گنجینه زبان و ادبیات فارسی

سماع و جلوه‌های آن در شعر حافظ

حجت اله رئیسی[۱*]، ابراهیم واشقانی فراهانی[۲]، زهرا تدین[۳]، محمد مجوزی[۴]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه زابل، زابل، ایران

۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

۳. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات غنایی، مدرس دانشگاه، مرکز تحصیلات تکمیلی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

۴. دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه زابل، زابل، ایران

* ایمیل نویسنده مسئول: hojjatraeisi@uoz.ac.ir

چکیده

این پژوهش به بررسی مفهوم «سماع» به‌عنوان یکی از مهم‌ترین آیین‌های عرفانی در دیوان حافظ می‌پردازد و می‌کوشد ابعاد مختلف این پدیده را در شعر او تحلیل و تبیین کند. در آغاز، به خاستگاه و ماهیت سماع در سنت تصوف اشاره شده و نقش آن به‌عنوان ابزاری برای وصول به حالات روحانی و تجربه‌های شهودی مورد توجه قرار گرفته است. سپس با تحلیل ابیات مختلف دیوان حافظ، جلوه‌های گوناگون سماع از جمله توصیف مجالس سماع، تأثیر آن بر سالک، شرایط و آداب حضور در این مجالس، و نیز نقش موسیقی و آلات موسیقی در ایجاد وجد و بی‌خودی بررسی شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که حافظ سماع را نه صرفاً یک عمل ظاهری، بلکه تجربه‌ای عمیقاً معنوی می‌داند که موجب رهایی از تعلقات مادی و تقرب به حقیقت مطلق می‌شود. همچنین، شاعر با بهره‌گیری از تصاویر بدیع و نمادین، مفاهیم پیچیده عرفانی را در قالبی هنری بیان کرده و مخاطب را در تجربه‌ای مشترک از شور و جذبه معنوی سهیم می‌سازد. از دیگر نتایج پژوهش، توجه حافظ به نقش شعر در مجالس سماع و برتری اشعار خود در ایجاد تأثیر معنوی است. در نهایت، می‌توان گفت که سماع در شعر حافظ کارکردی چندلایه دارد که همزمان شامل ابعاد زیبایی‌شناختی، عرفانی و روان‌شناختی است و بازتابی از جهان‌بینی عمیق و تجربه‌های درونی شاعر به‌شمار می‌رود.

کلیدواژگان: *سماع، حافظ، تصوف، عرفان، موسیقی*

شیوه استناددهی: رئیسی، حجت اله.، واشقانی فراهانی، ابراهیم.، تدین، زهرا.، و مجوزی، محمد. (۱۴۰۵). سماع و جلوه‌های آن در شعر حافظ. *گنجینه زبان و ادبیات فارسی*، ۴ (۲)، ۱۵-۱.

© ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

تاریخ ارسال: ۱۸ آذر ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۲ فروردین ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۹ فروردین ۱۴۰۵

تاریخ چاپ اولیه: ۷ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ چاپ نهایی: ۱ تیر ۱۴۰۵

The Treasury of Persian Language and Literature

Sama‘ and Its Manifestations in Hafez’s Poetry

HojjatAllah Raeisi[1]*, Ebrahim Vasheghani Farahani[2], Zahra Tadayyon[3], Mohammad Mojavvezi[4]

1. PhD in Persian Language and Literature, Lecturer at Zabol University, Zabol, Iran
2. Associate Professor of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran
3. PhD student in Ghanaian language and literature, university lecturer, Graduate Education Center, Payam Noor University, Tehran, Iran
4. Associate Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Zabol, Zabol, Iran

*Corresponding Author’s Email: hojjatraeisi@uoz.ac.ir

Abstract

This study examines the concept of Sama‘ as one of the most significant mystical practices within the Divan of Hafez, aiming to analyze its various dimensions and representations in his poetry. The paper begins by addressing the origins and nature of Sama‘ in Sufi tradition, highlighting its function as a medium for attaining spiritual states and mystical insight. Through a close reading of selected verses, the study explores different manifestations of Sama‘, including the depiction of Sama‘ gatherings, its psychological and spiritual effects on the mystic, the conditions and etiquette governing such rituals, and the role of music and musical instruments in inducing ecstasy and transcendence. The findings indicate that Hafez perceives Sama‘ not merely as a physical or ritualistic act but as a profound spiritual experience that facilitates detachment from worldly attachments and movement toward ultimate truth. Moreover, Hafez employs rich symbolic imagery and poetic devices to convey complex mystical meanings, enabling readers to engage in a shared experience of spiritual enthusiasm and aesthetic pleasure. The study also reveals Hafez’s emphasis on the power of poetry within Sama‘ gatherings and his implicit assertion of the superiority of his own verses in evoking mystical states. Ultimately, Sama‘ in Hafez’s poetry functions as a multilayered concept encompassing aesthetic, mystical, and psychological dimensions, reflecting the poet’s deep worldview and inner experiences.

Keywords: *Sama‘, Hafez, Sufism, Mysticism, Music*

How to cite: Raeisi, H., Vasheghani Farahani, E., Tadayyon, Z., & Mojavvezi, M. (2026). Sama‘ and Its Manifestations in Hafez’s Poetry. *The Treasury of Persian Language and Literature*, *4*(2), 1-15.

© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 09 December 2025
Revise Date: 01 April 2026
Accept Date: 08 April 2026
Initial Publish: 27 April 2026
Final Publish: 22 June 2026

مقدمه

می‌دانیم که هر یک از حواس انسان برای درک و احساس جزئی از طبیعت یا نعمت‌ها و لذائذ آفریده شده است. خالق یکتا، همان‌طور که چشم را برای دیدن چیزهای نیکو و بینی را برای بوییدن و ذائقه را برای چشیدن و لامسه را برای لمس کردن آفریده، گوش را برای سمعِ اصواتِ خوش و استفاده کردن از آن‌ها و به وجد آمدن از آن‌ها خلق کرده است.

موسیقی یکی از الحانی است که در طبیعت به وجود آمده و انسان را به وجد می‌آورد و نواها در قالبِ آن دلنشین‌تر و مؤثرتر می‌افتند؛ مخصوصاً اگر به گوش جان آن‌ها را بشنویم. شنیدنِ (سماع) اصواتِ خوش به گوش جان و تن، همواره موردنظر صوفیه و اهل عرفان بوده است و در سماعِ خود به حالات بس نادر دست یافته‌اند و از راه سماع به کشف و شهود و بی‌خودی کامل از خویش رسیده‌اند.

با نگاه به ادبیات تصوف که بخش عظیمی از ادبیات ما را به خود اختصاص داده است، به نکات زیادی در مورد سماع عارفان می‌رسیم که هر یک در خور تأمل و اندیشه است. اما ابتدا باید در مورد پیدایش سماع و منشأ آن سخن به میان بیاورم؛ چرا که بسیاری از ظرایفِ سماع از همین‌جا شروع می‌شود.

منشأ سماع را بسیاری از نخستین سخن حق می‌دانند که به مخلوق گفت «الستُ بربکم» و آن خطاب خداوند به بنده، یک لطف بسیار بزرگ به شمار می‌آید و بهترین چیزی که یک بنده می‌شنود، قول حق است و یا به قول دکتر حاکمی: «خوش‌ترین سماع، آن است که از خدا شنوی چنان‌که خوش‌ترین نظر، آن است که به دوست نگری» (1).

و این آغاز راهی شد که صوفیان با شنیدنِ کلام یا سخنی، از پرده ظاهری فراتر بروند و از گوش خود برای رسیدن به محبوب و آزادی از بندِ دنیا و متعلقات آن بهره بگیرند. و چه چیز بهتر از سخن خدا! که هجویری گفته است: «اولی‌تر سموعات، دل را به فواید و سِر به زواید و گوش را به لذات کلام ایزد ـ عزّاسمه ـ است» (2).

عده‌ای نیز بر این باورند که سماع سابقه‌ای مذهبی و غیراسلامی دارد، امّا به طوری که اهل تصوف و اسلام به کار می‌برند، نبوده است (3).

به هر حال، شنیدن آواز و صدای خوش، خوشایند است و بسیاری داشتن صدای خوش را نعمتی ویژه می‌دانند. در رساله قشیریه صریحاً به این نکته اشاره شده که «آواز خوش نعمتی است که خدا ـ عزّ و جلّ ـ کس را دهد» (4).

و آن به خاطر تأثیری است که شنیدن صدای خوش بر انسان می‌گذارد. ویژگی اصلی سماع این است که انسان را از حالت عادی خارج کند و توجه به نفس را در انسان محو کند. در تعریف دیگر از سماع چنین آمده است: «سماع ظهور و وجدان حالات معین را گویند بر وجه که مستلزم بود فقدان قوت ضبط و تمیز احوال ظاهر را، و دل را منصرف سازد به عالم وحدت و از مزاحمت و تعلق و توجه نفس به یکدیگر و حرکت دوری حاصل شود که به صورت رقص به ظهور رسد» (5).

نکته دیگر در سماع این است که برخی آن را دعوت خدا می‌دانند و بر این اعتقادند که سماع واقعی بدون دعوت و توجه خاص خدا امکان‌پذیر نیست؛ چرا که بنده در حالتی از سماع بهره می‌گیرد که در بی‌خودی کامل باشد و هیچ توجهی به خود و دنیای پیرامونش نداشته باشد. و یا به قول دقیق‌تر: «حقیقتِ سماع را بیداری دل دانند و توجه آن را به حق انگارند» (6).

پیدایش سماع، هرگونه‌ای که باشد، بالاخره از خود بی‌خود شدن و خروج از بندِ تن و ظواهرِ اطراف را دربر می‌گیرد. نکته دیگری که در مورد پیدایش سماع می‌توان گفت، «سماع در قرآن» است. قرآن را در ابتدا بدون موسیقی می‌خواندند و هر چیز تکرار شود، از لطف آن کاسته می‌شود. هرچند قرآن با تکرار هم تازه می‌نماید،

امّا اگر آن را با موسیقی خاص بخوانند، هم بهتر تأثیر می‌گذارد و هم علاقه‌مندان بیشتری می‌یابد و نیز حفظ آن راحت‌تر می‌شود. پس موسیقی مخصوصی در قرائت قرآن راه یافت؛ امّا اصل قرآن از موسیقی بی‌نیاز است. در کتاب کشف‌المحجوب چنین آمده که عمربن خطاب با شنیدن آیه‌ای از قرآن که خواهرش می‌خواند، از مخالفت با اسلام به موافقت آمد و پیامبر خدا با شنیدن آیه‌ای از قرآن بیهوش بیفتاد (2). و نمونه‌های آن بسیار است که بزرگان و عارفانی تنها با شنیدن و استماع آیه یا سخن از حق و یا جمله‌ای از انسان کاملی، از خود بی‌خود شده، نعره‌ای کشیده‌اند و ساعت‌ها مدهوش و بیهوش اُفتاده‌اند و این خود دلیلی است برای عظمت سماع و گوش دادن به نوای حق. سماع از همان دوران پیدایش، قوانین و آدابی داشته است و رسم و رسومی هم به مرور زمان در آن ایجاد شد؛ امّا باید بدانیم که هر نوایی در خور سماع نیست و سرود را هر کسی نمی‌تواند بخواند تا بیدلان با گوش دادن آن به وجد بیایند و این‌که هر کسی نمی‌تواند در جمعِ شنوندگان باشد و حتی به نظاره آن بایستد و بعد از این‌که تمام این شرایط مهیا شد، باید نکاتی در مورد خود سماع و آداب آن دانست؛ چرا که سماع هم مانند هر کاری آیینی دارد. این آیین‌ها و قوانین را عرفا گاهی نوشته‌اند و اهل ادب هم در به‌کارگیری اصطلاحات آن، گاهی به رموز و رسوم آن اشاراتی کرده‌اند.

سماع در دیوان حافظ:

در دیوان سراسر ذوق و اندیشه حافظ، بارها به سماع و متعلقات و آداب آن می‌رسیم و شایسته است به «سماع در دیوان حافظ» نگاهی داشته باشیم؛ چرا که حافظ از بزرگ‌ترین عارفان و شاعران پارسی‌گوی است و بارها اشعار او در سماع و مجالس رقص صوفیه مورد استفاده قرار گرفته و می‌گیرد.

«دلم از پرده بشد حافظ خوش‌گوی کجاست / تا به قول و غزلش ساز و نوایی بکنیم» (7)

دیدگاه حافظ در مورد سماع و نظراتی که وی پیرامون جلسات رقص و یارانِ مجلس دارد، تماماً برگرفته از جهان‌بینی رایجِ آمیخته با عرفان آن زمان دارد و هر یک را می‌توان در آداب و رسومِ سماع و یا قوانین آن پیدا کرد؛ اما حافظ نظر بیشتری به جنبه روحانی دارد تا جنبه ظاهری آن. آداب و اصطلاحاتی همچون «مکاشفه، وجد، خرقه‌دریدن، خرقه‌سوختن، خرقه‌انداختن و دست‌افشاندن» در خلال دیوان حافظ، علاوه بر ذکر مراحل سلوک و دوری‌جستن از جهان مادی، اشاره به جلساتِ سماع و رقص صوفیان دارد؛ و همین‌طور لزوم رعایت سه اصل «زمان»، «مکان» و «یاران» که شیخ شهاب‌الدین سهروردی، عارف بزرگ قرن هفتم، به آن اعتقاد دارد، در ابیات حافظ دیده می‌شود (8).

در دیوان حافظ، نمونه‌های زیادی در مورد این مجالس و آداب آن وجود دارد که بیشتر آن را در این مجموعه بررسی و ابیات را عیناً ذکر می‌کنیم. شایان ذکر است که حافظ برای بسیاری از رفتارها و تصویرهای طبع، تعلل عارفانه و شاعرانه‌ای می‌آورد. مثلاً در بیت: «حافظ این خرقه بینداز مگر جان ببری / کآتش از خرقه سالوس و کرامت برخاست» (7)

شاعر با بیان نظر همواره منفی خود در مورد خرقه و خرقه‌پوشان (دنیاپرستان)، اشاره به مراسم خرقه‌اندازی صوفیه دارد و با تعلیلی زیبا، این خرقه‌اندازی را تنها راه سلامتِ روح و جان می‌داند. به طور کلی، حافظ تعابیر و تحلیل‌هایی از این مجالس به ما ارائه می‌دهد که در بیشتر آثار کمتر شاهد آن‌ها هستم.

تأثیر سماع:

حافظ در برخی ابیات به بیان تأثیر سماع و پیامدهای آن می‌پردازد و در واقع به توصیف منظره یا حالتی می‌پردازد که در حالتِ نهایی سماع رخ می‌دهد و یا بر عارف غلبه می‌کند. حافظ بیشتر این تحولات و دگرگونی‌ها را از دیدگاهِ ظاهری بیان کرده، امّا با تأمل و اندیشه در آن‌ها، جنبه روحانی و باطنی هر یک آشکار می‌شود.

و به این طریق، حافظ با همه مخاطبان (سطحی‌نگران و باطن‌گرایان) ارتباط برقرار می‌کند.

«ماجرا کم کن و بازآ که مرا مردم چشم / خرقه از سر به درآورد و به شکرانه بسوخت» (7)

در تحلیل این بیت می‌توان به لرزش مردمک چشم اشاره کرد که گویی با دیدن معشوق به وجد آمده و هستی‌اش را باخته است؛ و یا می‌توان دلیل سماعِ حافظ را مردمک چشم، یا آنچه توسط آن می‌بیند، دانست که او را چنان منقلب کرده که متعلقات دنیای مادی (خرقه) را از خود جدا می‌کند.

«رسد موسم آن کز طرب چو نرگس مست / نهد به پای قدح هر که شش درم دارد» (7)

در این بیت، حافظ با ظرافت تمام به بیان دست‌افشانی صوفیان در هنگام سماع پرداخته و با تصویرسازی بی‌مانند، آن را به گل نرگس تشبیه می‌کند. لازم به ذکر است که قدح در این بیت، «وقت و هنگام تجلی است که موطن تجلیات آثار است و این منوط و مشروط بود به آن‌که دل عارف جمیع نفوذ افکار و نتایج انظار را با تمام اجناس آثار احکام حس و وهم در هنگام داو خواستن حریف دربازد و محو سازد» (5).

«بر سر تربت من با می و مطرب بنشین / تا به بویت ز لحد رقص‌کنان برخیزم» (7)

در این بیت، حافظ تأثیر شنیدن نوای مطرب را تا حدی می‌داند که حتی مرده‌ای را زنده می‌کند. البته در این بیت، تعظیم برای معشوق و همین‌طور موسیقی دیده می‌شود، امّا آنچه مشهودتر است، تأثیر شنیدن و سماع بر حافظ و همین‌طور نقش موسیقی در دگرگونی احوال سالک است.

«تا چه گویم که چه کشفم شد از این سیر و سلوک / به در صومعه با بربط و پیمانه روم» (7)

در این بیت، حافظ معتقد است که تمام تحصیل و کشفیات خود را تنها با بربط و پیمانه می‌تواند بر همگان ظاهر کند و نکته دیگر این است که بربط و پیمانه را برای سماع می‌برند و اشاره ظریف حافظ به این نکته است که تنها افرادی می‌توانند حرف مرا بفهمند که اهل سماع و عرفان باشند. برای توضیح پیمانه می‌توان به شوق و وجد حافظ اشاره کرد و یا به این سخن اعتماد کنیم: «صوفیه برای تحریک اعصاب و نیل به حالی که از آن تعبیر به بی‌خودی می‌کنند، گاه به مواد تخدیرکننده یا سکرانگیز متوسل می‌شده‌اند» (9).

البته پیمانه یکی از اصطلاحات رایج عرفان و تصوف است که معنایی فرامادی دارد.

«جوانی باز می‌آرد به یادم / سماع چنگ و دست‌افشان ساقی» (7)

حافظ با شنیدن صدای چنگ و دیدن مجلس سماع چنان می‌شود که گویی جوانی‌اش به یاد آمده است؛ علاوه بر این، حافظ در پرده به توصیف و تعظیم سماع پرداخته، چرا که جوانی حالتِ خوبی است. نکته دیگری که در این بیت می‌توان دید، اشاره به جوانی حافظ است و این‌که او در جوانی سماع می‌کرده و بنابر اعتقادات صوفیه، سماع مختص مبتدیان است، که هجویری گفته است: «سماع توشه بازماندگان است، هر که رسد او را به سماع حاجت نیاید» (2).

«چون کرد در دلم اثر آواز عندلیب / گشتم چنان که هیچ نماندم تحملی» (7)

حافظ با شنیدن صدای عندلیب، از خود بی‌خود می‌شود و تاب و تحملش را از دست می‌دهد. و این نشانه‌ای از ضمیر روشن و باطن آگاهِ اوست، چرا که: «هر که از آواز خوش لذت نیابد، نشان آن است که دلش مرده است یا سمع باطنش باطل گشته» (10). علاوه بر این، سماع، وسیله مقدسی است که درون انسان وجد پدید می‌آورد که آن وجد یا مضطرب می‌کند و یا شادمان می‌سازد (8).

و به همین دلیل است که حافظ فقط به از دست رفتن تاب و تحملش اشاره می‌کند، نه به حالتی که به او دست می‌دهد؛ چرا که ممکن است خوشایند یا مضطرب‌کننده باشد.

«ساقی به دست باش که غم در کمین ماست / مطرب نگاه دار همین ره که می‌زنی» (7)

حافظ هم مانند بسیاری از صوفیان، سماع را وسیله‌ای برای گشایش دل و رفع ملال می‌داند و با درخواست از ساقی و مطرب بر این عقیده است که اگر سماع را به پایان ببریم، غم به سراغ ما می‌آید. دکتر زرین‌کوب در این باره می‌گوید: «از آن گذشته، رقص و سماع را هم وسیله‌ای کرده بودند برای رفع قبض و ملال» (9).

«ببین که رقص‌کنان می‌رود به ناله چنگ / کس که رخصه نفرمودی استماع سماع» (7)

در مورد تأثیر سماع به نکات زیادی می‌توان اشاره کرد. حافظ در این بیت معتقد است که حتی افرادی که منکر سماع بوده‌اند و گوش دادن آن را حرام می‌دانستند، با شنیدن صدای چنگ به رقص درمی‌آیند؛ چرا که سماع انسان را به وجد می‌آورد و او را به سمت حق سوق می‌دهد و همین اشاره به حقانیت سماع دارد. «صوفی در حال سماع پشت پا به هر دو جهان می‌زند و جز حق، همه چیز را به آتش عشق می‌سوزاند. سماع آتش محبت را تیزتر می‌کند و گوینده و شنونده را به هم نزدیک می‌کند تا جایی که خواننده و نیوشنده یکی می‌شوند» (6).

توان سماع تا حدی است که حتی مخالفانِ آن هم در مقابلش هیچ تحملی ندارند، «گویی توان خاموشی از آنان سلب می‌شود» (11). به هر حال، سماع را توانی است غیرقابل انکار که اهل ذوق را از خود بی‌خود می‌کند و به وجد می‌آورد؛ چرا که تمام دل‌ها به حق راهی دارند و سماع حافظ چیزی جز تجلی حق و حقیقت نیست.

توصیف مجالس سماع:

اکثر نویسندگان و شاعران صوفی بر توصیف مجالس سماع و تصویرسازی آن در آثار خود همّت گذاشته‌اند. حافظ هم مانند بقیه، در برخی ابیات حالت و چگونگی مجالس سماع را به تصویر می‌کشد و از این راه می‌خواهد خواننده را در ذوق و بهره خود سهیم کند و پرده از برخی رموز آن بازگشاید. البته هر صاحب‌قلمی که در این عرصه فعالیت می‌کرده، دست به چنین توصیفاتی زده؛ مثلاً دکتر زرین‌کوب آن را معرکه‌ای روحانی و پر از شور و حال می‌داند (9).

در شرح اصطلاحات تصوف در مورد سماع چنین آمده است: «سماع، شنیدن سرود و پایکوبی و دست‌افشانی صوفیان است» (10).

حافظ در توصیفِ خود از مجالس سماع، از صنایع مختلف مانند تشبیه استفاده کرده است که لطفِ کلام او را به بالاترین حد می‌رساند. البته حافظ در این توضیحات از اصطلاحات و کلماتی استفاده می‌کند که قابل تعمق و اندیشه‌اند و کاملاً هدفمند به کار رفته‌اند.

«چو غنچه با لب خندان به یاد مجلس شاه / پیاله گیرم و از شوق جامه پاره کنم» (7)

حافظ در این بیت، حالتِ خود را در سماع و بی‌خود شدن از خود توصیف می‌کند و جالب آن است که حافظ در بیشتر ابیات، سماع را به غنچه یا افرادی که مانند غنچه هستند نسبت می‌دهد. غنچه‌ها از آن رو که هنوز کامل نشده‌اند و نیاز به کمک و توجه دارند تا گل شوند یا به کمال برسند. هجویری در کشف‌المحجوب به صراحت می‌نویسد که: «سماع توشه بازماندگان است، هر که رسید او را به سماع حاجت نیاید» (2).

می‌بینیم که حتی عالمی مانند ابوالحسن هجویری نیز سماع را مخصوص تازه‌کاران می‌داند و حافظ با بهترین تعبیر، تازه‌کاری را که می‌خواهد از سماع بهره ببرد و خرقه خود را پاره کند، به غنچه و شکفتن آن تشبیه می‌کند و با این وسیله به توصیف زیبایی‌های مجلس سماع می‌پردازد. امّا حافظ در یک بیت است که توصیفِ

کامل یک فرد در حال سماع پرداخته و ویژگی‌های او را به طور کامل بیان می‌کند و آن این بیت است:

«زلف آشفته و خو کرده، خندان‌لب و مست / پیرهن‌چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست» (7)

ابتدا به ظاهر و زلف آشفته می‌پردازد و این ظاهر آشفته بیانگر دوری از ظاهر دنیا است، چرا که «عارف در حالت بی‌خودی و غلبه شور و وجد و آشفتگی، پشت پا به دنیا زده و سر دست بر کائنات می‌افشانده و جامه را پاره می‌کرده است» (1). در مورد صراحی یا آنچه احتمالاً صوفیان برای از خود بی‌خود شدن مصرف می‌کردند، بسیاری اعتقاد به مصرف قهوه، بنگ، چرس و حتی شراب توسط صوفیه دارند (9). امّا «صراحی در واقع به مواقف و مقامات سالک گویند» (5). در مورد پیراهن چاک‌شده فرد در حال رقص، همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، عارف چنان به وجد می‌آید و از خود بی‌خود می‌شود که خرقه از تن بیرون آورده و آن را پاره‌پاره می‌کرده است و این نوعی پشت کردن به دنیا محسوب می‌شود. هجویری پاره کردن لباس را اسراف می‌داند، امّا معتقد است در صورت غلبه آن حالت و برخاستن خطاب از او و بی‌خبر شدنش از دنیا، اگر این کار را انجام بدهد، گناهی مرتکب نشده است (2). علاوه بر توصیف پریشانی و مستی و خرقه‌دری صوفی، در این بیت به همخوانی او با سرود برمی‌خوریم و بیت حاکی از خواندن سرود یا زمزمه آن توسط هر سالکِ حاضر در مجلس است.

توصیه به سماع:

حافظ در بسیاری از ابیاتِ خود، خواننده و یا مخاطب را به سماع توصیه می‌کند و با بیان حَسَنات و فواید این کار، مخاطب را به این کار تشویق می‌کند و چاره بسیاری از مشکلات را سماع می‌داند.

«مطربا مجلس انس است، غزل خوان و سرود / چند گویی که چنین رفت و چنان خواهد شد» (7)

حافظ در این بیت، خطاب به مطرب می‌گوید: راه حل گذر از محدوده بندِ زمان، سماع است؛ چرا که با غلبه حالت وجد بر دل سالک، هیچ حد و مرزی نمی‌داند و او را به خواندن غزل و سرود تشویق می‌کند.

«دامنی گر چاک شد در عالم رندی چه باک / جامه‌ای در نیک‌نامی نیز می‌باید درید» (7)

حافظ در این بیت، پارگی خرقه در سماع را که نمادِ دوری جستن از دنیاست، نوعی افتخار و نیک‌نامی می‌داند و در مقابل آن، از چاک شدن دامن و بی‌آبرویی هیچ ابایی ندارد؛ چرا که افتخار و نیک‌نامی وجد و سماع را از همه چیز برتر می‌داند.

«یغمای عقل و دین را بیرون خرام سرمست / در سر کلاه بشکن، در بر قبا بگردان» (7)

در اینجا حافظ با بیان صریح و روشن به قبا برگرداندن و کلاه شکستن اشاره می‌کند و عقل و دین را به یکباره کنار می‌زند و از مخاطب می‌خواهد که مست و مدهوش، ظواهر و درجات دنیوی (کلاه) را درهم بشکند و از صورتِ مادی و ظاهرِ خود (قبا) فاصله بگیرد.

«ساقی به بی‌نیازی رندان که می بده / تا بشنوی ز صوت مغنی هوالغنی» (7)

در این بیت، حافظ ساقی را سوگند می‌دهد و معتقد است: نوای حق و سخن راستین «هوالغنی» را در صوتِ مغنی می‌توان دریافت و این همان حقیقت سماع است.

«در سماع آی و ز سر خرقه برانداز و برقص / ورنه با گوشه رو و خرقه ما در سر گیر» (7)

می‌دانیم که حافظ همواره نظر و دیدی منفی نسبت به خرقه و خرقه‌پوشان دارد. در این بیت، حافظ به مخاطب خود می‌گوید که: یا همراه ما به سماع بپرداز و بدی‌های خود (خرقه) را از خود دور کن و به حالت رقص که همان بی‌خودی از خویشتن است، وارد شو؛ و یا به گوشه‌ای رفته و خرقه ریا و بدکاری و ظاهرپرستی را در سرِ خود بگیر.

«حافظ این خرقه بینداز مگر جان ببری / کآتش از خرقه سالوس و کرامت برخاست» (7)

حافظ در این بیت، تنها راه سالم ماندنِ جانِ معنوی انسان را دوری از خرقه (ظواهر دنیا و خودپرستی) می‌داند و گویی جان و روحِ عاشق تنها به این وسیله حفظ می‌شود. مولوی همین نیاز عاشق به سماع و خرقه‌اندازی را در بیت بسیار زیبایی بیان می‌کند.

«پس غذای عاشقان آمد سماع / که در او باشد خیال اجتماع» (12)

مولوی علاوه بر غذا (مایه حیات و دوام)، سماع را باعث فراغتِ خاطر و رفع پراکندگی دلِ صوفیه می‌داند و معتقد است سماع مانع از بروز و دخالت فرع و هرچه غیر از خدا باشد در روح انسان عاشق می‌شود.

آداب و قوانین مراسم سماع:

سماع هم مانند هر عمل دیگری آداب و رسومی دارد؛ کارهایی در آن مناسب و پسندیده و کارهایی نهی‌شده هستند. «صوفیه هر کس را شایسته شرکت در سماع و وجد و رقص نمی‌دانستند و شروطی برای مستمع و صوفی قائل شده‌اند» (13).

حافظ نیز در اشعار خود به بیان آداب و شرایط سماع پرداخته است.

«ساقی و مطرب و می جمله مهیاست ولی / عیش بی‌یار مهیا نشود، یار کجاست» (7)

همه چیز برای سماع و رقص آماده است، امّا «یار» حاضر نیست و این غیبت یار موجب دلگیری حافظ و عدم حضور او در این مجلس می‌شود.

غزالی سه شرط را برای سماع لازم می‌داند و آن سه شرط عبارت‌اند از: زمان، مکان و اخوان (14).

هجویری، حتی نظاره زنان را که از جایی به درویشان در حال سماع می‌نگرند، نمی‌پسندد (2)؛ چرا که سماع نوع ارتباط معنوی با محبوب واقعی است و هر دیده‌ای نباید آن را ببیند.

همین «یار» که حافظ بدون حضورش سماع نمی‌کند، در برخی تحلیل‌ها به شیخ و پیر تعبیر شده و بسیاری از اندیشمندان، یکی از شرایطِ اصل سماع را حضورِ پیر یا شیخ می‌دانند (6).

«رقص بر شعر تر و ناله نی خوش باشد / خاصه رقصی که در آن دست نگاری گیرند» (7)

حافظ در این بیت به برخی از شرایط شعر و موسیقی و یار یا همان هم‌مجلس در سماع اشاره می‌کند. در مورد شعر تر می‌توان گفت منظور از شعر تر، شعری است که علاوه بر این‌که انسان را سرگرم خواسته‌های نفسانی خود نکند، «مانع قبض و گرفتگی شود یا حداقل قبض همراه نیاورد» (3).

نی و اهمیت آن را در بخش‌های بعد توضیح می‌دهیم.

«چو لطف باده کند جلوه در رخ ساقی / ز عاشقان به سرود و ترانه یاد آرید» (7)

در این بیت، حافظ شرط و شروطی برای سرود و ترانه می‌آورد و با حرفِ شرط «چو»، خواسته‌هایش را بیان می‌کند. هجویری نیز شرایطی برای سماع ذکر می‌کند: «بدان که شرط آداب سماع آن است که تا نیاید نکنی و مر آن را عادت نسازی، دیر به دیر کنی تا تعظیم آن از دل بنشود و تا چون سماع کنی، پیر آنجا حاضر باشد» (2).

در واقع، همین لطف باده که حافظ ذکر کرده، بی‌خودی از خویشتن است و هم این‌که خودِ سماع باید بیاید و تکلف در آن به هیچ وجه روا نیست.

موسیقی و آلات موسیقی در سماع:

هرچند در آغاز، مجالس سماع صوفیه با موسیقی چندانی همراه نبوده، امّا بعدها آلات و آواهای دیگری به آن اضافه شد تا حدی که برخی معتقدند: «سماع صوفیه، در ابقای موسیقی، تأثیر بزرگی داشته است» (8). علاوه بر این، «حکما و فلاسفه معتقد بودند که در افلاک، آوازها و نغمه‌هاست و فیثاغورث و افلاطون می‌گفتند که تأثیر موسیقی و نغمات موزون در آدمی، یادآور نغمات آسمانی

است که پیش از تولد می‌شنیده و در زندگی با شنیدن آواز خوش به وجد می‌آید و گذشته را به یاد می‌آورد» (15). پس موسیقی در سماع و تغییر حالت انسان نقش به‌سزایی دارد.

«مطرب عشق عجب ساز و نوایی دارد / نقش هر نغمه که زد راه به جایی دارد» (7)

شاید همین «راه» که حافظ ذکر می‌کند، اشاره به عالم ملکوت باشد. به همین خاطر، حافظ از شنیدن این ساز و نوا به وجد آمده است و نوایی، او را از این دنیا و متعلقات آن آزاد و به سمت معشوق خود راهنمایی می‌کند.

«حدیث عشق که از حرف و صوت مستغنی است / به ناله دف و نی در خروش و ولوله بود» (7)

در این بیت، حافظ حتی حدیث عشق را در مقابل «دف و نی» بی‌توان می‌بیند و این سخن بدون هدف و تأمل نبوده است. لازم است که در مورد نی و دف نکاتی را بیان کنیم.

اهمیت نی از آنجا شروع می‌شود که عرفا یک انسان آگاه و آزاد را غالباً به نی تشبیه می‌کنند و معتقدند که صدای نی و سوزشِ آوای نی ناشی از سوزش درون انسان است و بیشترین اهمیت را با استناد به آیه شریفه «وَ نَفَختُ فیهِ مِن روحی» بیان می‌کنند و این تشبیه انسان به نی را از درگاه الهی می‌بینند و نزدیک‌ترین چیز در آلات موسیقی به انسان را نی می‌دانند. ژان دورینگ موقعیت ممتاز نی را ناشی از سابقه بسیار کهن آن می‌داند و می‌گوید: «Sonority» یا صدادهی و حال‌وهوایی که معمولاً نی در آن نواخته می‌شود، بُعد فرامادی و متعالی را در وجود شنونده برمی‌انگیزد (16).

مولوی نیز انسان آگاه را به نی تشبیه می‌کند و نوای نی را مانند آتش، سوزان و مایه تحول و تغییر صاحبانِ ذوق می‌داند و برای افرادی که به نی بی‌توجه هستند، سرنوشت نابودی را آرزو می‌کند.

«بشنو از نی چون حکایت می‌کند / از جدایی‌ها شکایت می‌کند آتش است این بانگ نای و نیست باد / هر که این آتش ندارد نیست باد» (12)

عرفا تعبیر دیگری هم از دف و نی دارند و آن اشاره به صورتِ باطنی هر کدام است. دف و نی در ظاهر، اگرچه آلاتی از موسیقی هستند، امّا «در باطن، دف نشان از عالم کبیر دارد و نی نشانه‌ای سمبلی از عالم صغیر است» (3). و به همین خاطر است که حافظ در این بیت، سبب فاش شدنِ رازِ وجودِ خویش را در «نی» و «دف» می‌داند.

«راز سربسته ما بین که به دستان گفتند / هر زمان با دف و نی بر سر بازار دگر» (7)

در جاهای دیگر، حافظ به چنگ و بربط نیز اشاره کرده و همانند نی و دف از آن‌ها یاد کرده و فاش کردن رازِ هستی و آفرینش را به گردنِ آن‌ها می‌اندازد.

«ز باده خوردن پنهان ملول شد حافظ / به بانگ بربط و نی رازش آشکار کنیم» (7)

و یا در این بیت:

«بردم از ره دل حافظ به دف و چنگ و غزل / تا جزای من بدنام چه خواهد بودن» (7)

حافظ نوای چنگ و دف را موجب بیدلی و شیدایی می‌داند. البته شایان ذکر است که «چنگ به حصول کمال ذوق و شوق نیز اطلاق می‌شود» (5).

در برخی ابیات نیز حافظ به وسیله آلات موسیقی اشاره‌ای نمی‌کند و هدفش از این کار، تعظیم نوای موسیقی است و این‌که خودِ این موسیقی انسان را به معشوقِ واقعی سوق می‌دهد و اشاره به عالم معنا دارد.

«مطرب چه پرده ساخت که در پرده سماع / بر اهل وجد و حال درهای هو ببست» (7)

می‌بینیم که در این بیت، حتی اهل وجد و حال نیز سخنی برای گفتن ندارند.

«مطرب کجاست تا همه محصول زهد و علم / در کار چنگ و بربط و آواز نی کنم» (7)

در اینجا حافظ زهد و علم را در مقابل سماع و وجد آن هیچ می‌شمارد؛ چرا که در هر دو آن‌ها حضور بنده و ابراز وجود دیده می‌شود، امّا در سماع، بی‌خودی و سر سپردن به راه عشق مدنظر است.

اهمیت و تأثیر شعر در سماع:

حافظ به اهمیت شعر در سماع کاملاً آگاه بوده و با علم به این‌که هر شعری لایق خوانده شدن در مجلس سماع نیست، شعر خود را پیشنهاد می‌دهد و در واقع تفاخر خود و شعر خود را نسبت به دیگران با این پیشنهاد، اعلام می‌کند.

«اگر از این دست زند مطرب مجلس ره عشق / شعر حافظ ببرد وقت سماع از هوشم» (7)

«در آسمان نه عجب گر به گفته حافظ / سماع زهره به رقص آورد مسیحا را» (7)

حافظ در این دو بیت، تفاخر و برتری خود را نسبت به بقیه اعلام می‌کند و ظاهراً خود را از آن‌ها می‌داند که در قرآن کریم ذکر شده‌اند و بر دیگر شعرا برتری داده شده‌اند.

(قرآن کریم، سوره شعرا، آیه ۲۲۴ ـ ۲۲۷: «الشُعرا یتبعهم الغاوون * ألَم تَرَ أنَّهُم فی کل وادٍ یهیمون * و أنَّهُم یقولون ما لا یفعلون * إلا الذین آمنوا و عملوا الصالحات و ذکروا الله کثیراً و انتصروا من بعد ما ظلموا و سیعلم الذین ظلموا أی منقلب ینقلبون»).

«حافظ که ساز مطرب عشاق ساز کرد / خالی مباد عرصه این بزمگاه از او» (7)

حافظ در این بیت، به خوانده شدن اشعارش در مجالس سماع اقرار و افتخار می‌کند و برای خود آرزوی پایداری در این مجالس را دارد که مبادا از نعمت آن محروم شود.

«دلم از پرده بشد حافظ خوش‌گوی کجاست / تا به قول و غزلش ساز و نوایی بکنیم» (7)

حافظ در این بیت، شعرِ خود و سماع با آن را موجب تغییر حالت و بازگشت به حالتِ عرفانی می‌داند؛ چرا که اصلاً «ویژگی سماع این است که حال شنونده را منقلب کند» (13).

نسبت دادن سماع به غیر انسان:

حافظ در دیوان خود بارها عمل سماع را به غیر انسان نسبت می‌دهد. امّا بیشتر در مورد غنچه، گل و خیاگر فلک این کار را انجام می‌دهد و با هر کدام هدفی را دنبال می‌کند.

«رسید باد صبا غنچه در هواداری / ز خود برون شد و بر خود درید پیراهن» (7)

از خود برون شدنِ غنچه اشاره به وجد و دریدن پیراهن در سماع دارد و با شکفتن غنچه که همان رسیدن او به کمال است، ارتباط معنایی دارد. نکته دیگر این است که غنچه هنوز تازه‌کار است و حافظ نیز می‌داند که سماع مخصوص تازه‌کاران و مبتدیان است. علاوه بر این، دریدن پیراهن اشاره به زیر پا گذاشتن نفس و دنیاطلبی سالک دارد.

«خواهم شدن به بستان چون غنچه با دل تنگ / و آنجا به نیک‌نامی پیراهنی دریدن» (7)

حافظ در اینجا حالت قبض و گرفتگی درونی خود را به بسته بودن غنچه تشبیه می‌کند و از این راز پرده برمی‌دارد که سماع دلتنگی را از بین می‌برد و باعث وجد و نشاط می‌شود؛ چرا که سالک از معنویات بهره برده و به وجد کامل می‌آید.

«تنت را دید گل گویی که در باغ / چو مستان جامه را بدرید بر تن» (7)

حافظ با نسبت دادن افعال انسان به گل به تصویرسازی پرداخته و وجد ناشی از دیدارِ (تجلی) محبوب را دلیلی برای دریدن پیراهن می‌داند. در این بیت، حافظ گامی از پیش به جلو آمده و حتی گل را هم خام می‌داند و شاید پرپر شدنش را که همان فنا باشد، مدنظر دارد. البته شاعر در اینجا به طور ظریف و هنرمندانه‌ای به تعظیم معشوق خود نیز پرداخته است.

«وآنگهم درداد جامی کز فروغش در فلک / زهره در رقص آمد و بربط‌زنان می‌گفت نوش» (7)

حافظ در این بیت به فرافکنی در طبیعت پرداخته و حالتِ رقص و شوقِ رقصیدنِ خود را به زهره، که همواره کارش خنیاگری و نوازندگی است، نسبت می‌دهد و از این رو هم بار خود را کسب می‌کند و هم نهایت وجد و حال عرفانی خود را با فرافکنی در مظهر نوازندگی نشان می‌دهد.

«در زوایای طربخانه جمشیدِ فلک / ارغنون‌ساز کند زهره به آهنگ سماع» (7)

حافظ فلک و صور فلکی را به مجلس سماع و صوفیه تشبیه می‌کند و خورشید را در آنجا پیر و زهره را همواره نوازنده‌ای زبردست می‌داند و اشاره به این نکته دارد که موسیقی و سماع یک موهبت آسمانی است (1).

سماع، دستاویزی برای تعظیم معشوق:

گاهی حافظ برای بیان شأن و مرتبه معشوق خود به شرح مجالس سماع می‌پردازد و در آن‌ها همواره برتری و تعظیم معشوق خود را دنبال می‌کند.

«چو گل هر دم به بویت جامه در تن / کنم چاک از گریبان تا به دامن» (7)

حافظ در اینجا خود را به گل در حال پرپر شدن تشبیه می‌کند و دلیل اصلی این حالت را وجد و شوقی می‌داند که با بوی معشوقش بر او غالب شده است. پرپر شدن گل همان درآوردن و پاره کردن خرقه از تنِ صوفی است که نماد بی‌توجهی به دنیا به شمار می‌رود.

«حباب‌وار براندازم از نشاط، کلاه / اگر از رخ تو عکسی به جام ما افتد» (7)

حافظ در این بیت، تجلی معشوق در آینه دل را عامل اصلی وجد و حرکت می‌داند و پیش‌نیاز اصل وجد و حرکت را درک یا (فهم) حقیقت سماع می‌داند (14).

«سروبالای من آنگه که درآید به سماع / چه محل جامه جان را که قبا نتوان کرد» (7)

در این بیت نیز حافظ با تجلی محبوب از خود بی‌خود می‌شود و اگر «درآید» را به معنی ظاهر شدن و تجلی یافتن حق در سماع در نظر بگیریم، این درست است که حتی جان را هم نزد او فدا کردن هیچ نیست؛ چرا که «وجد، شنوایی و بینایی دل است» (6).

«حاجت مطرب و می نیست، تو برقع بگشا / که به رقص آوردم آتش رویت چو سپند» (7)

«بیفشان زلف و صوفی را به پابازی و رقص آور / که از هر رقعه دلقش هزاران لب بیفشانی» (7)

در این بیت نیز صحبت از تجلی است؛ چرا که «زلف، صفات جلالی و تجلیات جمالی را گویند که موجب استتار وحدت جمال مطلق شود» (5).

و این‌که صوفیه با ورود به حالت سماع و وجد از ناپاکی‌ها و متعلقات دنیا، «بت»، رهایی می‌یابند.

«شکر آن را که میان من و او صلح افتاد / صوفیان رقص‌کنان ساغر شکرانه زدند» (7)

در این بیت، حافظ «من» را به جای ابناء بشر به کار می‌برد و همین توجه دوباره حق به بشر را عامل بزرگی برای شکرگزاری و نشاط یا فرارفتن از محدودیت‌ها و بندهای ظاهری دنیا می‌داند و قلب سالک را در این زمان ـ که همانا گاه توجه حضرت حق به عارف است ـ لازم و درست می‌بیند. «صلح» به نهایت توجه به حق اشاره دارد و همین‌طور توجه حضرت حق به دل سالک است و در واقع، «صلح، فناء ارادت عاشق در مراد معشوق است» (5).

نتیجه‌گیری

پس از بیان چگونگی سماع و جلوه‌های آن در شعر حافظ، به این حقیقت می‌رسیم که حافظ کاملاً با مجالس سماع و قوانین آن آشنا بوده و حقیقت سماع را بهتر از هر شخص دیگری دریافته است و هر اشاره‌ای که به سماع و مجالس سماع می‌کند، حتماً بعد عرفانی

و معنوی سماع را دربرمی‌گیرد. البته ظاهر سخن نشان از تصاویر و ابعاد سطحی مجالس سماع دارد و هر خواننده‌ای از صورت آن پی به معانی عمیق و عارفانه آن نمی‌برد. این هنر حافظ در به تصویر کشیدن سماع است که هر کس به قدر وسع و توان خود از این توصیفات و تعبیرات بهره می‌برد. علاوه بر این، حافظ رمزِ درونی سماع را به‌خوبی دریافته و هر کاربرد و نمود سماع در شعر حافظ با آگاهی کامل و هدفمند او همراه بوده است؛ یا به سخن دیگر، هر عبارت‌پردازی و یا تصویرسازی در خصوص سماع مرتبط به حقیقت سماع و بعد عرفانی آن است. حافظ هم مانند هر

can awaken the inner faculties of the seeker and direct the heart toward divine reality (1, 4). The study therefore begins from the theoretical premise that Sama‘, in Hafez’s poetic world, should be interpreted within the symbolic and spiritual logic of Persian Sufism, where music, poetic recitation, ecstasy, movement, and symbolic gestures such as tearing the garment or casting off the cloak are signs of a deeper inward transformation rather than merely external actions (5, 10).

The background of Sama‘ in Sufi thought shows that listening to beautiful sound was regarded by many mystics as a sacred and transformative act, provided that it occurred under proper spiritual conditions. Some Sufi thinkers link the origin of Sama‘ to the primordial divine address, suggesting that the deepest form of listening is the hearing of divine speech, while others emphasize the historical development of Sama‘ gatherings within Islamic and non-Islamic spiritual contexts (1, 3). In this framework, the ear is not treated merely as a bodily organ but as a

انسان آگاهی، از دوری محبوب خود می‌نالد و تنها راه خروج از این گرفتگی را پناه به سماع و از خود بی‌خود شدن می‌داند و تجلی حق و اسرار حق را بیشتر از همه، در سماع و حالات آن می‌داند.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Sama‘ is one of the most significant ritual, aesthetic, and mystical practices in the history of Sufism, and its presence in Persian mystical literature reveals the deep relationship between sound, poetry, music, spiritual ecstasy, and the transformation of the human soul. The present study examines the manifestations of Sama‘ in the poetry of Hafez and seeks to show how this concept functions not merely as a reference to musical performance or ritual dancing, but as a symbolic field through which Hafez expresses spiritual awakening, self-transcendence, detachment from worldly appearances, and the soul’s movement toward the Beloved. In the Sufi tradition, Sama‘ has often been understood as an act of listening that surpasses ordinary auditory perception and becomes a means of inner unveiling, since the mystic does not merely hear external sound but receives spiritual meaning through the ear of the heart. This understanding is rooted in the broader mystical belief that beautiful sound

spiritual faculty capable of receiving signs of the divine. Hojviri's discussions of Sama' emphasize that true listening is not the pursuit of pleasure alone, but an inward experience that may awaken the heart, intensify longing, and detach the seeker from ordinary consciousness (2). Similarly, Nourbakhsh interprets the reality of Sama' as the awakening of the heart and its orientation toward God, which means that the legitimacy of Sama' depends on inward readiness rather than external performance (6). This perspective is important for understanding Hafez because his references to wine, music, the minstrel, the reed, the harp, the tambourine, and ecstatic movement are rarely reducible to literal description; rather, they belong to a symbolic vocabulary in which aesthetic pleasure becomes a vehicle for mystical perception and release from selfhood (8, 13).

The analysis of Hafez's poetry indicates that he was fully aware of the rituals, etiquette, imagery, and spiritual assumptions surrounding Sama', and that he used them deliberately to construct poetic scenes of mystical transformation. His references to the minstrel, wine, music, dance, hand-clapping, garment-tearing, and cloak-casting all correspond to well-known motifs in Sufi discourse, yet Hafez gives them a distinctly poetic and critical function. In many verses, the cloak represents hypocrisy, attachment to social reputation, and the false appearance of piety; therefore, casting it off in the context of Sama' becomes a symbolic act of liberation from worldliness and pretension (7). This interpretation corresponds to Sufi explanations of ecstasy, in which the seeker, overcome by spiritual states, may lose ordinary self-control and abandon external forms that previously defined social or religious identity (2, 5). Hafez's treatment of Sama' is especially notable because he often presents the same image on two levels: for the surface reader, the poem may depict a musical gathering, dance, intoxication, or joyful movement; for the inward reader, the same image reveals an experience of unveiling, annihilation of self-regard, and approach to the Beloved. This dual structure is one of the major aesthetic strengths of Hafez's poetry and explains why his Sama' imagery remains simultaneously lyrical, symbolic, and mystical.

One of the central findings of the study is that Hafez repeatedly emphasizes the transformative effects of Sama' on the mystic. In his poetry, Sama' may revive the dead, return youth to memory, remove sorrow, intensify longing, or cause even the opponents of listening to enter into dance. Such images show that Sama' possesses a power that exceeds rational resistance and draws the human being toward a state of spiritual receptivity (7). This view is consistent with Sufi theories that describe Sama' as a means of removing contraction, sorrow, and spiritual heaviness, while also strengthening the fire of love and dissolving the boundary between singer and listener (6, 9). Hafez's attention to

musical instruments also plays an important role in this symbolic structure. The reed, tambourine, harp, lute, and other instruments are not merely decorative elements; they participate in the disclosure of hidden meanings. The reed, in particular, carries a deep mystical significance because it is often associated with separation, inner burning, and the human soul's longing for its origin, a meaning also central to Molavi's famous interpretation of the reed's lament (12). In Hafez's poetry, instruments often reveal secrets, awaken ecstasy, and disclose meanings that ordinary speech cannot contain, which is why the discourse of love appears beyond letters and sounds yet becomes manifest through the cry of the reed and the beat of the tambourine (15, 16).

Another important dimension of the study concerns the etiquette, conditions, and poetic requirements of Sama'. Classical Sufi discussions often insist that Sama' is not appropriate for every person, every time, or every place; rather, it requires spiritual readiness, proper companionship, suitable timing, and the presence of a guiding figure or inwardly qualified assembly (2, 14). Hafez's poetry reflects this awareness through references to the absent beloved, the necessity of the companion, the importance of the minstrel, and the need for a spiritually charged atmosphere. His poems also show that poetry itself is a major element of Sama'. Hafez not only recognizes the power of poetry in producing spiritual transformation, but also implicitly presents his own verse as worthy of being sung in mystical gatherings (7). This poetic self-awareness is not merely personal pride; it reflects the belief that certain forms of poetic language possess the capacity to move the heart from ordinary perception to mystical experience. The study also shows that Hafez extends Sama' beyond the human realm by attributing ecstatic movement to flowers, buds, celestial bodies, and Venus, the cosmic musician. Through this expansion, Sama' becomes a universal principle of existence: the bud tears its garment, the flower moves in ecstatic response to beauty, and the heavens themselves become a cosmic assembly of music and motion (1, 11). In this way, Hafez transforms Sama' from a ritual practice into a metaphysical image of creation's response to beauty.

In conclusion, the study demonstrates that Sama' in Hafez's poetry is a multilayered concept that combines mystical doctrine, poetic imagination, aesthetic pleasure, symbolic action, and spiritual psychology. Hafez's references to Sama' are never accidental or merely ornamental; they reveal his deep familiarity with the ritual culture of Sufism and his ability to transform its terms into a refined poetic language. Through Sama', Hafez represents the soul's escape from narrow selfhood, the collapse of false appearances, the awakening of love, and the overwhelming force of divine beauty. The cloak, the wine, the minstrel, the reed, the harp, the dance, the torn garment, and the

movement of flowers and stars all become signs within a unified symbolic system. This system allows the reader to move from the visible scene of music and dance to the invisible experience of longing, unveiling, and inward liberation. Ultimately, Sama‘ in Hafez is not only an image of mystical ecstasy but also a poetic method for expressing the deepest paradox of spiritual life: the seeker reaches meaning by losing control, finds presence through bewilderment, and approaches the Beloved by abandoning the self.

References

1. Hakemi E. Sama in Sufism. 3rd ed: University of Tehran Press; 1988.
2. Hojviri AiU, Abedi M. Kashf al-Mahjub. 3rd ed: Soroush; 2007.
3. Heydarkhani H. Sama of the Mystics. 2nd ed: Sanai Publications; 1997.
4. Othmani AAHiA, Forouzanfar Ba-Z. Translation of the Qushayriyya Treatise. 4th ed: Scientific and Cultural Publications; 1995.
5. Bertels EE, Izadi S. Jung, Sufism, and Sufi Literature. 2nd ed: Amir Kabir; 1997.
6. Nourbakhsh J. In the Tavern. 2nd ed: Self-Published; 1995.
7. Hafez KSa-DM, Ghani M, Qazvini M. Divan of Hafez. 4th ed: Milad Publications; 1995.
8. Ansari G. Foundations of Mysticism and Sufism. 8th ed: Payame Noor Publications; 1999.
9. Zarrinkoub A. The Value of the Sufi Heritage. 5th ed: Amir Kabir; 1983.
10. Goharin SS. Explaination of Terms of Sufism: Zavar Publications; 2001.
11. Tadayyon A. Manifestations of Sufism and Mysticism in Iran and the World: Tehran Publications.
12. Molavi Ja-DM, Nicholson RA. Masnavi. 9th ed: Pazhuhesh Publications; 2007.
13. Sajjadi SJ. Dictionary of Mystical Words, Expressions, and Terms: Language and Culture of Iran Publications; 1991.
14. Ghazali M, Khadivjam H. The Alchemy of Happiness. 8th ed: Scientific and Cultural Publications; 1999.
15. Sajjadi SZa-D. An Introduction to the Foundations of Mysticism and Sufism. 7th ed: SAMT; 1999.
16. Lewisohn L, Keyvani Ma-D. The Heritage of Sufism. 1st ed: Nashr-e Markaz; 2005.