نگاهی تطبیقی به مفهوم موسیقی در نگرش مولوی و نیچه

مجید هوشنگی[1*]، حسینعلی قبادی[2]، حامد فولادوند[3]

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
۲. استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
۳. استاد فلسفهٔ غرب، دانشگاه تهران، تهران، ایران

دریافت: ۹۲/۹/۲۰ پذیرش: ۹۳/٤/۲

دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی
د۳، ش۲ (پیاپی ٦)، پاییز و زمستان ۱۳۹٤، صص ۲۳۷-۲٦۲

چکیده

یکی از مهم‌ترین عناصر مورد بحث در تاریخ تصوّف و عرفان اسلامی، موسیقی و سماع است که از بدو شکل‌گیری این نهضت تا دوران شکوفایی و درنهایت، ساختار کنونی آن، موضوع موسیقی، سماع و رابطهٔ آن با سلوک معنوی بوده است که مورد تحلیل و بررسی و نقد واقع شده و به‌صورت گسترده‌ای در ترازوی امر و نهی، تأیید و تکذیب و نیز انفعال قرار گرفته است. در این میان، مولوی با رویکردی نزدیک به اصحاب سکر و با خوانشی مؤیّدانه و تبلیغی، از این موضوع به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ارکان سلوک و سیر الی‌الله یاد می‌کند.

در فرهنگ اروپای قرن نوزدهم، نیچه با قرائتی خاص از مفهوم تعالی و حرکت تکامل انسانی، به‌عنوان فیلسوفی شرق‌زده، در تلاش برای نجات انسان از غربت و بحران بی‌خدایی برخاسته از ضعف کلیسا عنصر موسیقی را اصلی مهم در تکامل انسانی و نجات وی برمی‌شمرد که با نگرش مولوی در خویشاوندی و همسویی نزدیک قرار می‌گیرد. الگوواره‌های مشترک اندیشگانی این دو متفکر در مواردی مشتمل بر: الف. آشنایی، هم‌ذات‌پنداری و منشأ جوشش؛ ب. ارتباط آن با موسیقی ازلی و نوای کائنات؛ ج. ایجاد صفای دل و تزکیهٔ نفس؛ د. ارتباط موسیقی و زبان؛ هـ ارتباط آن با مفهوم شور و وجد و اندیشهٔ «آری‌گویی»، این نتیجه را دربردارد که خوانش این دو متفکر در منشأ، هستی، کارکرد و نتیجهٔ برآمده از مفهوم موسیقی، عموماً همساز با یکدیگر به نظر می‌رسد و دارای همسانی و پیوند ماهوی است.

واژگان کلیدی: ادبیات تطبیقی، موسیقی، مولوی، نیچه.

* نویسندهٔ مسئول مقاله: E-mail: magid.1358@yahoo.com

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

۱. مقدمه

از بدو تاریخ پیدایش انسان، درخصوص دغدغه‌های هویتی و شناختی وی و سؤالات اساسی ذهن بشر، متفکرین و پژوهشگران، با تأسی به عنصر وحی، عقل و یا دل، به درگاه‌های شناختی متنوع و حتی متضاد دست یافته‌اند که طبیعتاً در برخی موارد با یکدیگر همپوشانی و تماس داشته و در مواردی نیز ناقض یکدیگر عمل می‌کرده‌اند. این شناخت‌ها به‌صورت سلسله‌وار در جریان زندگی انسان، به‌عنوان نسخه‌های شناخت بشر از خود، هستی، مرگ و نهایت‌ها، سعادت و نقاط متضاد آن، تعالی، احساسات و کنترل آن و... طرح شده است. اما در کل می‌توان به تمامی قرائت‌های این متفکرین با هر بن‌مایه و نتیجه‌ای به‌صورت کشف دغدغهٔ مشترک انسانی نگریست. در این میان، برخی از خوانش‌ها علاوه بر تفاوت‌های متعددی که در نقاط صوری و حتی کلیدی با یکدیگر داشته‌اند، در بسیاری موارد به فهم مشترک از نیاز انسانی دست یافته‌اند که حاصل کشف مشترک و نگاه همسوست. این همپوشانی در درک و خویشاوندی در شناخت، به یک زبان مشترک و یا موازی منتج خواهد شد که نهایتاً به شکوه انسانی در یک مسیر و شاید در افق‌های متعدد خواهد انجامید.

این شناخت مشترک که بنیان بیشتر خوانش‌های تطبیقی را در خود داشته است، در طول تاریخ علم بسیار مورد مداقه و ارجاع قرار گرفته است. هوسرل[۱]، ولک[۲]، زپتنک[۳]، کربن[۴] و... در حوزه‌های متفاوتی چون پدیدارشناسی، ادبیات، فرهنگ جدید و فلسفه، به کشف این راز همت گماردند.

در این میان، دو متفکر بزرگ، یعنی مولوی و نیچه، از شاخصه‌های برتری در طرح‌ریزی این نگاه بهره‌مندند. اشتراک اصلی این دو متفکر ادیب، در دو دورهٔ متفاوت زمانی و دوگانگی اقلیمی- فرهنگی، رسیدن به نگاهی مشترک درخصوص دغدغهٔ غربت انسانی در جهان پیرامون و گم‌گشتگی و دلشوریدگی وی است. این کشف مشترک در مولوی به قصهٔ غربت انسان و جداماندگی وی از عالم ملکوت معطوف می‌شود و همین نگاه در نیچه به اصل فراق و جدایی وی از انسانی کاملاً انسانی در قرن بیستم منعطف می‌گردد. این شناخت مشترک در دورماندگی انسان از اصل خویش و تلاش برای رسیدن به روزگار وصل، در تمامی آثار دو متفکر به‌صورتی خویشاوند و همسو قابل مشاهده است؛ به‌گونه‌ای که هر دو، راه رهایی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

انسان را در عبور از اخلاق حیوانی، رهایی از صفات میان‌مایگان، شکستن ارزش‌های وراثتی و فرارَوی از لحظهٔ کنونی به درجه‌ای بالاتر می‌دانند که درنهایت، این حقیقت در هویت و شاکلهٔ انسان کاملِ مولوی و ابرمردِ نیچه تجسم می‌یابد. این دغدغه‌ها و شناخت مشترک آنان از غربت انسان، با آن‌که درنهایت به افق متفاوتی خواهد انجامید، اما در روش‌مندی مشترکی با الگووارهای هم‌طراز پیشروی می‌کند که در بسیاری موارد به خویشاوندی جامعهٔ شناختی آنان از عناصر عالم و نشانه‌های موجود در طبیعت گواهی می‌دهد. این اشتراکات در بسیاری موارد آن‌چنان بر هم منطبق و همسوست که توسط برخی محققان به استنباطِ اقتباس و گرته‌برداری نیچه از مولوی نیز انجامیده است[۵].

اما جدای از مسئلهٔ قرابت، آشتی و آشنایی نیچه با فرهنگ ایرانی و حکمت خسروانی و عرفان اسلامی[٦]، این همخوانی در حوزهٔ نشانه‌ها و علائم و تمثیلات، به یک نظام درهم تنیدهٔ فکری بازمی‌گردد که از یک دغدغه و شناخت مشترک نشأت گرفته است. یکی از این مفاهیم مشترک، «موسیقی» است که چه در فرهنگ عرفانی مولوی و چه در نگاه استعلایی نیچه از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و همسویی این دو متفکر در جریان شناخت آنان از حقیقت موسیقی در موارد بنیادین آن، یعنی منشأ، هویت، کارکرد، نتیجه و کاربرد آن در زبان و زندگی شخصی آنان، به همین کشف مشترک و همسو از غربت انسان در جهان و راه رهایی وی از این بحران اشاره داشته است.

۲. بیان مسئله

یکی از برجسته‌ترین عرصه‌های زیبایی‌شناسی سروده‌های مولوی، به‌ویژه در *دیوان کبیر* و نیچه در مجموعهٔ آثارش، به‌ویژه چنین *گفت زرتشت*، اصالت مفهوم موسیقی، سماع، وجد و شور معنوی و همچنین نظام موسیقایی الفاظ و ترکیبات است و آن‌گاه که با چاشنی موسیقی و سماع بیرونی عجین شود، حوزهٔ معنایی جدید و قوی‌تری را تولید خواهد کرد. این فرآیند که فرمالیست‌ها از آن به «رستاخیز واژگان» تعبیر می‌کنند، در کنار سازه‌های معنایی استعلایی در نگرش مولوی و نیچه، اثر را از یک متن ایدئولوژیک و تعلیمی خاص، به سمت یک شاهکار ادبی ملیّتی پیش خواهد برد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

این برجستگی در آثار مولوی و نیچه، به بن‌مایه‌های مشترکی می‌انجامد که برخی از آن‌ها مشتملند بر مواردی چون: الف. درک مشترک از منشأ موسیقیایی عالم و کائنات؛ ب. آشنایی و حتی مهارت هر دو در نواختن و درک صحیح از ساختار موسیقی؛ ج. شور و وجد و هیجان درونی و معنوی که در مولوی حاصل از عشق الهی و در نیچه برخاسته از روح آری‌گوی او و بازگشت جاودانهٔ وی به شادی و نشاط است.

این سه فرآیند الگووارهایی است که این دو متفکر را در شناخت مشترک و خویشاوندی در درک کارکرد موسیقی و سماع همسو می‌کند. البته گفتنی است در این پژوهش، مطابق با نگرش مولوی، موسیقی و سماع در یک دایرهٔ معنایی مشترک و همسان در نظر گرفته می‌شود. بر این مبنا اکنون مسئلهٔ این پژوهش را می‌توان این‌گونه طرح کرد که خویشاوندی میان خوانش مولوی از موسیقی و سماع با نگرش نیچه در همین باب، در چه الگووارهایی قابل تحلیل و بررسی است و موضوعیّت پیدا می‌کند؟

۳. پیشینهٔ تحقیق

درخصوص خوانش‌های تطبیقی میان عارفان و متفکران ادیب شرق با دیگر متفکران غربی، جستارهای تطبیقی فراوانی پیش روی پژوهشگران قرار دارد که بررسی‌های چندجانبه میان حافظ و گوته[۷]، خیام و دیگر فلاسفهٔ غرب[۸]، مولوی و هایدگر[۹] تاکنون انجام پذیرفته است و همچنین آثار پژوهشی زیادی یافت می‌شود که هریک به نوبهٔ خود به سعی مشکوری دست یازیده‌اند و ابعاد تازه‌ای از گفتمان فرهنگی میان غرب و شرق را واکاویده‌اند.

درخصوص خویشاوندی تفکر و همسویی نگرش‌های میان مولوی و نیچه، تحقیقات نسبتاً تازه‌ای در دههٔ گذشته صورت پذیرفته است که در میان آنان می‌توان به کتاب *مولوی، نیچه، اقبال*، اثر عبدالحکیم، اکرام و نعیم‌الدین اشاره کرد.[۱۰] در این خصوص، کتابی دیگر با عنوان *از مولوی تا نیچه* توسط سیدحسن اخلاق نیز تألیف شده است. حامد فولادوند نیز در سلسله پژوهش‌های خود با محوریت نیچه و عرفان اسلامی، کتابی تحت عنوان *در شناخت نیچه* تدوین کرده است که در بخش‌های گوناگونی از آن به این همسویی‌ها پرداخته شده است و مضاف بر این، مقالات پژوهشگرانی چون غلامحسین ابراهیمی دینانی در خویشاوندی نیچه

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

و سهروردی نیز در آن مندرج است[۱۱].

در این راستا، محمد بقایی ماکان نیز درخصوص تطبیق عنصر ابرمرد و انسان کاملِ مولوی و دیگر همسویی‌های مولوی و نیچه، آثار زیادی از خود بر جای گذاشته است که در غالب مصاحبه‌های گوناگون و مقالات در اختیار رسانه‌های متعدد قرار گرفته است. تفاوت و تمایز این اثر با پژوهش‌های دیگر، در پرداخت به طرح‌واره‌های اصلی نگرش این دو متفکر در برابر مفهوم موسیقی است که با توجه به گفتمان ارائه‌شده، نوآورانه به نظر می‌رسد.

۴. حقیقت موسیقی از نگاه نیچه

مهم‌ترین کلیدواژه‌هایی که پیش از ورود به نگرش نیچه در شناخت ماهیت مفاهیم، به‌ویژه موسیقی و هنر باید شناخته شود، عنصر «دیونیزوس»[۱۲] و «آپولون»[۱۳] است. آپولون، غریزهٔ تصویرسازی را نمادین می‌سازد؛ وی خدای وضوح، نور، مقیاس، هیأت و سرنوشت زیباست؛ اما دیونیزوس، خدای هاویه، بی‌مقیاسی، بدفرجامی، موج حیاتی جوشان، خشم جنسی، الههٔ عظمت و همچون تضادی در برابر آپولون شادخوار است که خدای موسیقی است. بنابراین آپولون و دیونیزوس، صرفاً و پیش از هر چیز، همچون طرح‌هایی اولیه برای غرایز هنری متضاد با یکدیگر در نزد یونانیان هستند؛ یعنی اسلوب تضادگونه‌ای میان تصویر و موسیقی (نک. فینک، ۱۳۸۵: ۳٤). این بدان معنی است که نیچه در ابتدا معتقد بود تمامی عناصر عالم به‌ویژه هنر، در یکی از سرچشمه‌های متضاد دیونیزوس یا آپولون متمرکز و محصور می‌شوند؛ چنان‌که وی هنرهای تجسمی و تصویری مانند مجسمه‌سازی، نقاشی و شعر حماسی را محصول بُعد آپولونی جهان می‌دانست و هنرهایی چون موسیقی و شعر غنایی را به کارکرد دیونیزوسی مرتبط می‌دانست. به تعبیری، هنرهایی را که محل جوشش و فوران احساسات و از خویش گسستگی و سرمستی خواهند شد به عنصر دیونیزوس مرتبط می‌دانست و دیگر مواردی را که ایجاد لذت، همراه با تسلط و تعقل داشت، به آپولون بازمی‌گرداند. این پافشاری نیچه بر گفتمان دیالکتیکی عناصر عالم، یعنی تضاد و تقابل دیونیزوس و آپولون و انحصار تمامی عناصر وجودی در یک بخش و منشأگذاری‌های دوگانه، بعدها در تحلیل‌های وی مورد تجدید نظر واقع شد و نیچه به این باور دست یافت که

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

این شیوه از تقسیم‌بندی و بخش‌گذاری متأثر از نگاه هگلی است. بنابراین تمامی عناصر یادشده‌ای را که تا پیش از آن به یکی از بخش‌پذیری‌های آپولونی- دیونیزوسی منحصر می‌کرد، از این پس حاصل گفتمان و اشتراکات این دو عنصر دانست؛ بدان معنا که تمامی عناصر وجودی، اعمّ از هنر، احساسات، صنایع و... را هم آپولونی و هم دیونیزوسی برشمرد؛ اما تفاوت امر را به میزان امتزاج، حضور و تجلی آپولون و دیونیزوس در این عناصر، وابسته دانست.

به نظر می‌رسد تلاش نیچه بر آن بوده که جایگاه هنر، به‌ویژه موسیقی را برتر از دین و فلسفه قرار دهد. او نیز به پیروی از بتهوون[۱۴] می‌پنداشت که نقش هنر در دگرگونی کیفی هویت و هدف انسان، مهم‌تر از نقش دین و فلسفه است؛ چنان‌که معتقد است «موسیقی، مدل‌سازی می‌کند جوهرهٔ جهان را» (Nietzsche, 2003: 2). بنابراین نیچه بر این باور است که بدون موسیقی زیستن خطاست (Ekerwald, 1993: 34) و در توصیف بعد ماورایی و متعالی موسیقی و همچنین جنبهٔ استعلایی آن- که نزدیک به نگرش عارفان شرقی است- بیان می‌دارد که:

> [سپاس خداوند را] که موسیقی را نازل کرد تا به یاری آن به سوی او رویم. امید که این بزرگ‌ترین نعمت الهی [موسیقی] همیشه در سفر حیات همراه من باشد و چه خشنودم که موسیقی را عاشقانه دوست دارم! بیایید با هم در ثنای ابدی پروردگاری که این لذت زیبا را به ما هدیه داده، با آوای بلند سرودی سر دهیم[۱۵] (Nietzsche, 1993: 1).

وی در ۱۸۸۸م نیز می‌نویسد:

> موسیقی اکنون تجربه‌هایی برای من به ارمغان می‌آورد که به‌واقع هیچ‌گاه سابقه نداشته. مرا به اندیشه می‌برد و از خویشتن جدایم می‌کند... و با این کار، به من نیرو می‌دهد. در پی هر شب موسیقی، بامدادی سرشار از بینش‌ها و اندیشه‌های محکم می‌آید... زندگی بدون موسیقی، اشتباه محض است، سختی و دشواری است، تبعید است[۱۶] (Ibid: 215).

۵. آشنایی مولوی و نیچه با موسیقی

سرنوشت مشترک مولوی و نیچه در جریان آشنایی، مهارت و شیفتگی با عنصر موسیقی، نخستین موضوعی است که پیش از پرداخت به تمامی خویشاوندی‌های مولوی و نیچه باید

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

بدان توجه کرد. مولوی جلال‌الدین که تا پیش از آشنایی با شمس تبریزی، سرسپردهٔ مکتب فقه و دروس دینی بود، در رویارویی با شمس و جذبهٔ وی تحولی عظیم در خود یافت و پس از درک جاذبهٔ حقیقت در خود، به وادی عاشقان مجذوب ورود کرد. بارس با استناد به قول چلپی معتقد است که شمس‌الدین، اندیشهٔ جلال‌الدین را روشن کرده است؛ مانند یک کبریت که چراغ را روشن می‌کند (Vide. Barres, 1923: 88)؛ بنابراین موسیقی عرفانی بعد از ملاقات شمس و مولوی به وجود آمد. «در این زمان است که به نظر می‌رسد دو دوست کنسرت عرفانی را برای اولین‌بار بنا گذاشتند که در آن آواز می‌خوانند و با آهنگ نی می‌چرخند و بسیاری از ساکنان قونیه شروع کردند به گفتن شعر و پرداختن به موزیک و عشق عرفانی» (Ibid: 101).

این درست واقعه‌ای است که نه در میانسالی، بلکه در دوران جوانی نیچه رخ داد. نیچهٔ جوان در مواجهه با واگنر در خود تحولی عظیم یافت که منشأ نگاه سرمستانهٔ وی به عالم شد. وی با درک شور سرمستی در موسیقی واگنر، به نظرات خاص استعلایی دست یافت که شُکوه آن در کتاب *زایش تراژدی* به تصویر کشیده شده است. درخصوص نیچهٔ جوان بیست‌وچهار ساله و واگنر شصت ساله و نیز ائتلاف آنان در ایجاد فضایی در تحول جهان، رایحهٔ ائتلاف معنوی مولوی و شمس و تصمیم بر دگرگون نمودن بنیان هستی به‌وضوح به مشام می‌رسد. نیچه در اوج شیدایی و جذبه نسبت به واگنر رساله‌ای به نام «دربارهٔ واگنر» را می‌نویسد و به او هدیه می‌کند و در آن وی را *ژوپیتر آلمان* می‌نامد و می‌گوید که از وی بوی فاوست، صلیب، مرگ و گور به مشام می‌رسد! که این نوع جذبهٔ معنوی، کاملاً در روابط مولوی و شمس و تعابیر سرشار در آثار مولوی قابل ردیابی است. البته نیچه بعدها در اختلاف نظرهایی که با واگنر پیدا کرد- و به‌صورت انتقاداتی تند نیز منتشر شد- اصلاحیه‌هایی به نظریات قبلی خویش در کتاب *انسان مصلوب* (۱۸۸۸م) وارد و تغییراتی در تئوری‌های خود ایجاد کرد. اما در کل، واگنر محوریّت اساسی در زندگی نیچه داشت و تا آخر عمر، نیچه در رابطهٔ بین عشق و نفرت نسبت به وی زندگی می‌کرد و فلسفهٔ وی حاصل این بود که بتواند موسیقی درون خود را رها کند که همان موسیقی الفاظ است (Vide. Liebert, 2004: 58).

از سویی باید گفت که خویشاوندی این دو متفکر (مولوی و نیچه) در ورود به وادی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

موسیقی، منحصر در التذاذ صرف نبوده و این جریان به سمت جذبهٔ تام پیش می‌رفت، تا آنجا که مولوی و نیچه هر دو به نوعی همذات‌پنداری با موسیقی جاری در عوالم وجود رسیدند که منشأ نظام موسیقیایی فکر، اندیشه و زبان آنان نیز شد و این همذات‌پنداری در رابطهٔ یگانگی با سازهای نوازندگان و اسباب موسیقی جلوهٔ عینی‌تری یافت. این حقیقت در همان ابیات نخستین مثنوی به‌وضوح مشاهده می‌شود؛ آنجا که مولوی خود را با نی همگون می‌پندارد و نالهٔ انسان غریب از عالم بالا را- که خود نمود آن است- به نی‌ای تشبیه می‌کند که در حال ناله و نواست. قصهٔ «نی‌نامهٔ مثنوی» ظهور همین همذات‌پنداری مولوی با موسیقی عالم است. مولوی همهٔ سازهای روزگار خویش را با خود هماهنگ می‌بیند. گاهی نیز با سازهای درون خود ارکستری راه می‌اندازد و آواز آمیختهٔ سازها را به سمع ما می‌رساند (نک. سرامی، ۱۳٦۹: ۵۸).

البته نیچه معتقد است ذات عالم وجود، تنها به زبان و ابزار دنیایی است که با انسان در گفت‌وگو خواهد بود. وی در چنین *گفت زرتشت* معتقد است که «باری، بطن هستی با انسان جز به‌صورت انسان سخن نمی‌گوید» (نیچه، ۱۳۸۱، ٤۳) و موسیقی عالم ملکوت به زبان موسیقی دنیا در گفت‌وگو با انسان واقع می‌شود و نظام موسیقیایی زبان وی نیز پاسخی به همان گفت‌وگوی وی با عالم ملکوت است. مولوی مانند نیچه اهل سماع و موسیقی بود. اگر آثار نیچه را به‌دقت بخوانیم، می‌بینیم که او به «گوش سوم» اشاره دارد. «گوش سوم»، درواقع، گوش انسان‌هایی است که اهل «شنیدن و دیدن» هستند، یعنی کسانی‌که گوش، ذوق و «حواس» فراانسانی دارند. این خصوصیات و توانمندی‌ها مختص اهل عرفان و شهود است (نک. فولادوند، ۱۳۸۷: ۱۱۵).

از سویی درخصوص جایگاه موسیقی در زندگی این دو متفکر نیز یک سیر همانند دریافت می‌شود. مولوی رباب می‌زده و در رباب اختراعی داشته و موسیقی می‌دانسته است. (نک. فروزانفر، ۱۳۵۱: ۳۳۳). در غزلی (غزل ۲۹٦۳) به مطلع ذیل حدود بیست اصطلاح موسیقی درج شده است و این امر، میزان علاقه و آگاهی مولوی به این هنر ارزنده و پراهمیت را در پروردن غزلیات عارفانه نشان می‌دهد:

*می‌زن سه‌تا که یکتا گشتم من دوتـایی		یـا پـردهٔ رهـاوی یـا پـردهٔ رهـایی*

(مولوی، ۱۳٦۳: ۱۰۹۵)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

اما در میان سازها به نی و رباب علاقهٔ بیشتری دارد. او:

> در خلوتگاه رباب می‌نواخت. حتی به ذوق خود در ساخت رباب هم پاره‌ای تصرف‌ها می‌کرد. به نی و رباب همچون رمزی از روحِ ازخودی‌رهیده، از روح مشتاق و مهجور می‌نگریست. حساسیت او نسبت به موسیقی تاحدی بود که به سماع بانگ آسیاب به وجد می‌آمد (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۷۰).

نیچه نیز پس از آشنایی با واگنر و آشنایی با موسیقی با قرائت شوپنهاوری، نوازندگی ساز را آغاز کرد و نواهایی را نیز از خود بر جای گذاشت. او علاوه بر آموزش و تحقیق در این خصوص دست به تألیف اثری نیز زد. نیچه نخستین کتاب خود، *زایش تراژدی از روح موسیقی* را هنگامی نوشت که استاد زبان‌شناسی دانشگاه بازل بود و این کتاب را به ریشارد واگنر تقدیم کرد. واگنر در آن زمان به شهرت رسیده بود، ولی چندان خوش‌نام نبود (نک. شولته، ۱۳۹۱: ٦۲).

۶. منشأ موسیقی و کائنات

از مهم‌ترین نقاط مشترک مولوی و نیچه در حوزهٔ موسیقی و سماع می‌توان به قرائت مشترک هر دو در خاستگاه موسیقی اشاره کرد. این باور مشترک در منشأ ایجاد موسیقی و منزلگاه غایی انسان سرمست از نواهای معنوی، آن‌چنان همسو و مماس با یکدیگر است که زعم اقتباس نیچه از باور عارفان خاورزمین را در ذهن ایجاد می‌کند. صوفیان بر این باورند که انسان، پیش از اخراج از بهشت و در بزم ازلی، نواهای بهشتی را شنیده است و به تعبیری در حافظهٔ خویش نهفته دارد؛ بنابراین این نواهای دنیوی نشانی از آن نواها را در خود دارد و تقلیدی از موسیقی بهشت است. تفسیر صوفیه از میثاق ازلی حق به نظریهٔ یادآوری افلاطون بازمی‌گردد و مثال بارز آن سماع صوفیان است. اگر تأثیر بعضی آهنگ‌های موسیقی، متضمن ایجاد ارتباط و برقراری پیوند با عالم ربّانی است، سببی جز این ندارد که روح در آن آهنگ‌ها، پژواک موسیقی ازلی و ابدی آسمانی یا بانگ گردش‌های چرخ را به گوش دل می‌شنود (نک. ستاری، ۱۳۸٦: ۵۲). این باور، درست در نگرش مولوی جایگیر شده است و در آثار وی به‌تناوب اشاراتی به این عقیده شده است. مولوی در *فیه ما فیه* می‌گوید: سماع پرتوی است از عالم بهشت وصال که بر تاب دل تابد (نک. مولوی، ۱۳۸۸: ۲٤۳) و در *مثنوی* این باور را این‌گونه بیان می‌دارد:

مؤمنان گویند کآثار بهشت — نغز گردانید هر آواز زشت
ما هم از اجزای آدم بوده‌ایم — در بهشت این لحن‌ها بشنوده‌ایم

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

گرچه بر ما ریخت آب و گل شکی		یاد ما آید از آن‌ها اندکی
لیک چون آمیخته با خاک کرب		کی دهد این زیر و این بم آن طرب

(همو، ۱۳۸۱: ۳۲۲)

عبدالرحمن جامی دربارهٔ فلسفهٔ آشنایی مولوی با موسیقی می‌نویسد:

> روزی مولوی جلال‌الدین چنین گفت: موسیقی عبارت است از صدای لولاهای دروازهٔ بهشت! بعد از این سخن، بوالفضولی گفت: از صدای لولاهای این دروازه خوشم نمی‌آید. با شنیدن این سخن مولوی گفت: وقتی دروازه‌ها باز می‌شوند، من صدای گشودن آن‌ها را می‌شنوم؛ اما وقتی دروازه‌ها بسته می‌شوند، صدای بستن است که تو می‌شنوی (جامی، ١٣٦٦: ٤٦٢).

اما باوری دیگر در این حیطه، به ارتباط موسیقی زمینی با موسیقی آسمانی/ افلاک بازمی‌گردد که در ارتباط طولی با موسیقی ازلی و بهشتی است. «اخوان‌الصفا» که به تعبیر شفیعی کدکنی در تبیین نظام موسیقایی جان از همگان موفق‌تر بوده‌اند (نک. شفیعی کدکنی، ١٣٨٦: ٣٣١)، موسیقی را جوهرهٔ وجود آدمیان می‌دانند که از افلاک برآمده و پس از مرگ آدمی به افلاک نیز بازخواهد گشت (اخوان‌الصفا، بی‌تا: ٢٢٦) و با تأثیر و استدلال درخصوص موسیقی افلاک (نک. همان: ٢٠٦)، می‌توان گفت مولوی جلال‌الدین نیز کائنات را در موسیقی می‌دید و صدای جمع و تفریق اجزا و گردش دورانی آن‌ها را در موسیقی می‌شنید و همه را با هم در آهنگ و نوا به طنین وامی‌داشت. وی دریافته بود که کائنات در سکوت به‌سرنمی‌برد، بلکه آوا و همهمه‌ای عظیم در خویش به جریان دارد. مولوی به‌صراحت می‌گوید: «خوش‌آوازت همی دارد، صدای گنبد خضرا» (مولوی، ١٣٨٨: ١٥٢).

باور نیچه در حوزهٔ منشأ موسیقی نیز بسیار همخوان با اندیشهٔ مولوی است. نیچه همسو با شوپنهاور موسیقی را هنری دیونیزوسی می‌نامد و آن را رهگشایی بی‌واسطه به جهان متافیزیکی می‌پندارد که «یکراست از دل مغاک»، «خواست کیهانی» و «همچون شهود اصیل ذات بی‌غش آن» سخن می‌گوید (نک. نیچه، ١٣٨٠: ١٣٤). وی نیز مانند حکمای شرقی، منشأ موسیقی را عالم ملکوت تلقی می‌کند و هنرمند را رسانه و پیام‌آور این جهان می‌نامد. بنابراین با توجه به این‌که ردّپای نگرش ملکوتی نیچه درخصوص زادگاه موسیقی از ریشه و جنس باورهای یونانیان باستان است و به باور آنان، هنر، و به‌ویژه موسیقی، در زمین نمی‌روید بلکه در آسمان «اتری»[١٧] و در ملکوت نواخته می‌شود که انعکاس و سایهٔ آن بر زمین و آدمیان می‌افتد

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

[این نگرش نیچه، باوری نزدیک به تئوری تقلید و محاکات افلاطونی است که منشأ الهام را برای موسیقی و شعر دانسته است] (Vide. Tuncel, 2012: 9). این مفهوم بدان معناست که نیچه‌ای که معتقد است دیونیزوس ازلی است، [بنابراین درنهایت معتقد است که] موسیقی نیز ازلی و کیهانی است و از تمامی اقسام هنر فراگیرتر و جهان‌شمول‌تر است. موسیقی امری مستقل است و به زبان و واسطه نیاز ندارد و معتقد است که کلام غنایی چیزی به ارزش موسیقی نمی‌افزاید و هرچه هست، توسط موسیقی بیان می‌شود (Tuncel, 2012: 4-9)، پس می‌توان دریافت که نیچه نیز همسو با تفکرات صوفیان خاورزمین- که البته می‌تواند حاوی منشأ یونانی و خوانش اساطیری افلاطونی نیز باشد- به خاستگاه و بنیان کیهانی و آسمانی موسیقی معتقد بوده و مقصد نهایی آن را نیز همسو با مولوی تعبیر کرده است.

۷. کارکرد و نتیجهٔ موسیقی

الف. اسباب صفای دل و کاتارسیس[۱۸]

همسانی دیگری که در حوزهٔ تفکر این دو اندیشمند در باب موسیقی یافت می‌شود، ویژگی تزکیه‌بخشی موسیقی و پاکسازی درون و صفادهندگی دل است که در آثار آنان به‌وفور اشاراتی آن‌ها دیده می‌شود. درست در اینجاست که موسیقی در اندیشهٔ عارفان اسلامی به ابزاری برای تعالی و تکامل تبدیل می‌شود و اسباب صفای دل است. اخوان‌الصفا به این خصوصیت موسیقی اشاره کرده‌اند. در رسائل، دلیل استعمال موسیقی در عبادتگاه‌ها را این‌گونه بیان کرده‌اند: «لترقیق القلوب القاسیة و تنبیه النفوس الساهیه من نومه الغفله... و لتشویقها الی عالمها الروحانی و محلها النورانی... و لاخراجها من عالم الکون و الفساد» (اخوان‌الصفا، بی‌تا: ۲۰۹)، یعنی برای نرم کردن قلب‌های سخت و آگاه کردن نفس‌های سهل‌انگار از خواب غفلت و برای تشویق به سوی عالم روحانی و محل نورانی‌شان و برای اخراج آن‌ها از عالم کون و فساد.

در آثار صوفیه در بخش سماع، موسیقی را غذای روح خوانده‌اند (نک. دورینگ، ۱۳۷۸: ۵۷). همچنان‌که انسان در حالت گرسنگی که می‌تواند منجر به مرگ شود، مجاز به خوردن مردار یا چیزهای ناپاک است، برای مردان خدا نیز نیازهایی است که می‌تواند با گرسنگی و تشنگی مقایسه شود که ما باید آن را با کنسرت روحانی و سماع و خلسه مداوا کنیم وگرنه در

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

هراس بیش از حد ناشی از تجلی و درخشش انوار الهی، جسم مقدسین مانند یخ در مقابل آفتاب ذوب می‌شود (Vide. Barres, 1923: 106). در این خصوص افلاکی در *مناقب‌العارفین* بیان می‌دارد که مولوی در هنگام مرگ بهاء ولد تا تربت وی چرخ‌زنان و سماع‌کنان پیش رفت (نک. افلاکی، ۱۳٦۲: ۷۳۱).

در تفکر مولوی نیز این شکوفایی انسانی مشاهده می‌شود. مولوی هم که برای رقص و سماع اهمیّت تربیتی قابل ملاحظه‌ای قائل بود و آن را در طریقت از وسایل و اسباب عمدهٔ نیل به کمال می‌شمرد، در *مثنوی* این حال رقص را به‌عنوان امری که حاصل وجد صوفی است، اجتناب‌ناپذیر می‌شمرد. بدین‌گونه ارباب قلوب، رقص را به‌منزلهٔ امری که موجب نیل به کمال و تزکیهٔ باطنی است تلقی می‌کرده‌اند (نک. زرین‌کوب، ۱۳۸۸: ۳۳):

*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*

(مولوی، ۱۳۸۱: ۳۲۲)

*پاک باش و خاک این درگاه باش		کبر کم کن در سماع عاشقان*

(همو، ۱۳٦۳: ۲۷۰)

در *غزلیات شمس* تعبیرات کنایی در باب سماع به‌وفور یافت می‌شود که با هنرمندی خاصی بیان شده‌اند:

*دست فشانم چو شجر چرخ‌زنان همچو قمر		چرخ من از رنگ زمین پاک‌تر از چرخ سما*

(همان: ۳۳۹)

به اعتقاد مولوی رشد و شکوفایی و آرامش روح و روان را باید در سماع و حقایق وارده از ناحیهٔ آن سراغ گرفت:

*سماع چیست؟ ز پنهانیان دل پیغام		دل غریب بیابد ز نامه‌شان آرام*
*شکفته گردد از این باد شاخ‌های خرد		گشاده گردد ازین زخمه در وجود مسام*
*حلاوتی عجبی در بدن پدید آید		که از نی و لب مطرب شکر رسید به کام*

(مولوی، ۱۳٦۳: ٦٥٤)

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

این نگرش در آثار نیچه نیز بسامد بالایی از اشارت را داراست. نیچه نیز با نگاهی خویشاوند به نظریّات صوفیان ذکرشده موسیقی را یک مکاشفهٔ لذت‌بخش در یک لحظهٔ خاص معرفت نفس می‌داند. این مفاهیم برخاسته از موسیقی، یعنی معرفت نفس[۱۹] و مکاشفهٔ لذت‌بخش[۲۰]، هستهٔ اصلی تفکر فیلسوفانهٔ نیچه را تشکیل می‌دهد و تقریباً تمامی فلسفهٔ نیچه را می‌توان سفری برای کشف خود تفسیر کرد (Vide. Tuncel, 2012: 11).

نیچه با توجه نظر به بحران انسان عصر جدید و مفهوم سرگشتگی او یکی از ابزار صفای دل و پاکسازی وی از کدورت‌ها، رنج‌ها و بحران‌های جهان امروز را پرداختن به موسیقی ناب و مقدّس می‌داند و مفهوم صفای دل و پاکسازی روح را در آن می‌جوید و معتقد است که هنر شایان به‌ویژه باعث تعالی تن و روان انسان می‌شود. این نتیجه و کارکرد موسیقی نیز می‌تواند ریشه در باورهای مشترک مولوی و نیچه از بن‌مایه‌های معرفتی یونان باستان داشته باشد. دامون[۲۱] که افلاطون در کتاب *جمهور* از او در مقام فردی صاحب‌نظر در موسیقی یاد کرده است، نه‌تنها بر این باور بود که موسیقی باعث برانگیخته شدن عواطف و احساسات یا تشدید و تضعیف آن‌ها می‌شود، بلکه آن را دربرگیرنده و تولیدکنندهٔ تمام صفات نیک اخلاقی چون شوق، اراده و حتی عدالت می‌داند (Vide. Strunk, 1950: 82). افلاطون نیز با آن‌که آشتی ویژه‌ای با موسیقی غنایی و سرمستانه نداشت باز هم آن را برای طبقه‌ای از مدینهٔ فاضلهٔ خویش تجویز می‌کرد تا موجوداتی پرهیزگار و آراسته به صفات الهی شوند (نک. رحمانیان، ۱۳۹۰: ۲۸). ارسطو نیز معتقد بود یکی از چهار چیزی که تربیت انسانی را ایجاد می‌کند، موسیقی است و با آن‌که معتقد بود موسیقی سرگرم‌کننده است، پا را از این اندیشه فراتر گذاشت و موسیقی را نوعی پرورش اخلاقی خواند (نک. همان: ٤٠). درنهایت می‌توان این‌گونه استنباط کرد که اندیشهٔ ارسطو در حوزهٔ موسیقی، هم می‌تواند مأخذ مطلوبی برای درک مشترک نیچه و مولوی باشد و هم در ابعادی می‌تواند وجه افتراق آنان تلقی شود.

ب. موسیقی، شادی و روح آری‌گوی

در نظرگاه صوفیان اهل سکر، مقام شادمانی و سرمستی درجه‌ای است که سالکان حقیقی بدان دست می‌یابند و تمامی عناصر عالم در حرکتی سرمستانه به سوی معشوق در طواف است. در *کیمیای سعادت* آمده است که:

سماع، آواز خوش موزون، آن گوهر آدمی را بجنباند و در وی چیزی دید آورد، بی‌آن‌که آدمی

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

را در آن اختیاری باشد و سبب آن مناسبتی است که گوهر دل آدمی را با عالم عِلوی که عالم ارواح گویند، متصل می‌سازد... آواز خوش و موزون متناسب هم شباهتی دارد از عجایب آن عالم. بدان سبب آگاهی در دل آید و حرکت و شوقی به وجود آورد که باشد که آدمی خود نداند که آن چیست؟ (غزالی، ۱۳٦۸: ٤۷۳-٤۷٤).

مولوی نیز ازین قاعده پیروی کرده و به‌نوعی در حلقهٔ عارفان اهل سکر در جست‌وجوی وجد و شور معنوی است و تجسّم این حال را در موسیقی و سماع دریافته و ارائه می‌دهد:

*سماعی‌ست سماعی‌ست از آن سوی که سو نیست		عروسی هم آنجاست، شما طبل زنانید*

(مولوی، ۱۳٦۳: ۲۷۰)

*سماع آرام جان زندگان است		کسی داند که او را جان جان است*

(همان: ۳۳۹)

مولوی جایگاه غم را در نگرش سالکان و عارفان مردود می‌شمارد و معتقد است که غمگینی و افسردگی در مسیر روحانی، برخاسته از همّت دون و بی‌مایگی است. بنابراین عاشق فی‌الله باید در تمامی لحظات در حالت وجد و سرمستی محبوب خویش به‌سربرد و او را بستاید:

*در خانهٔ غم بودن از همّت دون باشد		واندر دل دون‌همّت، اسرار تو چون باشد؟*

(همان: ۲٦۲)

بر این مبنا، وی مجاری این شور و حال و سرمستی را در موسیقی و سماع درک می‌کند و در تمامی شئون خانقاه از این ابزار در جهت نیل به حالت وجد و شور بهره می‌گیرد و معتقد است که معشوق وی اصل شادمانی است[۲۲] و غم‌سوز است[۲۳] و او را اساس سماع[۲٤] و مطرب مشتاقان[۲۵] می‌داند.

ردّپای این روحیّهٔ شادی‌جویی و سرمستی عارفانه در آرای نیچه به‌صورت بُعد «آری‌گوی» وی به زندگی تجلّی می‌یابد. نیچه بیش از آن‌که برای تعالی انسانی و عبور از میان‌مایگی به زهد و دوری از جماعت انسانی توصیه کند، سعی در ایجاد ذائقهٔ نشاط و شور و سرمستی در دایرهٔ انسانی کرده و به معنایی، به زندگی با تمام مصائب و رنج‌هایش آری می‌گوید. از طرفی باید دقت داشت که این گریز از قبض و رنج درونی و حرکت به سمت جهان نشاط و سرمستی، به روحیه و نگرش اشراقی و استعلایی نیچه نیز بازمی‌گردد.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

درخصوص بعد «عرفانی»[۲٦] نیچه و شور سرمستانهٔ وی داده‌های زیادی وجود دارد. او اهل مکاشفه، مشاهده، دل، وجد، بصیرت و مانند آن‌ها است... نیچه مخالف زهد و ریاضت‌پرستی است و به زندگی «آری» می‌گوید و همان‌طور که می‌دانیم، تفاوت عارف و زاهد اساساً بر پذیرفتن یا نفی زندگی استوار است. همچنین یادآور می‌شوم که سهروردی عارف مانند نیچه اهل موسیقی، سماع و سرمستی بوده است و این توجه به موسیقی که توجه به حیات (نور) است، از خصوصیات عارفان است (نک. فولادوند، ۱۳۸۷: ۷۵). پس اینجاست که این سرمستی از بودن و شادمانی از هستی، در تجلّی‌گاه آن، یعنی هنر و موسیقی، به ظهور می‌رسد و این مسیر راهی است برای شادمانه‌بودن از حضور نیرویی ازلی[۲۷].

۸. پیوند زبان و موسیقی

در باب مهم‌ترین موارد خویشاوندی مولوی و نیچه در درک مشترک از موسیقی می‌توان از به‌کارگیری نظام آهنگین زبان در حوزهٔ نوشتار یاد کرد. مولوی و نیچه به‌واسطهٔ جهان‌بینی مشترک از عنصر موسیقیایی جهان، اعتقاد به هماهنگی عالم صغیر و کبیر در فرآیند هستی و متعاقباً هم‌ذات‌پنداری با نواهای کیهانی و سازهای زمینی، به‌نوعی به ایجاد زبان موسیقیایی در بیان تفکر و اندیشهٔ خویش پرداخته‌اند و موسیقی زبان در آثار این دو متفکر معنایی متفاوت از دیگر شاعران یافته است. تمامی تعاریف از شعر به «تجلی موسیقایی زبان» برمی‌گردد. شعر خاستگاهی جز به موسیقی رساندن زبان ندارد (نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦: ۳۸۹). هنر شعر و موسیقی هر دو وسیله‌ای برای بیان اندیشه‌های متعالی و خلق زیبایی است که یکی به وسیلهٔ کلمات و دیگری با اصوات بدان دست می‌یابد. این دو [موسیقی و شعر] هدف واحدی دارند و آن ایجاد یک حالت روحی خاص در شنونده است (تولستوی، ۱۳۷٦: ۲۸). این پویایی و خیزابی بودن اوزان چندان چشمگیر است که بار دیگر مفهوم بحر را در ذهن با دریا مرتبط می‌کند؛ چنان‌که هزج او دریایی است و رمل او دریایی و بحر در معنی دقیق کلمه در شعر او دیده می‌شود؛ در حالی‌که در غالب دیوان‌های شعر، بحرها فقط عروض‌اند و هیچ آب و موجی در آن بحرها دیده نمی‌شود (نک. شفیعی کدکنی، ۱۳۸٦: ٤۰۰). برخی پژوهشگران بر این باورند که در مقام مقایسهٔ کارکرد موسیقایی زبان در برابر کارکرد معنایی آن، در بسیاری جهات موسیقی کلام بیشتر مورد توجه عارفان شاعر بوده

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

است و حفظ جنبهٔ موسیقایی در زبان ضرورت بالاتری نسبت به نقش معنایی آن دارد (خلیلی جهان‌تیغ و همکاران، ۱۳۸۹: ۲۶). معتقدان به این نگرش بر این باورند که زبان موسیقایی پیامی رازگونه در خود نهفته دارد که هویتی جدید به سازهٔ اندیشه می‌بخشد و آن را در فرآیندی آمیخته با رمز درمی‌پیچد. ایشان بر این باورند که گاهی مولوی بیش از آن‌که بخواهد معنای جدید را به ذهن مخاطب تدریس کند، با تأکید بر بعد موسیقایی زبان، روزنهٔ جدیدی در مجاری ارتباطی بین خود و مخاطبانش ایجاد کرده و با زبان موسیقی، حس و حال متعالی‌تری را که شاید الفاظ از بیان آن قاصر باشند، در مخاطب برمی‌انگیزد. همچنین برآنند که رسالت مولوی از به‌کارگیری موسیقی در زبان، تنها در افتادن به چارچوب زبان عروضی نبوده و موسیقی شعر مولوی به‌صورت ویژه در غزلیات، پژواکی از هیجانات معنوی، شور، عشق و غلیان احساسات عمیق عرفانی است و استفاده از بحور هزج و رجز دال بر زمینهٔ صوفیانهٔ سرایش شعر و مناسب با فضای معنوی دف و نی و پایکوبی‌های برخاسته از حالت سماع عارفانه است (نک. همایی، ۱۳٤۱: ۵۷۳). مولوی در «نزدیک به پنج هزار بیت از *دیوان کبیر*، به بیان راز و رمزهای این سازها پرداخته است که ابیات قابل توجهی است» (سرامی، ۱۳٦۹: ٦۷). رقصان بودن اوزان غزل‌ها و تنوع حالات وزنی ترانه‌ها در *دیوان کبیر* گویای آن است که بسیار از آن‌ها در حلقه‌های صوفیانه، همخوان با نوای سازهای مطربان بدیهه‌نواز پرداخته آمده‌اند (نک. همان: ۸۹).

*چو مولوی به رقص آید ز مستی		به رقص آیند موجودات با وی*

*نه مولویست این بحر درفشان		حقیقت شمس تبریزی‌ست با وی*

(مولوی، ۱۳۷۷: ٦۳۹)

با پژوهش در باورها و نگاه نیچه به عالم و همچنین روش‌شناسی وی در حوزهٔ بیان اندیشه‌های فلسفی نیز به سلسله تناسباتی مماس با تفکر اشراقی نزدیک به مولوی برخواهیم خورد. به‌عنوان شاهد، بین نوشتهٔ نیچه و موسیقی وی ارتباط تنگاتنگی وجود دارد؛ یعنی نیچه به‌گونه‌ای می‌نوشت که گویی قصد تصنیف موسیقی داشت. گفتمان موزیکال الگوی هر نوع گفتمانی در نگاه نیچه است؛ به‌گونه‌ای که حتی می‌توان دریافت گفتمان فلسفی او هم از مدل موسیقیایی بهره می‌برده است (Vide. Liebert, 2004: 3). بنابراین تفکر نیچه با موسیقی آغاز می‌شود و موسیقی زبان نهایی محسوس و فیزیکی اندیشهٔ نیچه است؛ یعنی تجارب

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

موسیقیایی وی در شکل‌گیری زبان فلسفی‌اش نقش کلیدی داشته است. به‌عنوان مثال، نیچهٔ جوان از پیانو مفهوم تفسیر کردن را آموخت؛ بنابراین در نگارش خویش بیان می‌دارد که هیچ حقیقتی جز تفسیر ما از مفاهیم وجود ندارد (Vide. Ibid: 14-15).

از سوی دیگر، گفتنی است:

۱. استعاره‌های موسیقی، یعنی زبان نوشتاری وی حاوی کلماتی است که در حوزهٔ موسیقی کاربرد زیادی دارد. ۲. نیچه ترجیح می‌داده است که آثارش با آواز خوانده شود و این مطلب را در *زایش تراژدی* بیان می‌کند. پانزده سال بعد، مقدمه‌ای بر *زایش تراژدی* می‌نویسد و آن را اثری عرفانی و حاوی روح سرمستانه می‌داند که مردد است بگوید یا سکوت کند و بهتر آن است که بسراید! ۳. تصنیف آثار، ترتیب کلمات، نظام جملات، ساختار پاراگراف، ساختار فضابندی و سازماندهی اثر و استفادهٔ نیچه از علائم سجاوندی[۲۸]، کاملاً ساختار موسیقیایی داشته است. ٤. نیچه از نثر شاعرانه (نثر مسجع) برای بیان افکار خود استفاده کرده است که بارزترین نمونهٔ آن کلمات قصار یا همان شطحیّات اوست. او از قافیه، بازی با کلمات، واج‌آرایی، وزن عروضی، ردیف (همسانی در اولین کلمه‌پاره‌ها و یا آخرین کلمات) [در جهت هرچه موسیقیایی‌تر کردن اندیشه] بهره می‌برد. ٥. کتاب زرتشتِ نیچه- که بنا بر نظر خود وی، بزرگ‌ترین هدیه به انسانیت است- می‌تواند الف. به‌عنوان روایتی از سازهای یونان باستان؛ ب. برگرفته از نظام موسیقیایی واگنر باشد که [برخی پژوهشگران معتقدند] ارزش این اثر نه‌تنها در نظام معنایی آن، بلکه در شکوه موسیقیایی آن است .Vide). (Tuncel, 2012: 6-7 نیچه زرتشت را کتاب شعری[۲۹] بیش نمی‌داند و در جای دیگر، آن را یک «سمفونی» می‌نامد. ... بر این مبنا، یک خواننده لحن حماسی و جدلی[۳۰] این اثر را می‌پسندد و دیگری از موسیقی آهنگین کلمات و عبارات لذت می‌برد.

البته باید توجه داشت که به نظر ویتگنشتاین و نیچه، انسان در خارج از حوزهٔ زبان است که می‌تواند به جوهر و وجود راستین خویش دست یابد و از سویی، ادبیات و سخن، به‌ویژه شعر در خاورزمین، هنری برجسته است و این موسیقی است که در باختر، گلبرگ هنر می‌شود که از شاخه‌های «اتری» بر زمین می‌ریزد. نیچه نیز مانند مولوی در مقام اصالت توجه و تمرکز به معنا یا موسیقی جانب موسیقی را دریافته است. این نگرش می‌تواند به زاویهٔ ذهنی نیچه از معارف افلاطونی بازگردد که به نسبتی، در تناسب با مولوی است. در سنت موسیقی یونان

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

باستان، شعر با ملودی عجین بوده است. افلاطون نیز جدایی‌ناپذیری شعر و موسیقی را پذیرفته بود، اما با هر نوع نوآوری و تغییر در سنت‌های موسیقی مخالف بود و عقیده داشت که شعر زاییدهٔ عقل است و موسیقی، موافق احساس. پس شعر در درجهٔ بالاتری قرار می‌گیرد و موسیقی بدون شعر یا کلام، به همان نیروهای افسانه‌ای و خیال‌انگیز مبدل می‌شود (نک. رحمانیان، ۱۳۹۰: ۳۰). بنابراین با توجه به این باور، نیچه کتاب *چنین گفت زرتشت* خود را به‌صورتی سیّال در فضای موسیقی و شعر تعریف می‌کند و همین معلّق‌بودن در فضای شعر و موسیقی است که اشتراوس را بر آن داشت تا به تحقیق ویژه‌ای در کشف نظام موسیقی و تأثیر آن بر زبان نیچه در ده بخش نخستین این اثر همت گمارد (Vide. Tuncel, 2012: 7).

۹. نتیجه‌گیری

در حوزهٔ بحث‌های تطبیقی، نتیجهٔ بحث هرچه باشد، قطعاً مقصود این همانی نخواهد بود، بلکه غرض رسیدن به یک گفتمان نزدیک دو سوی بحث یا به تعبیری، کشف خویشاوندی میان دو سوی تطبیق است. در این پژوهش نیز با توجه به داده‌های ارائه‌شده توسط پژوهشگران مولوی‌شناس و نیچه‌پژوه و با نگاهی تفسیری به آرای هر دو متفکر در تلقی آنان از چیستی و چگونگی عنصر موسیقی، این فرضیه قوت می‌یابد که جدای از نظریات گروهی از پژوهشگران مبنی بر آشنایی و به‌تبع آن، گرته‌برداری نیچه از آرای متفکرین شرقی، به‌ویژه عارفان ایرانی، این دو اندیشمند براساس طرح‌واره‌های مشترکی که در داستان غربت انسان و جست‌وجوی راهی به رهایی او از این منزلگاه و با توجه به روش مشترک شناختی در هر دو، یعنی اصالت گزاره‌های اشراقی و شهودی در درک صحیح از حقایق عالم و با توجه به همسویی و همراهی هر دو در مقولاتی چون نسبیت اخلاق، نسبیت حقیقت و اصالت تفسیر، انسان‌شناسی، معرفت نفس، تزکیه و شادی و زندگی‌ورزی و... به یک تلقی همسو در مواجهه با عنصر موسیقی نائل آمده‌اند. این خویشاوندی در نگرش ویژه به موسیقی به حوزه‌های ماهیّتی آن، یعنی منشأ، هستی، کارکرد و نتیجهٔ برآمده از موسیقی مربوط بوده و در یک قرابت همسان و منطبق نیز در زندگی آن دو تسرّی یافته است.

این خوانش تطبیقی در چارچوب الگوواره‌های مشترک اندیشگانی این دو متفکر مشتمل بر مواردی است که برخی از آن‌ها عبارت‌اند از: الف. آشنایی، هم‌ذات‌پنداری و منشأ جوشش؛ ب.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

ارتباط آن با موسیقی ازلی و نوای کائنات؛ ج. ایجاد صفای دل و تزکیهٔ نفس؛ د. ارتباط موسیقی و زبان؛ ه. ارتباط آن با مفهوم شور و وجد و اندیشهٔ «آری‌گویی»؛ چنان‌که نتیجهٔ پژوهش را به سمت درک همسان این دو از مقولات مشترک تعالی‌دهندهٔ روح انسانی از غربت و انزوای محکوم وی در این عالم پیش می‌برد. در نگاهی فراتر، اگرچه نیچه و مولوی در نشانه‌گرفتن مقصد نهایی تعالی انسانی به دو افق مجزا و متمایز معتقد بودند، اما در حوزهٔ دغدغه‌مندی و شناخت بحران انسان زمان خویش در یک همسویی و خویشاوندی به‌سرمی‌برند که نهایتاً به تلقی‌های مشترک از مفاهیمی چون هنر و موسیقی و نقش کلیدی آن در حیات انسانی و نجات وی منتج خواهد شد.

۱۰. پی‌نوشت‌ها

1. Husserl
2. Wellek
3. Zepetnek
4. Corbin

۵. هوشیار در مقدمهٔ ترجمهٔ خود بر ***ارادهٔ معطوف به قدرت*** و فولادوند در مقالات کتاب ***در شناخت نیچه***، استناداتی را ارائه کرده‌اند.

٦. نک. مقالهٔ «نیچه و ایران»، داریوش آشوری، ترجمه شده از:
Ashouri, D. (2003). *Nietzsche and Persi*. Encyclopedia Iranica. New York: Columbia University.

۷. نک. ***حافظ و گوته***، محمود فلکی.

۸. نک. ***گفتار حکیم***، مصاحبه با غلامحسین ابراهیمی دینانی، به کوشش محمد جعفرزاده.

۹. نک. ***عرفان و تفکر***، امید همدانی.

۱۰. عبدالکریم و اکرام و نعیم‌الدین (۱۳۷۰). ***مولوی، نیچه، اقبال***. محمد بقایی (ماکان). تهران: حکمت معاصر.

۱۱. این پژوهش دینانی علاوه بر آن منبع در کتاب ***پرتو خرد*** صص ۲۷٦-۲۸۸ نیز مورد بحث قرار گرفته است.

12. Dionysus
13. Apollo
14. Beethoven

۱۵. این متن بخشی از انشای نیچه است که در آرشیو وی در ایالت بایرن آلمان به دست آمده است.

۱٦. نامهٔ نیچه در فوریه ۱۸۸۸م به گاست. همچنین گفتنی است در ادوار نزدیک به حیات مولوی نیز

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

مکتب موسیقیایی تحت عنوان «مکتب منتظمیه» حاکم بوده است که صفی‌الدین ارموی و عبدالقادر مراغی از بزرگان این مکتب خوانده می‌شدند. این مکتب به موسیقی با رویکردی فیثاغورثی و نظامی علمی می‌نگریست (نک. مراغی، ۱۳۸۸: ۱۷).

۱۷. اتر واسطهٔ نور و گاز است و آسمان اتری، آسمان واسطه است.

۱۸. «کاتارسیس» یک واژهٔ یونانی به معنای تطهیر، تزکیه و تخلیص است که بعدها به یک واژهٔ علمی برای محققان تبدیل شده است. این واژه از کلمهٔ یونانی *کاتارین* به معنی «پاک کردن» گرفته شده و در ادامهٔ تطورش از حوزهٔ مذهب، پزشکی و دیگر سنت‌های عالمانهٔ یونانی به مباحث معاصر راه یافته است. کاتارسیس نزد نیچه، همان یافتن نسبت حضوری انسان با عالم هستی از طریق موسیقی است که به هنگام غفلت از خود و فراموشی اصل فردیّت و در حالت وجد و جذبه و سرور تجلی می‌یابد. لذت تراژیک در خلسهٔ دیونوسوسی آن نهفته است که با تراژدی، جذبه و خلسهٔ باطنی بر عقل و اخلاق چیره می‌شود.

19. self-discovery
20. joyful intuition
21. Damon

۲۲.

*اندرآ ای اصل اصل شادمانی، شاد باش		اندرآ ای آب آب زندگانی شاد باش*

(مولوی، ۱۳٦۳: ٤۸۷)

۲۳.

*روشنی روز تویی، شادی غم‌سوز تویی		ماه شب‌افروز تویی، ابر شکربار بیا*

(همان: ٦٤)

۲٤.

*بیا بیا که تویی جان جان و جان سماع		بیا که سرو روانی به بوستان سماع*

(همان: ٥۰٤)

۲٥.

*ای مطرب مشتاقان، شمس‌الحق تبریزی		مینال درین پرده زنهار همین شیوه*

(همان: ۸٦۹)

۲٦. فولادوند منظور خود از «عارف» را کسی می‌داند که اهل شناخت (خود/ خدا) باشد و حقایق انسان و جهان را بکاود. در زبان آلمانی واژهٔ *der erkennende* معادل «جویندهٔ شناخت» است و نیچه بارها آن را به کار می‌گیرد (نک. ***چنین گفت زرتشت***).

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

۲۷. نیچه در ***چنین گفت زرتشت*** و ***حکمت شادان*** به‌صورت مبسوط به تفسیر و تشریح این روابط پرداخته است.

۲۸. استفادهٔ نیچه از علائم سجاوندی و ارتباط آن با روح موسیقیایی او بسیار بارز و عینی است و می‌تواند موضوع پژوهشی جداگانه قرار گیرد.

29. Es Ist Eine Dichtung und keine aphorismen-sampling

30. polemic

۱۱. منابع

- ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۸۵). ***پرتو خرد؛ خویشاوندی معنوی نیچه و سهروردی***. ویراستهٔ حسن سیدعرب. تهران: مهر نیوشا.
- اخوان‌الصفا (بی‌تا). ***رسائل اخوان‌الصفا***. بیروت: دار صادر؛ دار بیروت.
- اسپینکز، لی (۱۳۸۸). ***فریدریش نیچه***. ترجمهٔ رضا ولی‌یاوری. تهران: مرکز.
- استرن، ج. پ (۱۳۸۹). ***نیچه***. ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند. تهران: طرح نو.
- افلاکی، احمد (۱۳٦۲). ***مناقب‌العارفین***. تصحیح حسین یازیجی. تهران: دنیای کتاب.
- تدین، عطاءالله (۱۳۷٦). ***مولوی، ارغنون، شمس***. چ ۱. تهران: تهران.
- تفضلی، ابوالقاسم (۱۳۷۵). ***سماع درویشان در تربت مولوی***. چ ۲. تهران: فاخته.
- تولستوی، لئون (۱۳۷٦). ***هنر چیست؟*** . ترجمهٔ کاوه دهگان. چ ۱۰. تهران: امیرکبیر.
- جامی، عبدالرحمن (۱۳٦٦). ***نفحات‌الانس***. تصحیح مهدی توحیدی‌پور. تهران: سعدی.
- خلیلی جهان‌تیغ، مریم و همکاران (۱۳۸۹). «مقایسهٔ توازن موسیقیای و معنایی ردیف در غزلیات سعدی و عماد فقیه». ***نشریهٔ فنون ادبی*** (دانشگاه اصفهان). س ۲. ش ۱ (پیاپی ۲، بهار و تابستان). صص ۱۷– ۳۰.
- دورینگ، ژان (۱۳۷۸). ***موسیقی و عرفان سنت اهل حق***. سودابه فضایلی. چ ۱. تهران: پرسش.
- دین لوییس، فرانکلین (۱۳۹۰). ***مولوی دیروز تا امروز؛ شرق تا غرب***. ترجمهٔ حسن لاهوتی. تهران: نامک.
- رحمانیان، آرین (۱۳۹۰). ***فلاسفه و موسیقی***. تهران: فرهنگستان هنر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸). ***پله‌پله تا ملاقات خدا***. چ ۱۲. تهران: علمی.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

- ---------- (۱۳۸۸). «عارف و عامی در رقص و سماع». ***پژوهشنامهٔ فرهنگ و ادب***. ش ۱. صص ۲۱- ۳۹.
- ستاری، جلال (۱۳۸٦). ***عشق صوفیانه***. چ ۵. تهران: مرکز.
- سرامی، قدمعلی (۱۳٦۹). ***از خاک تا افلاک***. چ ۱. تهران: تابش.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸٦). ***موسیقی شعر***. چ ۱۰. تهران: آگه.
- شولته، گونتر (۱۳۹۱). ***این است نیچه***. ترجمهٔ سعید فیروزآبادی. تهران: ثالث.
- غزالی، ابوحامد محمد (۱۳٦۸). ***کیمیای سعادت***. به کوشش حسین خدیوجم. چ ٤. تهران: علمی و فرهنگی.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۵۱). ***مجموعهٔ مقالات و اشعار***. به کوشش عنایت‌الله مجیدی. تهران: دهخدا.
- فولادوند، حامد (۱۳۸۷). ***در شناخت نیچه***. تهران: کتاب نادر.
- فیضی، کریم (۱۳۸۸). ***شفیعی کدکنی و هزاران سال انسان***. چ ۱. تهران: اطلاعات.
- فینک، اویگن (۱۳۸۵). ***زندآگاهی فلسفهٔ نیچه***. ترجمهٔ منوچهر اسدی. آبادان: پرسش.
- قاسم‌زاده، مهدی (۱۳۸٦). «پس غذای عاشقان آمد سماع». ***کتاب ماه ادبیات***. ش ٦. صص ٦۷- ۷۱.
- گراهام، گوردن (۱۳۸۵). ***فلسفهٔ هنرها***. ترجمهٔ مسعود علیا. چ۲. تهران: ققنوس.
- محمدزاده، محمدجعفر (۱۳۹۰). ***گفتار حکیم*** (نگاهی به آثار و اندیشه‌های دکتر غلامحسین ابراهیمی دینانی). تهران: اطلاعات.
- مراغی، عبدالقاهر (۱۳۸۸). ***جامع الالحان***. ترجمهٔ بابک خضرایی. تهران: فرهنگستان هنر.
- مولوی، جلال‌الدین (۱۳٦۳). ***دیوان شمس تبریزی***. مقدمهٔ فروزانفر. تهران: امیرکبیر.
- ---------- (۱۳٦۹). ***مثنوی معنوی***. به کوشش محمد استعلامی. چ ۲. تهران: زوّار.
- ---------- (۱۳۸۱). ***مثنوی معنوی***. تصحیح قوام‌الدین خرمشاهی. چ ٦. تهران: دوستان.
- ---------- (۱۳۸۸). ***فیه ما فیه***. تصحیح توفیق سبحانی. تهران: پارسه.
- نیچه، فریدریش ویلهلم (۱۳۸۹). ***چنین گفت زرتشت***. ترجمهٔ مسعود انصاری. تهران: جامی.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

- ---------- (۱۳۸۱). ***چنین گفت زرتشت***. ترجمهٔ داریوش آشوری. تهران: آگه.
- ---------- (۱۳۸۰). ***تبارشناسی اخلاق***. ترجمهٔ داریوش آشوری. تهران: آگه.
- واتیمو، جانی (۱۳۸۹). ***فریدریش نیچه: درآمدی بر زندگی و تفکر***. ترجمهٔ ناهید احمدیان. آبادان: پرسش.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳٤۱). ***دیوان عثمان مختاری***. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- همدانی، امید (۱۳۸۹). ***عرفان و تفکر***. تهران: نگاه معاصر.
- یاسپرس، کارل (۱۳۸۸). ***نیچه و مسیحیت***. ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند. تهران: مرکز.

References:

- Aflaki, A. (1982). *Manaqeb'ol Arefin.* Ed. Hosein Yaziji. Tehran: Donyaye Ketab [In Persian].
- Balkhī, J. (1982). *Dīwān-e Kabīr*. Badi'ozzamān Foruzānfar. Mansour Moshfeq Tehran: Safialishah [In Persian].
- ---------- (1991). *Maṭnawīye Ma'nawī.* Badiozzaman Forouzanfar, Tehran: Javidan [In Persian].
- ---------- (2009). Fihe ma Fih, Tofiq Sobhani, Tehran: Parseh [In Persian].
- ---------- (1970). *Maṭnawīye Ma'nawī*, Mohammad Estelami, Tehran: Zavvar [In Persian].
- ---------- (2001). *Maṭnawīye Ma'nawī.* Qavam'odin Khorramshahi. Tehran: Doostan [In Persian].
- Barres, M. (1923). *UneEnquere aux Pays du Levant*. 2 t., Paris: Plon[In Persian].
- ---------- (1923). *UneEnquere Aux Pays du Levant*. 2th. Paris: Plon.
- Bayani, S. (2002). *Mowlavi & the Secret of Creation: Gift of the Other World*, Ali Dehbashi. Tehran: Sokhan [In Persian].
- Dooring, J. (1999). *Mystic in the Tradition of the Right People from the Right*. S. Fazaeli. Tehran: Porsesh [In Persian].
- Ebrahimi Dinani, GH. (2005). *The Light of Wisdom*. Ed. by: Hassan Seyed Arab.

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

Tehran: Mehre Niyosha [In Persian].

- Ekerwald, C.G. (1993). *Nietzsche: Liv och tänkesätt*. Stockholm: Rabén & Sjögren
- Eskandarijoo, M. (2010). *Zartousht of Nietzsche*. Tehran: Ketabe Ameh [In Persian].
- Estearn. J.P (2009). *Nietzsche, Ezzat' Allah Fouladvand*. Tehran: Tarhe Now [In Persian].
- Feizi, K. (2009). *Kadkani and Thousands of Years of Human History*. Tehran: Ettelaat [In Persian].
- Fink, E. (2005) *Nietzsche's Philosophie*, Trans. by: Manoucheh Asadi, Abadan: Porsesh [In Persian].
- Fooladvand, H (2008). *In recognition Nietzsche*. Tehran: Book of Nader [In Persian].
- Forouzanfar, B. (1971). *The Collection of Articles and Poems*. Enaytallh Majidi [In Persian]. Tehran: Dehkhoda.
- Ghazali, A. (1988). *Kimiya-yi Sa'ādat, Hossein Khadivjam*. Tehran: Elmi Farhangi [In Persian].
- Graham, G. (2005). *Philosophy of Arts*. Masoud Oliya. Tehran: Qoqnous [In Persian].
- Hamedani, O. (2010). *Mysticism and Thought*. Tehran: Negahe Moaser [In Persian].
- Homai, J.(1971). *Divane Osman Mokhtari*. Tehran: Bongahe Tarjomeh va Nashre Ketab [In Persian].
- Ikhwan Al-safa (No Date). *To the Epistles of the Brethren*. Beirut: Dare Sader [In Arabic].
- Jāmī, Abd ar-Rahmān (1996). *Nafahat al-Uns*. Ed. by: Mehdi Tohidi-pour. Tehran: sa'di [In Persian].
- Jaspers, K. (2009). *Nietzsche and Christianity*. Ezzat' Allah Fouladvand. Tehran:

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

Markaz [In Persian].

- Khalili, J. (2010). "A Comparison of Musical and Semantic Rhythms of Radif in Saddi's and Emad Faghih's Sonnets". *Literary Arts*. University of Esfahan, year 2. No.1. pp. 17-30 [In Persian].
- Lewis, F. (2011). *Rumi: Past and Present, East and West*. Hassan Lahouti. Tehran: Narmak [In Persian].
- Liebert, G. (2004). *Nietzsche and Musice*. Translated: David Pellauer and Graham Parkes. Chicago: The University of Chicago Press.
- Maraqi, A. (2009) Jame'olalhan, BabakKhazraei. Tehran: Academy of Arts [In Persian].
- Mohammadzadeh, M. (2009). *Wise Words*. Tehran: Ettelaat [In Persian].
- Nietzsche, F. (2010). *Thus Spoke Zarathustra*. Trans. by: Masood Ansari, Tehran: Jami [In Persian].
- Nietzsche, F. (2000) *On the Genealogy of Morality*. Dariush Ashouri. Tehran: Aqah [In Persian].
- ---------- (2009). *Thus Spoke Zarathustra*. Trans. by: Dariush Ashouri. Tehran: Aghah.
- ---------- (1993). *LivochTänkesätt; Carl Göran Ekerwald*. Sidan 34. Stockholm: Raben & Sjögren.
- ---------- (2003). *The Birth of Tragedy*. Ian Johnston.Canada: Malaspina University- College.
- Qasemzadeh, M. (2007). "Then the eat of lovers is Sama". M*onthly Book of Literature*. No. 6: pp. 67-71 [In Persian].
- Rahmaniyan, A.(2011) Philosophers and Music, Tehran: Academy of Arts [In Persian].
- Sarami, Q. (1999). *From the Soil to the Heavens*. Tehran: Tabesh [In Persian].
- Sattari, J. (2007). *Sufic Love*. Tehran: Nashre Markaz [In Persian].

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]

- Shafiei Kadkani, M.Z. (2006). *Music of Lyrics*. Tehran: Aghah [In Persian].
- Shoolte, G. (2012). *This is Nietzsche*. Saied Firouzabadi. Tehran Saleth [In Persian].
- Spinks. L. (2008). *Friedrich Nietzsche*. Reza Valiyari. Tehran: Nashre Markaz.
- Strunk, O. (1950). *Sources Reading in Musice History*. New York: Library of Congress.
- Tadayyon, A. (1997). *Rumi, Orghanon, Shams*. No 1. Tehran: Tehran [In Persian].
- Tafazzoli, A. (1996). *Sama of the poor in the Tomb of Rumi*. No 2. Tehran: Faakhteh [In Persian].
- Tolstoy, L. (1997). *What is Art?*. Kawe Dehghan. No 10. Tehran: Amir Kabir [In Persian].
- Tuncel, Y. (2012). "Nietzsche, music and silent suffering; An introduction". *The Agonist*. New Volume, No. 1 (Spring). pp. 14-15.
- Vattimo, G. (2010) *Nietzsche: Philosophy as Cultural Criticism*. Nahid Ahmadiyan. Abadan: Porsesh [In Persian].
- Zarrinkoob, A. (1997). *Pelleh-Pelleh ta Molaghate Khoda*. Tehran: Elmi [In Persian].
- ---------- (1998). "Mystic and popular dance and songs". *Journal of Culture and Literature*. No. 1. Pp. 21-39 [In Persian].

[Downloaded from clrj.modares.ac.ir on 2024-11-23]

[DOR: 20.1001.1.23452366.1394.3.2.7.9]