

بررسی جلوه‌های نمایشی آیین صوفی‌گری در ترکیه و تأثیر پذیری آن از مثنوی معنوی مولانا

محمد جعفر یوسفیان کناری^{۱*} - دکتر محمد رضا پور جعفر^۲

^۱ دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده 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:

آیین‌های صوفی‌گری، نمایش‌واره‌هایی هستند که در گذر زمان توسعه و تکامل یافته و به اشکال اجرایی امروزش در آمده‌اند. صوفی‌گری در ترکیه همانند بسیاری از مظاهر فرهنگی این کشور، متأثر از تعاملات بینا فرهنگی زنجیره هنر و ادبیات اسلامی (شامل ادبیات عرب، فارسی و ترک) بوده است. زبان و ادب فارسی ریشه دارترین حلقه پیوند میان جلوه‌های فرهنگی این زنجیره اسلامی محسوب می‌شود. مثنوی معنوی مولانا در طی شش سده مناسبات بینا فرهنگی، خاستگاه ظهور و بالندگی جلوه‌های مذهبی - آیینی مشترک میان ایرانیان و ترکان بوده است. مراسم سماع درویشان، آن گونه که امروزه در ترکیه به اجرا در می‌آید، بسیار ملهم از آموزه‌های عرفانی مولانا است. آیین دراویش ترکیه بهره مند از وجوه نمایشی بسیاری است که در هر اجرای مجدد، غنای بیشتری می‌یابد. فارغ از هر نوع ادعای "نمایش بودگی" سماع صوفیان مولویه، دلایل متعددی می‌توان یافت که حکم بر "نمایش وارگی" این آیین دارد. جلوه‌های نمایشی این آیین مذهبی، متأثر از غنای زبان و ادب فارسی و به ویژه آثار مولانا است؛ تا آنجا که مثنوی معنوی به عنوان حجت طریقت عارفانه او، پایه گذار انتقال مفاهیم و مبنای تأثیرات بینا فرهنگی میان ایران و ترکیه، با محوریت زبان و ادب فارسی بوده است.

واژه‌های کلیدی:

صوفی‌گری، ترکیه، مثنوی معنوی، مولانا، جنبه‌های نمایشی.

مقدمه

بررسی جلوه های نمایش وارگی سماع صوفیان ترک، متأثر از ظرائف ادبی و نمایشی مثنوی مولانا، هدف عمده این مقاله است. نخست با شرحی از پیشینه ادبی و نمایشی ترکیه، بر نقش زبان فارسی در توسعه و تکامل ادبیات اسلامی (مشمول 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 مقایسه و جوه نمایشی مثنوی مولانا با قراردادهای اجرایی و نمایش گونه صوفیان فرقه 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 پذیری آیین صوفی گری ترکیه از ادبیات عرفانی ایران، در قالب جدولی دسته بندی و ارائه می شود.

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 فرهنگی 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 برجسته این نوع تعامل بینا فرهنگی و یکی از دلایل عمده 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 حلقه درویش ترکیه (به ویژه فرقه 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.

۱- زمینه های تاریخی و مطالعاتی

۱-۱- ادبیات ترکیه

پس از فرو پاشی سلطنت سلجوقیان توسط مغول ها در سال ۱۲۴۳ م. (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 عامیانه خود، گرایش به ترجمه و تقلید از اشعار بلند فارسی (نظیر یوسف و زلیخای شیاد حمزه و سهیل و نوبهار مسعود بن احمد) و اشعار اخلاقی و وعظ گونه ای نظیر (غریب پاشا) پیدا کرد (آژند، ۱۳۶۴، ۲۱). همزمان با اوجگیری قدرت فرهنگی مشرق زمین در قرن شانزدهم میلادی، و به ویژه پس از ظهور سلسله صفویه در ایران، جهت گیری های فرهنگی ترکیه دستخوش تحولاتی اساسی شد. محققین، هنرمندان، و پیشه وران ایرانی برای کسب امنیت و ثروت بیشتر، به سوی غرب یعنی قونیه (ایکونوم باستانی) مهاجرت کرده و با حضور خود بیش از پیش بر غنای ادبیات و فرهنگ ترکیه افزودند. در

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

(به ویژه نظامی) الگو بگیرند. محققین، 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 شعری ایرانی به ترکیه می‌دانند (آژند، ۱۳۶۴، ۴۶). ادبیات نوین ترکیه در قرن نوزدهم میلادی و با ظهور "عصر ترجمه و اقتباس ادبی" از آثار غربی وارد مرحله تازه‌ای شد. این مرحله از تحول ادبیات ترکیه را می‌توان به دو دوره کلی تقسیم کرد:

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

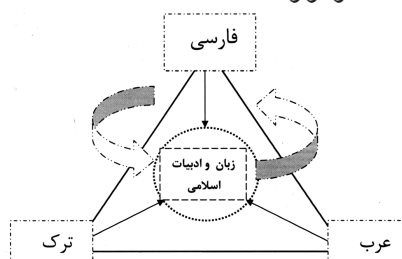
ب- ادبیات دوره ثروت فنون (۱۹۰۱-۱۸۹۱ م.)

ادبیات مدرن ترکیه، متأثر از جریانان 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 قانونی بسیاری بود که نخست در سال ۱۸۳۹ میلادی مورد توجه دولتمردان ترک واقع شد. برخی از مورخان، از این دوره به عنوان عصر جدید تاریخ ترکیه یاد می‌کنند (Lewis, 1962, 105-107). این اصلاحات متأثر از ظهور انقلاب‌های علمی و تکنولوژیک اواخر قرن هیجدهم اروپا بوده و هدف عمده آن در یک کلمه، "غربی شدن" خلاصه می‌شد. در همین دوره است که برای نخستین بار متون فرانسوی در قالب درام، رمان و یا ادبیات روزنامه‌ای مورد ترجمه و اقتباس قرار گرفتند. مهم ترین مترجمان و ادیبان این دوره عبارتند از: منیف پاشا (روزنامه نگار)، احمد و فیک پاشا (مترجم آثار مولیر)، و احمد مدحت معروف ترین نویسنده و مترجم این عصر.

۱-۲- درام و نمایش ترکیه

چنان که گفته شد دوره "تنظیمات" نقطه عطفی در تاریخ ادبی ترکیه به شمار می‌رود. پس از انتشار نخستین داستان‌های کوتاه احمد مدحت، گونه ادبی جدیدی که تمام دهه ۱۸۷۰ را تحت تأثیر خود قرار داد درام بود. Sinasi نخستین نمایشنامه ترکی (با نام Evelnmes Sair) را نوشت که یک نمایش کمدی آداب ساتیریک و ملهم از کمدی‌های مولیر بود. نخستین بار تئاتر غربی در سال ۱۸۴۰ با ورود کاروان‌های نمایشی فرانسه، ایتالیا و انگلیس به استانبول و از میر مورد توجه قرار گرفت. در سال ۱۸۵۰ بازیگران ارمنی، نمایش‌هایی را به صحنه بردند که پایه گذار عصر تئاتری Ottoman شد. عمده ترین آثار این دوره نیز بنا بر همان سنت عصر ترجمه، برگزیده‌ای از مکتوبات مولیر بود (Evenzohar, 1978, 119). احمد و فیک پاشا و آگوب آفندی، ترجمه‌ای از آثار فرانسوی را برای اجرا آماده کردند. سال ۱۸۷۲ پرکارترین سال نمایش‌های ترکی بود. نامیک کمال، اثری رمانتیک و میهن پرستانه را به نام (vatan-yahut-sitistre) را در تئاتر "گدلیق پاشا" به اجرا در آورد. بعد نمایشنامه نویسان در

آناتولیه، نخستین نشانه‌های پیوند ادبیات (شعر) و مذهب (عرفان) ظهور کرد. طریقت تصوف مولانا و پیروانش در قونیه یکی از تشکیلات مذهبی ساده ناحیه آناتولیه بود. در ایش 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 می‌توانست به مراتب بیشتر از یک سخنرانی ساده تأثیر گذار باشد، از این رو نقادی ادبی در پرهیزکاری و تقوا متجلی گشت (آژند، ۱۳۶۴، ۲۲). به تدریج نویسندگان ترکیه قالب‌های شعر فارسی را الگوی خود قرار دادند و به تقلید از آنها پرداختند. در نتیجه این تأثیر پذیری فرهنگی از زبان و ادب فارسی، ادبیات ترکیه نیز با شکل‌گیری خود، زنجیره 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" می‌باشد. هر یک از چهار قالب منظوم شعر فارسی (غزل، قصیده، مثنوی، رباعی) در اوزان مختلف سروده می‌شد و این اوزان در سرتاسر شعر حفظ می‌گردید. ترکان مجموعه قصاید، غزلیات و رباعیات یک شاعر را دیوان می‌نامیدند و مثنوی او را کتاب مجزایی به حساب می‌آوردند. "لیکن مسأله تقلید فقط محدود به جنبه‌های رسمی اشعار نبود. شعر ترکی تمام زیبایی شناسی شعر فارسی جذب گردید و آرمان‌های هنری آن دنبال شد." (آژند، ۱۳۶۴، ۲۳). می‌توان مناسبات زبان فارسی و ادبیات ترکیه را در قالب طرحواره‌ای مشابه زیر، به نحوی ملموس تر مد نظر قرار داد:



نمودار ۱- طرحی از شکل‌گیری 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 (۱۸۵۲-۱۹۳۷ م) 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. میرعلیشیر نوایی (۱۴۴۱-۱۵۰۱ م) یکی از بزرگ‌ترین شخصیت‌های این دوره است که توانست شعر فارسی را به زبان ترکی منتقل کند. "مجالس النفاث" او یکی از مهم‌ترین کتاب‌هایی است که به شعری عثمانی امکان داد تا از شخصیت‌های ادبیات فارسی زمان خود

جهان" می‌پنداشتند به رقص در آمده و بر این باور بودند که در چنین حالی، کلام ایشان بیانگر حقیقت کلام قدسی است. پیداست که نمی‌توان قاطعانه مدعی شد ادبیات و آیین صوفی‌گری در ترکیه لزوماً اجراهایی هنری هستند؛ هر چند که البته به هنرمندانسه‌ترین شکل خود به اجرا در می‌آیند (Douglas, Klotz, 2002, 5).

۲- صوفی‌گری و نقد هنری

چنان‌که گفته شد استفاده از عباراتی نظیر جنبه‌ها، عناصر و یا جلوه‌های نمایشی در مورد آیین‌های صوفی‌گری ترکیه لزوماً حامل دیدگاهی ماهوی از "نمایش بودگی" این مراسم مذهبی و یا پایبندی تمام و کمال آن به اصول و قراردادهای نمایشی نیست؛ بلکه بر عکس، در این گونه آیین‌ها می‌توان نشانه‌هایی از جلوه‌های هنری یافت که به نحوی تلفیقی گرد هم آمده‌اند و در نتیجه تکرار به تدریج بخشی از آداب اجرایی آن شده‌اند. مجالس سماع صوفیان به دلیل بهره‌مندی از کیفیات هنری قابل توجه‌شان، در گذر زمان از تعهد به گروه، حلقه و یا فرقه‌ای خاص فاصله گرفته و به تجربه‌عام‌در آمده‌است. بدیهی است که نباید نقش سیاسی-تبلیغاتی حکومت‌ها را نیز در گسترش این گردهمایی‌ها و عموماً دادن آن نادیده انگاشت. در خصوص مفهوم صوفی‌گری، دیدگاه‌های انتقادی متفاوتی بین صاحب‌نظران وجود دارد؛ آموزه‌های عرفانی جهان اسلام، صوفی‌گری را نوعی سیر و سلوک معنوی می‌داند که حقیقت باطن به تدریج و بنا بر راهنمایی‌های پیر و مرشد طریقت بر پیروان آشکار می‌شود (Baker, 2004, 172). اما برخی از اسلام‌شناسان غربی بر این باورند که آیین مذکور چیزی جز تعمیم همان آموزه‌های فلسفی متفکران قبلی نیست؛ اینان از یک سو آن را منتسب به اندیشه عرفانی ایرانیان و هندوان می‌کنند و از سوی دیگر نیز معتقدند صوفی‌گری نوعی "نو-افلاطون‌گرایی" مسیحیت یونانی-رومی است (Woodward, 1985, 89). آن‌ها ماری‌شیمیل معتقد است که صوفی‌گری 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 تقریباً همه دیدگاه‌های انتقادی مذکور بر این اعتقادند که صوفی‌گری در شکل امروزی‌اش نوعی سیاحت روحانی است که طی آن حقیقت جهان بر پیروان این طریقت آشکار شده و به آنها یاری می‌رساند تا بنا بر آیینی مذهبی از تقید به خود گسسته و امیال مادی‌شان را کنار گذارد. عقیده کلی 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). فرقه‌های صوفی‌گری متعددی در جهان اسلام رواج دارد که از

تبعید، نظیر احمد مدحت و ابوضیاء ترفیق، به‌طور حرفه‌ای رو به نمایشنامه‌نویسی آوردند. دوره تنظیمات، دوره اوج ادبیات و نمایش ترکیه به شمار می‌رود که در فاصله سال‌های ۱۸۸۳-۱۸۷۳ به نهایت کمال و شکوفایی خود رسید. در دوره "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 سال‌های میلادی ۱۹۵۰ برمی‌گردد که موضوعات روزمره و اغلب روستایی، دستمایه کار نمایشنامه‌نویسان قرار گرفت (Evin, 1983, 54).

۱-۳- مذهب و صوفی‌گری در ترکیه

تاریخچه مطالعات ادبی و نمایشی ترکیه حاکی از آن است که آیین و مذهب، نقشی اساسی در پیشبرد مقاصد فرهنگی هر دوره داشته‌اند. قدیمی‌ترین تأثیرات مذهبی ترکان، نتیجه گسترش مزدپرستی ایرانیان و گرایشات مانوی سده‌های 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 ترکیه بعد از اسلام، سنت "علوی" است که بنا بر شواهد موجود از سال ۶۵۷ میلادی، بعد از شورش علویان علیه خاندان بنی‌امیه به‌خواهی از پیامبر اسلام و اهل بیتش گسترش یافت (Oktem, 2002, 14). ترک‌های علوی هر ساله به خونخواهی از شهادت امام حسین در کربلا، مراسمی را بر پا کردند که "آیین جم" نام گرفت. بر خلاف تعصبات شیعیان که "تعزیه" را با صحنه‌های خونین و واقعی قمه‌زنی و تازیانه‌زنی در هم می‌آمیختند، علویان به شیوه‌ای آرام و خاموش مرثیه‌سرایی می‌کردند. نخستین جنبه‌های نمایش آیینی آنها آمیزه‌ای بود از آواز خوانی‌های سوگوارانه آرام و به دور از هر گونه شیون و زاری (zeidan, 1999, 35-68). بسیاری از مسلمانان علوی، باورهای مذهبی خود را مرهون آموزه‌های عرفانی و صوفی‌گری "حلاج" هستند. به زعم برخی، هدف از مهاجرت حلاج به سمت غرب، بشارت دهی به اقوام ترک بوده است (Massignon, 1982, 182). اما جنبه‌های آیینی مراسم سماع ترکان، تا حد بسیاری متأثر از آموزه‌های عرفانی مولانا و به ویژه "مثنوی معنوی" است. روایات و داستان‌های مثنوی، منبع سرشاری از حرکات موزون، فضا سازی‌های نمایش‌گونه، تغییرات آوایی و تنوع صوتی در کلام سماع خوانان است. فرقه‌ای از صوفیان ترکیه، متعهد به پیمان برادری مسلمانان، خود را پیرو تعالیم مولانا می‌دانند و بر همین اساس معروف به "مولویه" شده‌اند. مراسم آیینی این گروه منسوب به تعالیم مولانا، مشتمل بر رقص‌هایی چرخان بنا بر آموزه‌های اوست که عقیده داشت درک آدمی از مفهوم حقیقی عالم، ناشی از چرخش دوران کرات کیهانی حول مرکزی واحد است. (Oktem, 2002, 24) این عده به پیروی از مراد خود که او را "شمس

نشانه‌های نمادین به کار گرفته شده در مجالس سماع، معرف نوعی وحدت‌گرایی آرمانی مسلمانان در سراسر جهان است. گرچه اشیاء مورد استفاده در ارایش، مقدماتاً، نمادهای وحدت وجودند، اما امروزه به تدریج همراه با خود آیین صوفی‌گری کاربردهای صحنه‌ای و اجرایی خاصی پیدا کرده‌اند که می‌توان تأثیر ادبیات عرفانی مثنوی مولانا را در برجسته‌نمایی این افزارگان نمایشی بررسی نمود. مولانا خود به‌صراحت در وصف کارکردهای وحدت‌گرایانه حکایات مثنوی گفته است:

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

به عبارتی دیگر می‌توان گفت پیروان مولانا، بنا بر آموزه‌های وحدت‌گرایانه او، اشیاء و ادوات خاصی را در روندی از یک برجسته‌سازی نمایشی، تبدیل به افزارگان نمادینی کردند که حضور آنها در صحنه تداعی‌گر مفاهیم ضمنی‌شان بود. یکی از مهم‌ترین ابزارهای مورد استفاده در مجالس سماع صوفیان ترکیه، پرچم یا بیرق است. "پاتریشیا بیکر" در کتاب "اسلام و هنرهای مذهبی" (۲۰۰۴)، معتقد است که استفاده از بیرق در آیین صوفی‌گری ناشی از باور به این عقیده رایج میان درویش است که پیر طریقت یا همان شیخ، "پرچمدار" شریعت اسلام بوده و از این رو پرچم نمادی است مذهبی که پیروان فرقه‌های 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 درویش ترکیه به کرات مورد استفاده قرار گرفته است. پوست گوسفند مذکور غالباً بی‌رنگ و سفید و یا سرخ، تداعی‌کننده اراده حضرت ابراهیم در قربانی کردن فرزند خویش برای نشان دادن جلوه‌ای از ایمان و تسلیم خود در برابر اراده خداوندی است (Birge, 1994, 178).

همچو اسماعیل پیشش سر پنه

شاد و خندان پیش تیغش جان بده (۱/۲۲۸)

در محافل هفتگی صوفیان ترکیه پوست گوسفند در پیشگاه محراب قرار داده می‌شود تا نمادی از تسلیم اراده پیروان طریقت در برابر اراده مطلق خداوندی باشد. از سویی دیگر، استفاده از قالیچه در کنار محراب، نشانه ارزش‌گذاری و احترام به نیایش‌های صوفیان است. حلقه درویش ایران به دلیل استفاده مکررشان از قالیچه‌ها در محراب، بالقب "سجاده‌نشین‌ها" معروف شده‌اند (Birge, 1994, 178). بیکر، استفاده صوفیان فرقه مولویه از "شمع" را نشانه‌ای از کمال‌گرایی در اجرای مراسم آیینی می‌داند. او معتقد است از آنجا که "مولانا" به اعتقاد پیروانش "شمع" خداست و درخشان‌تر از هر انسانی می‌سوزد و نور می‌پراکند، مشخص‌ترین پشتوانه عرفانی درویش ترکیه به‌شمار می‌رود (Baker, 2004, 179). برای مثال در تکیه بکتاشی‌ها و در تالار اجتماعات آن، چهارشمعدان روی سه

جمله معروف‌ترین آنها می‌توان به طریقه "نقشبندی" اهل سنت و "حروفیه" شیعیان اشاره کرد. اما در ترکیه امروزی، دو فرقه "بکتاشی" و "مولویه" بیش از همه پیرو دارند. بنا بر مستندات، تا سال ۱۹۷۰ فرقه بکتاشی در ترکیه بیش از هفت میلیون پیرو داشته است (Birge, 1994, 15). در دهه شصت میلادی، متفکر و اسلام‌شناس فرانسوی، آنری کوربن در پژوهش‌های خود قرابتی بسیار میان آموزه‌های دینی و عرفانی صوفیان با آثار هنری جهان اسلام پیدا کرد. از دید کوربن تمام جنبه‌های آثار هنری جهان اسلام، در دوره‌های 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 متجلی ساخته شایان تأمل است. به بیانی دیگر، بررسی جنبه‌های هنری آیین صوفی‌گری در فرقه‌های مختلف اسلامی - در این پژوهش فرقه مولویه - بیش از آنکه به حکمی قطعی در خصوص "هنر" یا "نا-هنر" بودگی چنین آیین‌هایی منجر شود، نشانه قرابت آموزه‌های معنوی جهان اسلام و جلوه‌های زیباشناختی آثار برجامانده از این تمدن است.

۳- جلوه‌های نمایشی صوفی‌گری در ترکیه

سماع به عنوان بارزترین مشخصه آیین صوفی‌گری، جدای از آموزه‌های معنوی، بهره‌مند از ویژگی‌های اجرایی قابل تأملی است که می‌تواند مورد پژوهش هنری واقع شود. صوفی‌گری 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 جنبه‌های اجرایی مراسم سماع در نزد پیروان فرقه مولویه با متن مثنوی معنوی، می‌توان نشانه‌هایی از تأثیر‌گذاری جلوه‌های ادبی و روایی داستان‌های منظوم مولانا بر وجه اجرایی آیین مذکور ردیابی کرد. بر این اساس می‌توان مهم‌ترین جنبه‌های نمایشی آیین صوفیان ترکیه را به شرح زیر مورد بررسی و مقایسه با مثنوی معنوی قرار داد.

۳-۱- افزارگان نمایشی^۵

درویش ترکیه بنا بر اعتقادات مذهبی‌شان غالباً درگردهمایی‌ها و آیین‌های جمعی خود از ابزار و ادوات متعددی استفاده می‌کنند. کارکرد اشیاء در محافل عارفانه درویش ترکیه، کاملاً ملهم از قراردادهای نشانه‌شناسی اسلامی است. به عبارتی اغلب این اشیاء در عین حال که به نحوی منفرد واجد معانی چند گانه هستند اما در ترکیب و هم‌جواری با سایر

می‌دهد و همین جاست که باید نفس و جسم آدمی مدفون شوند تا حیاتی ابدی بیابند.

گورخانه‌ها را تو چون دل شود

آن مراد زودتر حاصل شود

(۱/۱۷۵)

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

بلبل از آواز او بی خود شدی یک طرب ز آواز خوبش صد شدی
مجلس و مجمع دَمش آراستی و ز نوای او قیامت خاستی
همچو اسرافیل کاوازش به فن مردگان را جان درآرد در بدن
یا رسیلی بود اسرافیل را کز سماعش پر برستی فیل را
(۱/۱۹۲۳-۱۹۲۶)

به وضوح پیداست که همجواری مکان اجرای آیین‌های صوفیانه با گورستان کاملاً متأثر از این اندیشه است که شیخ (مولانا) یا همان نماینده اولیاء خدا به برکت سماع، در اویش را در تجربه ای سهم می‌سازد که عیناً تجربه رستاخیز است.

هین که اسرافیل وقتند اولیاء مرده را زیشان حیاتت و نما
جان هر یک مرده ای از گورستن برجهد ز آوازشان اندر کفن
گوید این آواز ز آواها جداشت زنده کردن کار آواز خداست
ما بمردیم و به کلی کاستیم بانگ حق آمد همه برخاستیم
(۱/۱۹۳۰-۳۰)

"مولانا زنده کردن جان‌های مرده در گورستان را به آواز الهی منتسب می‌سازد." (قدرت الهی، ۱۳۷۸، ۴۸). گورستان، هر چند که امروزه لزوماً مجالس سماع درویشان در مجاورت آن انجام نمی‌پذیرد، اما بی شک به رسم پیر چنگی و آموزه اسرافیلی مثنوی مولانا است که صحنه یا حریم مقدسی را برای یک اجرای آیینی و نمایشی فراهم می‌آورد. در واقع بنا بر همان تمثیل نشانه شناسی اسلامی، تک تک افراد حاضر در مراسم سماع، خود یک پیر چنگی است که در نهایت اقرار به فقر و بی‌چیزی، دلش را به میهمانی رحمت خداوند می‌سپارد:

نیست کسب امروز مهمان توام چنگ بهر تو ز نم کان توام
چنگ را برداشت و شد الله جو سوی گورستان یثرب آه گو
چون که ز دبسیار و گریان سر نهاد چنگ بالین کرد و برگوری فتاد
(۱/۲۰۹۵-۲۰۹۸)

پایه‌ای موسوم به "تخت محمد" (معراج) قرار داده شده است. "بیکر" عقیده دارد که قرار دادن شمع‌ها در تکیه صوفیان، به نحوی نمادین اشاره به این آیه 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 قصه دقوقی، به صراحت تمثیل "پیر فرزانه چونان شمع روشنی بخش پیروان" را مورد اشاره قرار می‌دهد:

هفت شمع از دور دیدم ناگهان

اندر آن ساحل شتابیدم بدان

نور شعله هر یکی شمعی از آن

بر شده خوش تا عنان آسمان

خیره گشتم، خیرگی هم خیره گشت

موج حیرت عقل را از سر گذشت

این چگونه شمع‌ها افروختست

کین دو دیده خلق از ینها دوختست

خلق جویان چراغی گشسته بود

پیش آن شمعی که بر مه می‌فزود...

(۳/۱۹۸۶-۹۱)

اتصالاتی میان شمع‌ها

که نیاید بر زبان و گفت ما

(۳/۱۹۹۴)

پیشتر رفتم دوان کان شمع‌ها

تا چه چیزست از نشان کبریا....

(۳/۱۹۹۸)

۳-۲- مکان آرابی^۶

سماع درویشان همانند سایر مراسم آیینی از ویژگی‌های مکانی-زمانی خاصی پیروی می‌کند. بنا بر حکم آیین، عده‌ای در موعدی مقرر گرد هم می‌آیند 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 آیینی صوفیان است. غالباً زمان اجرای مراسم از اواخر شب آغاز شده و تا سحر و هنگام طلوع خورشید-به نشانه روشن شدن و رستگاری-ادامه می‌یابد. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های مکانی اجرای آیین‌های صوفیان، استفاده مقدس گونه از "آرامگاه" است. تکیه‌ها، معمولاً در مجاورت یک گورستان بنا شده و به نحوی تمثیلی تجربه سلوک عارفانه زندگان با حیات پس از مرگ و جاودانگی انفس بشری پیوند می‌خورد. در اویش فرقه مولویه، بیش از هر چیز مقبره مولانا را واقع در قونیه، به عنوان بهترین فضای اجرایی مراسم سماع خود در نظر می‌گیرند. با این حال، برجسته شدن مکانی مثل گورستان در آموزه‌های عارفانه در اویش، یادآور توجه ویژه مولانا به این نوع اماکن است. از دیدگاه مولانا، تجربه امر قدسی در "دل" رخ

جغرافیایی گام‌های سبک و آرامی برمی دارند؛ انتخاب حرکت بدن در چهار جهت، از سویی تداعی گر چهار عنصر طبیعی مقدس (یعنی زمین، آب، آتش و هوا) است. کلوتز معتقد است که جنبه‌های میمیک (ایما و اشاره‌ای) این حرکات متأملانه صوفیان که به قصد تمرکز یابی زمینه چینی برای خلصه حاصل از چرخش و رقص متعاقب آن است، بسیار قابل تأملاند (Klotz, 1984, 44) در مجالس سماع درویشان، آنان به تدریج دست‌ها را از هم باز کرده، کف دست راست رو به بالا و کف دست چپ را رو به پایین می‌گیرند. در واقع با اتخاذ چنین ژست نمایشی‌ای، بدن تبدیل به یک میانجی انتقال انرژی می‌شود. عقیده بر این است که انرژی از بالا وارد کف دست راست می‌شود، و پس از عبور از بدن از طریق کف دست چپ به زمین منتقل می‌گردد. هجده صوفی رقصان و چرخان حول مرکزی به نام شیخ یا مرشد نمادی از چرخش سیارات به گرد خورشیدند که تمثیلی از مولاناست. در ادامه رقص چرخان صوفیان با ژست نمایشی مذکور حول پیر طریقت (به نیابت از مولانا) آن قدر ادامه می‌یابد تا به روایتی کیهانی، "منظومه شمسی مولانا" حالی منقلب و دگرگون را تجربه کند. چنان که پیداست، حرکات به کار گرفته شده در مجالس سماع چه در سنگینی و آرامش اولیه و چه در سبکی و سرعت چرخش و دوران پایانی، بهره مند از کیفیاتی نمایشی است که خود متأثر از آموزه‌های عرفانی مولاناست.

۳-۴- ع- جلوه‌های موسیقایی^۸

یکی دیگر از جنبه‌های اجرایی برجسته‌ای که در آیین درویش ترکیه قابل مشاهده است، بهره‌گیری 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 جلوه‌های موسیقایی توأم با حرکات موزون دارد. مثنوی معنوی بزرگترین الهام بخش صوفیان در انتخاب و گزینش آلات موسیقایی و نیز حکمت استفاده آنهاست. مولانا کاملاً به صراحت و بدون هرگونه واسطه‌ای میان کلام خود و مخاطبانش، "نی" را ساز مقدسی که شرح دل و اسرار عارفان را بازگو می‌کند به کار می‌گیرد و عملاً وزن موسیقایی کلام خود را (در قالب ابیات مثنوی) الگوی سرخوشی و طرب عارفانه پیروانش قرار می‌دهد.

تا گره با نی بود همراز نیست

همنشین آن لب و آواز نیست (۱۲۲۱۳)

سازهای به کار گرفته شده در مراسم سماع، انواع مختلف و کاربردهای گوناگونی دارند؛ از سازهای ضربه‌ای، کوبشی تا زخمه‌ای. مثنوی معنوی از نخستین ابیات خود تا ماجرای پیر چنگی و قصه‌های بسیاری که در آن دیده می‌شود، سراسر

از این منظر درمی‌یابیم که سماع درویشان همانند یک اجرای نمایشی نیاز به گزینش مکان صحنه‌ای خاص، و نیز به طول انجامیدن نمایش واره مذهبی تا موعدی مقرر دارد توجه نمادین آن ریشه در ادبیات عارفانه مولانا و به ویژه داستان پیر چنگی از مثنوی معنوی دارد. در همین خصوص دکتر شریعتی در یادداشت هایش از تأثیر مولانا و توجه ویژه او به گورستان و زندگی پس از مرگ چنین یاد می‌کند: "و مولوی دوباره مرا از مردن بازداشت." (پورناجی، ۱۶، ۱۳۷۹).

۳-۳- جلوه‌های حرکتی^۷

حرکت مهم‌ترین کنش اجرایی در مراسم آیینی صوفیان به‌شمار می‌رود. جنبش اعضاء بدن در فضای روحانی یک خانقاه، زاویه یا تکیه، نخستین مرتبه ایمان با اقرار به جوارح و ابراز تمایل به پیمودن طی طریق عارفانه درویش 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 می‌پندارد. از دیدگاه او رهایی صوفیان از قید و بندهای مادی و تجربه امر قدسی با نوعی پویایی، جنبش و تحرک فی‌نفسه همراه است. صوفیان فرقه مولویه، هجده بیت نخست مثنوی معنوی را که به خط خود مولانا نوشته شده است، سر لوحه تعلیمات مذهبی خود قرار داده و از آنها بسیار الگو برمی‌دارند. یکی از مهم‌ترین 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 مقاله‌ای که به سال ۲۰۰۲ منتشر شده است این بیت مثنوی را در نظر قرار داده و با شرحی که بر آن نوشته چنین اظهار می‌دارد که سنت صوفی‌گری در نزد مسلمانان و به ویژه فرقه‌های منتسب به مولانا، اساساً تقدس خود را مرهون وجهی از پویایی و تحرک جسم، در گذر از "خود" به "دیگری" در خود است که همان تجربه حقیقت باطن خوانده می‌شود (Klotz, 1-36, 2002) به عبارتی فلسفه تحرک و اعمال فیزیکی صوفیان، فنای جسم خود و تجربه امر قدسی در یک وضع و حالت بی‌خودی برای رسیدن به حقیقت جان (یا او: خداوند) است. کلوتز معتقد است که حرکت واسطه میان جسم و جان و روند دگردیسی و نهایتاً وحدت بین آن دو است؛ به عبارتی، حرکت فیزیکی صوفیان نمادی است از پالایش و تزکیه روحی آنان برای رسیدن به مرحله ادراک حقیقت ناب و مطلق.

یکی از جلوه‌های حرکتی صوفیان که بی‌مناسبت با فنون نمایشی نیست، گام برداشتن متأملانه درویش است: طی این حرکت آنها به راهنمایی پیر و مرشد طریقت، نفس‌های خود را تنظیم کرده و به نحوی هماهنگ و ریتمیک در چهار جهت

با نغمه‌نی و دف و تنبور به زبان می‌آورند و با صدای بلند می‌خوانند. سلام چهارم سماع که به نشانه پیروی از اولیاء خداست، اوج جذبه روحی ایشان به شمار می‌رود و همراه با شدت یافتن ضربه‌ها و سنگینی آنها، ریتم سماع تندتر شده و اشارات کلامی به شمس و مولانا صریح‌تر ادا می‌شود:

سلطان منی سلطان منی اندر دل و جان ایمان منی
در من پدَمی من زنده شوم یک جان چه شود صدجان منی

بعد از سلام چهارم که آغاز مرتبه فنا است، به تقدس آیه (بمیرید پیش از آنکه شما را بمیرانند)، سکوتی پایانی حکم فرما شده و سماع خانه پر از صوت تلاوت قرآن می‌شود. به وضوح پیداست که تأثیرات کلامی اشعار مولانا بر مجالس سماع فرقه مولویه تا چه اندازه است. یکی از مهم‌ترین جلوه‌های کلامی سماع، "جر جرّار" یا کشیدن کلام است آنگونه که گویی کلام خود، انسان را به دنبال کردنش فرا می‌خواند. دکتر زرین کوب در وصف این جلوه کلامی مراسم صوفیان می‌گوید: "در این مجالس که گوینده به زبان شعر سخن می‌گوید نیز مثل مجالس وعظ از هر مقوله‌ای که جرّ جرّار کلام آن را به ذهن گوینده تداعی کند، سخنی می‌رود؛ 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 آرایبی^{۱۰}

جدای از مواردی که ذکر شد، صوفیان ترکیه در مجالس سماع خود از نوع پوشش و رنگ‌های نمادینی استفاده می‌کنند که دقیقاً متناسب با آموزه‌های عرفانی مولانا و نیات فلسفی و ایمانی اوست.

۳-۶-۱- لباس آرایبی^{۱۱}

گزینش نوع لباس و رنگ آن در اجتماعات صوفیانه، بنا بر جنبه‌های نمادین مذهبی صورت می‌پذیرد. "الانصاری"، متفکر حنبلی اواخر قرن یازدهم میلادی، معتقد است که "صوفی‌گری، نام خود را از "صوف"^{۱۲} به معنای پشمینه گرفته است" (Bowering, 1984, 74). استفاده از چنین ردایی، شرط ورود هر صوفی به حلقه "اخوان درویش" است. در اویش، لباس روزمره‌شان را کنار می‌گذارند تا به طرز نمادین طریق فقر و ناچیزی را در پیش گیرند.

هرکه را جامه ز عشقی چاک شد او ز حرص و عیب‌کلی پاک‌شد
(۱/۲۲)

صوفیان فرقه مولویه، ردای سفید بلندی بر تن می‌کنند که به زعم ایشان، لباس زندگی و حیات دوباره‌شان است و آن را "تنوره" می‌نامند. نوع پوشش در بین فرقه‌های مختلف

آمیخته به نوای تنبور، عود و دف، کمانچه و رباب است؛ موسیقی در نزد صوفیان مولویه، بنابر آموزه‌های مثنوی، واسطه طرب انگیزی و سرمستی در حرکت تن به سوی تعالی جان است؛ چنان که خود مولانا اشاره می‌کند:

ما چو چنگیم و تو زخمه می‌زنی زاری از مانه، تو زاری می‌کنی
ما چوناییم و نوا درما زتوست ما چو کوهیم و صدا درما زتوست
ما که باشیم ای تو مارا جان‌جان تا که ما باشیم با تو در میان
ما عدم‌هاییم و هستی‌های ما تو وجود مطلق فانی نما
بادما و بود ما از داد تست هستی ما جمله از ایجاد تست
(۶۰۳-۱/۵۹۹)

۳-۵-جلوه‌های کلامی^۹

"داگلاس-کلوتز"، "صوت و حرکت" را از مولفه‌های اساسی آیین‌های اجرایی صوفیان معرفی کرده و معتقد است که در سطحی از نمایش‌های کلامی است که مراسم سماع، موسیقی و حرکات موزون بدن را به هم پیوند می‌زند (Doglas-Klotz, 2002, 22). "ذکر گویی" گاه توأم با تلاوت آیاتی از قرآن، اشعار غزلیات شمس و یا حتی به گونه‌ای در خاموشی مطلق و سکوت، بهترین جلوه‌های کلامی صوفیان فرقه مولویه است. ذکرها معمولاً در حالات متفاوتی از نشستن، ایستادن، به دور مرکزی چرخیدن و غیره، به زبان آورده می‌شوند و غالباً نیز یادآور شیدایی عارفانه مولانا و رقص معروف او در بازار زرکوبان است (زرین کوب، ۱۳۷۹، ۱۷۷، ۱۷۰). در ذکر خاموشی صوفیانه، مثنوی چنین می‌گوید:

دفتر صوفی سواد حرف نیست

جز دل اسپید همچو برف نیست (۲/۱۶۰)
آغاز مراسم سماع به قرائت "نعت شریف" در ستایش حضرت محمد (ص) می‌گذرد؛ این نعت، اشاره به آیه قرآن (لو لا که لما خلقت الافلاک) دارد. در مرحله دوم سماع، قدم (طبل‌های کوچک و سنتی ترکیه) نواخته می‌شوند و پس از ضربه‌های منقطع‌ی که تلویحاً اشاره به "کن فیکون" و آغاز خلقت دارد، نی نوازان شروع به حکایت کرده و حدیث عشق را باز گو می‌کنند. با پایان یافتن نی، سماع زنان در دو ردیف نه نفره رو به روی هم بر پوست‌های سفیدی می‌نشینند 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 اینجا است که سماع‌کنندگان به رهبری سماع‌زنان، آوای "ای قوم به حج رفته کجایید کجایید معشوق همین جاست بیایید بیایید" را همراه

جمعه: ایران (Baker, 2004, 180).

فرقه مولویه، رنگ سفید را رنگ تعالی، اوج پالایش روحی و رسیدن به درجه ای از نفس مطمئنه و "فناى لله" در نظر می‌گیرند. در اجراهای امروزی مراسم سماع به کرات تلفیقی از نورهای رنگی مورد استفاده واقع می‌شود. مولانا در مثنوی معنوی به زبانی دیگر بر درخشش انوار الهی بر دل عارف و فناى همه رنگ‌ها در نور حق چنین گفته است:

نور نور چشم خود نور دلست نور چشم از نور دلها حاصلست
باز نور نور دل نور خداست کوز نور عقل و حس پاک و جداست
شب نید نور و ندیدی رنگ‌ها پس به ضد نور پیدا شد ترا
دیدن نور ست آنگه دید رنگ وین به ضد نور دانی بی درنگ
(۱/۱۳۱-۳۴)

و در نهایت، بنابر شواهد مورد استناد در این پژوهش، می‌توان تأثیر برخی از آموزه‌های مثنوی مولانا را بر شکل‌های اجرایی و توسعه نمایشی مناسک آیینی صوفیان ترکیه، و حتی انتقال آن به فرقه‌ها و ممالک دیگر را، در جدولی مشابه زیر دسته‌بندی کرد:

جدول ۱- جلوه‌های نمایشی آیین صوفی‌گری ترکیه و تأثیرات مثنوی معنوی مولانا. (نگارنده)^{۱۴}

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

تأثیرات مثنوی معنوی Mesnavi's Impact	کاربردهای نمادین صوفیانه Symbolic Functions of Sufism	جلوه‌های نمایشی Dramatic Effects
Flag as: Islam's legitimacy قصه‌دقوی (۲۰۰۶-۱۹۸۶/۳) Sheep's skin; Sacrifice (۲۸۶-۳۸۵/۴) Candle: Devin's light (۵۶۰-۵۵۵/۴)	پرچم یا بیرق: تمثیل شیخ به منزله پرچمدار شریعت اسلام پوست گوسفند: قربانی کردن قالیچه: سجاده نشینی شمع و شمعدان: نور اولیاء خدا	افزارگان نمایشی Accessories
(۱۹۵۹-۱۹۲۲/۱) (۲۱۱۳-۲۰۸۲/۱) Cemetery: A passage to Eternity	خانقاه، تکیه، زاویه آرامگاه: معبری به جهان باقی	مکان آرایشی Setting
Move: Body to Soul (۳۰-۱۲۵/۱) Self and Other	حرکت: تمثیل گذر از جسم به سوی جان "خود" "دیگر" "د. خد"	جلوه‌های حرکتی Movement
Sema as Joyousness نی نامه (۱۸-۱/۱) Ney-Nāame	سازهای ضربه‌ای، کوبشی، زخمه‌ای تنبور، عود، دف، کمانچه سماع: تمثیل سرخوشی رهایی از خود و فناى در حق	جلوه‌های موسیقایی Musical Effects
Ziker (۲/۱۶۰) (۱۵۲۷ و ۱۵۰۳ و ۱۶۰۲/۶) Silence	ذکر گویی، تلاوت قرآن و احادیث سکوت محض	جلوه‌های کلامی Verbal Effects
Suf as a Wool (۱/۲۱۰)	صوف: ردای بزمینه تنوره: کفن، ردای فقر و درویشی	لباس آرایشی Costume
Color as a symbol of Islamic Mystic Cosmology (۱۱۳۴-۱/۱۱۳۱) Haft Peyk'ar (Nezāami) Mantiq-al teyr (Attāar)	رنگ شناسی عرفان اسلامی سفید: اوج تعالی و پالایش روح هفت پیکر نظامی منطق الطیر عطار نیشابوری	رنگ و نور آرایشی Light & Color

صوفی‌گری، و بنا بر نقش و مرتبه درآویش - به این معنا که آیا خود را کاملاً وقف طریقت مذکور کرده اند یا نه - از یکدیگر متفاوت است. فرقه مولویه، خرقة درویشی را "ردای فقر" و نیازشان به شمس (مولانا) اولیاء الله دانسته و از سویی دیگر نیز سپیدی آن را متناسب با روشنی و نیک فرجامی پایان تجربه معنوی سماع می‌انگارند. غالباً در این مراسم، ردای سفید از هم دریده می‌شود تا نشانه‌ای از دریدن و شکافتن جسم و تن، و آمادگی برای ملاقات با معشوق باشد. کلاه بلند آنها همچون گنبدی بر بدن‌های مدفون در "خود" این جهانی‌شان، 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 اسلام‌شناسان بر این باورند که از قرن چهاردهم میلادی به بعد، می‌توان نوعی "جهان‌شناسی رنگ" را در آیین صوفی‌گری مشاهده کرد. استفاده مذکور از رنگ، مرتبط با هفت مرحله تکامل و تحول روحی آدمی است. بسیاری از جلوه‌های هفتگانه رنگ‌ها در آیین صوفیانه ترکیه متأثر از ادبیات عرفانی ایران و به ویژه "هفت پیکر" نظامی است (Baker, 2004, 180). قدیمی‌ترین داستان ایرانی که بر وجهی تمثیلی، هفت رنگ را به نشانه هفت مرحله سلوک و رستگاری تشریح می‌کند، ماجرای "بهرام گور" است؛ در نسخه‌های مختلفی از هفت پیکر آمده است که بهرام در جستجوی همسری برای خود، هفت شاهزاده را در هفت نقطه جهان، و هر یک را در خیمه‌گاهی به رنگی متفاوت ملاقات می‌کند؛ از هند و چین گرفته تا آسیای میانه. در پایان، محبوب دلخواه خود را همانجا که از آن اوست - ایران - می‌یابد. ملاقات با هر یک از آن شاهزادگان در یک روز هفته (و به رنگی خاص) صورت می‌پذیرد تا عاقبت در روز جمعه عروس ایرانی خود را پیدا می‌کند. جلوه‌های هفتگانه رنگ در این افسانه، همانند هفت مرحله طی طریق عارفانه "منطق الطیر" عطار نیشابوری، پایه و اساس کارکردهای نمادین رنگ در فضای صحنه‌ای، یا لباس‌ها و انواع پوشش‌های 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: بیژانس

رنگ سفید: پالایش و تزکیه روح: وحدت خالق و مخلوق:

نتیجه گیری

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. "مثنوی معنوی" مولانا، الگوی اجرایی و راهنمای اصلی نمایش واره های صوفیان ترک بوده و در نتیجه، بسیاری از جلوه های هنری این مراسم مذهبی، متأثر از آموزه‌هایی است که در این کتاب به نظم در آمده است.

اگر چه آیین های صوفی گری ترکیه، به ویژه آنچه که در نزد دراویش فرقه "مولویه" رایج است، لزوماً برای اجراهای صحنه‌ای تنظیم نشده اند، اما کاملاً هم بی بهره از جلوه های نمایشی نیستند. امروزه، می توان آیین های مذکور را "نمایش واره های" 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 جلوه های ادبی و نمایشی مراسم "سماع"، به منزله بارزترین شکل آیین های

پی نوشت ها:

- westernization ۱
- Bektashi ۲
- Mevlani ۳
- H. Corbin ۴
- Accessories ۵
- Setting ۶
- Movement ۷
- Music ۸
- Verbal Effects ۹
- Scenery ۱۰
- Costume ۱۱
- Suf ۱۲
- Color & Light ۱۳

۱۴ توضیح: عدد سمت چپ مربوط به شماره دفتر مثنوی و اعداد سمت راست شماره ابیات است.

فهرست منابع:

- آژند، یعقوب (۱۳۶۴)، ادبیات نوین ترکیه، انتشارات امیر کبیر، تهران.
- پور ناجی، کامبیز (۱۳۷۹)، مولانا از منظر شریعتی، کیهان فرهنگی، شماره ۱۶۲، خرداد ۷۹، ص ۱۶.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۷)، پله پله تا ملاقات با خدا (درباره زندگی، اندیشه و سلوک مولانا جلال الدین رومی)، انتشارات علمی، تهران.
- قدرت اللهی، احسان (۱۳۷۸)، انسان کامل در جهان شناسی مولانا، کیهان فرهنگی، شماره 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.

- And, Metin et al (1983), *Mevlana Celeleddin 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](http://www.Abwoon.com/documents/key%20in%20Dark.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), *Sharh 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://WhirlingDervishes.com>: Last Visited; April 2006