صفحات ۱۱۵ - ۱۲۵
Archive of SID
نشریه هنرهای زیبا • شماره ۲۸ • زمستان ۱۳۸۵

بررسی جلوه‌های نمایشی آیین صوفی گری در ترکیه و تأثیرپذیری آن از مثنوی معنوی مولانا

محمد جعفر یوسفیان کناری*[۱] - دکتر محمد رضا پورجعفر[۲]

[۱] دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۲] دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۸۵/۷/۲۵ ، تاریخ پذیرش نهایی: ۸۵/۱۰/۲)

چکیده:

آیین های صوفی گری، نمایش واره هایی هستند که در گذر زمان توسعه و تکامل یافته و به اشکال اجرایی امروزینش در آمده اند. صوفی‌گری در ترکیه همانند بسیاری از مظاهر فرهنگی این کشور، متأثر از تعاملات بینافرهنگیِ زنجیرهٔ هنر و ادبیات اسلامی(شامل ادبیات عرب،فارسی و ترک) بوده است. زبان و ادب فارسی ریشه دارترین حلقهٔ پیوند میان جلوه های فرهنگیِ این زنجیرهٔ اسلامی محسوب می شود. مثنوی معنوی مولانا در طی شش سده مناسبات بینا فرهنگی، خاستگاه ظهور و بالندگیِ جلوه‌های مذهبی- آیینیِ مشترک میان ایرانیان و ترکان بوده است. مراسم سماع درویشان، آن گونه که امروزه در ترکیه به اجرا در می‌آید، بسیار ملهم از آموزه های عرفانی مولاناست.آیین دراویش ترکیه بهره مند از وجوه نمایشی بسیاری است که در هر اجرای مجدد، غنای بیشتری می یابد. فارغ از هر نوع ادعای" نمایش بودگیِ "سماع صوفیان مولویه، دلایل متعددی می توان یافت که حکم بر "نمایش وارگیِ" این آیین دارد . جلوه های نمایشی این آیین مذهبی، متأثر از غنای زبان و ادب فارسی و به ویژه آثار مولاناست؛ تا آنجا که مثنوی معنوی به عنوان حجت طریقت عارفانهٔ او، پایه گذار انتقال مفاهیم و مبنای تأثیرات بینا فرهنگی میان ایران و ترکیه، با محوریت زبان و ادب فارسی بوده است.

واژه های کلیدی:

صوفی گری، ترکیه، مثنوی معنوی، مولانا، جنبه های نمایشی.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۷۳۸۹۶۳۳ ، نمابر: ۷۷۶۴۶۷۱۸-۰۲۱ ، E-mail: yousefian@modares.ac.ir:

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

صوفی گری در ترکیه همچون بسیاری از مظاهر فرهنگی این کشور، متأثر از مناسبات میان ادبیات و هنر اسلامی است. در این بین،زبان و ادب فارسی به دلیل مراودات فرهنگیِ دو کشور ایران و ترکیه، وحدتی تاریخی و پیوندی عمیق میان جلوه های مذهبی، آیینی و هنر این دو سرزمین پدید آورده است. آموزه شاعر و عارف بزرگ ایرانی،جلال الدین محمد بلخی ملقب به مولانا،از جمله نقاط برجستهٔ این نوع تعامل بینا فرهنگی و یکی از دلایل عمدهٔ انتقال مظاهر عرفان ایرانی- اسلامی به آسیای صغیر و بالندگی آن در شکل های اجرایی نوین(نظیر سماع صوفیان ترک) بوده است. مثنوی معنوی مولانا، به عنوان حجت طریقت او، سرشار از جنبه های نمایشی برجسته ای است که در حلقهٔ دراویش ترکیه (به ویژه فرقهٔ مولویه) رشد یافته و به تدریج بر شکل های اجرایی مراسم سماع تأثیر گذاشته است.از همین رو با گذر زمان، اعمال و حرکات و گفتار صوفیانه در هر نکوداشت یا بزمی عارفانه،کم کم نمایش گونه شده است.

بررسی جلوه های نمایش وارگیِ سماع صوفیان ترک،متأثر از ظرائف ادبی و نمایشی مثنوی مولانا، هدف عمدهٔ این مقاله است. نخست با شرحی از پیشینهٔ ادبی و نمایشی ترکیه، بر نقش زبان فارسی در توسعه و تکامل ادبیات اسلامی(مشتمل بر ادبیات عرب، فارسی و ترک) تأکید خواهیم کرد. سپس روند نفوذ صوفی گری و جلوه های آیینی آن را به این سرزمین برشمرده و به مقایسهٔ وجوه نمایشیِ مثنوی مولانا با قراردادهای اجرایی و نمایش گونهٔ صوفیان فرقهٔ مولویه خواهیم پرداخت. وسایل و اشیاء صحنه، حرکات موزون، انتخاب زمان و مکان نمایشی، موسیقی، کلام و روایت، و صحنه آرایی از جمله جنبه هایی است که در این پژوهش مورد بحث قرار می گیرند. در پایان، مجموعه ای از جلوه های تأثیر پذیریِ آیین صوفی گری ترکیه از ادبیات عرفانی ایران، در قالب جدولی دسته بندی و ارائه می شود .

۱- زمینه های تاریخی و مطالعاتی

امپراطوری عثمانی که جمهوری نوین ترکیه بازماندهٔ شش قرن اقتدار آن در جهان اسلام است،به دلیل گسترهٔ نفوذش از شرق تا غرب همواره در معرض تأثیر و تأثر فرهنگی بوده است. مهاجرت اقوام مختلف به این سرزمین، روی کار آمدن حکومت‌های مستقل یا استعماری،و نیز تمایل گاه افراطی به نوگرایی و اصلاحات اقتصادی و سیاسی موجب شد تا ترکیهٔ امروز بیش از آنکه مدافع هویتی ملّی گرا باشد، وارث تعاملات بینا فرهنگیِ اقوام گوناگون در دوره های مختلف تاریخی اش تلقّی شود. می توان زمینه های مطالعاتی این نوع تعاملات تاریخی را از سه وجه ادبی، مذهبی،و نمایشی مورد بررسی قرار داد. اگر پیشینهٔ نمایش غربی را تنها معیار مطلق و جهان شمول جنبه های نمایشی و آیینی اقوام مختلف به حساب نیاوریم، می توان نشانه هایی از وجوه تأثیر گذاریِ بسیار فرهنگ و هنر ایران را بر امپراطوری عثمانی، و یا به سخنی دیگر ترکیهٔ امروزی، مورد بررسی قرار داد.

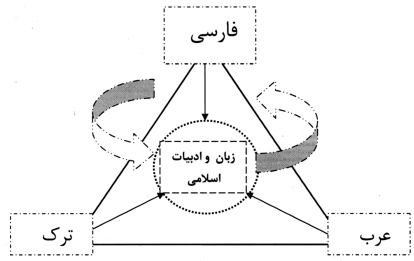
۱-۱- ادبیات ترکیه

پس از فرو پاشی سلطنت سلجوقیان توسط مغول ها در سال ۱۲۴۳م.(قرن ششم هجری) زمینه های لازم برای توسعه و گسترش ادبیات ترک فراهم شد. در قرن سیزدهم و چهاردهم میلادی،ادبیات ترکیه بیش از پایبندی به میراث شفاهی و عامیانهٔ خود،گرایش به ترجمه و تقلید از اشعار بلند فارسی (نظیر یوسف و زلیخای شیاد حمزه و **سهیل ونوبهار** مسعود بن احمد) و اشعار اخلاقی و وعظ گونه ای نظیر (غریب پاشا)پیدا کرد(آژند،۱۳۶۴، ۲۱). همزمان با اوجگیری قدرت فرهنگیِ مشرق زمین در قرن شانزدهم میلادی، و به ویژه پس از ظهور سلسلهٔ صفویه در ایران، جهت گیری های فرهنگی ترکیه دستخوش تحوّلاتی اساسی شد. محقّقین، هنرمندان، و پیشه وران ایرانی برای کسب امنیت و ثروت بیشتر، به سوی غرب یعنی قونیه (ایکونیوم باستانی)مهاجرت کرده و با حضور خود بیش از پیش بر غنای ادبیات و فرهنگ ترکیه افزودند. در

www.SID.ir

Archive of SID

آناتولیه، نخستین نشانه های پیوند ادبیات(شعر) و مذهب (عرفان) ظهور کرد. طریقت تصوّف مولانا و پیروانش در قونیه یکی از تشکیلات مذهبی سادهٔ ناحیهٔ آناتولیه بود،دراویش این طریقت در سراسر منطقه پراکنده شدند و از آنجا که تعالیم آنها برای جذب و کسب پیروان نیاز به سرگرمی داشت بنابراین آنان رو به اجرای اشعار و موسیقی آوردند. این پیوند بین شعر و مذهب، سالیان دراز در ادبیات عثمانی ماندگار شد و از آنجا که یک قطعه شعر می توانست به مراتب بیشتر از یک سخنرانی ساده تأثیر گذار باشد،از این رو نقّادی ادبی در پرهیزکاری و تقوا متجلّی گشت (آژند،۱۳۶۴، ۲۲). به تدریج نویسندگان ترکیه قالب های شعر فارسی را الگوی خود قرار دادند و به تقلید از آنها پرداختند. در نتیجهٔ این تأثیر پذیری فرهنگی از زبان و ادب فارسی، ادبیات ترکیه نیز با شکل گیری خود، زنجیرهٔ ادبیات اسلامی(شامل ادبیات عرب،ادبیات فارسی، و ادبیات ترک) را کامل کرد.در هر سه نوع این ادبیات اسلامی، واحد شعر "بیت" است که هر بیت شامل دو "مصرع" می باشد . هر یک از چهار قالب منظوم شعر فارسی (غزل، قصیده، مثنوی، رباعی) در اوزان مختلف سروده می شد و این اوزان در سرتاسر شعر حفظ می گردید. ترکان مجموعهٔقصاید، غزلیات و رباعیات یک شاعر را دیوان می نامیدند و مثنوی او را کتاب مجازیی به حساب می آوردند." لیکن مسألهٔ تقلید فقط محدود به جنبه های رسمی اشعار نبود،در شعر ترکی تمام زیبایی شناسی شعر فارسی جذب گردید و آرمان های هنری آن دنبال شد." (آژند،۱۳۶۴، ۲۳). می توان مناسبات زبان فارسی و ادبیات ترکیه را در قالب طرحواره ای مشابه زیر، به نحوی ملموس تر مد نظر قرار داد :



نمودار ۱- طرحی از شکل گیری زنجیره ادبیات اسلامی بنا بر مناسبات و تأثیرات متقابل زبان فارسی، عربی و ترکی. (نگارنده)

در این دوره توجه به قالب مثنوی، چیزی فراتر از یک قالب شعری بود. حامد عبدالحق ترخان (۱۸۵۲-۱۹۳۷م) بیش از بیست نمایشنامه نوشت که به جای توجه به ساختار تئاتری یا شخصیت پردازی، بیشتر متأثر از قالب مثنوی بوده و بیانگر افکار و احساسات نویسنده است..میر علیشیر نوایی(۱۴۴۱ - ۱۵۰۱م.) یکی از بزرگ ترین شخصیت های این دوره است که توانست شعر فارسی را به زبان ترکی منتقل کند."مجالس النفائس" او یکی از مهم ترین کتاب هایی است که به شعرای عثمانی امکان داد تا از شخصیت های ادبیات فارسی زمان خود (به ویژه نظامی) الگو بگیرند. محقّقین، دیوان اشعار او را که به زبان فارسی تهیه شد، یکی از برجسته ترین نمونه های تأثیر پذیری ادبیات ترکیه از زبان و ادبیات فارسی، و نیز حاصل انتقال تجربیات شعرای ایرانی به ترکیه می دانند (آژند،۱۳۶۴، ۴۶). ادبیات نوین ترکیه،در قرن نوزدهم میلادی و با ظهور "عصر ترجمه و اقتباس ادبی " از آثار غربی وارد مرحلهٔ تازه ای شد. این مرحله از تحوّل ادبیات ترکیه را می توان به دو دورهٔ کلّی تقسیم کرد :

الف- ادبیات دورهٔ تنظیمات (۱۸۹۰-۱۸۵۹م.) و

ب- ادبیات دورهٔ ثروت فنون (۱۹۰۱-۱۸۹۱ م.)

ادبیات مدرن ترکیه، متأثر از جریانات نقد ادبی اروپا و به ویژه فرانسه شکل گرفته و میل بیش از حد به ترجمه و اقتباس از متون ادبی مغرب زمین، بعدها عامل اصلی گسترش الگوهای ادبی و درام ترکیه شد (Ostle,1991,ch.3). تنظیمات، به معنای باز سازماندهی، در واقع نمادی از اصلاحات دولتی، آموزشی و قانونیِ بسیاری بود که نخست در سال ۱۸۳۹ میلادی مورد توجه دولتمردان ترک واقع شد. برخی از مورّخان، از این دوره به عنوان عصر جدید تاریخ ترکیه یاد می کنند (Lewis,1962,105-107). این اصلاحات متأثر از ظهور انقلاب‌های علمی و تکنولوژیک اواخر قرن هیجدهم اروپا بوده و هدف عمدهٔ آن در یک کلمه،"غربی شدن"[1] خلاصه می شد. در همین دوره است که برای نخستین بار متون فرانسوی در قالب درام،رمان و یا ادبیات روزنامه ای مورد ترجمه و اقتباس قرار گرفتند. مهم ترین مترجمان و ادیبان این دوره عبارتند از : مُنیف پاشا(روزنامه نگار)، احمد وفیق پاشا (مترجم آثار مولیر)، و احمد مدحت معروف ترین نویسنده و مترجم این عصر.

۱-۲- درام و نمایش ترکیه

چنان که گفته شد دورهٔ"تنظیمات" نقطهٔ عطفی در تاریخ ادبی ترکیه به شمار می رود. پس از انتشار نخستین داستان های کوتاه احمد مدحت،گونهٔ ادبی جدیدی که تمام دههٔ ۱۸۷۰را تحت تأثیر خود قرار داد،درام بود . Sinasi نخستین نمایشنامهٔ ترکی(با نام Evelnmes Sair) را نوشت که یک نمایش کمدی آداب ساتیریک و ملهم از کمدی های مولیر بود. نخستین بار تئاتر غربی در سال ۱۸۴۰با ورود کاروان های نمایشی فرانسه، ایتالیا و انگلیس به استانبول و ازمیر مورد توجه قرار گرفت. در سال ۱۸۵۰ بازیگران ارمنی، نمایش هایی را به صحنه بردند که پایه گذار عصر تئاتری Ottoman شد. عمده ترین آثار این دوره نیز بنا بر همان سنّت عصر ترجمه،برگزیده ای از مکتوبات مولیر بود(Evenzohar,1978,119). احمد وفیق پاشا و آگوب افَندی، ترجمه ای از آثار فرانسوی را برای اجرا آماده کردند. سال ۱۸۷۳ پُرکارترین سال نمایش های ترکی بود. نامیک کمال،اثری رمانتیک و میهن پرستانه را به نام (vatan-yahut-sitistre) را در تئاتر "گَدیق پاشا"به اجرا در آورد.بعد نمایشنامه نویسانِ در

www.SID.ir

Archive of SID

تبعید، نظیر احمد مدحت و ابوضیاء ترفیق،به طور حرفه ای رو به نمایشنامه نویسی آوردند.دورهٔ تنظیمات،دورهٔ اوج ادبیات و نمایش ترکیه به شمار می رود که در فاصلهٔسال‌های۱۸۸۳ - ۱۸۷۳ به نهایت کمال وشکوفایی خود رسید. در دورهٔ "ثروت فنون" تنها ده اثر ترجمه شد اما نویسندگان دیگری نظیر زولا،تولستوی، هوگو مورد توجه قرار گرفتند.احیای مجدد تئاتر و ادبیات نمایشی ترکیه در عصر حاضر به سال های میلادی۱۹۵۰ برمی گرددکه موضوعات روزمره و اغلب روستایی، دستمایهٔ کار نمایشنامه نویسان قرارگرفت (Evin, 1983, 54).

۱-۳-مذهب و صوفی گری در ترکیه

تاریخچهٔ مطالعات ادبی و نمایشی ترکیه حاکی از آن است که آیین و مذهب، نقشی اساسی در پیشبرد مقاصد فرهنگی هردوره داشته اند. قدیمی ترین تأثرات مذهبی ترکان، نتیجهٔ گسترش مزداپرستیِ ایرانیان وگرایشات مانوی سده های نخست بعد از میلاد مسیح است که در نواحی شرقی این کشور بیشتر برجای مانده است (Oktem, 2002, 11). نخستین سنن مذهبی رواج یافته در ترکیهٔ بعد از اسلام، سنّت"علوی"است که بنا بر شواهد موجود از سال ۶۵۷ میلادی، بعد از شورش علویان علیه خاندان بنی امیّه به هواخواهی از پیامبر اسلام و اهل بیتش گسترش یافت .(Oktem, 2002,14) ترک های علوی هر ساله به خونخواهی از شهادت امام حسین در کربلا، مراسمی را بر پا کردندکه"آیین جَم"نام گرفت. بر خلاف تعصّبات شیعیان که"تعزیه"را با صحنه های خونین و واقعی قمه زنی و تازیانه زنی در هم می آمیختند، علویان به شیوه‌ای آرام و خاموش مرثیه سرایی می کردند .نخستین جنبه های نمایش آیینی آنها آمیزه‌ای بود از آوازه خوانی های سوگوارانهٔآرام و به دور از هر گونه شیون و زاری (zeidan,1999,35-68). بسیاری از مسلمانان علوی، باورهای مذهبی خود را مرهون آموزه های عرفانی و صوفی گریِ "حلاج"هستند. به زعم برخی، هدف از مهاجرت حلاج به سمت غرب، بشارت دهی به اقوام ترک بوده است (Massignon,1982,182) . اما جنبه های آیینیِ مراسم سماع ترکان، تا حد بسیاری متأثر از آموزه های عرفانی مولانا و به ویژه "مثنوی معنوی" است. روایات و داستان های مثنوی، منبع سرشاری از حرکات موزون، فضاسازی های نمایش گونه، تغییرات آوایی و تنوع صوتی در کلام سماع خوانان است. فرقه ای از صوفیان ترکیه، متعهد به پیمان برادری مسلمانان، خود را پیرو تعالیم مولانا می دانند و بر همین اساس معروف به"مولویه" شده اند. مراسم آیینی این گروه منسوب به تعالیم مولانا، مشتمل بر رقص هایی چرخان بنا بر آموزه های اوست که عقیده داشت درک آدمی از مفهوم حقیقی عالم، ناشی از چرخش و دوران کرات کیهانی حول مرکزی واحد است. (Oktem,2002,24) این عده به پیروی از مراد خود که او را "شمس جهان"می پنداشتند به رقص در آمده و بر این باور بودندکه در چنین حالی،کلام ایشان بیانگر حقیقت کلام قدسی است. پیداست که نمی توان قاطعانه مدعی شد ادبیات و آیین صوفی گری در ترکیه لزوماً اجراهایی هنری هستند ؛ هر چند که البته به هنرمندانه ترین شکل خود به اجرا در می آیند (Douglas , Klotz , 2002,5) .

۲-صوفی‌گری و نقد هنری

چنان که گفته شد استفاده از عباراتی نظیر جنبه ها، عناصر و یا جلوه های نمایشی در مورد آیین های صوفی گریِ ترکیه لزوماً حامل دیدگاهی ماهوی از "نمایش بودگیِ"این مراسم مذهبی و یا پایبندیِ تمام و کمال آن به اصول و قراردادهای نمایشی نیست؛ بلکه بر عکس، در این گونه آیین ها می توان نشانه هایی از جلوه های هنری یافت که به نحوی تلفیقی گرد هم آمده اند و در نتیجهٔ تکرار به تدریج بخشی از آداب اجرایی آن شده اند. مجالس سماع صوفیان به دلیل بهره مندی از کیفیات هنری قابل توجه شان، در گذر زمان از تعهد به گروه، حلقه و یا فرقه ای خاص فاصله گرفته و به تجربهٔعام در آمده است. بدیهی است که نباید نقش سیاسی-تبلیغاتیِ حکومت ها را نیز در گسترش این گردهمایی خواص و عمومیت دادن آن نادیده انگاشت.در خصوص مفهوم صوفی گری، دیدگاه های انتقادی متفاوتی بین صاحب نظران وجود دارد؛ آموزه های عرفانی جهان اسلام، صوفی گری را نوعی سیر وسلوک معنوی می داند که حقیقت باطن به تدریج و بنا بر راهنمایی های پیر و مرشد طریقت بر پیروان آشکارمی شود (Baker, 2004,172). اما برخی از اسلام شناسان غربی بر این باورند که آیین مذکور چیزی جز تعمیم همان آموزه های فلسفی متفکران قبلی نیست؛اینان از یک سو آن را منتسب به اندیشهٔ عرفانی ایرانیان و هندوان می کنند و از سویی دیگر نیز معتقدند صوفی گری نوعی"نو-افلاطون گراییِ" مسیحیت یونانی-رومی است.(Woodward,1985,89) آنه ماری شیمل معتقد است که صوفی گری اساساً شکلی از یک جنبش فلسفی است که در اوایل قرن سیزدهم میلادی و بنا بر تعلیمات ابن عربی ظهور کرده است (Schimmel,1984,113-136). با این حال تقریباًهمهٔ دیدگاه های انتقادی مذکور بر این اعتقادند که صوفی گری در شکل امروزینش نوعی سیاحت روحانی است که طی آن حقیقت جهان بر پیروان این طریقت آشکار شده و به آنها یاری می رساند تا بنا بر آیینی مذهبی از تقیّد به خود گسسته و امیال مادّیش را کنار گذارد. عقیدهٔ کلّی بر این است که معنای پنهان یا همان حقیقت باطن همواره در طلب خودشکوفایی است و این فرد مومن است که باید با راهنمایی و ارشاد پیر طریقت،امر قدسی را در خود متجلی سازد(Baker, 2004,173). فرقه های صوفی گری متعددی در جهان اسلام رواج دارد که از

www.SID.ir

Archive of SID

جملهٔ معروف ترین آنها می توان به طریقهٔ "نقشبندی "اهل سنت و "حروفیهٔ" شیعیان اشاره کرد. اما در ترکیهٔ امروزی،دو فرقهٔ "بکتاشی[۲]" و"مولویه[۳]" بیش از همه پیرو دارند. بنا بر مستندات، تا سال ۱۹۷۰ فرقهٔ بکتاشی در ترکیه بیش از هفت میلیون پیرو داشته است (Birge,1994,15). در دههٔ شصت میلادی، متفکر و اسلام شناس فرانسوی، آنری کوربَن[۴] در پژوهش های خود قرابتی بسیار میان آموزه های دینی و عرفانی صوفیان با آثار هنری جهان اسلام پیدا کرد. از دید کوربن تمام جنبه های آثار هنری جهان اسلام،دردوره های تاریخی مختلف و در نواحی گوناگون حاکی از نوعی زبان بصری مشترک با آداب صوفیانه است که کمتر مورد بررسی تطبیقی قرار گرفته‌اند (Irwin,2000,86). بنا بر این به همان اندازه که اشاراتی بر "وحدت وجود" در عرفان اسلامی مورد توجه قرار گرفته است، میراث هنری جهان اسلام که به ویژه خود را در معماری مساجد و بناهای تاریخی متجلّی ساخته شایان تأمل است. به بیانی دیگر، بررسی جنبه های هنری آیین صوفی گری در فرقه های مختلف اسلامی-در این پژوهش فرقهٔ مولویه- بیش از آنکه به حکمی قطعی در خصوص "هنر" یا " نا-هنر"بودگیِ چنین آیین هایی منجر شود، نشانهٔ قرابت آموزه های معنوی جهان اسلام و جلوه‌های زیباشناختیِ آثار برجامانده از این تمدّن است.

۳- جلوه های نمایشیِ صوفی گری در ترکیه

سماع به عنوان بارزترین مشخصه آیین صوفی گری،جدای از آموزه های معنوی،بهره مند از ویژگی های اجرایی قابل تأملی است که می تواند مورد پژوهش هنری واقع شود. صوفی گری در ترکیه و به ویژه در میان پیروان فرقه مولویه، متأثر از ادبیات عرفانی مولانا و اعمال و آداب ملهم از سلوک عارفانه اوست که به بهترین نحو در منظومه "مثنوی معنوی" قابل ردیابی است. به عبارتی دیگر، با مقایسه جنبه های اجرایی مراسم سماع در نزد پیروان فرقه مولویه با متن مثنوی معنوی، می توان نشانه هایی از تأثیر گذاری جلوه های ادبی و روایی داستان های منظوم مولانا بر وجوه اجرایی آیین مذکور ردیابی کرد. بر این اساس می توان مهم ترین جنبه های نمایشی آیین صوفیان ترکیه را به شرح زیر مورد بررسی و مقایسه با مثنوی معنوی قرار داد.

۳-۱- افزارگان نمایشی[۵]

دراویش ترکیه بنابر اعتقادات مذهبی شان غالباً درگردهمایی‌ها وآیین های جمعی خود از ابزار و ادوات متعددی استفاده می کنند.کارکرد اشیاءدر محافل عارفانه دراویش ترکیه،کاملاًملهم از قراردادهای نشانه شناسی اسلامی است. به عبارتی اغلب این اشیاء در عین حال که به نحوی منفرد واجد معانی چند گانه هستند اما در ترکیب و هم جواری با سایر نشانه‌های نمادین به کار گرفته شده در مجالس سماع، معرف نوعی وحدت گرایی آرمانیِ مسلمانان در سراسر جهان است.گرچه اشیاء مورد استفاده دراویش،مقدمتاً، نمادهای وحدت وجودند، اما امروزه به تدریج همراه با خود آیین صوفی‌گری کاربردهای صحنه ای و اجرایی خاصی پیدا کرده‌اند که می توان تأثیر ادبیات عرفانی مثنوی مولانا را در برجسته نمایی این افزارگان نمایشی بررسی نمود. مولانا خود به‌صراحت در وصف کارکردهای وحدت گرایانه حکایات مثنوی گفته است:

مثنوی ما دکان وحدتست غیر واحد هر چه بینی آن بُتست
(۶/۱۵۳۲)

به عبارتی دیگر می توان گفت پیروان مولانا، بنابر آموزه های وحدت گرایانه او، اشیاء و ادوات خاصی را در روندی از یک برجسته سازی نمایشی، تبدیل به افزارگان نمادینی کردند که حضور آنها در صحنه تداعی گر مفاهیم ضمنی شان بود.یکی از مهم ترین ابزارهای مورد استفاده در مجالس سماع صوفیان ترکیه، پرچم یا بیرق است."پاتریشیا بیکر"در کتاب"اسلام وهنرهای مذهبی"(۲۰۰۴)، معتقد است که استفاده از بیرق در آیین صوفی گری ناشی از باور به این عقیده رایج میان دراویش است که پیر طریقت یا همان شیخ،"پرچمدار "شریعت اسلام بوده و از این رو پرچم نمادی است مذهبی که پیروان فرقه های گوناگون باید زیر آن گرد آمده و متحد شوند (Baker, 2004,180). از سویی، برخی از شواهد مبنی بر این است که"پوست گوسفند" در آیین دراویش ترکیه به کرّات مورد استفاده قرار گرفته است. پوست گوسفند مذکور غالباً بی رنگ و سفید و یا سرخ، تداعی کننده اراده حضرت ابراهیم در قربانی کردن فرزند خویش برای نشان دادن جلوه‌ای از ایمان وتسلیم خود در برابر اراده خداوندی است (Birge,1994,178).

همچو اسماعیل پیشش سَر بِنه
شاد وخندان پیش تیغش جان بده (۱/۲۲۸)

در محافل هفتگی صوفیان ترکیه پوست گوسفند در پیشگاه محراب قرار داده می شود تا نمادی از تسلیم ارادهٔ پیروان طریقت در برابر ارادهٔ مطلق خداوندی باشد.از سویی دیگر، استفاده از قالیچه درکنار محراب، نشانهٔ ارزش گذاری و احترام به نیایش های صوفیان است. حلقهٔ دراویش ایران به دلیل استفادهٔ مکررشان از قالیچه ها در محراب، با لقب "سجاده نشین ها"معروف شده اند" (Birge,1994,178).بیکر"، استفادهٔ صوفیانِ فرقهٔ مولویه از "شمع" را نشانه ای ازکمال گرایی در اجرای مراسم آیینی می داند. او معتقد است از آنجا که "مولانا" به اعتقاد پیروانش "شمع"خداست و درخشان تر از هر انسانی می سوزد و نور می پراکند، مشخص ترین پشتوانهٔ عرفانی دراویش ترکیه به شمار می رود(Baker,2004,179). برای مثال در تکیهٔ بکتاشی ها و در تالار اجتماعات آن، چهارشمعدان روی سه

www.SID.ir

Archive of SID

پایه‌ای موسوم به" تخت محمد"(معراج) قرار داده شده است. "بیکر" عقیده دارد که قرار دادن شمع ها در تکیهٔ صوفیان، به نحوی نمادین اشاره به این آیهٔ قرآن است که"خداوند هر آن که را بخواهد با نور خویش هدایت فرماید"(Baker, 2004, 179-180).

مولانا در دفتر سوم مثنوی معنوی و در شرح منظوم قصهٔ دقوقی، به صراحت تمثیل"پیر فرزانه چونان شمع روشنی بخش پیروان"را مورد اشاره قرار می دهد ؛

هفت شمع از دور دیدم ناگهان
اندر آن ساحل شتابیدم بدان
نور شعلهٔ هر یکی شمـــــعی از آن
بر شده خوش تا عنان آسمان
خیره گشتم،خیرگی هم خیره گشت
موج حیرت عقل را از سر گذشت
این چگونه شمع ها افروختســـت
کین دو دیده خلق از ینها دوختست
خلق جویان چراغی گشـــــته بود
پیش آن شمعی که بر مه می‌فزود...
(۳/۱۹۸۶-۹۱)
اتصالاتـــــی میان شمـــــع ها
که نیاید بر زبان و گفت ما
(۳/۱۹۹۴)
پیشتر رفتم دوان کان شمـــع ها
تا چه چیزست از نشان کبریا....
(۳/۱۹۹۸)

۳-۲-مکان آرایی[۶]

سماع درویشان همانند سایر مراسم آیینی از ویژگی های مکانی-زمانیِ خاصی پیروی می کند. بنا بر حکم آیین، عده ای در موعدی مقرر گِرد هم می آیند تا در مکانی ویژه اعمال مشابهی انجام دهند و به این ترتیب در نیایشی جمعی، حقیقت مطلق و واحدی را تجربه کنند. خانقاه،تکیه و زاویه، اماکن خاص در نظر گرفته شده برای اجرای مراسم آیینیِ صوفیان است. غالباً زمان اجرای مراسم از اواخر شب آغاز شده و تا سحر و هنگام طلوع خورشید-به نشانهٔ روشنی و رستگاری-ادامه می یابد. یکی از مهم ترین ویژگی های مکانیِ اجرای آیین های صوفیان، استفادهٔ مقدس گونه از"آرامگاه" است. تکیه ها، معمولاً در مجاورت یک گورستان بنا شده و به نحوی تمثیلی تجربهٔ سلوک عارفانهٔ زندگان با حیات پس از مرگ و جاودانگی انفاس بشری پیوند می خورد. دراویش فرقهٔ مولویه، بیش از هر چیز مقبرهٔ مولانا را واقع در قونیه، به عنوان بهترین فضای اجرایی مراسم سماع خود در نظر می گیرند. با این حال، برجسته شدنِ مکانی مثل گورستان در آموزه های عارفانهٔ دراویش، یادآور توجه ویژهٔ مولانا به این نوع اماکن است.از دیدگاه مولانا،تجربهٔ امر قدسی در"دل"رخ می‌دهد و همین جاست که باید نفس و جسم آدمی مدفون شوند تا حیاتی ابدی بیابند.

گورخانهٔ راز تو چون دل شود
آن مرادت زودتر حاصل شود
(۱/۱۷۵)

یکی از بهترین داستان های مثنوی معنوی مولانا که می تواند در عین اشاره ای مستقیم بر وجوه انتخابی مکان مراسم سماع،تلویحاً آموزه های عرفانی مولانا را نیز مورد تأکید قرار دهد، داستان "پیر چنگی" است. انتخاب محلی همچون گورستان، برای اجرای یک تک نوازی صحنه ای، بارزترین استفادهٔ نمایشی مولانا از مکان برای پیشبرد اهداف داستانی خود است. نوای ساز پیر چنگی همچون اسرافیلی، مردگان را زنده می کند.

بلبل از آواز او بی‌خود شـــدی — یک‌طرب‌ز آواز خوبش صد شدی
مجلس و مجمع دَمش آراستی — و ز نـــوای او قیامت خاستـــی
همچو اصرافیل کآوازش به فن — مـردگان را جان درآرد در بدن
یا رسیلی بود اســـرافیل را — کـــز سماعش پر برستی فیل را
(۱/۱۹۲۳-۱۹۲۶)

به وضوح پیداست که همجواری مکان اجرای آیین های صوفیانه باگورستان کاملاً متأثر از این اندیشه است که شیخ (مولانا) یا همان نمایندهٔ اولیاء خدا به برکت سماع، دراویش را در تجربه ای سهیم می سازد که عیناً تجربهٔ رستاخیز است.

هین که اسرافیل وقتند اولـــیاء — مرده را زیشان حیاتست و نما
جان هریک مرده ای ازگورستن — بـــرجهد زآوازشان اندر کفن
گوید این آواز زآوازها جداست — زنده کـردن کار آواز خداست
ما بمردیم و به کلی کاستیـــم — بانگ حـق آمد همه برخاستیم
(۱/۱۹۳۰-۳۰)

"مولانا زنده کردن جان های مرده در گورستان را به آواز الهی منتسب می سازد."(قدرت اللهی، ۱۳۷۸، ۴۸). گورستان، هرچند که امروزه لزوماً مجالس سماع درویشان در مجاورت آن انجام نمی پذیرد، اما بی شک به رسم پیر چنگی و آموزهٔ اسرافیلی مثنوی مولونا است که صحنه یا حریم مقدسی را برای یک اجرای آیینی ونمایشی فراهم می آورد. در واقع بنا بر همان تمثیل نشانه شناسی اسلامی، تک تک افراد حاضر در مراسم سماع، خود یک پیر چنگی است که در نهایتِ اقرار به فقر و بی‌چیزی، دلش را به میهمانی رحمت خداوند می سپارد:

نیست کسب امروز مهمان توام — چنگ بهر تو زنم کان توام
چنگ را برداشت و شد الله جـو — سـوی گورستان یثرب آه گو
چون‌که زد بسیار و گریان سرنهاد — چنگ بالین کرد و برگوری فتاد
(۱/۲۰۹۵-۲۰۹۸)

www.SID.ir

Archive of SID

از این منظر درمی یابیم که سماع درویشان همانند یک اجرای نمایشی نیاز به گزینش مکان صحنه ای خاص، و نیز به طول انجامیدن نمایش وارهٔ مذهبی تا موعدی مقرر دارد توجه نمادین آن ریشه در ادبیات عارفانهٔ مولانا و به ویژه داستان پیر چنگی از مثنوی معنوی دارد.در همین خصوص دکتر شریعتی در یادداشت هایش از تأثیر مولانا و توجه ویژهٔ او به گورستان و زندگی پس از مرگ چنین یاد می کند:"و مولوی دوباره مرا از مردن بازداشت."(پور ناجی ،۱۶، ۱۳۷۹).

۳-۳- جلوه های حرکتی[۷]

حرکت مهم ترین کنش اجرایی در مراسم آیینی صوفیان به‌شمار می رود. جنبش اعضاء بدن در فضای روحانی یک خانقاه، زاویه یا تکیه، نخستین مرتبهٔ ایمان با اقرار به جوارح و ابراز تمایل به پیمودن طی طریق عارفانهٔ دراویش است. مثنوی معنوی شامل ابیاتی است که در آنها مولانا بنا بر رمز پردازی‌های عرفانی خود، عنصر حرکت را نوعی گذار از جسم به سوی حقیقت باطن یا همان جان می پندارد. از دیدگاه او رهایی صوفیان از قید و بندهای مادی و تجربهٔ امر قدسی با نوعی پویایی، جنبش و تحرک فی نفسه همراه است. صوفیان فرقهٔ مولویه، هجده بیت نخست مثنوی معنوی را که به خط خود مولانا نوشته شده است، سر لوحهٔ تعلیمات مذهبی خود قرار داده و از آنها بسیار الگو برمی دارند. یکی از مهم ترین ابیات بخش آغازین مثنوی که بر وحدت جسم و جان در گذر بدن از مادیت محض و حرکت به سوی تعالی و حقیقت مطلق تأکید می‌کند چنین است:

تن ز جان و جان ز تن مستور نیست
لیک کس را دید جان دستور نیست (۱/۸)

داگلاس کلوتز در قالب مقاله ای که به سال ۲۰۰۲ منتشر شده است این بیت مثنوی را در نظر قرار داده و با شرحی که بر آن نوشته چنین اظهار می دارد که سنت صوفی گری در نزد مسلمانان و به ویژه فرقه های منتسب به مولانا، اساساً تقدس خود را مرهون وجهی از پویایی وتحرک جسم، در گذر از "خود" به"دیگری"در خود است که همان تجربهٔ حقیقت باطن خوانده می شود(Klotz, 1-36, 2002) به عبارتی فلسفهٔ تحرک و اعمال فیزیکی صوفیان، فنای جسم خود و تجربهٔ امر قدسی در یک وضع و حالت بی خودی برای رسیدن به حقیقت جان (یا او: خداوند)است.کلوتز معتقد است که حرکت واسطهٔ میان جسم و جان وروند دگردیسی و نهایتاً وحدت بین آن دو است؛ به عبارتی، حرکت فیزیکی صوفیان نمادی است از پالایش و تزکیهٔ روحی آنان برای رسیدن به مرحلهٔ ادراک حقیقت ناب و مطلق. یکی از جلوه های حرکتی صوفیان که بی مناسبت با فنون نمایشی نیست،گام برداشتن متأملانه دراویش است: طی این حرکت آنها به راهنمایی پیر و مرشد طریقت، نفس های خود را تنظیم کرده و به نحوی هماهنگ و ریتمیک در چهار جهت جغرافیایی گام های سبک و آرامی برمی دارند ؛ انتخاب حرکت بدن در چهار جهت، از سویی تداعی گر چهار عنصر طبیعی مقدس (یعنی زمین، آب، آتش وهوا)است. کلوتز معتقد است که جنبه های میمیک (ایماء و اشاره ای)این حرکات متأملانهٔ صوفیان که به قصد تمرکز یابی زمینه چینی برای خلسهٔ حاصل از چرخش و رقص متعاقب آن است، بسیار قابل تأمل‌اند (klotz ،1984، 44) در مجالس سماع درویشان، آنان به تدریج دست ها را از هم باز کرده، کف دست راست رو به بالا و کف دست چپ را رو به پایین می گیرند. در واقع با اتخاذ چنین ژست نمایشی ای، بدن تبدیل به یک میانجی انتقال انرژی می‌شود. عقیده بر این است که انرژی از بالا وارد کف دست راست می شود، وپس از عبور از بدن از طریق کف دست چپ به زمین منتقل می گردد. هجده صوفی رقصان و چرخان حول مرکزی به نام شیخ یا مرشد نمادی از چرخش سیارات به گرد خورشیدندکه تمثیلی ازمولاناست. در ادامهٔ رقص چرخان صوفیان با ژست نمایشی مذکور حول پیر طریقت(به نیابت از مولانا) آن قدر ادامه می یابدتا به روایتی کیهانی،"منظومهٔ شمسی مولانا"حالی منقلب و دگرگون را تجربه کند. چنان که پیداست، حرکات به کار گرفته شده در مجالس سماع چه در سنگینی وآرامش اولیه و چه در سبکی و سرعت چرخش و دوران پایانی، بهره مند از کیفیاتی نمایشی است که خود متأثر از آموزه های عرفانی مولاناست.

۳-٤- جلوه های موسیقیایی[۸]

یکی دیگر از جنبه های اجرایی برجسته ای که در آیین دراویش ترکیه قابل مشاهده است، بهره گیری از سازهای موسیقی است. از آنجا که مراسم سماع اساساً به نوعی مرتبط با جشن و سرور شادمانی حاصل از تمثیل"رهایی از خود"و فنای در حق است، ارتباط تنگاتنگی با موسیقی و جلوه های موسیقیایی توأم باحرکات موزون دارد.مثنوی معنوی بزرگ‌ترین الهام بخش صوفیان در انتخاب وگزینش آلات موسیقیایی و نیز حکمت استفاده آنهاست. مولانا کاملاً به صراحت و بدون هر گونه واسطه ای میان کلام خود و مخاطبانش، "نی"را ساز مقدسی که شرح دل و اسرار عارفان را بازگو می کند به کار می گیرد وعملاً وزن موسیقیایی کلام خود را (در قالب ابیات مثنوی)الگوی سرخوشی و طرب عارفانهٔ پیروانش قرار می دهد.

تا گِره با نِی بود همراز نیست
همنشین آن لب و آواز نیست (۱۲۲۱۳)

سازهای به کار گرفته شده در مراسم سماع، انواع مختلف وکاربردهای گوناگونی دارند ؛ از سازهای ضربه ای، کوبشی تا زخمه ای. مثنوی معنوی از نخستین ابیات خود تا ماجرای پیر چنگی و قصه های بسیاری که در آن دیده می شود، سراسر

www.SID.ir

Archive of SID

آمیخته به نوای تنبور، عود و دف،کمانچه ورباب است؛ موسیقی در نزد صوفیان مولویه، بنابر آموزه های مثنوی، واسطهٔ طرب انگیزی و سرمستی در حرکت تن به سوی تعالی جان است؛ چنان که خود مولانا اشاره می کند :

ما چوچنگیم و تو زخمه می زنی زاری از ما نه، تو زاری می کـــنی
ما چوناییم ونوا درما ز توست ما چوکوهیم وصدا درما زتوست
ما که باشیم ای تومارا جان جان تا که ما باشـــیم با تو در میـــان
ما عدمهاییم وهستی‌های ما تو وجـــود مطلقـــی فانـــی نما
بادما و بـود ما از داد تست هستـــی ما جملـه از ایجاد تُست
(۱/۵۹۹-۶۰۳)

۳-۵-جلوه های کلامی[۹]

"داگلاس-کلوتز"،"صوت و حرکت"را از مولفه های اساسی آیین‌های اجرایی صوفیان معرفی کرده و معتقد است که در سطحی از نمایش های کلامی است که مراسم سماع، موسیقی و حرکات موزون بدن را به هم پیوند می زند" (Doglas-Klotz,2002,22) . "ذکر گویی"گاه توأم با تلاوت آیاتی از قرآن، اشعار غزلیات شمس و یا حتی به گونه ای در خاموشیِ مطلق و سکوت، بهترین جلوه های کلامیِ صوفیان فرقهٔ مولویه است. ذکرها معمولاً در حالات متفاوتی از نشستن، ایستادن، به دور مرکزی چرخیدن و غیره،به زبان آورده می شوند و غالباً نیز یادآور شیدایی عارفانهٔ مولانا و رقص معروف او در بازار زرکوبان است(زرّین کوب،۱۳۷۹،۱۷۷-۱۷۰) . در ذکر خاموشیِ صوفیانه، مثنوی چنین می گوید ؛

دفتر صوفی سواد حرف نیست
جز دل اسپید همچو برف نیست (۲/۱۶۰)

آغاز مراسم سماع به قرائت "نَعت شریف"در ستایش حضرت محمد(ص) می گذرد ؛ این نعت، اشاره به آیهٔ قرآن **(لو لاک لما خلقت الافلاک)** دارد. در مرحلهٔ دوم سماع، قدوم (طبل‌های کوچک و سنتی ترکیه) نواخته می شوند و پس از ضربه های منقطعی که تلویحاً اشاره به" **کن فیکون**"و آغاز خلقت دارد، نی نوازان شروع به حکایت کرده و حدیث عشق را باز گو می کنند. با پایان یافتنِ نی، سماع زنان در دو ردیف نُه نفره رو به روی هم بر پوست های سفیدی می نشینند که رنگ پوست قرمز مظهر "شمس تبریزی"است. در سماع مولویه چهار سلام وجود دارد که هر یک معنی و اشارت خاص خود را داراست: سلام اول، تمثیلی از تولد دوباره برای درک عظمت خداوند است؛ سلام دوم، به معنای خروج انسان از حیات و ورود به دنیا، یا فدا کردن عقل در راه عشق است؛ سلام سوم، بازگشت و معراج و تسلیم در برابر حق است. در اینجاست که سماع کنندگان به رهبری سماع زنان، آوای " ای قوم به حج رفته کجایید کجایید معشوق همین جاست بیایید بیایید" را همراه با نغمهٔ نی و دف وتنبور به زبان می آورند و با صدای بلند می خوانند. سلام چهارم سماع که به نشانهٔ پیروی از اولیاء خداست، اوج جذبهٔ روحی ایشان به شمار می رود و همراه با شدت یافتن ضربه ها و سنگینی آنها،ریتم سماع تندتر شده و اشارات کلامی به شمس و مولانا صریح تر ادا می شود :

سلطان منی سلطان منـــی انـــدر دل و جـــان ایمان منی
در من بِدَمی من زنده شوم یک جان چه شود صدجان منی

بعد از سلام چهارم که آغاز مرتبهٔ فنا است، به تقدس آیهٔ (بمیرید پیش از آنکه شما را بمیرانند)، سکوتی پایانی حکم فرما شده و سماع خانه پر از صوت تلاوت قرآن می شود. به وضوح پیداست که تأثیرات کلامی اشعار مولانا بر مجالس سماع فرقهٔ مولویه تا چه اندازه است. یکی از مهم ترین جلوه های کلامی سماع،"جَرّ جَرّار" یا کشیدن کلام است آنگونه که گویی کلام خود، انسان را به دنبال کردنش فرا می خواند. دکتر زرّین کوب در وصف این جلوهٔ کلامی مراسم صوفیان می گوید:"در این مجالس که گوینده به زبان شعر سخن می گوید نیز مثل مجالس وعظ از هر مقوله ای که جرّ جرّار کلام آن را به ذهن گوینده تداعی کند، سخنی می رود؛ دعا و مناجات و تفسیر و حدیث و قصه و امثال آنها در طی سخن و بر حکم اقتضای حال می‌آید(زرین کوب ،۱۳۷۹، ۲۲۲).

۳-۶-صحنه آرایی[۱۰]

جدای از مواردی که ذکر شد، صوفیان ترکیه در مجالس سماع خود از نوع پوشش و رنگ های نمادینی استفاده می کنند که دقیقاً متناسب با آموزه های عرفانی مولانا و نیّات فلسفی و ایمانی اوست.

۳-۶-۱- لباس آرایی[۱۱]

گزینش نوع لباس و رنگ آن در اجتماعات صوفیانه، بنا بر جنبه های نمادین مذهبی صورت می پذیرد. "الانصاری"، متفکر حَنبلی اواخر قرن یازدهم میلادی، معتقد است که"صوفی گری، نام خود را از"صوف"[۱۲]به معـــنای پَشمینه گرفته است" (Bowering, 1984, 74). استفاده از چنین رَدایی، شرط ورود هر صوفی به حلقهٔ "اخوان درویش" است.دراویش، لباس روزمره‌شان را کنار می گذارند تا به طرزی نمادین طریق فقر و ناچیزی را در پیش گیرند.

هرکه را جامه زعشقی چاک شد او ز حرص و عیب کلّی پاک شد
(۱/۲۲)

صوفیان فرقهٔ مولویه، ردای سفید بلندی بر تن می کنند که به زعم ایشان، لباس زندگی و حیات دوباره شان است و آن را"تنوره" می نامند. نوع پوشش در بین فرقه های مختلف

www.SID.ir

Archive of SID

صوفی گری، و بنا بر نقش و مرتبهٔ دراویش -به این معنا که آیا خود را کاملاً وقف طریقت مذکور کرده اند یا نه-از یکدیگر متفاوت است. فرقهٔ مولویه، خرقهٔ درویشی را "ردای فقر" و نیازشان به شمس (مولانا)و اولیاءالله دانسته و از سویی دیگر نیز سپیدی آن را متناسب با روشنی و نیک فرجامی پایان تجربهٔ معنوی سماع می انگارند. غالباً در این مراسم، ردای سفید از هم دریده می شود تا نشانه ای از دریدن و شکافتنِ جسم و تن، و آمادگی برای ملاقات با معشوق باشد. کلاه بلند آنها همچون گنبدی بر بدن های مدفون در "خودِ" این جهانی شان، و پوشیده در ردای (کفن) سپید است (And, 1983، 70).

ای من آن روباه صحرا کز کمین سر بریدندش برای پوستین
(۱/۲۱۰)

۳-۶-۲-رنگ و نور[۱۳]

بسیاری از اسلام شناسان بر این باورند که از قرن چهاردهم میلادی به بعد، می توان نوعی"جهان شناسیِ رنگ"را در آیین صوفی گری مشاهده کرد. استفادهٔ مذکور از رنگ، مرتبط با هفت مرحلهٔ تکامل و تحول روحی آدمی است.بسیاری از جلوه‌های هفتگانهٔ رنگ ها در آیین صوفیانهٔ ترکیه متأثر از ادبیات عرفانی ایران و به ویژه " هفت پیکر " نظامی است (Baker,2004,180). قدیمی ترین داستان ایرانی که بر وجهی تمثیلی، هفت رنگ را به نشانهٔ هفت مرحلهٔ سلوک و رستگاری تشریح می کند، ماجرای" بهرام گور" است؛ در نسخه های مختلفی از هفت پیکر آمده است که بهرام در جستجوی همسری برای خود، هفت شاهزاده را در هفت نقطهٔ جهان، و هر یک را در خیمه گاهی به رنگی متفاوت ملاقات می کند؛از هند و چین گرفته تا آسیای میانه. در پایان، محبوب دلخواه خود را همانجا که از آن اوست -ایران- می یابد. ملاقات با هر یک از آن شاهزادگان در یک روز هفته(وبه رنگی خاص) صورت می پذیرد تا عاقبت در روز جمعه عروس ایرانی خود را پیدا می کند. جلوه های هفتگانهٔ رنگ در این افسانه، همانند هفت مرحلهٔ طی طریقِ عارفانهٔ "منطق الطیرِ" عطار نیشابوری، پایه و اساس کارکردهای نمادین رنگ در فضای صحنه ای، یا لباس ها و انواع پوشش های صوفیانه است.

رنگ سیاه:رنگ غفلت از خدا : شنبه: هندوستان
رنگ زرد : بیداری روح: یکشنبه: چین
رنگ سبز: الهام روح: دوشنبه:خوارزم
رنگ قرمز : آرامش روح: سه شنبه: روس
رنگ آبی: ارضاء روح، آمیخته به معرفت خالق: چهارشنبه: مغرب
رنگ(گیاهی) چوب صندل: (Sandalwood) اطمینان کبریایی: پنج شنبه : بیزانس
رنگ سفید : پالایش و تزکیهٔ روح: وحدت خالق و مخلوق: جمعه : ایران (Baker,2004,180).

فرقهٔ مولویه،رنگ سفید را رنگ تعالی،اوج پالایش روحی و رسیدن به درجه ای از نفس مطمئنه و"فنای للّله" در نظر می‌گیرند. در اجراهای امروزین مراسم سماع به کرّات تلفیقی از نورهای رنگی مورد استفاده واقع می شود. مولانا در مثنوی معنوی به زبانی دیگر بر درخشش انوار الهی بر دل عارف و فنای همهٔ رنگ ها در نور حق چنین گفته است؛

نور نورِ چشم خود نور دلست نورچشم از نور دلها حاصلست
باز نورِ نورِ دل نورِ خداست کو ز نورِ عقل و حس پاک و جداست
شب نبُد نور و ندیدی رنگ ها پس به ضدّ نور پیدا شد تُرا
دیدن نور ست آنگه دیدِ رنگ وین به ضدّ نور دانی بی درنگ
(۱/۱۳۱-۳۴)

و در نهایت، بنابر شواهد مورد استناد در این پژوهش، می‌توان تأثیر برخی از آموزه های مثنوی مولانا را بر شکل های اجرایی و توسعهٔ نمایشیِ مناسک آیینی صوفیان ترکیه، و حتی انتقال آن به فرقه ها و ممالک دیگر را، در جدولی مشابه زیر دسته بندی کرد :

جدول ۱- جلوه های نمایشی آیین صوفی گری ترکیه و تأثیرات مثنوی معنوی مولانا.(نگارنده)[۱۴]

Table 1- Dramatic effects of Turkish Sufism and the impact of Mesnavi

جلوه های نمایشی Dramatic Effects	کاربردهای نمادین صوفیانه Symbolic Functions of Sufism	تأثیرات مثنوی معنوی Mesnavi's Impact
افزارگان نمایشی Accessories	پرچم یا بیرق: تمثیل شیخ به منزلهٔ پرچمدار شریعت اسلام پوست گوسفند : قربانی کردن قالیچه : سجاده نشینی شمع و شمعدان: نور اولیاء خدا	Flag as: Islam's legitimacy قصهٔ دقوقی(۲۰۰۶-۱۹۸۶/۳) Sheep's skin; Sacrifice (۳۸۶-۳۸۵/۴) (۵۶۰-۵۵۰/۴) Candle: Devin's light
مکان آرایی Setting	خانقاه، تکیه ، زاویه x´anqa آرامگاه : معبری به جهان باقی	(۱۹۵۹-۱۹۲۲/۱) (۲۱۱۳-۲۰۸۲/۱) Cemetery: A passage to Eternity
جلو ه های حرکتی Movement	حرکت : تمثیل گذر از جسم به سوی جان "خود" و "دیگری" در خود	Move: Body to Soul (۳۰-۱/۲۵) Self and Other
جلو ه های موسیقیایی Musical Effects	سازهای ضربه ای ، کوبشی ، زخمه ای تنبور ، عود ، دف ، کمانچه سماع : تمثیل سرخوشی رهایی از خود و فنای در حق	Sema as Joyousness نی نامه (۱۸-۱/۱) Ney-Nàame
جلوه های کلامی Verbal Effects	ذکر گویی ، تلاوت قرآن و احادیث سکوت محض	Ziker (۲/۱۶۰) (۱۶۰۲و۱۵۰۳و۶/۱۵۲۷) Silence
لباس آرایی Costume	صوف : ردای پشمینه تنوره : کفن، ردای فقر و درویشی	Suf as a Wool (۱/۲۱۰)
رنگ و نور آرایی Light & Color	رنگ شناسی عرفان اسلامی سفید : اوج تعالی و پالایش روح هفت پیکر نظامی منطق الطیر عطار نیشابوری	Color as a symbol of Islamic Mystic Cosmology (۱۱۳۴-۱۱۳۱/۱) Haft Peyk´ar (Nezàami) Mantiq-al teyr (Aṭṭàar)

www.SID.ir

Archive of SID

نتیجه گیری

اگر چه آیین های صوفی گریِ ترکیه، به ویژه آنچه که در نزد دراویش فرقهٔ"مولویه"رایج است، لزوماً برای اجراهای صحنه‌ای تنظیم نشده اند، اما کاملاً هم بی بهره از جلو ه های نمایشی نیستند. امروزه، می توان آیین های مذکور را" نمایش واره هایی" قلمداد کرد که در عین رعایت وحدت مضمون، به اشکال مختلفی در زمان ها و مکان های متفاوت قابلیت اجرایی یافته اند. علاوه بر این، دیدیم که بسیاری از جلو ه های ادبی و نمایشیِ مراسم" سماع"، به منزلهٔ بارزترین شکل آیین های صوفیانه، متأثر از میراث گرانبهای زبان و ادبیات فارسی است که در طی قرون متمادی و بنا بر مناسبات فرهنگی، به ترکیه و سایر نقاط جهان منتقل شده است. "مثنویِ معنویِ" مولانا، الگوی اجرایی و راهنمای اصلیِ نمایش واره های صوفیان تُرک بوده و در نتیجه، بسیاری از جلوه های هنریِ این مراسم مذهبی، متأثر از آموزه‌هایی است که در این کتاب به نظم در آمده است.

پی نوشت ها:

۱ westernization
۲ Bektashi
۳ Mevlani
۴ H.Corbin
۵ Accessories
۶ Setting
۷ Movement
۸ Music
۹ Verbal Effects
۱۰ Scenery
۱۱ Costume
۱۲ Suf
۱۳ Color & Light
۱۴ توضیح : عدد سمت چپ مربوط به شماره دفتر مثنوی و اعداد سمت راست شمارهٔ ابیات است.

فهرست منابع :

آژند، یعقوب (۱۳۶۴)، ادبیات نوین ترکیه، انتشارات امیر کبیر، تهران.
پورِ ناجی، کامبیز (۱۳۷۹)، مولانا از منظر شریعتی، کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۱۶۲، خرداد ۷۹، ص ۱۶.
زرّین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۷)، پله پله تا ملاقات با خدا(دربارهٔ زندگی، اندیشه و سلوک مولانا جلال الدین رومی)، انتشارات علمی، تهران.
قدرت اللهی، احسان (۱۳۷۸)، انسان کامل در جهان شناسی مولانا، کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۱۰۴، مرداد ۷۸، ص ۴۸.
مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۷۶)، مثنوی معنوی؛ به کوشش توفیق ه. سبحانی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، تهران.
مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۷۵)، مثنوی معنوی ؛ به تصحیح رینولد الین نیکلسون، انتشارات توس، جلد اول تا ششم، تهران.

www.SID.ir

Archive of SID

And, Metin et al (1983), *Mevlana Celaleddin Rumi and the Whirling Dervishes*, Dost. , Istanbul.
Baker, Patricia L. (2004), *Islam and the Religious Arts*, Continuum, London & New York.
Birge, J.K (1994),*the Bektashi Order of Dervishes*, Luzac, London.
Bowering, Gerhard (1984),*The Adab Literature of Classical Sufism*: Ansari´s Code Of Conduct, In Metcalf ed., London.
Douglas-Klotz ,Neil(2006),*The Sufi Tradition In Turkey* , At : http://www. Abwoon.com/documents / key in Dark. Pdf, last visited: 25/4/2006
Even Zohar,Itamar(1978),*The Position Of Translated Literature Within The Literary Polysystem* ; Porter Institute For Poeti And Semiotics,
Evin, Ahmet O.(1983),*Origins And Development Of Turkish Novel*, Bibliotheca Islamica, Minneapolis .
Irwin, Robert (2000),*Louis Massignon And The Esoteric Interpretation Of Islamic Art* , In Vernoit ed. London.
Lewis, B. (1982), *The Emergence of Modern Turkey*, O.V.P, London.
Massignon , Louis(1982),*The Passion Of Al-Hallaji* : Mystic And Islam , Oxford .
Oktem, Niyazi (2006), *Religion in Turkey*, At: Law2. Byu.edu/law review / archives, last visited: 25/4/2006
Ostle , Robin (1993), *Modern Literature In The Near And Middle East* ,Routledge ,ch. 3,7,12 , London & NewYork
Schimmel , Annamarie(1984) ,*Aspects Of Mystical Thought In Islam*, In Y. Y. Haddad, B. , Haines And E. Findly , eds. The Islamic Impact, Syracuse University Press, New York.
Woodward, Mark R. (1985), *Sharih and the Secret Doctrine*, Illinois University, Illinois.
Zeidan, David (1999),*The Alavi of Anatolia*, available at:
http://www.agelfire.com/az/rescon/alavi.html.
http://www.Mevlana.net: Last Visited; April 2006
http://Whirling Dervishes.com: Last Visited; April 2006

www.SID.ir