانی هنری و نگاهی عینیت‌گرا و تحلیلی، به اشاراتی کلی و گذرا دربارهٔ فرقهٔ نقشبندیه و گاه سماع در بین اهل تصوف پرداخته‌اند. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از رویکردی تحلیلی، در پی پاسخ به این پرسش است که سماع در نظر جامی

1. Leonard Lewisohn

2. Kenneth Avery

چه جایگاهی داشته و متعاقباً، شیوهٔ اجرای آن و به‌ویژه به‌کارگیری سازهای موسیقی در آن چگونه بوده و به‌تأثیر جامی دچار چه تحولاتی شده است؟ نیز آنکه جامی تا چه میزان به سازشناسی مجالس سماع در متون منظوم خود پرداخته است؟ در پاسخ به این پرسش‌ها، ابتدا به بررسی تعاملات نقشبندیه با دربار، به‌عنوان عاملی مؤثر بر آزادی‌های رفتاری این فرقه در جامعه، نظریات راجع به سماع در تاریخ تصوف، رویکرد نقشبندیه و به‌ویژه جامی به آن، و سازشناسی مجالس سماع پرداخته می‌شود.

تعاملات نقشبندیه و دربار

در قرن نهم هجری، فرهنگ طریقتی و خانقاهی رواج و عمومیت بسیار یافت و آموزه‌ها و اندیشه‌های الهیاتی، سیاسی، و اجتماعی آن چنان فراگیر شد که بسیاری از اقشار جامعه و حتی سلاطین و امرا به کسوت متصوفه درآمدند. در عصر تیموریان، نقشبندیه[۱] از جمله طریقت‌های اجتماعی ـ سیاسی بود (Elias, 603؛ صدری، ۲۱۹) که محل و منشأ آن ماوراءالنهر، و بخارا نخستین مرکز پیدایی‌اش محسوب می‌شد. به‌تدریج، هرات مرکز اصلی فعالیت نقشبندیه شد. اقطاب این فرقه، ابتدا از میان اقشار میانی و فرودست جامعه برخاستند و بیشتر از بازاریان و پیشه‌وران بودند (زرین‌کوب، *دنبالهٔ جستجو*، ۲۰۷؛ Zarrinkoob, 165) و سپس، از طبقات ممتاز جامعه، همچون امیران، ملاکان، و روحانیون نیز پیروان و حامیانی یافتند.

اساساً نقشبندیه طریقتی ایرانی و مشایخ آن هم، از ابتدا تا اواخر قرن نهم، ایرانی و آثار به‌جامانده از بزرگان این طریقت، بیشتر به زبان فارسی بوده است (سهروردی، ۱۳۰). می‌توان این طریقه را جریانی اصلاحی در برابر صوفیان و دراویشی دانست که به شرع و عرف چندان پایبندی نداشتند و مسلمانان آنان را تحریف‌کنندگان شریعت و سنت[۲] می‌دانستند (پارسا، ۲۵). در طریقت نقشبندی، موضوعاتی همچون چله‌نشینی و خلوت‌گزینی، با اصول خلوت در انجمن و سفر در وطن، نفی می‌شد و از این‌رو، اقطاب و

---

۱. دربارهٔ وجه تسمیهٔ نقشبندیه نظرهای گوناگونی ابراز شده، اما به‌احتمال فراوان، حرفهٔ بهاءالدین نقشبند و خاندانش وجه و سبب اصلی است؛ پدر بهاءالدین به نقاشی روی پارچه اشتغال داشته است (شیرازی، ۳۵۱/۲؛ شیروانی، ۵۹۰. نیز نک: قیصری، ۱۴۸).

۲. از ارکان مهم عقاید نقشبندیه، التزام به شریعت و تبعیت از سنت است و طبق اعتقاد ایشان، اطاعت احکام شریعت و سنت پیامبر(ص) سبب دوام عبودیت است (جامی، *نفحات الانس*، ۳۷۹).

پیروان آن، در ظاهر با خلق و در باطن با حق بودند (جامی، *نفحات الانس*، ۳۸۷). مشایخ نقشبندی در ابتدا از جریان‌های سیاسی دوری می‌کردند، اما به‌تدریج از جایگاه ممتازی در میان تودهٔ مردم و سپس، دربار برخوردار شدند. رویکرد آنان این بود که با نزدیکی و نفوذ به درباریان و اِعمال نظر بر آنان، مردم را از اجحافات و مظالم سلطان محفوظ دارند (پارسا، ۱۹). شاید از همین روست که پیروان نقشبندیه دربارهٔ ماهیت فرقه خود بیان داشته‌اند: «طریق نقشبندی راه پیامبران و در مقدمهٔ آنان، حضرت رسول اکرم(ص) می‌باشد و همین اسلوب و رفتار، برنامهٔ خلفای راشدین، امامان وارسته و سلف صالح بوده است» (حسینی‌نقشبندی، ۲۳).

این روابط حکمرانان با فرق صوفیه به‌ویژه در حکومت تیموریان قابل‌توجه است. پس از تیمور، به‌دلیل رواج نسبتاً گستردهٔ طریقت نقشبندیه در بین مردم، ارتباط اقطاب این فرقه با دربار، گاه در قالب مرید و مرادی و گاه توأم با تنش، آغاز شد. خواجه‌محمد پارسا، که از افراد بانفوذ و دومین خلیفهٔ بهاءالدین نقشبند بود، روابط حسنه‌ای با شاهرخ تیموری داشت، به‌نحوی که نامه‌هایی برای رفع گرفتاری‌های مردم به شاهرخ می‌فرستاد و مورد تأیید دربار بود (جامی، *نفحات الانس*، ۳۸۹؛ واعظ کاشفی، ۱۰۳/۱، ۱۰۹. نیز نکـ: تبریزیان، ۳۸۹). در بین امرای تیموری، روابط الغ‌بیگ با نقشبندیان چندان مصالحت‌آمیز نبود، چنان‌که رفتار او با خواجه‌پارسا و سپس، خواجه‌نظام‌الدین خاموش، از دیگر شیوخ نقشبندیه در ماوراءالنهر، و از جمله تنبیه وی به‌دلیل اتهام فرزندش به داشتن روابط نامشروع با زنان حرم‌سرا، را می‌توان نشانهٔ همین سردی روابط دانست[1] (واعظ کاشفی، ۱۹۶/۱. نیز نکـ: گلجان، ۱۱۱؛ میراحمدی، ۲۶).

خواجه‌علاءالدین محمد عطار بخاری از دیگر مشایخ معروف نقشبندیه و مورد احترام حکمرانان و دربار بود، به‌نحوی که گاه شاهرخ کمک می‌کرد تا خواجه بر مرکب نشیند و در بدرقهٔ او، فاصله‌ای را پیاده می‌پیمود (خواندمیر، *تاریخ حبیب السیر*، ۹۵/۴؛ فصیحی خوافی، ۲۳۳/۳؛ واعظ کاشفی، ۱۵۹/۱). عبیداللّه احرار، از دیگر اقطاب نقشبندی، با راهنمایی و وساطت خواجه‌عطار، به دربار راه یافت و در رفع اجحافات درباریان به مردم

---

۱. بنا به نظر بارتولد، مهم‌ترین دلیل روابط خصمانه میان الغ‌بیگ و مشایخ نقشبندی «مالیات تمغا» بـود؛ چراکه به‌نظر او، «در عالم اسلام دریافت این‌گونه مالیات‌ها، مخالف شرایع اسلامی محـسوب مـی‌شـد» (بارتولد، ۲۱۲). اما الغ‌بیگ به‌تدریج با آگاهی از اهمیت جایگاه مشایخ صوفیه، قوانین مخالف نظر آنان را منسوخ کرد و به احداث مدارس و مساجدی در بخارا و سمرقند پرداخت (همان، ۱۹۷).

کوشید (واعظ کاشفی، ۳۹۴/۲). از اقدامات اساسی احرار در جهت کمک به وضع مادی و معیشتی اقشار میانه و فرودست، لغو انواع مالیات‌های تحمیلی، از جمله «تمغای بخارا و ماوراءالنهر»، در سال ۸۶۵ ق است که در این زمینه، به موفقیت چشمگیری دست یافت (اسفزاری، ۲۵۰/۲. نیز نکـ : Gross, 93).

پس از احرار، عبدالرحمان جامی،[۱] دیگر قطب نقشبندیه، نسبت به شیوخ پیش از خود، تعاملات گسترده‌تری با دربار داشت. جامی در دوران کسب علوم مقدماتی در هرات، به فرقهٔ نقشبندیه علاقه‌مند شد و در پی آن، در زمرهٔ مریدان سعدالدین محمد کاشغری قرار گرفت و علاوه بر علومی همچون طبیعیات، ریاضیات، و حدیث و تفسیر، رموز تصوف را آموخت (حقیقت، ۶۳۵ـ۶۳۶). جامی اگرچه مستقیماً در امور سیاسی دخالتی نداشت، با بهره‌گیری از مبانی اعتقادی نقشبندیه، در بین درباریان اعمال نظر می‌کرد و حکمرانان را از ستم به رعایا باز می‌داشت (فراهانی منفرد، ۳۱۳). چنان‌که با بررسی آثار منظوم و نیز مکاتیب و منشآت جامی دریافتنی است، او با سلطان‌حسین بایقرا و وزیران دربار، همچون امیرعلیشیر نوایی ـ خواه به‌عنوان یکی از اقطاب نقشبندیه و خواه به‌عنوان فردی هنرمند ـ روابطی مستمر داشت (جامی، *نامه‌ها و منشآت*، ۱۳۴). نفوذ گستردهٔ نقشبندیه در دوران جامی در دربار را می‌توان تا حد زیادی نشانگر تمایل سلطان و درباریان به این طریقت دانست. به‌احتمال فراوان، این توجهات دربار به‌دلایلی همچون ایجاد ثبات دینی در جهت سیاست تسامح مذهبی و بهره‌گیری از پیروان فرقی همچون نقشبندیه در جهت اهداف سیاسی بوده است.

جامی، با توجه به قدرتی که در شرح معضلات تصوف به نظم و نثر داشت، هرگز همچون مشایخ پیش از خود به ارشاد نپرداخت و به‌سادگی با یاران و اصحاب خود زندگی می‌کرد و معتقد بود که اصلاح حال «ارباب طلب» از راه معاشرت و مجالست میسر است و با وجود اینکه اجازهٔ «تلقین» از مراد خود داشت، از ارشاد سالکان امتناع می‌کرد. اما معاصران جامی برای او مقامات و کرامات ممتازی قائل بوده‌اند (حقیقت، ۶۳۶ـ۶۳۷).

سماع و رویکرد نقشبندیه

سیر تاریخی موسیقی بیانگر آن است که این هنر در بسیاری از سرزمین‌ها و در بین

---

۱. او تخلص جامی را نخست به‌دلیل تولد در جام (تربت‌جام کنونی در اطراف مشهد) و سپس، به‌واسطهٔ ارادت به شیخ‌الاسلام احمد جام، معروف به ژنده‌پیل، برگزید (لاری، ۴۰).

اقوام گوناگون، به‌ویژه آریایی‌های هند تا یونان، ارزش بسیار و حتی الهی و مقدس داشته (آشتیانی، ۸۶/۲) و گاه از شیوه‌های نفوذ به قلب و روح افراد دانسته شده است (غزالی، *احیاء علوم الدین*، ۱۳۶/۶). در بعضی از رساله‌های موسیقی، فیثاغورث و سپس، افلاطون، بطلمیوس، و اقلیدس، که در توجیه این هنر بر دلایلی همچون ایجاد وحدتی درونی تأکید کرده‌اند، در زمرهٔ افراد تأثیرگذار در پیشرفت موسیقی عنوان شده‌اند (بینش، ۹۴؛ زمانی، ۵۶۹). چنین اندیشه‌هایی به‌تدریج در میان حلقه‌های اهل تصوف نیز نفوذ یافته، چنان‌که حتی گروهی از صوفیان به‌کارگیری موسیقی را در قالب سماع با عالم ذر و فطرت نخستین و زبان رمزی آیات الهی مرتبط دانستند (مستملی بخاری، ۱۸۱۳؛ چیتیک، ۱۴۶؛ نیکلسون، ۶۶). بااین‌حال، همواره سماع[1] از جملهٔ چالش برانگیزترین مباحث در عرفان اسلامی و بین فرق صوفیه بوده است،[2] چنان‌که تا عصر تیموری، نسبت به آن سه رویکرد موافق، مخالف، و میانه وجود داشته است.

موافقان سماع، آن را رکنی ضروری از تصوف دانسته‌اند؛ برای مثال، روزبهان بقلی شیرازی (معروف به شیخ شطّاح؛ ۵۲۲ـ۶۰۶ ق) بر وجود و لزوم سماع چنین تأکید کرده: «از بدایت مقامات تا نهایت مقامات هزار مقام است که در هر یک مقام هزار هزار سماع است و در هر یک سماع هزار هزار صفت درآید» (بقلی‌شیرازی، ۵۲). ابوحامد غزالی (۴۵۰ـ۵۰۵ ق) نیز سماع را وسیلهٔ ایجاد وجد و بیداری صفات پسندیده و به‌عبارتی، جواهر اندرون انسان دانسته (غزالی، *احیاء علوم‌الدین*، ۱۳۶/۶) و آن را، به‌دلایل هفتگانه‌ای که بیشتر بیانگر تأثیر روحی و گذرای سماع است، برانگیزنده‌تر از *قرآن* گفته است (غزالی، *وجد و سماع*، ۸۶)

دربارهٔ سازهای سماع، معمولاً نواختن برخی سازها چون دف و نی بدون جلاجل مباح دانسته شده است (طوسی، ۸). بااین‌حال، از دیدگاه موافقان، سماع‌گران دارای سلسله‌مراتب‌اند (ابن‌منور، ۲۲۰) و شرایط سماع به لحاظ فرم و محتوا، مخاطب، زمان و مکان، و نیز ویژگی‌های سماع‌کننده متفاوت است و متعاقباً، برای کسب حقایق از طریق

---

۱. در تعریف اصطلاحی، سماع شامل عناصری درونی، از جمله شعر، آواز، موسیقی، و حرکات موزون بدنیِ شبیه به رقص است که تجمیع این عناصر موجب وجد در صوفی می‌شود (غلامعلی‌پور، ۳۵).

۲. نخستین حلقهٔ سماع را به سال ۲۴۵ ق دانسته و گفته‌اند که در پی رهایی ذوالنون مصری از اسارت متوکل، خلیفهٔ عباسی، مریدانش او را احاطه و به‌سبب این گشایش، مجلس سماع از او طلب کرده‌اند (نک: یافعی، ۲۳۲/۲).

سماع، توجه مستمر به این موضوعات لازم است (سمنانی، ۳۱؛ عبادی مروزی، ۱۴۷؛ غزالی، *کیمیای سعادت*، ۴۵۷؛ هجویری، ۵۲۸. نیز نکـ : مایل هروی، *سماع‌نامه‌های فارسی*، ۶۸).

در برابر این موافقان، گروهی سماع را نکوهیده و به رد آن پرداخته‌اند. برای مثال، شیخ‌مجدالدین بغدادی (۵۵۴ـ۶۰۷ ق) سماع را از حیله‌گری‌های شیطان و تصرفات او در مریدان دانسته و بیان کرده که «مناسب است به سماع و وجد، اشتغال نورزیم و ترک آن را بهتر بدانیم و به‌جای آن، به اطاعت از حق تعالی و انجام واجبات و ترک محرّمات او مشغول گردیم» (بغدادی، ۲۷۸). عزالدین کاشانی (متوفای ۶۹۹ ق) نیز معتقد است سماع متصوفهٔ زمان او «عین ضلال است و محل انکار اهل دیانت» (کاشانی، ۱۸۸). او همچنین حکم به استحباب سماع نزد برخی فرق تصوف را امری اختیاری دانسته که متصوفه آن را به‌اجتهاد خود و از جهت صلاح حال طالبان وضع کرده‌اند «بی‌آنکه دلیلی واضح و برهانی لایح از سنت بر آن شاهد بُوَد» (کاشانی، ۱۴۶). نجم‌الدین کبری (۵۴۰ـ۶۱۸ ق) هم نه‌فقط سماع با دفِ دارای جلاجل، بلکه سماع با نی را نیز ناروا ذکر کرده است (زرین‌کوب، *جستجو در تصوف ایران*، ۲۷۸).

افزون بر این‌ها، گروهی نیز دیدگاهی میانه داشته‌اند. خواجه‌عبدالله انصاری (۳۹۶ـ۴۸۱ ق) اعلام نظر دربارهٔ سماع را نیازمند آگاهی و شناخت احوال و نتایج آن‌ها دانسته (ابن‌قیم جوزیه، ۴۸۱/۱) و نیز شیخ‌شهاب‌الدین ابوحفص عمر سهروردی، ملقب به شیخ‌الاسلام (۵۳۹ـ۶۳۲ ق)، بیان کرده که اختلاف گفتار دربارهٔ سماع بسیار زیاد بوده و گروهی آن را فسق و حرام و گروهی دیگر موجب تعالی و شکوفایی روح می‌دانسته‌اند، اما قائلان به حرام یا مباح بودن سماع، هر دو به افراط و تفریط روی آورده و صرفاً عقیده خود را برحق دانسته‌اند (سهروردی، ۹۴ـ۹۵).

در این میان، موضع‌گیری اقطاب نقشبندیه دربارهٔ سماع نیز متغیر بوده است. برای مثال از بهاءالدین‌نقشبند پرسش شده که «در طریقهٔ شما ذکر و جهد و خلوت و سماع می‌باشد؟ فرمودند که نمی‌باشد» (جامی، *نفحات الانس*، ۳۸۶). همچنین عبیدالله احرار در شرح خاطرات هجده‌سالگی خود در دوران حضور در سمرقند، آورده است که فردی به نام محمد جهانگیر، جشنی بر پا کرده و «از سمرقند خواننده و سازنده و عددی چنگی به آن شهر آورده. در شبی که غوغای عظیم داشت به‌ضرورت موافق کسی نزدیک به آن منزل رفته بودم، همه آوازه‌های مردم و نغمه‌های عود و چنگ ایشان مرا آواز ذکر می‌نمود و غیر ذکر هیچ نمی‌شنودم» (واعظ‌کاشفی، ۳۹۹/۲). بااین‌حال، گزارشی از نظر

مثبت خواجه‌احرار به سماع در زمان رهبری وی بر طریقت نقشبندی در دست نیست و گویا این، به‌دلیل تغییر نگرش او تحت تأثیر آرای بهاءالدین باشد. با وجود اینکه خواجه‌یوسف همدانی و خواجه‌عبدالخالق غجدوانی، از سرحلقه‌های مشایخ نقشبندیه، به سماع رویکرد مثبتی داشته‌اند، رویکرد بهاءالدین نقشبند و عبیدالله احرار به سماع چندان بر طریق حمایت نبوده است. بعضی از مریدان آنان، همچون جامی، هم «نه بر طریق اصل مانده روش سماع را راه دادند و دعوی کردند که از حضرت خواجه رخصتی در این باب داریم که فرموده بودند که اگر بعد از ما مصلحت وقت را به رعایت نفوس بعضی از سالکان کار کنید، مختارید» (حاکمی، ۲۰۸). با این‌حال، می‌توان هم‌رأی با معینیان (۹۷۱) بود که در تحلیل گفتار واعظ کاشفی دربارهٔ احکام سماع، گفته است اقطاب نقشبندیه تا پیش از جامی، با سماع و به‌کارگیری ابزار موسیقی در حد اعتدال و تحت شرایط معین، به‌شکلی ضمنی و نه محض، موافق بوده‌اند و نبایست آنان را در زمرهٔ مخالفان افراطی سماع برشمرد.

به‌نظر می‌رسد جامی و معاصرانش، از جمله کمال‌الدین بهزاد، افزون بر ابزارهای پیشین موسیقی سماع، سازهای موسیقی بزمی را نیز در سماع به کار گرفته‌اند. کمال‌الدین بهزاد (۸۹۸ـ۹۴۲ ق)، که به‌احتمال فراوان از هواخواهان تصوف و طریقت نقشبندی بود (لعل شاطری، «بررسی تحلیلی...»، ۲۶۴/۱)، نگارهٔ سماع دراویش را به‌سال ۸۵۹ ق، با الهام از حلقهٔ درویشان و مشایخ نقشبندیه، به تصویر کشیده است. به‌اعتقاد معرک‌نژاد، در این تصویر، دو پیر (پیر طریقت و پیر صحبت و ارشاد) حضور دارند. شش نفر ایستاده در بالای نگاره، از چپ به راست، کمال‌الدین بهزاد (نفر اول که کتاب در دست دارد)، امیرعلیشیر نوایی (نفر سوم)، عبیدالله احرار (نفر چهارم) و جامی (نفر ششم، در حال گریستن) هستند (تصویر ۱). با توجه به تاریخ ترسیم نگاره (۸۹۵ ق) و اینکه در آن زمان، عبیدالله احرار در سمرقند حضور داشته است و نه در هرات، می‌توان دریافت که بهزاد اجتماعی خیالی از مشایخ صوفیهٔ نقشبندیهٔ زمان خود را ترسیم کرده است (معرک‌نژاد، ۷ـ۸). ازسویی‌دیگر، می‌توان ترسیم حضور شیخ‌احرار در مراسم سماع را القای تعمدی تصوری فارغ از حقیقت دانست که می‌کوشید عقاید اقطاب نخستین نقشبندیه، همچون احرار، را دربارهٔ سماع منعطف‌تر نشان دهد تا از این طریق، رویکرد جامی به سماع و حضور نوازندگان در حلقه‌های آن تلطیف شود.

به نظر می‌رسد که در عصر سلطان‌حسین بایقرا، در پی تعاملات جامی با دربار و

متعاقباً سیاست حمایتی سلطان مبنی بر اعطای آزادی بیشتر، که گاه با حضور درباریان در مراسم سماع نمود می‌یافت، آزادی عمل در حلقه‌های دراویش نقشبندی تا حدودی هم نشأت گرفته از علاقهٔ سلطان و درباریانی همچون نوایی به این فرقه و ارادت خاص آنان به جامی بوده است.[۱] شاهد آنکه حضور درباریان در این مجالس، علاوه بر گزارش‌های تاریخی، در نگاره‌های این دوره نیز انعکاس یافته است (تصاویر ۱ و ۲)؛ موضوعی که در نگاره‌های حکمرانان پیشین، کمتر به آن پرداخته شده است. به‌احتمال فراوان، در این شرایط، موسیقی‌دانان نیز از آزادی فکری بیشتری بهره‌مند شده و به طریقت نقشبندیه می‌پیوستند که ثمرهٔ آن، غنای بیشتر مراسم سماع بود.

جامی و دگردیسی سماع

بی‌تردید جامی نظری مثبت به برپایی مجالس سماع داشته است. اما آنچه رویکرد وی را به سماع متمایز می‌کند، تغییر نگرشی است که به‌تأثیر او در چگونگی اجرای این مراسم پدید آمده است. جامی سبک و شیوهٔ سماع در دوران پیش از خود را چندان مطلوب ندانسته و گونه‌ای با جذابیت بیشتر و مبتنی بر مقتضیات هنری روز را در نظر داشته است. مجالس سماع در زمان او، با حضور موسیقی‌دانان برجسته و متمایل به فرقهٔ نقشبندیه و بسیار متفاوت با مجالس سایر طریقت‌های تصوفیِ پیش از عصر تیموری یا مجالس اقطاب نقشبندی پیشین بوده است. این تطور را تا حد بسیار زیادی می‌توان نشأت‌گرفته از تعلقات و گرایش‌های جامی به موسیقی در دو بعد علمی و عملی دانست. بنا به نوشته‌های برجای‌مانده از این قطب نقشبندی، او از دوران جوانی با موسیقی آشنا بوده است. به‌گفتهٔ او، «در عنفوان شباب که اَوان تحصیل و عنوان صحیفهٔ قال و قیل بود، تشحیذ خاطر را به تعلم علم موسیقی آهنگ کرده بودم و قواعد عملی آن را به چنگ آورده، گاه در قوانین تألیف آن لبی می‌گشادم و گاه در قوانین ایقاعی[۲] آن دستی می‌زدم. اما به واسطهٔ تقلب ادوار و تغلب حوادث لیل و نهار، خاطر از آن افسانه فراموش

۱. برای اطلاع بیشتر از تأثیر سیاست‌های دربار سلطان‌حسین بر اهل هنر و به‌ویژه جامی، نک: لعل شاطری، «تأثیر ثبات فرهنگی...»، ۱۴۶ـ۱۵۱.

۲. در موسیقی کهن ایران، واحد زمان را به‌وسیلهٔ حروف نشان می‌دادند؛ به این معنی که کوتاه‌ترین زمان متداول بین ضرب را «زمان اول» یا «زمان ایقاعی» یا «واحد زمان» می‌نامیدند، که در عصر کنونی به‌معنای ریتم و وزن است (حدادی، ۵۱).

کرده و لب از آن ترانه خاموش مانده[...] اقدام بر آن مرام نه مقتضای مقام این فقیر بود و اشتغال بدان مقال موافق حال این حقیر، اما از این معنی تجاهل کردم و روی توجه به جمع رساله آوردم» (جامی، *بهارستان و رسائل*، ۱۸۱).

رابطهٔ دوسویهٔ دربار تیموری و جامی چندین وجه و سبب داشت؛ از طرفی، سلطان‌حسین بایقرا به‌دلایل متعدد، از جمله ذوق هنری خود، به حمایت از جامی می‌پرداخت، و از طرف دیگر، امیرعلیشیر نوایی، در رابطه‌ای مریدی و مرادی، صمیمی‌ترین و نزدیک‌ترین روابط دربار را با این شیخ نقشبندی بروز می‌داد. نوایی از دوران جوانی، دست ارادت و اخلاص به جامی داده و از محضر او پیوسته کسب فیض کرده و در مجالس و مباحث استاد، حاضر شده و گاه نیز از جامی درخواست تحریر و تصنیف یا ترجمهٔ اثری کرده بود (خواندمیر، *مکارم الاخلاق*، ۷۹؛ نوایی، *خمسة المتحیرین*، ۲۹؛ همو، *دیوان*، ۵۴؛ همو، *تذکرهٔ مجالس النفایس*، ۵۶). نوایی، با آگاهی از تبحر جامی در علم موسیقی،[۱] او را به نگارش کتابی جامع در این باره تشویق کرده است.[۲] در *خمسة المتحیرین* (۳۶)، شرح این ماجرا چنین آمده است: «فقیر بر این عزم شد که این فن به طرز علمی مدون و در رساله‌ای مرتب شود. به مولانا علیشاه بوکه، که استاد بی‌نظیر در این فن بود، سفارش شد که ایشان اگر بتوانند، در این موضوع چیزی بنویسند. اگرچه آن بیچاره را کثرت افیون از عقل و کار دور ساخته بود، با این حال کتابی با نام اصل الوصول تصنیف کرد و میر مرتاض و خواجه شهاب‌الدین مروارید و مولانا نباتی [بنایی] هم در این فن رساله‌ها نوشته‌اند، اما، چون همگی در اظهار استعداد خود کوشیده بودند، بهره‌مندی مبتدی از آن‌ها دشوار بود. از آن جایی که حضرت مولانا [جامی] به این فقیر همواره عنایت و التفات داشتند، رسالهٔ موسیقی و ادوار را نوشتند که در این فن مفیدتر و تکمیل‌تر از این رساله‌ای نیست».[۳]

---

۱. جامی را می‌توان تا حدودی مانند مولانا جلال‌الدین رومی دانست، چراکه او نیز در دو حوزهٔ علمی و عملی موسیقی، مهارتی منحصربه‌فرد داشت (Cyprian Rice, 99-100؛ زمانی، ۵۵۶).

۲. نوایی در علم موسیقی سرآمد دوران خود بود، چنان‌که گفته شده «عالی‌حضرت خداوندی [امیر علیشیر نوایی] را در علم موسیقی مهارت تمام حاصل است، اگر معلم ثانی ابونصر فارابی زنده بودی دفمثال، حلقهٔ شاگردی امیر بی‌همال در گوش کشیدی» (خواندمیر، *مآثر الملوک*، ۲۴۳). سهم نوایی در پیشبرد موسیقی دربار سلطان‌حسین به دو گونه بوده است؛ یکی ابداع برخی آهنگ‌ها و الحانی که الگو و سرمشقی در عرصهٔ موسیقی برای سایر مناطق، همچون امپراتوری عثمانی، شد و دیگر، تشویق و حمایت از هنرمندان مختلف این عصر و به‌ویژه، موسیقی‌دانان درباری (Beline, 222؛ Soucek, 134).

۳. رسالهٔ موسیقی جامی شامل مقدمه، دو باب (علم تألیف و علم ایقاع)، و خاتمه و جمعاً ۲۳ فصل بود (جامی، *بهارستان و رسائل*، ۱۷۰).

جامی، فارغ از بیان مبانی این هنر به‌صورت غیرعلنی، در کسوت مرشد طریقت نقشبندی، به‌کارگیری سازهای موسیقی را بدون اشکال می‌دانست و حتی دیگر بزرگان را به آن تشویق می‌کرد، چنان‌که آمده است روزی حضرت مولانا سیف‌الدین احمد، شیخ‌الاسلام هرات، با شاگردان خود نزد جامی آمد و خواجهٔ نقشبندی پس از خوش‌آمدگویی، از خوانندگان و نوازندگان دعوت کرد به تصنیف غزل و نواختن بپردازند. چند روز پس از آن، کیفیت این مجلس برای شیخ‌شاه، که از متورعان بود، شرح داده شد و وی در ملاقاتی با جامی، اظهار کرد که «شما مقتدای علماء و عالم پیشوای عرفاء عرب و عجم باشید. چگونه است که در مجلس شریف شما، نی و اسباب طرب می‌نوازند و اصول دائره و امثال آن می‌سازند [پس جامی] سر پیش گوش وی برده‌اند و سخنی در پردهٔ سِر و خفا به سمع او رسانیده که هیچکس از اهل مجلس بر مضمون آن اطلاع نیافته است. به یکبار فریاد از نهاد شیخ برآمده و بیهوش افتاده و بعد از زمانی، چون به حال خود آمده، در نظر ایشان نیازمندی بسیار نموده و دیگر به امثال آن سخنان زبان نگشود» (واعظ‌کاشفی، ۲۷۸/۱).

از جمله زمینه‌های بهره‌گیری از ابزارهای دیگری در کنار نی و دف، که تا پیش از این در میان سایر فرق تصوف رایج بود، وجود هنرمندان ممتاز در این دوره است. بنا به گزارش متون تاریخی، از جملهٔ موسیقی‌دانانی در عصر سلطان‌حسین بایقرا که با جامی و دربار در ارتباط بوده‌اند، می‌توان به استاد گل‌محمد، نوازندهٔ عود، شیخ نایی، نوازندهٔ نی، حافظ قزاق و خواجه‌عبدالله مروارید، نوازندگان قانون، استاد قل‌محمد، نوازندهٔ غیچک (قیچَک یا غژک، از سازهای زهی کمانچه‌مانند)، میرک زعفران، استاد تصنیف‌سازی، و پهلوان محمد، استاد آواز و همچنین هنرمندان دیگری که گویا از نظر هنری، در درجاتی پایین‌تر قرار داشته‌اند، همچون استاد سیداحمد، نوازندهٔ غیچک، استاد حسین و میرحبیب‌الله، نوازندگان عود، سید عماد، نوازندهٔ قانون، استاد محمدعلی، نوازندهٔ عود و طنبور، ملاسلطان‌محمد خندان، نوازندهٔ نی، ملانظام بدر و حافظ بصیر، استادان آواز، و مولانا سالمی، استاد تصنیف‌سازی، اشاره داشت (بیانی کرمانی، ۳۰؛ خواندمیر، *تاریخ حبیب السیر*، ۳۴۸/۴؛ همو، *مآثر الملوک*، ۲۴۴ـ۲۴۳؛ دوغلات، ۳۲۰؛ صفوی، ۱۶۷؛ میرخواند، ۵۹۳۵/۱۱؛ نثاری بخاری، ۱۸۲ـ۱۸۳؛ نوایی، *تذکرهٔ مجالس النفایس*، ۱۰۶، ۱۶۰، ۲۳۲، ۲۵۵، ۲۷۹، ۲۸۱؛ واصفی، ۵۳۱/۱). اشتغال به موسیقی در این دوره، دو دسته از انگیزه‌ها را بازتاب می‌داد؛ گروهی از موسیقی‌دانان (طیف فرودست جامعه) به این هنر به‌عنوان یکی از ضرورت‌های زندگی می‌نگریستند و گروهی دیگر (طیف

بهره‌مند)، فارغ از منافع مادی و تنها به‌خاطر ارضای احساسات درونی‌شان، به آن اشتغال داشتند و گرایش‌های سیاسی ـ اجتماعی بارز در آثار هنری، تا حد بسیار زیادی نشأت‌گرفته از این دو جریان بود (لعل شاطری، «هنر خراسان در...»، ۹۹).

از سویی دیگر، آزادی عمل جامی در تغییر نوع سازبندی سماع مبتنی بر حمایت‌های دربار بود و این حمایت‌ها تا حدی از علایق شخصی سلطان منتج می‌شد. گازرگاهی (۳۴۵) دربارهٔ طبع هنری بایقرا، گزارش داده است: «او را نه همین در شعر و موسیقی دخلی بود بَس، در هر یک از آن آنی داشت که آن را درنمی‌یافت کس، الحانی چون تحریرات داودی دلگشای و بیانی چون انفاس عیسوی روح‌افزای». با وجود اینکه سلطان‌حسین دههٔ نخست حکومتش را با اخلاقی متشرعانه سپری کرد، پس از عدم توفیق، در ادامهٔ فرمانروایی‌اش، به خواسته‌های صوفیان بیشتر توجه نشان داد و از هنرهای گوناگون، با دلبستگی تمام، حمایت کرد. حلقه‌های هنری دربار او شامل هنرمندان فراوان، و به‌ویژه موسیقی‌دانان، بود. متن نامه‌ای دربارهٔ دعوت از سلطان‌حسین برای حضور در مجلسی دوستانه که همراه با ساز و آواز بوده است، بیانگر تأثیر جامی و طریقت نقشبندی بر محافل هنری و حمایت‌های سلطان است. در این نامه، اسامی افرادی چون سید نجم‌الدین عودی، شاه‌درویش نایی، شاه‌خانم مهرطلعت، شاه‌نواز خاتون نغمه‌سرای، و دیگر موسیقی‌دانان حاضر در باغچهٔ نور (باغچه‌ای که معروف است از آنِ جامی بوده)، ذکر شده است (مایل هروی، *شیخ‌عبدالرحمان جامی*، ۱۹ـ۲۱).

با این حال، حمایت و توجه دولتمردان دربار تیموری به هنر و هنرمندان را نمی‌توان صرفاً به علایق هنری آنان ارتباط داد و اهداف سیاسی منتج از این رویکرد را نادیده انگاشت. به‌ویژه در عصری که حضور قدرتمند تصوف و متصوفه، با نگاه موافق برخی فرق به برخی هنرها و جایگاه والای رهبران صوفی، در بین مردم ایفای نقش می‌کرده است، کسب مشروعیت از طریق نزدیکی به این گروه‌ها بی‌شک از دغدغه‌های اصلی حکومت‌گران تیموری بوده است.

جایگاه والای جامی، به‌عنوان رهبر نقشبندیه، مانع از آن نمی‌شد که در نظر و عمل به موسیقی بپردازد. کاربرد پربسامد اصطلاحات این هنر و اشاره‌های فراوان به سازهای موسیقی در اشعار او شاهدی بر این ادعا است. با بررسی آثار منظوم برجای‌مانده از جامی (*دیوان* کامل و مثنوی *هفت‌اورنگ*)، می‌توان توجه ویژهٔ او به موسیقی و بهره‌گیری وی از آن را در قالبی متفاوت با قالب‌های کهن اهل تصوف بررسی و تحلیل کرد.

سازشناسی مجالس سماع

براساس اشعار جامی، محافل سماع او، که گاه در جمع مریدان و گاه با حضور درباریان برپا می‌شد، شامل رویکردی متمایز به موسیقی و سازبندی بود. اینکه او در اورنگ چهارم از مثنوی خود، دربارهٔ سماع گفته است «از خود گذشتن است و آیین بر خلق افشاندن، نه گرد خود گشتن و از خدای بازماندن» (جامی، *مثنوی هفت اورنگ*، ۶۷۴/۱)، احتمالاً از همین تلفیق شیوهٔ کهن و جدید در دیدگاه این شیخ نقشبندی نشان دارد. آوِری با تحلیل گزارش‌های نقل‌شده از سماع صوفیان قرن سوم تا هفتم هجری، دو گونهٔ آثار فیزیکی و روحی، از جمله فرح‌بخشی، برانگیختگی درونی و بیرونی، رعشه و اضطراب، فریاد و جامه دریدن، گریه، از دست دادن حساسیت نسبت به درد، بیهوشی و از دست دادن هوشیاری، عدم کنترل ارادی اندام، و گاه اقدام به خودکشی، و مرگ ناگهانی را فهرست کرده است (Avery, 96, 99, 110, 112, 115, 119, 126, 128, 130). اما در طریقت نقشبندیه در زمان رهبری جامی، این امور چندان ذکر نشده و چنین به‌نظر می‌رسد که اکثر حالات درونی و روحانی حاصل از سماع در این طریقت، ناهنجار و غیرمتعارف نبوده است. جامی، مانند غالب موافقان سماع، از آن به‌عنوان وسیلهٔ نیل به اهداف طریقتی استفاده کرده و معتقد بوده است که حال، برعکس مقام، تنها با کوشش و مجاهدت سالک به‌دست نخواهد آمد، بلکه عطوفت، رحمت، و عنایت بی‌علتی است که از جانب حضرت دوست نازل می‌شود و بارقه‌ای الهی و تجلی‌ای ربانی است که نصیب سالک می‌شود (حیدرخانی، ۴۶).

در مجالس سماع زمان جامی، علاوه بر سازهای مورد استفادهٔ پیشین در میان اهل تصوف، همچون نی و دف (دارای جَلاجل یا فاقد آن)، آوازها و آهنگ‌های اجرایی با سازهای موسیقی بزمی در چهار گونهٔ مضرابی، کمانه‌ای (آرشه‌ای)، بادی، و کوبه‌ای، خوانده و نواخته می‌شد. این تغییر نگرش کارکردهای گوناگونی داشت؛ نخست آنکه ضوابط تازهٔ مبتنی بر افکار جامی، هر دو گروه نخبگان و عوام را جذب می‌کرد. دیگر آنکه به‌واسطهٔ این تغییر نگرش، نقشبندیهٔ عصر بایقرا توانایی بیشتری برای تطبیق با شرایط اجتماعی زمان خود یافتند و رهبر نقشبندی، دیگر صرفاً زاهدی ریاضت‌کش و انزواطلب به شمار نمی‌آمد و بر این اساس، مجموعهٔ اعتقادی و آموزه‌ای این طریقت با تحولات گستردهٔ هنری در این دوره و نیازهای روز، از جمله بهره‌گیری از موسیقی، هم‌خوانی بیشتر می‌یافت.

آوازخوانان در مجالس سماع

در نظر جامی، خواننده، محوری‌ترین نقش را در برپایی مجلس سماع ایفا می‌کرد. خوانندگان با القابی همچون خنیاگر، رامشگر، قوال، مغنّی و مطرب بارها در اشعار او ذکر شده‌اند. آنان آغازگران سماع بودند:

«مرد قوال را دهند آواز تا کند پردهٔ سماع آغاز»

(جامی، مثنوی هفت اورنگ، ۸۳/۱)

«گـاه در صومعهٔ خوشحـــالان نکته گوید به لـــب قوّالان
صوفی جان و جهان کرده وداع گیرد از نکتهٔ او راه سماع»

(همان، ۵۷۸/۱)

و نیز برانگیزندهٔ حال و وجد روحی در بین سماع‌گران:

«صوت ابواب فتوح است صدای نی و چنگ کو مغنّی که دلم طالب فتح الباب است»

(همو، *دیوان*، ۱۹۶)

«آه ازین مطرب که از یک نغمه‌اش آمده در رقص ذرات وجود»

(همان، ۳۰۱)

«از صوت وُشاح و بانگ خلخال خنیاگر وجد و مطرب حال»

(همو، مثنوی هفت اورنگ، ۲۶۰/۲).

آوازخوانان زمینه‌ساز رهایی از جسم مادی معرفی شده‌اند:

«یک لحظه فروداشت کن ای مطرب مجلس کز دایره‌ام برد برون زمزمهٔ نی»

(همو، *دیوان*، ۷۶۳).

آوازهای اجرایی این استادان بخش مهمی از موسیقی مجالس سماع بود:

«ز پردهٔ بَشَری می‌زند نوا لیکن رسد به گوش من آواز سبحهٔ ملکی»

(همان، ۷۲۶)

«آواز خوشش مهیج شوق چاک‌افکن جیب صاحب ذوق»

(همو، مثنوی هفت اورنگ، ۳۸۴/۲).

اجرای هر یک از آوازها با آهنگی خاص همراه بوده که موجب ایجاد وجد در حاضران می‌شده:

«گر نواساز و غزل‌خوان کنی آهنگ سماع راه بر نغمه‌سرایان خوش‌آهنگ زنی»

(جامی، *دیوان*، ۷۴۹).

جامی به مبانی علمی این هنر و دستگاه‌های موسیقی[۱] واقف بوده و گاه با اشاراتی،

---

۱. موسیقی ایرانی دارای هفت دستگاه شور، همایون، ماهور، نوا، سه‌گـاه، چهارگـاه و راسـت‌پنجگـاه و←

به جزئیات فنی و بیان اشتباهات خوانندگان و نوازندگان پرداخته است:

«نغمه‌سازی که دف گرفته به چنگ آیدش نغمه خارج آهنگ[۱]»

(همو، مثنوی هفت اورنگ، ۸۳/۱)

«از آن مقام مکن راست جامیا آهنگ سوی حجاز[۲] که از ساز رفت راه عراق[۳]»

(همو، *دیوان*، ۴۸۴)

«به نکته‌های حسن جامی این کمالت بس که ساز نظم تو را جز نوای خسرو[۴] نیست»

(همان، ۲۲۳)

و گاه در لفافه، ازیک‌سو، تبحر هنری خود را نشان داده و ازسوی‌دیگر، به بیان دستگاه‌های اجرایی موسیقی رایج در میان حلقه‌های خود اشاره کرده است:

«خوش‌نغمه مغنی حجازی این نغمه زند به پرده‌سازی»

(همو، مثنوی هفت اورنگ، ۲۷۹/۲)

«بیا مطربا زآنکه وقت نواست بزن این نوا را در آهنگ راست[۵]»

(همان، ۴۵۵/۲)

سازهای مضرابی

به نظر می‌رسد که گروه سازهای مضرابی، به‌دلیل رواج بیشترشان، در مجالس سماع نیز بیشتر کاربرد داشته‌اند و از بین آن‌ها، چنگ، عود، قانون، بربط، و تنبور (طنبور) با

← پنج ردیف آوازی افشاری، ابوعطا، دشتی، بیات ترک، و بیات اصفهان است که هر دستگاه و آواز دارای گوشه‌هایی است.

۱. «خارج» خواندن یا نواختن به‌معنای آن است که خواننده یا نوازنده یک یا چند نت را خارج از گام آهنگ دستگاه مورد نظر اجرا کند و موجب شود تا لحن آهنگ از بین برود. امروزه به آن «فالش» خواندن یا نواختن نیز گفته می‌شود.

۲. یکی از مقام‌های کهن موسیقایی و اکنون، گوشه‌ای در آواز ابوعطا و بیشتر در مناجات‌خوانی مذهبی مورد استفاده است (حدادی، ۱۷۴).

۳. گوشهٔ عراق در دستگاه‌های ماهور، نوا، و راست‌پنجگاه قابلیت اجرایی دارد (همان، ۴۰۱).

۴. به‌احتمال فراوان، اشاره‌ای است به گوشه‌های موسیقی رایج در دربار شاهان ساسانی و به‌ویژه خسرو پرویز که بسیاری از آن‌ها ساختهٔ باربد بوده است و شاید تا عصر جامی، تعدادی از آن‌ها کاربرد داشته است.

۵. راست، یکی از مقام‌های کهن موسیقی ایرانی است. اما از آنجا که جامی به پسوند آن اشاره نداشته است، می‌توان آن را به «راست‌پنجگاه»، «راست حجاز»، «راست سلمک»، یا «راست ماهور» نسبت داد.

آوازهای سماع همراه می‌شدند. در این بین گویا چنگ، اصلی‌ترین ساز در مجموعهٔ این سازها بوده و جامی نیز در اشاره‌های فراوان، بر تأثیرگذاری آن تأکید کرده است:

«نغمهٔ جان شنو از چنگ سماع بجَه از جسم به آهنگ سماع»

(همان، ۶۷۵/۱)

«بربود شیخ صومعه را لذت سماع تسبیح و خرقه در ره چنگ و چغانه باخت»

(همو، *دیوان*، ۲۲۴).

همراهی چنگ و عود در ترکیبِ سازی این مجالس رایج بود:

«چیست میدانی صدای چنگ و عود انتَ حَسبی انتَ کافی یا وَدود»

(همان، ۳۰۱)

«مسکین فقیر گوش اشارت‌شنو نداشت منع سماع و زمزمهٔ چنگ و عود کرد»

(همان، ۳۱۴).

گویا سایر سازهای مضرابی بیشتر در همراهی با سازهای دیگر و برای اجرای الحان حزن‌آمیز استفاده می‌شده‌اند (نک: همان، ۱۴۳، ۳۳۴، ۶۵۷). جامی، گاه با بیانی ظریف و زیرکانه، به حالت بدنی نوازندگان هم اشاره داشته و نحوهٔ به دست گرفتن سازها و نواختن صحیحشان را بیان کرده است و این، از سویی نشانهٔ درک عملی او و ازسوی‌دیگر، تذکری به نوازندگان برای اصلاح شیوهٔ نوازندگی‌شان بوده است:

«مطربا عود خوش‌نوا طفلیست جا دهش بر کنار چون اطفال»

(همان، ۵۰۴)

«بر رگ عود که در دامن مطرب خفتست مَنه انگشت که سد نالهٔ زارست در او»

(همان، ۱۱۷).

سازهای بادی

پیش از جامی، در مجالس سماع، از بین سازهای بادی، تنها نی نواخته می‌شده است. در مجالس سماع زمان او، سازهای بادی دیگری همچون موسیقار،[۱] مزمار،[۲] و ارغنون[۳] نیز

۱. سازی متشکل از مجموعه‌ای از نی‌ها که با ترتیبی خاص، از کوچک به بزرگ، در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند (حدادی، ۵۶۹).

۲. هر ساز چوبی لوله‌ای که بتوان در آن دمید و اصوات موسیقایی از آن تولید کرد (همان، ۵۳۷).

۳. سازی که از تعداد بسیار زیادی لوله تشکیل شده و هوا را با واسطه داخل آن می‌دمند (همان، ۲۹).

به مجموعهٔ سازهای رایج سماع اضافه شده است، اگرچه در این حلقه‌ها نیز، مانند مجالس سماع پیش از او، بهره‌گیری از ساز نی اولویت داشته است. این اولویت شاید تا حدودی به‌دلیل لحن موسیقایی این ساز و نیز باورهای راجع به آن بوده باشد، از جمله اینکه موسیقی برآمده از نی شرح اسرار نهان است:

«اسرار نی ار فهم کنی جمله سماعیست لا یُمکنُ أن یدرکَهَا العَقلُ قیاسا»

(همان، ۱۳۷).

در عصر جامی، به‌کارگیری ابزارهای موسیقی در سماع با مخالفت‌ها و نهی و تحریم‌هایی روبه‌رو بوده است که به‌نظر جامی، ناشی از عدم درک معنوی سماع و حال و وجد حاصل از آن، و ناآگاهی از درون‌مایهٔ الحان موسیقایی و ماهیت وجودی نغمات سازهای مورد استفاده بود. ازاین‌رو، جامی با بهره‌گیری از نی، که به‌عنوان سازی الهی و عرفانی، کاربردی دیرینه در بین اهل تصوف و اقشار جامعه داشت، به هجو مخالفان و تأیید استفاده از ساز در سماع می‌پردازد:

«حالت از بانگ نی چه سود ای شیخ چون نه‌ای واقف از حقیقت حال»

(همان، ۵۰۶)

«منع سماع نغمهٔ نی می‌کند فقیه بیچاره پی نبُرد به سرّ نَفَخْتُ فیه

می ده به بانگ نی که ندارم به غیر عشق پروای ریش محتسب و سبلت فقیه»

(همان، ۶۶۲)

«خفته ز بانگ نی جَهَد از جا تو مرده‌ای گر در سماع بانگ نی از جا نمی‌جَهی»

(همان، ۷۳۶).

به‌علت اشارات بسیار اندک جامی به سایر سازهای بادی، به‌احتمال فراوان این سازها در مواردی خاص استفاده می‌شده و رواج چشمگیری در مجالس سماع نداشته‌اند. بااین‌حال، می‌توان این فرض را در نظر داشت که همین استفادهٔ اندک از آن‌ها هم (نکـ : همان، ۵۲۰؛ همو، *مثنوی هفت اورنگ*، ۱۷۰/۲، ۳۵۰)، ازسویی، منتج از رونق هنر موسیقی در این دوره و ازسوی‌دیگر، حاصل سیاست حمایتی جامی و دربار در احیای سازهای اصیل ایرانی بوده است.

سازهای کمانه‌ای

از دیگر سازهای موسیقی مجالس سماع سازهای کمانه‌ای (آرشه‌ای) بودند که تا پیش از

جامی، هرگز در حلقه‌های صوفیان به کاربردشان اهمیت داده نمی‌شد. از جمله این سازها می‌توان به رباب، غیچک/غژک، و کمانچه اشاره کرد که در بین این‌ها، رباب بیش از دیگر سازها استفاده می‌شد و به‌احتمال فراوان، زمان استفاده از آن در اثنای مراسم بوده است. رباب در حاضران، وجد و شور پدید می‌آورد و شاید به‌دلیل صدای دلنشین آن، در جذب افراد و طعنه به مخالفانِ به‌کارگیری ساز در سماع، بر استفادهٔ آن اصرار می‌شد:

«بیا مطربا وَز کمان رباب که از رشتهٔ جان زهش برده تاب»

(همان، ۴۶۹/۲).

«می‌خواستم کمانچه زدن ریش زهد را این کار را به کام دل من رباب کرد»

(همو، *دیوان*، ۳۱۴).

سازهای غژک و کمانچه نیز، که از نظر ساختار فیزیکی و نحوهٔ تولید صوت، مشابه بوده‌اند، به‌احتمال فراوان در مجالس سماع، برای ایجاد لحظات شاد و فرح‌انگیز استفاده می‌شدند:

«صدای آن غژکم کشت و شکل آن غژکی که شور مجلس عشاق شد ز پرنمکی»

(همان، ۷۲۶)

«رباب از تاب غم جان را امان‌ده برآورده کمانچه نعرهٔ زه»

(همو، مثنوی هفت اورنگ، ۷۱/۲)

به نظر می‌رسد که کاربرد کمتر سازهای کمانه‌ای در مجالس سماع، ازسویی، به‌علت طرب‌انگیزی آن‌ها و شیوهٔ نوازندگی موسیقی‌دانان این دوره بوده که احتمالاً این ساز را بیشتر برای فرح‌انگیزی استفاده می‌کردند، و از سوی دیگر، از تعمد جامی در جلوگیری از تشنیع منتقدان و لهوآمیز دانستن مجالس سماع ناشی شده است.

سازهای کوبه‌ای

در اجرای فردی یا جمعی هر آهنگ موسیقی، حفظ وزن و ضرب از ملزومات است. در موسیقی حلقه‌های سماع پیش از جامی، عمدتاً ساز دف چنین کارکردی داشت. در مجالس دورهٔ جامی، جلاجل[۱] هم گاهی به آن اضافه شده یا چغانه[۲] هم آن را همراهی

۱. آلاتی آهنی و معمولاً از جنس روی که در بدنهٔ دف تعبیه می‌شود (حدادی، ۱۴۳).

۲. ساختمان نوع ابتدایی این ساز عبارت بود از یک کدوی کوچک خشک که درون آن سنگریزه قرار می‌دادند و دسته‌ای برای آن تعبیه می‌کردند و متناسب با وزن موسیقایی، آن را به حرکت در می‌آوردند (همان، ۱۵۱).

می‌کرد، اگرچه همچنان دف ساز اصلی مجلس و نماد و شاخص سازبندی آن بود:

«آنچه در صومعه زین پیش نهان می‌کردیم این زمان با دف و نی بر سر بازار کنیم»

(همو، *دیوان کامل*، ۵۶۸).

البته جامی کسانی را که با عدم آگاهی از ماهیت معنوی و روحانی این ساز و تنها به‌هدف لذت سطحی، با آن به سماع می‌پرداخته‌اند، مورد طعنه قرار داده:

«همه بر بانگ نای و دف رقصان لیک رقصان به جانب نقصان»

(همو، مثنوی هفت اورنگ، ۸۳/۱).

احتمالا جَلاجل بیشتر به‌عنوان مکمّل دف و در تلازم با این ساز کاربرد داشت و گویا مستقلاً استفاده نمی‌شد:

«به ضرب طپانچه تو را آن ز کف نگردد جدا چون جَلاجل ز دف»

(همان، ۴۶۷/۲).

چغانه نیز بیشتر به‌عنوان ساز همراهی‌کنندهٔ چنگ استفاده می‌شد، با این تفاوت که در مجالس سماع، اختصاصاً یک نوازنده نواختنش را بر عهده داشت:

«بربود شیخ صومعه را لذت سماع تسبیح و خرقه در ره چنگ و چغانه باخت»

(همو، *دیوان*، ۲۲۴).[۱]

با تأمل در نگاره‌های بازمانده از عصر سلطان‌حسین بایقرا، این‌گونه استنباط می‌شود که معمولاً گروه‌های نوازندگان مرکّب از دو الی چهار نفر بود که نی، چنگ، عود، یا بنا به مقضیات مجلس، ساز دیگری می‌نواختند (تصویر ۳). همچنین گویا در این میان،

---

۱. اشاره‌های جامی به ابزارهای لازم یا جانبی نواختن سازها در مجالس سماع، هرچه بیشتر دگردیسی سماع در این دوره را نشان می‌دهد. از جملهٔ این ابزارها و متعلقات تار (رشته‌های ساز)، زخمه، مضراب، خرک، و گوشمال (پیچ‌هایی کوچک برای کوک) است:

«راست چون چنگی بی‌زخمه خموش چون رسد زخمه درآیی به خروش
زخمه بر چنگ برای طرب است تو به آن غمزده‌ای این عجب است»

(جامی، مثنوی هفت اورنگ، ۶۲۸/۱)

«در هر نفس استخوان پرهاش مضراب زننده بر وترهاش»

(همان، ۳۴۸/۲)

«گر به خروار بریشم نبود تاری چند بس بود بر خرک عود ز اسباب غنا»

(همو، *دیوان*، ۱۴۲)

«از پیچش غم سرمکش جامی که می ندهد صدا تاری که بر عود سخن بی‌گوشمالی بسته‌ای»

(همان، ۷۶۳).

ارجحیت کاربرد با سازهای مضرابی و سپس سازی کوبه‌ای، همچون دف، برای نگه داشتن وزن، بوده و یک خواننده نیز تصنیف‌خوانی می‌کرده است (تصویر ۴). این هم‌نوازی سازهای مختلف در کنار یکدیگر نشانهٔ اوج هنر موسیقایی این مجالس هم هست چراکه لازمهٔ آن، رعایت هماهنگی (هارمونی)[1] سازها و تمرین فراوان نوازندگان بوده است (تصاویر ۳ و ۴).

به‌این‌ترتیب، موسیقی عرفانی مجالس سماع، با به‌کارگیری اکثر سازهای موسیقی بزمی، از این توانایی برخوردار می‌شد که احساسات صاف و پاک سالک را با شهود موسیقایی تجلیات ربانی برانگیزد و از این نظر، می‌توان هم‌رأی با حسین شایسته، بیان کرد که چون نگاه عارف، نگاهی از علت به معلول است، نغمه‌های موسیقی را نیز حکایت‌گر نغمه‌های آسمانی می‌داند[2] و به‌سبب این نغمه‌ها، حالتی توأم با آرامش و اعتدال در وی پدید می‌آید که اگرچه نمی‌توان آن را به «حال» مصطلح عرفانی تعبیر کرد (زیرا حال عرفانی از جنس جذبه است)، می‌توان آن را زمینه‌ای برای ایجاد آن حال دانست (شایسته، ۱۳۰ـ۱۳۱). به‌احتمال فراوان، جامی نیز این هدف را در نظر داشته است.

نتیجه

از جمله موضوعات بحث‌برانگیز در تاریخ تصوف تا عصر تیموری، سماع و نحوهٔ اجرای آن و موضع‌گیری سه طیف مخالفان، موافقان و اعتدالیانی بود که با شرایطی نفی یا قبولش می‌کردند. با قدرت‌گیری طریقت نقشبندیه، به‌ویژه در عصر سلطان‌حسین بایقرا، و در اثر سیاست‌ها و حمایت‌های دربار از هنر و هنرمندان و تغییر نگرش درون‌گروهی حاصل از اندیشه‌های جامی، برگزاری سماع و موسیقی و سازهای به‌کاررفته در آن نیز تحولاتی یافت. مجالس سماع در دورهٔ زعامت جامی بر ننقشبندیه، حتی از نظر حالات و حرکات بدنی حاضران و وجد روحی ایشان نیز تغییر یافت و حضور خیل موسیقی‌دانان در این

---

1. Harmony

۲. چنانکه مولوی سروده است:

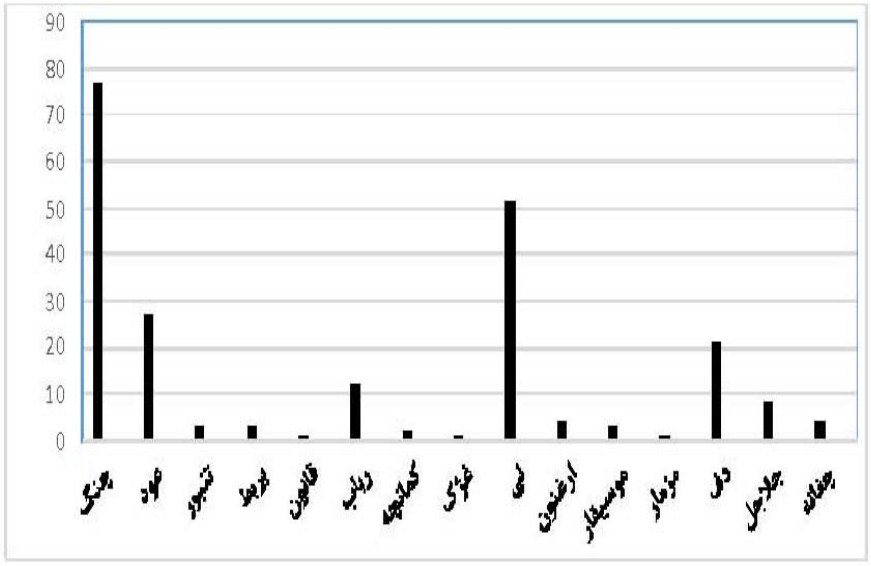
«لیک بد مقصودش از بانگ رباب — هم‌چو مشتاقان خیال آن خطاب
ناله سرنا و تهدید دهل — چیزکی ماند بدان ناقور کل
پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها — از دوار چرخ بگرفتیم ما[...]
پس غدای عاشقان آمد سماع — که درو باشد خیال اجتماع
قوتی گیرد خیالات ضمیر — بلک صورت گردد از بانگ و صفیر» (مولوی، ۳۲۱/۴).

مجالس، علاوه بر غنای هنری حاصل از بهره‌گیری آنان از سازهای موسیقی بزمی، افزون بر برانگیزش بیشتر مریدان، سبب جلب نظر مخاطبان غیرطریقتی و زمینه‌ساز گرایش آنان به نقشبندیه نیز می‌شد. بااین‌حال، حضور مریدان و بزرگان آشنا با مبانی اعتقادی نقشبندیه و گاه درباریانی که از اعتباری ویژه برخوردار بودند، مانع از آن بود که در این مراسم، به لهو و لغو و موسیقی مورد نقد مخالفان پرداخته شود. به‌احتمال فراوان، رعایت صحیح و علمی مبانی موسیقی، چه از نظر اجرای آوازها و آهنگ‌ها و چه به لحاظ بهره‌گیری از سازهای گوناگون مضرابی، بادی، کمانه‌ای، و کوبه‌ای، تا حد زیادی به‌دلیل روحیهٔ هنردوست و نیز تبحر جامی در موسیقی بود. چنین به‌نظر می‌رسد که این تغییر ساختاری در مجالس سماع، نوعی واکنش مستقیم و علنی جامی در برابر مخالفان سماع هم بوده است؛ به این معنا که وی، با برپایی مجالسی مبتنی بر وجد و حال روحانی، و با بهره‌گیری از موسیقی‌دانان نوعی سنت‌شکنی در مراسم سماع و به‌ویژه حساسیت‌های مربوط به استفاده از سازها در آن، پدید آورده و به اثبات قابلیت بهره‌گیری صحیح از موسیقی در ایجاد حالات روحانی پرداخته است. این رویکرد تا حد بسیاری در آثار منظوم او تجلی یافته است.

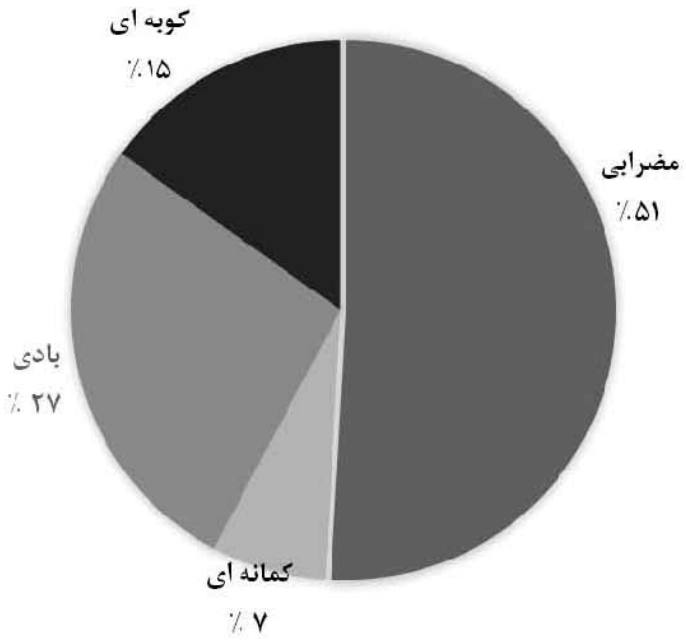
مضرابی (۱۱۱)	
چنگ	۷۷
عود	۲۷
تنبور	۳
بربط	۳
قانون	۱
کمانه‌ای (آرشه‌ای) (۱۵)	
رباب	۱۲
کمانچه	۲
غژک	۱

بادی (۵۹)	
نی	۵۱
ارغنون	۴
موسیقار	۳
مزمار	۱
کوبه ای (۳۳)	
دف	۲۱
جلاجل	۸
چغانه	۴

بسامد تکرار سازها در اشعار جامی (مبتنی بر *دیوان* و مثنوی *هفت اورنگ*)



نمودار فراوانی سازها در اشعار جامی



درصد کاربرد گروه‌های سازی در اشعار جامی

تصویر ۱) سماع دراویش (محل نگهداری: Metropolitan Museum of Art)

تصویر ۲) سماع دراویش (محل نگهداری: Bodleian Libraries University of Oxford)

تصویر ۳) اجتماع نوازندگان (محل نگهداری: موزهٔ کاخ گلستان)

تصویر ۴) اجتماع نوازندگان (محل نگهداری: The British Library)

منابع

آشتیانی، جلال‌الدین، ***عرفان***، تهران: شرکت سهامی انتشار، ۱۳۷۳ ش.

ابن‌قیم جوزیه، محمد بن ابوبکر، ***مدارج السالکین بین المنازل ایاک نعبد و ایاک نستعین***، بیروت: دار الکتب‌العربیة، ۱۹۹۷.

ابن‌منور، محمد، ***اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی‌سعید***، تهران: بی‌نا، ۱۳۱۳ ش.

اسفزاری، معین‌الدین محمد، ***روضات الجنات فی اوصاف مدینة هرات***، چاپ سیدمحمدکاظم امام، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۳۹ ش.

افصح‌زاده، اعلاخان، ***نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی***، تهران: میراث مکتوب، ۱۳۷۸ ش.

بارتولد، و. و.، ***الغ‌بیگ و زمان وی***، ترجمهٔ حسین احمدی‌پور، تهران: کتاب‌فروشی چهر، بی‌تا.

بغدادی، مجدالدین، ***تحفة البررة فی مسائل العشرة***، ترجمهٔ محمدباقر ساعدی، تهران: مروی، ۱۳۶۸ ش.

بقلی شیرازی، روزبهان، ***رسالة القدس***، چاپ جواد نوربخش، تهران: خانقاه نعمت‌اللهی، ۱۳۵۱ ش.

بیانی کرمانی، عبدالله بن محمد، ***مونس الاحباب***، چاپ سیدعلی میرافضلی، تهران: کتابخانه و موزهٔ مرکز اسناد مجلس، ۱۳۹۰ ش.

بینش، تقی، ***سه رسالهٔ فارسی در موسیقی: دانشنامهٔ علائی، اخوان الصفا، کنز التحف***، تهران: نشر دانشگاهی، ۱۳۷۱ ش.

پارسا، خواجه‌محمد، ***قدسیه***، چاپ احمد طاهری عراقی، تهران: طهوری، ۱۳۵۴ ش.

تبریزیان، ناظم، «النقشبندیة و نشأتها»، ***آفاق الحضارة الاسلامیة***، ش ۱۵، صص ۳۸۷ـ۳۹۶، صفر ۱۴۲۶.

جامی، عبدالرحمان، ***بهارستان و رسائل***، چاپ اعلاخان افصح‌زاده، تهران: میراث مکتوب، ۱۳۷۹ش.

همو، ***دیوان کامل***، چاپ هاشم رضی، تهران: پیروز، ۱۳۴۱ ش.

همو، ***مثنوی هفت اورنگ***، تصحیح اعلاخان افصح‌زاده، تهران: میراث مکتوب، ۱۳۷۸ ش.

همو، عبدالرحمان، ***نامه‌ها و منشآت***، چاپ عصام‌الدین اورون بایف، تهران: میراث مکتوب، ۱۳۷۸ش.

همو، ***نفحات الانس من حضرات القدس***، چاپ محمد توحیدی‌پور، تهران: کتابفروشی محمودی، ۱۳۳۶ ش.

چیتیک، ویلیام، ***درآمدی بر تصوف و عرفان اسلامی***، ترجمهٔ جلیل پروین، تهران: پژوهشکدهٔ امام خمینی، ۱۳۸۲ ش.

حاکمی، اسماعیل، ***سماع در تصوف***، تهران: دانشگاه تهران، ۱۳۸۴ ش.

حضرتی، حسن، «نقش سیاسی‌اجتماعی نقشبندیان در قرن نهم هجری در ماوراءالنهر»، ***کیهان اندیشه***، ش ۶۷، صص ۱۴۵ـ۱۵۸، مرداد و شهریور ۱۳۷۵.

حسینی نقشبندی، سیدعبدالرحمان، ***سادات نقشبندی***، ترجمهٔ محمد بانه‌ای، ارومیه: حسینی، ۱۳۸۵ ش.

حدادی، نصرت‌الله، ***فرهنگنامهٔ موسیقی ایران***، تهران: توتیا، ۱۳۷۶ ش.
حقیقت، عبدالرفیع، ***تاریخ عرفان و عارفان ایرانی: از بایزید تا نورعلی‌شاه گنابادی***، تهران: کومش، ۱۳۷۵ ش.
حیدرخانی، حسین، ***سماع عارفان***، تهران: سنایی، ۱۳۷۴ ش.
خواندمیر، غیاث‌الدین، ***تاریخ حبیب السیر***، چاپ محمد دبیرسیاقی، تهران: خیام، ۱۳۸۰ ش.
همو، ***مآثر الملوک به‌ضمیمهٔ خاتمه خلاصة الاخبار***، چاپ میرهاشم محدث، تهران: رسا، ۱۳۷۲ش.
همو، ***مکارم الاخلاق***، چاپ محمداکبر عشیق، تهران: میراث مکتوب، ۱۳۷۸ ش.
دوغلات، حیدرمیرزا، ***تاریخ رشیدی***، چاپ عباس‌قلی غفاری‌فرد، تهران: میراث مکتوب، ۱۳۸۳ش.
زرین‌کوب، عبدالحسین، ***جستجو در تصوف ایران***، تهران: امیر کبیر، ۱۳۶۷ ش.
همو، ***دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران***، تهران: امیر کبیر، ۱۳۶۹ ش.
زمانی، کریم، ***میناگر عشق: شرح موضوعی مثنوی معنوی***، تهران: نی، ۱۳۸۲ ش.
سمنانی، علاءالدوله، ***سرِ سماع***، چاپ کاظم محمدی، تهران: نجم کبری، ۱۳۹۴ ش.
سمیعی، سیدمهدی، «جایگاه طریقت نقشبندیه در تاریخ تصوف اسلامی»، ***رودکی***، ش ۲۴، صص ۱۲۴ـ۱۳۴، تیر ۱۳۸۷.
سهروردی، عمر بن محمد، ***عوارف المعارف***، ترجمهٔ ابومنصور عبدالمؤمن اصفهانی، تهران: علمی و فرهنگی، ۱۳۶۴ ش.
شایسته، حسین، «بررسی نقش ابزاری موسیقی در کسب معرفت عرفانی از منظر عرفان اسلامی»، ***مطالعات عرفانی***، ش ۲۰، صص ۱۱۵ـ۱۴۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۳.
طوسی، احمد بن احمد، ***الهدیة السعدیة فی معان الوجدیة***، تهران: منوچهری، ۱۳۶۰ ش.
شیرازی، معصومعلی‌شاه، ***طرایق الحقایق***، چاپ محمدجعفر محجوب، تهران: سنایی، ۱۳۸۲ ش.
شیروانی، زین‌العابدین، ***بستان السیاحة***، تهران: سنایی، بی‌تا.
صدری، جمشید، «طریقت‌های تأثیرگذار خراسان در عصر تیموریان»، ***عرفان***، ش ۲۳، صص ۲۱۷ـ۲۴۱، بهار ۱۳۸۹.
صفوی، سام‌میرزا، ***تذکرهٔ تحفهٔ سامی***، چاپ رکن‌الدین همایون‌فرخ، تهران: شرکت سهامی کتب ایران، ۱۳۷۱ ش.
عبادی مروزی، قطب‌الدین، ***مناقب الصفویة***، چاپ ایرج افشار، تهران: منوچهری، ۱۳۶۲ ش.
غزالی، محمد، ***احیاء علوم الدین***، بیروت: دار الکتب العلمیة، ۱۴۰۶ ق.
همو، ***کیمیای سعادت***، تهران: پیمان، ۱۳۸۲ ش.
همو، ***وجد و سماع***، چاپ حسین خدیوجم، تهران: بی‌نا، ۱۳۵۹ ش.
غلامعلی‌پور، محمدرضا، ***رقص صوفیانه***، تهران: راه نیکان، ۱۳۹۰ ش.
فراهانی منفرد، مهدی، ***پیوند سیاست و فرهنگ در عصر زوال تیوریان و ظهور صفویان***، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۰ ش.

فصیحی خوافی، احمد بن جلال‌الدین محمد، ***مجمل فصیحی***، چاپ محمود فرخ، مشهد: کتاب‌فروشی باستان، ۱۳۴۱ ش.
فؤاد، فاطمه، ***السماع عند صوفیة الاسلام***، قاهره: الهیئة المصریة العامة للکتاب، ۱۹۹۷ م.
قیصری، ابراهیم، «فرهنگ‌وارهٔ القاب و عناوین بزرگان و مشایخ صوفیه»، ***جستارهای ادبی***، ش ۶۵، صص ۱۱۳ـ۱۵۴، پاییز و زمستان ۱۳۶۲.
کاشانی، عزالدین محمود، ***مصباح الهدایة و مفتاح الکفایة***، چاپ جلال‌الدین همایی، تهران: هما، ۱۳۷۶ ش.
گازرگاهی، امیرکمال‌الدین حسین، ***مجالس العشاق***، چاپ غلامرضا طباطبایی مجد، تهران: زرین، ۱۳۷۵ ش.
گلجان، مهدی، ***میراث مشترک: نظری اجمالی بر حوزهٔ فرهنگ و تمدن شرق ایران و ماوراءالنهر از کوروش تا تیمور***، تهران: امیر کبیر، ۱۳۸۳ ش.
لاری، عبدالغفور، ***تکلمهٔ حواشی نفحات الانس***، چاپ بشیر هروی، تهران: انجمن جامی، ۱۳۴۳ش.
لعل‌شاطری، مصطفی، «***بررسی تحلیلی میزان تأثیرپذیری بهزاد از اشعار جامی***»، همایش بین‌المللی خاتم‌الشعرا عبدالرحمان جامی، صص ۲۴۵ـ۲۵۸، ۱۳۹۵ ش.
همو، «تأثیر ثبات فرهنگی هرات عصر تیموری بر پیشرفت اهل ادب و هنر (مطالعهٔ موردی نورالدین عبدالرحمان جامی)»، ***تاریخ نو***، ش ۱۵، صص ۱۳۷ـ۱۵۶، تابستان ۱۳۹۵.
همو، «هنر خراسان در دورهٔ سلطان‌حسین بایقرا (۸۷۵ــ۹۱۱ ق.) (با تکیه بر موسیقی و نگارگری)»، ***مطالعات فرهنگی و اجتماعی خراسان***، ش ۳۹، صص ۹۱ـ۱۰۲، بهار ۱۳۹۵.
مایل هروی، نجیب، ***سماع‌نامه‌های فارسی***، تهران: نی، ۱۳۷۸ ش.
همو، ***شیخ عبدالرحمان جامی***، تهران: طرح نو، ۱۳۷۷ ش.
مستملی بخاری، اسماعیل بن محمد، ***شرح التعرف لمذهب التصوف***، تهران: اساطیر، ۱۳۶۳ ش.
معرک‌نژاد، سیدرسول، «سماع درویشان در آیینهٔ تصوف»، ***خیال***، ش ۲۱، صص ۴ــ۴۱، بهار و تابستان ۱۳۸۶.
معینیان، علی‌اصغر، «سماع در طریقهٔ نقشبندیه»، ***گوهر***، ش ۱۰، صص ۹۶۶ـ۹۷۲، آبان ۱۳۵۲.
میراحمدی، مریم، ***دین و دولت در عصر صفوی***، تهران: امیرکبیر، ۱۳۶۹ ش.
میرخواند، محمدبن خاوندشاه، ***روضة الصفا***، چاپ جمشید کیانفر، تهران: اساطیر، ۱۳۸۰ ش.
مولوی، جلال‌الدین محمد، ***مثنوی معنوی***، تهران: امیر کبیر، ۱۳۶۳ ش.
نثاری بخاری، سیدحسن، ***مذکر احباب***، چاپ نجیب مایل هروی، تهران: نشر مرکز، ۱۳۷۷ ش.
نوایی، امیرعلیشیر، ***تذکرهٔ مجالس النفایس***، چاپ علی‌اصغر حکمت، تهران: کتاب‌خانهٔ منوچهری، ۱۳۶۳ ش.

همو، ***خمسة المتحیرین***، ترجمه از ترکی جغتایی: محمد نخجوانی، چاپ مهدی فرهانی منفـرد، تهران: فرهنگستان زبان و ادبیات فارسی، ۱۳۸۱ ش.
همو، ***دیوان امیرعلیشیر نوایی***، چاپ رکن‌الدین همایون‌فرخ، تهران: اساطیر، ۱۳۷۵ ش.
نیکلسون، رینولد آلن، ***اسلام و تصوف***، ترجمهٔ محمدحسین مدرس نهاوندی، تهران: زوار، ۱۳۴۱ش.
واصفی، زین‌الدین محمود، ***بدایع الوقایع***، با مقدمهٔ الکساندر بالدیرف، مسکو: بی‌نا، ۱۹۶۱.
واعظ کاشفی، علی بن حسین، ***رشحات عین الحیات***، چاپ علـی‌اصـغر معینیـان، تهـران: بنیـاد نیکوکاری نوریانی، ۱۳۵۶ ش.
هجویری، علی بن عثمان، ***کشف المحجوب***، تهران: طهوری، ۱۳۸۹ ش.
یافعی، عبدالله بن اسعد، ***مرآة الجنان و عبرة الیقظان فی معرفة ما یعتبر من حوادث الزمـان***، بیروت: دار الکتاب العربیة، ۱۹۹۷.
Avery, Kenneth, ***A Psychology of Early Sufi Sama***, London: Routledge & Curzon, 2004.
Beline, M., "Notice Biographique et Littéraire Sur Mir Ali Sher Navai", ***Journal Asiatique***, Vol. 17, pp. 197-229, 1861.
Cyprian Rice, O. P., ***The Persian Sufis***, London: George Allen, 1964.
Elias, Jamal, "Sufism", ***Iranian Studies***, Vol. 31, pp. 595-613, 1998.
Gross, Jo-Ann, "The economic status of a Timurid Sufi Shaykh: a matter of conflict or perception", ***Iranian Studies***, Vol. 21, pp. 84-104, 1988.
Lewisohn, Leonard, "The sacred music of Islam: Samā' in the Persian Sufi tradition", ***British Journal of Ethnomusicology***, Vol. 6, pp. 1-33, 1997.
Soucek, Svat, ***A History of Inner Asia***, United States: Cambridge University Press, 2000.
Zarrinkoob, Abdol-Hosein, "Persian-Sufism in its historical perspective", ***Iranian Studies***, Vol. 3, pp. 139-220, 1970.