موسیقی در شعر مولانا

مرتضی فلّاح*

چکیده

در میان هنرهای والایی که انسان‌ها تاکنون بدان دسته یافته‌اند هیچ هنری چون موسیقی نتوانسته است که با آهنگ حیات و ضربان زندگی انسان پیوندی راستین برقرار کند. آهنگ موسیقی از ژرفای روح و روان انسان ریشه می‌گیرد و رگ و جان را به جنبش و ارتعاش وامی‌دارد. شیفتگی مولوی به موسیقی در جای جای دیوان شمس و مثنوی بازتابی نظرگیر و خیره‌کننده دارد. مولوی، گرچه نخستین شاعر و عارفی نیست که از موسیقی برای بیان عشق و شیدایی بهره برده است، امّا، بی‌شک بزرگترین شاعر و عارف ایران است که از آن برای تصفیهٔ درون و بریدن از ماسوی ا... و رسیدن به غایت مطلوب معنوی بهره‌مند شده است. جلال‌الدّین محمّد، موسیقی را پیک عالم غیب به‌شمار می‌آورد. همان نغمه و نوای بهشتی، که انسان پیش از آمدن در این جهان خاکی با آن انس و الفت داشته و اکنون که ناچار به زیستن در این خراب‌آباد شده است، با شنیدن آن نغمه‌ها و زیر و بم نواها، می‌تواند دوباره آن را فرایاد آورد. مولوی در اشعار خود به‌خصوص دیوان کبیر سرچشمه اصلی عشق و شیدایی و احساس و حتّی مسلک و آیین را موسیقی و سماع صوفیانه به‌حساب می‌آورد. در این مقاله، به نمونه‌هایی از اشعار مولانا، که دلالت بر شیفتگی این عارف بزرگ به موسیقی دارد، اشاره خواهیم کرد.

واژه‌های کلیدی: موسیقی، سماع، رقص و پای‌کوبی.

---

*. عضو هیأت علمی دانشگاه یزد. E-mail: Fallah.Ma@gmail.com

موسیقی

موسیقی مؤثّرترین هنری است که انسان تاکنون به آن دست یافته است. هیچ‌یک از دستاوردهای هنری بشر نتوانسته و نمی‌تواند همانند موسیقی، به ژرفای نامفهوم و عواطف و احساسات خفته انسان رسوخ و آن را به تحریک و انگیزش وادارد. راز چنین تأثیر شگرفی هنوز روشن نیست. در حقیقت موسیقی انسان را از جهان محدود به افق‌های نامحدود، می‌کشاند و از دنیای مادّه، به عالم معنی می‌برد. موسیقی راستین، به نهایی‌ترین لایه‌های خاموش و ناپیدا و تعبیرناپذیر روح و روان راه می‌یابد، و با آن به نجوا می‌نشیند و سخن می‌گوید و مفاهیمی را آشکار می‌کند که قابل درک و احساس است، امّا، توان واگفتن و بازگفتن نه، «در موسیقی، کلیدی است که کارخانهٔ احساس ما را به راه می‌اندازد، و هر کس مطابق استعداد و تخیّلات خود از آن بهره می‌گیرد. ولی از تأثیر و کیفیّت آن عاجز است» (دشتی، ۲۵۳۵، ص ۲۷).

جلال‌الدّین محمّد مولوی، موسیقی را پدیده‌ای مقدّس و آسمانی می‌انگارد. او سخت شیفته و دلدادهٔ موسیقی است. از همان لحظه‌ای که عشق شمس‌الدّین، او را از علوم قیل و قال دور کرد و به جهان بی‌کران معرفت و علم حال وارد ساخت، و به سرودن شعر و ترانه و دوبیتی روی آورد؛ موسیقی در تمام زوایای فکر و اندیشه‌اش رخنه کرد. از آن زمان بود که در و بام و همه فضای زندگی‌اش را، نغمهٔ موسیقی و عشق شیفتگی فراگرفت. از آن پس، موسیقی و شعر سرچشمه‌های درونی مولوی را به جویبارها و رودهای خروشان تبدیل کرد که امواج آن، پدیده‌های شگرف و تفسیرناپذیری را بر زبانش روان ساخت.

بازتاب چنین امواج پرخروش و غوغای جهان‌سوز و دریای متلاطم درون مولانا را، در دیوان شمس می‌توان به تماشا نشست. دیوان شمس انعکاس یک روح ناآرام و پرهیجان و لبریز از شور و جذبه است. دیوانی که از لابه‌لای اوراقش، نغمه‌های موزون و ضرباهنگ طربناک موسیقی به گوش جان می‌نشیند.

جلال‌الدّین محمّد با کلمات محدود و نارسای زبان، برای بیرون ریختن جوش درونی، همان کاری را می‌کند که موسیقی با ترکیب اصوات و آزاد خود، از محدودیت کلمات به‌بار می‌آورد (دشتی، ۲۵۳۵، ص ۲۶).

مولوی هم به دانش علمی و هم به دانش عملی موسیقی، آگاهی کامل داشته است. او خود به این آشنایی عمیق و ژرفش در نواختن رباب و نی و چنگ، در دیوان شمس اشاره کرده است. همین آگاهی و تسلط مولانا بر موسیقی است که دیوان شمس و مثنوی را به‌صورت دریایی از مفاهیم و اصطلاحات و آلات و ابزار موسیقی درآورده است. مولوی به «موسیقی و ضرب اصول و الحان وقوف کامل داشته و خود او، ساز رباب را بسیار خوش و استادانه می‌زده است. بحور مختلف، مخصوصاً وزن‌های نادر و به اصطلاح عروض، اوزان مطبوع غزلیّاتش، که اکثر از نوع ترانه و شعر ملحون، و به تعبیری دیگر، ضربی آهنگی است دلیل بارز بر همان روح آشنای وی، با اصول فنّ موسیقی و علم ایقاع است و این قبیل اشعار را، اکثر در حالت جذبه و انقطاع و شور و عشق و رقص و سماع و دست‌افشانی و پای‌کوبی و چرخیدن، با آهنجگ نغمهٔ ضرب و آواز نی و رباب می‌ساخته است» (همایی، ۱۳۶۰، صص ۵۹۵-۵۹۶).

مولانا «حتّی دانستن موسیقی را گواهی بر ایمان خود به حق می‌شمارد و آوای ساز خویش را، ادای شهادت بر این اعتقاد قلبی می‌شمارد» (سرامی، ۱۳۸۴، ص ۱۴۹). جلال‌الدّین محمّد، اصل موسیقی را این‌جهانی نمی‌داند. بلکه باور دارد که این آواها و نواها، که از سازها و ابزارهای موسیقی برمی آید، بازتاب همان جریان ژرف و گستردهٔ کیهانی است که به گوش می‌نشیند:

نالهٔ سُرنا و تهدید دهل چیزکی ماند بدان ناقور کُل
بانگ‌گردش‌های چرخ‌است اینکه خلق می‌نوازندش به طنبور و به حلق
پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها از دوار چرخ بگرفتیم ما

(مولوی، ۱۳۶۳، دفتر ۴، بیت ۷۳۷)

این عقیده را به فیثاغورث و افلاطون نسبت می‌دهند: «فیثاغورث بر این باور بود که اصوات، اعراضی، ناشی از حرکت و رسوخ روح در مدارند، چون کرات آسمانی می‌چرخند و سیّارات و ستارگان دارای حرکت‌اند، لاجرم آنها نیز دارای الحان و بیان موسیقایی‌اند، که به توسّط آن، پروردگار تجلیل و تکریم می‌گردد» (اقبال، ۱۳۷۵، ص ۶۸).

ولی آثار و نشان این اندیشه را در دوران اسلامی، در عقاید اخوان‌الصّفای بصره هم می‌توان یافت. آنها نیز معتقد بودند که: «از آن رو که کرات آسمانی در گردش‌اند و

ستارگان نیز حرکتی دارند، نواهای موسیقی پدید می‌آورند و... به زبان خود، خداوند را تجلیل می‌کنند و ارواح و فرشتگان را نیز به وجد و شادمانی می‌آورند. همانان که روح ما در قالب جسمانی از آهنگ شیرینی موسیقی مسرور می‌گردد و اندوه را فرامـوش می‌کند و از آنجایی که این آهنگ‌ها انعکاساتی از موسیقی علوی است، روضهٔ رضوان را به‌یاد می‌آورد که ارواح انسان‌ها با چه حالات وجد و سرور، در آنجا زیست می‌کنند، و بدین جهت است که ارواح ما شیفتهٔ آنند که بدان جا پر گشوده، و به اقران خود وصول یابند» (تدین، ۱۳۷۲، ص ۴۷۸).

عقیدهٔ مولوی هم همین است. جلال‌الدّین، اصل موسیقی را از نغمه‌های بهشتی می‌انگارد که گوش جان انسان، پیشینه‌ای بس دیرینه در شنیدن آن، در بهشت بـرین داشته و پس از آ مدن به این جهان مادّی، آن را از یاد برده است. امّا، با شـنیدن آن، دوباره آن نغمه‌های کهن را فریاد تواند آورد.

مؤمنان گویند آثار بهشت نغز گردانید هر آواز زشت
ما همه اجزای آدم بوده‌ایم در هشت آن لحن‌ها بشنوده‌ایم
گرچه بر ما ریخت آب و گل شکی یادمان آمد از آنها چیزکی
لیک چون آمیخت با خاک کرب کی دهند این زیر و آن بم آن طرب

(مولوی، ۱۳۶۳، دفتر چهارم، بیت ۷۳۵)

سلطان ولد نقل می‌کند که: «روزی از حضرت پدرم سؤال کردند که؛ آواز رباب عجایب آوازی است، فرموده آواز صریر باب بهشت است که ما شـنویم؛ مگـر سـیّد شرف‌الدّین گفته باشد که آخر ما نیز همان آواز می‌شنویم، چه معنی کـه چـنان گـرم نمی‌شویم که حضرت مولانا می‌شود؛ فرمود که حاشا و کلاّ، بلکِ آنچه ما می‌شنویم آواز باز شدن آن در است و آنچه او می‌شنود آواز فراز شدن آن در است» (افلاکی، ۱۳۶۲، ج ۱، ص ۴۸۱).

اینکه موسیقی، چگونه از اعماق حیات خبر می‌دهد و غوطه می‌خورد، نکته‌ای است که در هیچ کجا چون ابیات آغازین مثنوی با زیبایی و دلنشینی، بیان نشده است. دیوان کبیر مولوی نیز انباشته از مصطلاحات فنّ موسیقی است. «مولوی از این دانش بهره‌ها داشته و گذشته از اینکه همواره، معاشر مطربان و نوازندگان روزگار خویش بوده

است. رباب و چنگ می‌نواخته است» (سرامی، ۱۳۸۴، ص ۱۴۹).

مولانا، با پرده‌ها و گوشه‌های موسیقی آشنایی کامل دارد. او در یک غـزل از دیوان شمس، نام بسیاری از آن پرده‌ها را ذکر می‌کند.

ای چنگ پرده‌های سپاهانم آرزوست
وی نای، نالهٔ خوش سوزانم آرزوست
در پردهٔ حجاز، بگو خوش ترانه‌ای
من هدهدم، صفیر سلیمانم آرزوست
از پردهٔ عراق به عشاق تحفه بر
چون راست و بوسُلیک خوش‌الحانم آرزوست
آغاز کن حسینی، زیرا که مایه گفت
کان زیر خرد و زیر بزرگانم آرزوست
در خواب کرده‌ای ز رهاوی مرا کنون
بیدار کن به زنگُله‌ام، کانم آرزوست
این علم موسیقی بر من چون شهادت است
چون مؤمنم، شهادت و ایمانم آرزوست
(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۴۵۷)

«شعر موسیقی و رقص در تصوّف عشق، وسیله است نه هدف؛ وسیلهٔ تلطیف عواطف، سبب کاهش خشونت‌هاست، کارابزار همگرایی‌ها و دوستی‌ها، چـاره‌جوی جدایی‌ها و درمان تنهایی‌هاست» (صاحب الزمانی، ۱۳۷۳، ص ۲۲۵).

این است که جلال‌الدّین بـلخی فـرمود تـا غـایت بـندگی کـنم، مـی‌کوشم و می‌خروشم تا مگر اصحاب خود را به جمال و کمالی و حالی توانم رسانید.

مولانا «همهٔ نمودهای عالم، پندارها و گفتارها و کردارهای جهان را به جهاندار اعظم نسبت می‌دهد، و از جمله... شعر خویش را نالهٔ نی، نوای چنگ و نعره‌های دف او به‌شمار می‌آورد و همان‌گونه که نی و چنگ و دف را آواز از سر اندیشه نیست و آنچه می‌خروشند، فریاد ناگزیر آنان از دست نایی و چنگ و دف نواز است؛ او نیز بی‌میانجی اندیشه می‌سراید و از مفاهیم و معانی سروده‌های خویش به هنگام آفرینش آنها بی‌خبر

است» (سرامی، ۱۳۸۴، ص ۵۰).

چون چنگم، از زمزمه خود، خبرم نیست
اسرار همی گویم و اسرار ندانم
(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۱۴۸۷)

کثرت و افزونی یادکرد این ابزارها و سازهای موسیقی در دیوان کبیر و در مثنوی معنوی بر این واقعیّت دلالت دارد که جلال‌الدّین محمّد به حق فرزند شادی و شادمانی و سرور و سرود است:

مادرم بخت بده است و، پدرم جود و کرم
فرح این فرح ابن فرح ابن فرحم
(همان، غزل ۱۶۳۸)

در اینجا ذیلاً با ذکر نمونه‌هایی از ابزار موسیقی، که در دیوان شمس و مثنوی آمده است، اشاراتی مختصر می‌کنیم:

۱-۱-نی

موسیقی‌دانان مسلمان، از همان آغاز تاریخ خود، با نی آشنایی کامل داشته‌اند؛ نی از کهن‌ترین آثار موسیقی است که بشر به کار برده است (شیمل، ۱۳۸۲، ص ۹۹۷). مولوی در دیوان کبیر و رباعیّات خویش و نیز در آغاز مثنوی، که به نی‌نامه شهرت یافته است، مکرّراً روان خویش را به نی مانند می‌کند. مهم‌ترین تصویر مولوی از انسان نیز همان تصویر نی است. مولوی خود را چون نی‌ای می‌پندارد که بر لبان خداوند نشسته است و او آن را هرگونه که می‌خواهد می‌نوازد (سروش، ۱۳۷۹، ج ۲، ص ۱۷۹۳).

دو دهان دارم گویا همچو نی یک دهان پنهانست، در لب‌های وی
(مولوی، ۱۳۶۳، دفتر ششم، بیت ۲۰۰۲)

من نخواهم که سخن گویم، الا ساقی می‌دمد در دم ما زان که چو نای انبانیم
(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۱۶۴۵)

جلال‌الدّین مولوی، همهٔ سازهای روزگار خود را، با خویش همانند می‌بیند،

چنگ، رباب، طنبور، ارغنون، سه‌تار، دف و طبل و دهل، قانون، سنتور و نـای. ایـن ابزارهاست که با سازهای درون مولانا، ارکستری پر جاذبه راه می‌اندازد و آواز آمیخته با سازها را به سمع ما می‌رسانند. امّا، در میان آلات و ابزارهای موسیقی، مولوی از همه بیشتر خود را با نی همانند می‌بیند و مثنوی شریف را با نی‌نامه می‌آغازد (سرامی، ۱۳۸۴، ص ۵۷).

با لب دمساز خود گر جفتمی　　همچو نی من گفتنی‌ها گفتمی

(مولوی، ۱۳۶۳، دفتر اوّل، بیت ۹۷)

دم که مرد نایی اندر نای کرد　　در خور نای است نه در خورد مرد

(همان، دفتر دوم، بیت ۱۷۹۳)

نی در حقیقت دو رویه دارد؛ «یکی معنای ظاهری، که توصیف نی به‌عنوان یکی از سازهای موسیقی است، و دیگری معنای باطنی، که وصف روان خـروشان شـاعر است» (سرامی، ۱۳۸۴، ص ۱۸۸). این دو رویگی نی را علاوه بر نی‌نامه یا سرآغاز مثنوی، در دیگر جاهای دیوان کبیر هم، می‌توان دید. از جمله ابیات زیر، که بندی از ترجیعات مولاناست و این مفهوم را در خود دارد:

من دم نزنم، لیکن از نحن نفخنا　　در من بدمد، ناله برآید به ثریّا
این نای تنم را چو ببرید و تراشید　　از سوی نیستان عدم، عِزّ تعالی
دل یک سر نی بود و دهان یک سر دیگر　　آن سر ز لب عشق همی بود شکرخا
نی پردهٔ لب بود، که گر لب بگشاید　　نی چرخ و فلک ماند، نی زیر، نه بالا

(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۳۳۹۸)

نواهایی که از دل نی بیرون می‌زند، روح مولانا را در کورهٔ آتشین و گداخته فراق می‌پالاید و وی را نوید می‌دهد که، گمشدهٔ عرفانی به زودی فرا می‌رسد. «نی تمثیل از خود مولاناست که از خود و خودی تهی است و در تصرّف عشـق و مـعشوق است» (فروزانفر، بی‌تا، ج ۲، ص ۳).

مرا چو نی بنوازید شمس تبریزی　　بهانه بر نی و مطرب ز غم خروشیده

(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۲۴۱۵)

مولوی شعر خویش را به نالهٔ نی و نوای چنگ و نعرهٔ دف مانند می‌کند.

مرا چو نی در آوردی به ناله چو چنگم خوش بساز و با نوا کن
اگرچه می‌زنی سیلیم چون دف که آواز خوشی داری صدا کن
چو دف تسلیم کردم روی خود را بزن سیلی و رویم را قفا کن
همی زاید دف و کف یکی آواز اگر یک نیست از هم‌شان جدا کن
(همان، غزل ۱۹۱۴)

مولوی هم در دیوان کبیر و هم در مثنوی، به این مطلب اشاره می‌کند که نی، آواز خویش را، به خالی بودن شکم خود وامدار است. او می‌گوید انسان نیز، اگر بخواهد چون نی، بر اسرار واقف شود، باید اندرون از طعام تهی دارد، تا چو نی، آکنده از شکر شود.

شکم تهی شو و می نال همچو نی به نیاز شکم تهی شو و اسرار گو به سان قلم
(همان، غزل ۱۷۳۹)

ای نای بس خوش است کز اسرار آگهی کار آن کند که دارد از کار آگهی
از خود تهی شدی و از اسرار پر شدی زیرا ز خود پر است و ز انکار آگهی
(همان، غزل ۳۰۰۰)

دربارهٔ نی و دمسازیش با مولانا، بیش از هزار بار، فقط در دیوان کبیر، سخن به میان آمده است. برای مشاهده نمونه‌های بیشتر بنگرید به: غزل ۱۶۴۰، غزل ۷، غزل ۱۷۳۹، غزل ۱۹۱۴، غزل ۱۶۵۳، غزل ۲۸۶۱، غزل ۲۰۱۰۱، غل ۲۹۹۶، غزل ۳۰۰۱، غزل ۳۲۴۰۰، غزل ۱۰۰۰، غزل ۵۳۲، غزل ۶۲۰، غزل ۲۲۷، غزل ۱۳۸۷، غزل ۱۶۰۷، غزل ۱۶۴۱، غزل ۱۶۴۵، غزل ۱۹۳۶، غزل ۲۰۵۹، غزل ۲۲۱۷، غزل ۲۱۱۵، غزل ۲۴۹۹، غزل ۲۶۹۲، غزل ۲۸۶۱، غزل ۲۸۳۹، غزل ۳۰۶۴، رباعی‌های ۲۳۶، ۶۱۲، ۷۲۴، ۸۸۲، ۱۳۵۳، ۱۳۸۷، و... ترجیح ۱۴، ب ۳۴۷۰۷.

۱-۲- رباب

رباب، سازی است زهی و کوچک، با چهار سیم، تنها زمانی می‌تواند آوایی از خود برون دهد که، نوازنده آن را بر روی سینه خود نهد و با کمان بر او بکشد و با او جفت شود. از این رو، این ساز، در زبان شعر و شاعری پارسی، به‌صورت تشبیه مطلوبی درمی‌آید، از دل و دماغ آدمی. نام رباب در کنار نی و دف و سرنا آورده

می‌شود. مولوی می‌گوید:

هشیار ز من فسانه ناید مانند رباب، بی کمانه

(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۲۳۵۱)

رها کن این سخن‌ها را بزن مطرب یکی پرده
رباب و دف به پیش آور، اگر نبود ترا سرنا

(همان، غزل ۶۹)

مولانا خود با نواختن این ساز آشنا بوده و گاهی در خلوت و جلوت به نواختن آن مشغول می‌شده است. از روایات مناقب نویسان که گفته‌اند در ساختمان رباب هم به اشارهٔ او پاره‌ای تصرّفات انجام دادند و آن را که پیش از این، از قدیم‌العهد به‌شکل «چهارسو» می‌ساختند به دستور وی «شش گوشه» کردند، همین مفهوم استنباط می‌شود. «مولانا فرمود که رباب را شش خانه ساختند، چه از قدیم‌العهد رباب عرب، چهارسو بوده و فرمود: شش گوشهٔ رباب ما شارحِ سرّ شش گوشهٔ عالم است و الف تار رباب مبین تألیف ارواح است بالف الله» (افلاکی، ۱۳۷۱، ص ۸۸).

در دیوان شمس یک غزل مولوی «در تفسیر اسرار نوای آن [است و ظاهراً همین علاقه است که] منشأ عمده الهام منظومه رباب نامه به پسرش سلطان ولد شد، آن‌گونه که از همان غزل و نیز از مقدّمهٔ منشور سلطان ولد بر رباب نامه‌اش مستفاد می‌شود. مولانا بانگ رباب را هم مثل نغمهٔ نی شکایت و اشتیاق غریبانهٔ روح تلقی می‌کرده است» (زرّین کوب، ۱۳۶۸، ج ۲، ص ۶۹۴)

هیچ می‌دانی چه می‌گوید رباب ز اشک چشم و از جگرهای کباب
پوستی‌ام دور مانده من ز گوشت چون ننالم در فراق و در عذاب
ما غریبان فراقیم ای شهان بشنوید از ما لی الله المآب
هم ز حق رستیم اول در جهان هم بدو وا می‌رویم از انقلاب

(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۳۰۴)

رباب را مشرب عشق و مونس اصحاب می‌داند. همان‌گونه که ابر سقّای گل و گلستان است، رباب هم قوت ضمیر است و خوراک جان و ساقی‌الباب:

رباب مونس عشق است و مونس اصحاب
که ابر را عربان کرده‌اند نام رباب
چنان که ابر سقای گل و گلستان است
رباب قوت ضمیر است و ساقی‌الباب
رباب دعوت باز است سوی شه بازآ
به طبل باز نیاید به سوی شاه غراب
(همان، غزل ۳۱۳)

مولوی گاه شمس تبریزی را در شیرینی و دلاویزی به نقل و شراب و چنگ و رباب تشبیه می کند:

شمس دین نقل و شراب و شمس دین چنگ و رباب
شمس دین خمر و خمار و شمس دین هم نور و نار
(همان، غزل ۲۷۴)

گاه خود را به رباب تشبیه می‌کند که دست نوازنده او را به ناله وا می‌دارد:

جمله سوآل و جواب زوست، منم چون رباب
می‌زندم او شتاب، زخمه که یعنی بنال

یا:

چو رباب از او بنالد، چو کمانچه رو در افتم
چو خطیب خطبه خواند، من از آن خطاب گویم
به زبان خموش کردم که دل کباب دارم
دل تو بسوزد ار من، ز دل کباب گویم
(همان، غزل ۵)

یا:

ای بانگ رباب از کجا می‌آیی پرآتش و پرفتنه و پرغوغایی
جسوس‌دلی و پیک آن صحرایی اسرار دل است هرچه می‌فرمایی
(همان، رباعی ۱۷۱۲)

مولوی از دو تن از نوازندگان معروف رباب هم در دیوان خود یاد می‌کند، یکی

عثمان ربابی و دیگر ابوبکر ربابی؛ دربارهٔ عثمان ربابی که هم‌عصرش بوده است، چنین می‌گوید:

می‌گوید آن رباب که مردم ز انتظار　　دست و کنار و زخمهٔ عثمانم آرزوست
من هم رباب عشقم و عشقم ربابی است　　وان لطف‌های زخمهٔ رحمانم آرزوست

(مولوی ،۱۳۶۱، غزل ۴۴۱)

دربارهٔ ابوبکر ربابی، که نوازندهٔ مشهوری بوده است نیز، بارها نام برده است:

شاه از آن اسرار واقف آمده　　همچو بوبکر ربابی تن زده
در تماشای دل بد گوهران　　می‌زدی خنک بر آن کوزه‌گران

(مولوی، ۱۳۶۳، دفتر دوم، بیت ۱۵۷۳)

یا:

ای جهان بهار و دی، وی حاتم نقل و نی
پر کن ز شکر چون نی بوبکر ربابی را
ای ساقی شور و شر، هین عیش بگیر از سر
پر کن ز می‌احمر، سغراق و شرابی را

(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۹۱)

برای مشاهدهٔ نمونه‌های بیشتر ابیاتی که مولانا از بوبکر ربابی یاد کرده است بنگرید به: غزل ۱۵۲۳، غزل ۲۶۳۶، و بیت ۱۹۱۶ دفتر دوم مثنوی.

البتّه، نام این خواجه ابوبکر ربابی، در شعر شاعران پیش از مولوی هم آمده است.

سنائی غزنوی و منوچهری دامغانی هم از وی در شعر خویش نام برده‌اند، و این خواجه بوبکر، با توجّه به قراین موجود، نباید هم‌عصر مولانا بوده باشد.

برای مشاهدهٔ نمونه‌های بیشتر از دلبستگی مولانا به رباب بنگرید به غزل‌های: ۵۹۸، ۶۶۰، ۲۰۱، ۲۲۸، ۲۴۱، ۳۱۸، ۷۳۵، ۷۷۶، ۶۷۱، ۶۳۷، ۶۸۸ و ترجیح بند سی و هشتم و رباعی‌های ۸۱، ۹۹، ۱۱۲، ۶۸۷، ۱۱۵۸، ۱۱۸۹، ۱۴۱۳، ۱۴۷۴.

۱-۳- چنگ

یکی دیگر از ابزارهای موسیقی، که مولانا بارها از آن نام برده، چنگ است.

مولانا چنگ را مقدّس می‌انگارد و هر گوشی را لایق شنیدن آواز چنگ نمی‌داند:

کی بود آواز چنگ و زیر و بم از برای گوش بی حسّ صم

(مولوی، ۱۳۶۳، دفتر اوّل، بیت ۲۳۸۴)

امّا، خود را در برابر چنگ‌نواز ماهرو گیج و از خود بی‌خود اعلام می‌کند:

پیش چنین ماه روی، گیج شدن واجب است
عشرت پروانه را، شمع و لگن واجب است
هست ز چنگ غمش گوش مرا کشمکش
هر دمم از چنگ او، تن تنن واجب است

(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۴۷۱)

او از چنگ‌نواز خویش می‌خواهد تا با نواختن چنگ، وی را از دو جهان برهاند:

در صفای باده بنما ساقیا، تو رنگ ما
محومان کن تا رهد، هر دو جهان از ننگ ما
ساقیا تو تیزتر رو، این نمی‌بینی که بس
می‌دود اندر عقب، اندیشه‌های لنگ ما
در طرب اندیشه‌هاخرسنگ باشد، جان گداز
از میان راه برگیرید این خرسنگ ما
در نوای عشق شمس‌الدّین تبریزی بزن
مطرب تبریز در پردهٔ عشّاقی چنگ ما

(همان، غزل ۱۴۶)

مولوی، اندرون خالی از طعام را درست به چنگ تشبیه می‌کند. او معتقد است همان‌طور که، اگر شکم چنگ را پر کنند، از آن ناله‌ای بر نخواهد خواست، همان‌طور هم، اگر شکم انسانی پر باشد، از آن نوای جان‌سوزی بلند نخواهد شد:

زهی حلاوت پنهان در این خلای شکم مثال چنگ بود آدمی، نه بیش و نه کم
چنان که گر شکم چنگ پر شود مثلاً نه ناله آید از آن چنگ پر، نه زیر و نه بم
شکم تهی شو و می‌نال، همچو نی به نیاز شکم تهی شو و اسرار گو به سان قلم

(همان، غزل ۱۷۳۹)

برای دیدن نمونه‌های بیشتر از غزل‌هایی که مولانا از چنگ نام برده است، بنگرید به غزل‌های شماره ۱۱۰، ۵۶۰، ۴۸۸، ۱۸۶۲ و....

۱-۴- دف

دف از ابزارهای دیگر موسیقی است، که جلال‌الدّین محمّد با بسامد بسیار بالا، قریب ۱۰۰ بار، در اشعار خود به‌کار برده است. مولوی دف را رونق سماع می‌انگارد:

زان رونق هر سماع آواز دف است
زان است که دف زخم و ستم را هدف است
می‌گوید دف که آن کسی دست ببرد
کاین زخم پیاپی دل او را علف است
(همان، رباعی ۳۴۳)

یا:

رها کن این سخن‌ها را بزن مطرب یکی پرده
رباب و دف به پیش آور، اگر نبود تو را سرنا
(همان، غزل ۶۹)

مولوی دف و کف را مترادف هم می‌داند و خود را همانند دف تسلیم دف‌زن به حساب می‌آورد:

اگر چه می‌زنی سیلیم چون دف — که آواز خوشی داری، صدا کن
چو دف تسلیم کردم روی خود را — بزن سیلی و رویم را قفا کن
همی زاید ز دف و کف یک آواز — اگر یک نیست از همشان جدا کن
(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۱۹۱۴)

برای دیدن نمونه‌های بیشتر نام دف، بنگرید به دیوان کبیر، غزل‌های شمارهٔ ۸۸۸، ۱۴۵۸، ۱۱۹۷، ۱۴۶۵، ۱۶۱۱، ۱۹۱۴، ۱۹۴۰، ۲۰۵۹، ۲۹۹۶، ۲۸۵۲، ۳۱۴۹ و....

۱-۵- سرنا

از سازهای بادی و دمشی دیگری است که مولانا به آن علاقه‌ای وافر دارد،

«مولوی گاهی برای سازهای بادی، جنبهٔ خاصّی قایل می‌شود و از سرنا نام می‌برد... سرنا مانند نی، زمانی که با لبان جفت گردد، سخن می‌گوید و نغمه می‌سراید و بـا نُـه چشم، در انتظار این لبان است، تا به او حیات بخشد» (شیمل، ۱۳۸۲، ص ۱۹۹).

خالی شده است و ساده، نه چشم برگشاده
لب بر لبش نهاده، سرنا که هم‌چنین کن
(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۲۰۴۱)

«اگر انتظار لب نباشد، در این پردهٔ موسیقی، معنایی و شکایتی نیست ... ایـن ساز، که ظاهراً، اغلب به‌دست نوازندگان دوره گرد و لولیان نواخته می‌شد، این کلام الهی را به مولوی یادآوری می‌کند که نفخت فیه من روحی. سـرنا چـون آدمـی است کـه می‌کوشد نغمهٔ عشق الهی را مکرر سازد» (شیمل، ۱۳۸۲، ص ۲۹۹-۳۰۰).

گر دریایی، ماهی دریای توأم ور صحرایی، آهوی صحرای توأم
در من می‌دم، بنده دم‌های توأم سرنای تو، سرنای تو، سرنای توأم
(مولوی، ۱۳۶۱، رباعی ۱۲۸۱)

شیفتگی و دل‌باختگی مولانا به این ساز است که مولانا خود را سرنای خـدا، می‌انگارد و از خدا برای دلش نالهٔ سرنا درخواست دارد، تا بوی یار را از آن فراشنود.

دلم را نالهٔ سرنای باید که از سرنای بوی یار آید
به جان خواهم نوای عاشقانه کز آن ناله جمال جان نماید
همی نالم که از غم بار دارم عجب، این جان نالان، تا چه زاید
بگو ای نای، حال عاشقان را که آواز تو خان می‌آزماید
(همان، غزل ۶۷۱)

یا بیت زیر که نشانه‌ای است از مهارت مولوی در سرودن سرنا:

بنال ای یار چون سرنا، که سرنا بهر ما نالد
از آن دم‌های پر آتش که در سرنا دمیدستم
(همان، ۱۴۱۷)

گاه، خویشتن خویش را چون سرنا، بندهٔ دَم‌های معشوق می‌داند و لازمهٔ خوش نواختن سرنا را، چون نی، داشتن شکم خالی می‌انگارد.

بر یاد لب دلبر، خشک است لب مهتر خوش با شکم خالی می‌نالد چون سرنا
(همان، غزل ۳۳۹۰)

برای دیدن نمونهٔ بیشتر نام این ساز در دیوان کبیر مولانا بنگرید بـه غـزل‌های شمارهٔ ۲۹، ۶۹، ۱۱۰، ۲۲۷، ۲۲۹، ۴۱۴، ۲۶۸، ۲۷۳، ۳۹۰، ۲۴۶، ۳۲۰، ۵۸۹، ۷۶۳، ۷۸۵، ۵۸۹، ۷۰۸ و... .

۱-۶- طنبور

از ابزارهای موسیقی دیگری که مولانا در شعرش بارها به کار برده، طنبور است. نوای طنبور، نوایی بوده است که دل صدپارهٔ مولانا با آن اُنس داشته است:

ساقیا ما ز ثریا به زمین افتادیم
گوش خود بر دم شش‌تای طرب بنهادیم
دل رنجور به طنبور نوایی دارد
دل صد پارهٔ خود را به نوایش دادیم
به خرابات بدستیم از آن رو مستیم
کوی دیگر نشناسیم در این کوه زادیم
(همان، غزل ۱۶۴۲)

۱-۷- بربط

ابزار موسیقی دیگری است که مولانا از آن در اشعار خود به‌خصوص در دیوان شمس، بارها نام برده، بربط است:

بس جره‌ها در جو زند، بس بربط شش‌تو زند
بس با شهان پهلو زند، سرهنگ ما، سرهنگ ما
(همان، غزل ۶)

یا:

چون بربط شد مؤمن، در ناله و در زاری بربط ز کجا نالد، بی‌زخمهٔ زخم‌آور
خو کرد دل بربط، نشکیبد از آن زخمه اندر قدم مطرب می‌مالد رو و سر
(همان، غزل ۱۱۷۳)

۱-۸- تار

از سازهای دیگری که مولانا در دیوان خود بدان اشاره کرده، تار است. زخمه‌هایی که بر تارهای ساز می‌خورده است دل مولانا را چاک می‌داده است:

روز آن است که ما خویش بر آن یار زنیم
نظری سیر بر آن روی چو گلنار زنیم
چنگ اقبال ز فرّ رخ تو ساخته شد
واجب آید که دو سر زخمه بر آن تار زنیم
(همان، غزل ۱۶۴۶)

یا:

آمد چنگی، بنوازید تار جست ز خواب آن دل بی‌تار و پود
(همان، غزل ۱۱۰)

مولوی در دیوان شمس، به یکی از نوازندگان چیره‌دست تار هم‌عصر خود، اشاره می‌کند. وی خواجه زکی نام داشته و در دست نهادن بر رگ تار و نواختن آن از مهارت کامل و وافر، برخوردار بوده است. یکی از غزل‌های دیوان شمس خطاب به این نوازندهٔ تردست سروده شده است.

شب شد ای خواجه زکی، آخر آن یار تو کو؟
یار خوش آواز تو، آن خوش دم و شش تار تو کو؟
یار لطیف‌تر تو، خفته بود در بر تو
خفته کند ناله خوش، خفته بیدار تو کو؟
(همان، غزل ۲۱۴۵)

نام آلات موسیقی دیگر از قبیل عود، چغانه، شبابه، قانون، خنبک، طبل و دهل و غیره... در اشعار مولوی به فراوانی یافت می‌شود برای جلوگیری از اطاله کلام از ذکر آن تن می‌زنیم.

این‌ها نمونه‌هایی از ابزارهای موسیقی بود که مولانا با به‌کارگیری یک یا ترکیبی از آنها، و به همراهی یاران، به سماع و رقص و پایکوبی می‌نشست و به پای‌بازی و دست‌افشانی می‌پرداخت.

نمونه‌های بیشتر را در ابیات شمارهٔ ۱۳۹۱۸، ۳۰۰۷۷، ۱۹۰۰۹، ۲۳۵۷، ۲۲۷۱۷، ۱۷۲۴۰، ۴۵۲۲، ۱۲۳۷... دیوان کبیر مشاهده کنید.

۲-۱- سماع

سماع، استماع موسیقی و خواندن آواز و شعر و ترانه است. رسمی که، از اواخر قرن سوم هجری، در محافل صوفیّهٔ سکری‌مسلک در همه‌جا برگزار می‌شده است. در این آیین، صوفیان به گرد خود می‌گشتند و با خواندن بیت و غزل و استماع نوای موسیقی، به پای‌بازی و دست‌افشانی می‌پرداختند. سماع در اندیشهٔ مولوی، وسیله‌ای بوده است برای راه‌یابی به ژرفای وجود. مولانا هنگامی که نمی‌توانسته است معانی بلند ذهنی خویش را، در قالب الفاظ محدود و مستعمل بریزد، به دلو معنوی و سماع و موسیقی پناه می‌برده و با آن، آب معنی را، از ژرفای چاه درون، بیرون می‌کشیده است.

خمش کن، آب معنی را به دلو معنی برکش
که معنی در نمی‌گنجد در این الفاظ مستعمل
(همان، ترجیع ۱۶، بیت ۳۵۲۶۹)

این دلو معنوی برای جلال‌الدّین، «چرخ و آشوب و زلزله بیرون و درون؛ سماع صوفیان است. سماع در اندیشهٔ او، زبانی است که به مدد آن هم‌نوایی خود را با کلّ جهان می‌توان آشکارا به بیان آورد. سماع، طواف برگرد خویشتن، گریختن از دنیا و مافیهاست. سماع، مشارکت با ذرات عالم، در رقص شتاب‌آلود جهان‌آفرین و پشت‌پا زدن بر ماسوی‌الله است» (سرامی، ۱۳۸۴، ص ۷۲).

پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها
از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش‌های چرخ است اینکه خلق
می‌سرایندش به طنبور و به حلق
(مولوی، ۱۳۶۳، دفتر چهارم، ابیات ۷۳۳-۷۳۴)

مولانا سماع را برون از هر دو جهان می‌داند و کسانی را که به سماع می‌پردازند نیز بیرون از هر دو جهان می انگارد:

بیا بیا که تویی جان جان جان سماع
بیاکه سرو روانی به بوستان سماع
سماع، شکر تو گوید به صد زبان فصیح
یکی دو نکته بگویم من از زبان سماع
برون ز هر دو جهانی چو در سماع آیی
برون ز هر دو جهان است این جهان سماع
(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۱۲۹۵)

یا:

سماع چیست؟ ز پنهانیان دل، پیغام
دل غریب بیابد ز نامه‌شان آرام
شکفته گردد از این باد، شاخه‌های خرد
گشاده گردد در این زخمه در وجود مسام
حلاوتی عجبی در بدن پدید آید
که از لب و نی مطلب شکر رسید به کام
سماع گرم کن و خاطر خران کم جو
که جان جان سماعی و رونق ایام
(همان، غزل ۱۷۳۴)

«مولویّه هنگامی که به سماع می‌پرداختند، اوّل حلقه‌وار، یا به شکل نیم‌دایره، دور هم می‌نشستند و همین‌که نی به نوا و رباب به نغمه درمی‌آمد، یکی برمی‌خاست و یک دست را روی سینه می‌گذاشت و دست دیگر را پهن نموده و در یک نقطه می‌ایستاد و چرخ می‌زد» (حاکمی، ۱۳۷۳، ص ۱۵۷).

عارفان پیش از مولوی نیز به سماع می‌نشستند، و باور داشتند که این جذبهٔ عشق است که آنها را وادار به گردش بر گرد محرّک اوّل می‌کند. این اندیشه که در میان بیشتر عارفان، به‌خصوص عارفان خراسان، دیده می‌شود. از مفهوم فیثاغورثی مشهور، که همان موسیقی افلاک باشد، برگرفته شده است.

مجالس سماع مولوی و پیروانش، و عارفان و صوفیان پیش از مولوی نیز، «با

بی‌خودی‌های شگفت همراه می‌شد، آهنگ نی و رباب با ترانه‌های کوبنده و غزل‌های هیجان‌انگیز، محیطی پر از شور و حال به‌وجود می‌آورد و مکرّر می‌شد که در همین حال‌ها، صوفی شطحیّات می‌گفت؛ سخنانی که در بی‌خودی، از صوفیّه سرمی‌زند و بسا که گفتن آن‌گونه سخن‌ها برای آنها دردسرها و گرفتاری‌ها پدید می‌آورد» (زرّین‌کوب، ۱۳۸۵، ص ۹۶).

سماع را آمیزه‌ای از همه بیان‌ها، در زبان ترکیبی به‌شمار آورده‌اند. زبانی که «شعر و موسیقی و رقص با هم درمی‌آمیزند. شنفتن و گفتن به یگانگی می‌رسند؛ فاصلهٔ گوش و زبان از میان برمی‌خیزد. جلال‌الدّین در این لحظه‌هاست که اصوات موسیقیایی را به الفاظ و معانی برمی‌گرداند. ترجمان چنگ و بربط و دف و رباب است» (سرامی، ۱۳۸۴، ص ۷۵).

سماع از بهر جان بی‌قرار است　　سبک بر جه، چه جای انتظار است

(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۳۳۸)

در وقت سماع، صوفیان را　　از عرش رسد خروش دیگر
تو صورت این سماع بشنو　　کایشان دارند گوش دیگر

(همان، غزل ۱۰۵۷)

جلال‌الدّین محمّد، کسانی را که به سماع می‌نشینند، برون از هر دو جهان می‌داند و نردبان سماع را از بام بلند چرخ هفتم برتر تصوّر می‌کند:

بیا بیا که تویی جان جان جان سماع
بیا که سرو روانی به بوستان سماع
بیا که چون تو نبوده است و هم نخواهد بود
بیا که چون تو ندیده است دیدگان سماع
سماع، شکر تو گوید به صد زبان فصیح
یکی دو نکته بگویم من از زبان سماع

(همان، غزل ۱۲۹۵)

برون ز هر دو جهانی چو در سماع، آیی
برون ز هر دو جهان است این جهان سماع

اگر چه بام بلند است بام هفتم چرخ
گذشته است از این بام نردبان سماع
به زیر پای بکوبید، هر چه نمرودی است
سماع از آن شما و شما از آن سماع
(همان، غزل ۱۲۹۵)

مولوی به هنگام سماع، چنان از خود بی‌خود می‌شد و چون آهنگران در کورهٔ دل می‌دمید و زنجیرها را برمی‌درید که قابل وصف و بیان نیست.

بشنو سماع آسمان، خیزید ای دیوانگان
جانم فدای عاشقان، امروز جان‌افشان کنیم
زنجیرها را بردریم، ما هر یکی آهنگریم
آهن گزان، چون کلبتین، آهنگ آتشدان کنیم
چون کوزهٔ آهنگران، در آ تش دل می‌دمیم
کاهن‌دلان را زین نفس، مستعمل فرمان کنیم
(همان، غزل ۱۳۷۰)

اهمیّتی که سماع، در نزد جلال‌الدّین مولوی، در پالایش درون سالکان دارد، از همان ابیات آغازین مثنوی به‌خوبی آشکار است. در دفتر چهارم مثنوی نیز سماع را غذای عاشقان به‌حساب می‌آورد.

پس غذای عاشقان آمد سماع — که در او باشد خیال اجتماع
قوتی گیرد، خیالات ضمیر — بلکه صورت گردد از بانگ و نفیر
آتش عشق، از نواها گشت تیز — آن چنان که آتش آن جوز ریز
(مولوی، ۱۳۶۳، دفتر چهارم، ابیات ۷۴۲-۷۴۴)

مولوی، با جسارت و تهوّر بی‌نظیر، در دوره‌ای که متشرّعان و فقیهان قشری اهل سنّت، او را تکفیر می‌کردند و به‌دنبال بهانه‌تراشی‌های بی‌اساس برایش بودند، سماع را مقدّس می‌داند و کسانی که سماع را منکرند از جمله کسانی می‌شمارد که در قیامت با سگان محشور خواهند بود:

گر سماع عاشقان را منکری — حشر گردی در قیامت با سگان

گر غلام شمس تبریزی شدی نعره زن کالحمد لک یا مستعان

(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۲۰۲۰)

او زبان سماع را تنها زبان مشترک بین اقوام گوناگون می‌انگارد:

ترک و رومی و عرب گر عاشق است هم‌زبان اوست این بانگ صواب

(همان، غزل ۳۰۴)

هنگامی که متظاهران بر او خرده می‌گیرند که این کار در شأن و مقام وی نیست، و از جاه و ادبش خواهد کاست؛ قاطعانه چنین پاسخ می‌گوید:

گفت کسی کاین سماع جاه و ادب کم کند

جاه نخواهم که عشق در دو جهان جاه من

(همان، غزل ۲۰۶۲)

مطربان و نوازندگان چیره‌دستی که اسباب سماع او را فراهم می کنند چنین دعا می‌گوید:

خدایا مطربان را انگبین ده برای ضرب دست آهنین ده

چو دست و پای وقف عشق کردند تو همشان دست و پای راستین ده

(همان، غزل ۲۳۴۲)

البتّه، از دیدگاه مولانا، سماع باید از متن روحانی خود خارج نباشد، این‌گونه سماع را مولانا «سماع راست» می‌نامد. اگر سماع با مقصودهای دیگر باشد و برای ارضای صرف امیال جنسی و شهوانی، مورد سوء استفاده واقع شود، و نااهلان و جاهلان بخواهند آن را وسیله‌ای برای مطمع غیرروحانی قرار دهند، آن را می‌نکوهد و سماع را لایق هر کس نمی‌بیند:

فهم‌های کهنه و کوته‌نظر صد خیال بد در آرد در فکر

بر سماع راست هر کس چیر نیست لقمهٔ هر مرغکی انجیر نیست

خاصّه مرغ مرده‌ای پوسیده‌ای پر خیالی، اعمیی، بی‌دیده‌ای

(همان، دفتر اوّل، بیت ۲۷۶۲)

۳-۱- رقص

رقص و پایکوبی و دست‌افشانی و چرخیدن در میان صوفیان «از دیرباز معمول بوده است، و آنها پس از آنکه در سماع گرم می‌شدند، گاه می‌گریستند و گاه از فرط خوشی خویشتن را می‌زدند و گریبان می‌دریدند و فریاد می‌کشیدند و به رقص و پای بازی برمی‌خاستند، در حال رقص به دور خود می‌گشتند و دستار از سر می‌افکندند» (فروازنفر، ج ۱، بی‌تا، ص ۲).

رقص کنید ای عارفان، چرخ زنید ای منصفان
در دولت شاه جهان، آن شاه جان‌افزای ما
در گردن افکنده دهل، در گردن نسرین و گل
کامشب بود دف و دهل، نیکوترین کالای ما
قومی چو دریا کف زنان، چون موج‌ها سجده کنان
قومی مبارز چون سنان، خون‌خوار چون اجزای ما
(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۳۱)

رقص و پای‌بازی در نزد مولوی و نحلهٔ مولویّه «اهمیّت خاصی داشت؛ مولانا حتّی در کوچه و بازار هم بسا که با اصحاب به رقص درمی‌آمد. چنان‌که یک‌بار در بازار زرکوبان، این حالت بر وی دست داد و گویند حتّی جنازهٔ صلاح‌الدّین زرکوب را نیز، به اشارهٔ مولانا با رقص و دف به قبرستان بردند» (زرّین‌کوب، ۱۳۸۵، ص ۹۶). چرخ و رقص و پایکوبی، حقیقت انسانی را از قیود بشری رهایی می‌بخشد و قبض و ملال را از وجود عارف می‌زداید. مولوی «به مدد این پای‌بازی و دست‌افشانی افسارگسیخته، با معشوق به راز و نیاز تند و طوفانی می‌پردازد. بدین ترفند خود را از روزنه پوست بیرون می‌ریزد. [او] به هنگام سماع، به پرویزن رقصان کوی آوارهٔ کیهان می‌ماند، پنداری بیختن هست و نیست را جنبان است. با همین زبان است که با شمس در میان جمع، پنهانی‌ترین رازها را در میان می‌گذارد و او را به شوق می‌آورد و به معراج منبر فرا می‌خواند» (سرامی، ۱۳۸۴، ص ۷۴).

رقص و پایکوبی غالباً در نزد صوفیان، و به‌خصوص در نزد مولانا و پیروانش، «نیایش رمزی تلقّی می‌شده است که لازمهٔ «سماع راست» و متضمّن اسرار طریقت

بوده است. چنان که یاران وی چرخ زدن را اشارت به این نکته می‌دیده‌اند کـه در آن حال، به هر سوی می‌گردند، روی دوست را می‌بینند و پایکوبی را، کنایه از این معنی تلقّی می‌کرده‌اند که، سالک از شوق اتّصال به عالم علوی، ماسوی را در پـایهٔ هـمّت خویش پس می‌دارد؛ چنان که دست‌افشانی را نشانه‌ای از خرسندی ناشی از حصول مراد بر نفس امّاره می‌شناخته‌اند» (زرّین کوب، ۱۳۶۸، صـص ۶۹۵-۶۹۶). مـولوی، خـود، دربارهٔ پایکوبی و دست‌افشانی چنین می‌گوید:

رقص آنجا کن که خود را بشکنی — پنبه را از ریش شهوت بر کنی
رقص و جولان بر سر میدان کنند — رقص اندر خون خود مردان کنند
چون رهند از دست خود، دستی زنند — چون جهند از نقص خود، رقصی کنند
مطربانشان از درون دف می‌زنند — بحرها در شورشان کف می‌زنند

(مولوی، ۱۳۶۳، دفتر سوم، ابیات ۹۶-۹۸)

جلال‌الدّین محمّد، پایکوبی را باعث سبکی تن و پرواز روح و پاگشادن روان از چارمیخ ارکان می‌پندارد.

ای امّتان باطل، بر نان زنید، برنان
وی امّتان مقبل، بر جان زنید بر جان
حیوان علف کشاند، غیر علف نداند
آن آدمی بود کو، جوید عقیق ومرجان
روزی به سوی صحرا دیدم یکی معلا
اندر هوا به بالا می‌کرد رقص و جولان
گفتم که در چه شوری، کز وهم خلق دوری
تو نور نوری، یا آفتاب تابان
گفتا دلم تگ شد، تن نیز هم سبک شد
تا پا گشاده از چار میخ ارکان

(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۲۰۲۷)

مولوی، در رقص و پای‌کوبی، خویش را چون ذرّه‌ای می‌پندارد که در فـضای بی‌انتها، در پی آفتاب، معلّق و رقصان است:

پردهٔ دیگر مزن، جز پردهٔ دلدار ما
ای هزاران یوسف شیرین شیرین کار ما
آفتابی نی ز شرق و نی ز غرب از جان بتافت
ذرّه‌وار آمد به رقص، از وی در و دیوار ما
چون مثال ذرّه‌ایم، اندر پی آن آفتاب
رقص باشد همچو ذرّه، روز و شب کردار ما
عاشقان عشق را بسیار بازی‌ها دهیم
چون که شمس‌الدّین تبریزی، کنون شد یار ما
(همان، غزل ۱۳۶)

مولوی، در اهمیّت رقص و پای‌کوبی صوفیانه تا آنجا پیش می‌رود کـه، آن را نمادی از حج و نمودی از طواف بر گِرد خانهٔ دوست می‌پندارد:

کعبهٔ جان‌ها تویی، گرد تو آرم طواف
جغد نیم بر خراب، هیچ ندارم طواف
پیشه ندارم جز این، کار ندارم جز این
چون فلکم روز و شب، پیشه و کارم طواف
حاجی عاقل طواف چند کند؟ هفت هفت
حاجی دیوانه‌ام، من نشمارم طواف
(همان، غزل ۱۳۰۵)

مولانا رقص نمادین صوفیانه را «نامه و پیغام دل به‌شمار می‌آورد، آن را بادی می‌داند که شکوفایی شاخه‌های خردمندی را باعث می‌آید و مایهٔ پـختگی و قـوام و عصاره جان در خُم تن» است (سرامی، ۱۳۸۴، صص ۷۳-۷۴). آن را نفخ صوری می‌انگارد که جان آدمی را به پرواز در می‌آورد. مولانا، البتّه، رقص بی‌مقصود را روا نمی‌داند و «آن را به رقص خرس تشبیه می‌کند و رقص صوفیان راستین را مستلزم خودشکنی و کسر نفس می‌داند» (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸، ص ۸۸۳).

طُرفه کوری دوربین تیز چشم — لیک از اشتر نبیند غیر پشم
مو به مو بیند، ز صرفه حرص انس — رقص بی مقصود دارد همچو خرس

رقص آنجا کن که خود را بشکنی پنبه را از ریش شهوت بر کنی

(مولوی، ۱۳۶۳، دفتر سوم، بیت ۹۳)

مولانا فرمانبر تقدیر است. او خود را چون سازی فرمان‌پذیر، در دست نوازنده‌ای چیره‌دست، می‌داند؛ «او گذشته از خود، همهٔ کائنات را رام این مطرب ازلی می‌پندارد. کیهان در نگاه او، به کارناوال باشکوهی می‌ماند که، پروردگار شادی، در بی‌نهایت چهار سوی مکان و زمان راه انداخته است. همهٔ ذرّات عالم در کار پایکوبی و دست‌افشانی و ترانه‌سرایی و غزل‌خوانی‌اند. او نیز در گوشه‌ای از این گسترهٔ بی‌آغاز و فرجام، همراه با انبوهی از شیفتگان خویش در کار همدلی و هم‌داستانی با جهان است (سرامی، ۱۳۸۴، صص ۶۷-۶۸).

بر ضرب دف حکمت، این خلق همی رقصند

بی پرده تو رقصند، یک پرده نپندارم

آواز دفت پنهان، این رقص جهان پیدا

پنهان بود این خار شهر جای که می‌خارم

(مولوی، ۱۳۶۱، غزل ۱۴۵۸)

افلاکی، در مناقب‌العارفین خود بارها به این نکته اشاره می‌کند که، مولوی بسیاری از غزل‌های دیوانش را به بدیهه در حال رقص و پایکوبی سروده است؛ از جمله بنگرید به ج ۱، صص ۱۴۸، ۱۶۷، ۲۶۲، ۵۴۳؛ و ج ۲، صص ۵۸۶، ۶۰۲، ۶۰۳، ۷۳۶ و... .

رقص و پایکوبی گاه چنان برای مولانا جذّاب و شیرین و دلنشین است که در حالات شوق و بی‌خودی، و آن‌گاه که پرده در، در پرده‌هایی می‌نوازد که عقل و جانش را می‌رباید، می‌خواهد به‌جای پای بازی، با سر به رقص و بازی بنشیند.

پرده‌هایی می‌نوازد پرده در تارهایی می‌زند بی زیر و بم

عقل و جان آنجا کند رقص‌الجمل کو بدرد پردهٔ شادی و غم

این نفس آن پرده را از سر گرفت ما به سر رقصان چو بر کاغذ قلم

(همان، غزل ۱۶۶۴)

منابع

۱. افلاکی، شمس‌الدّین احمد، مناقب‌العارفین، تصحیح تحسین یازیجی، چاپ سوم، تهران، انتشارات دنیای کتاب، ۱۳۷۱.

۲. اقبال، افضل، زندگی و آثار مولانا جلال‌الدّین رومی، ترجمهٔ حسن افشار، تهران، انتشارات مرکز، ۱۳۷۵.

۳. ایرا (شمس)، فرید لندر، مولانا و چرخ درویشان، ترجمهٔ شکوفه کاویانی، تهران، انتشارات زریاب، ۱۳۸۲.

۴. بیهقی، حسینعلی، حکمت عامیانه در کلام مولانا، تهران، انتشارات اردشیر، ۱۳۷۲.

۵. حاکمی، اسماعیل، سماع در تصوف، چاپ پنجم، تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۷۳.

۶. دشتی، علی، سیری در دیوان شمس، چاپ پنجم، تهران، انتشارات جاویدان، ۲۵۳۵.

۷. زرّین‌کوب، عبدالحسین، سرّ نی، چاپ دوم، ۲ جلد، تهران، انتشارات علمی، ۱۳۶۸.

۸. ـــــــ، ارزش میراث صوفیه، دوازدهم، تهران، انتشارات امیر کبیر، ۱۳۸۵.

۹. تدین، عطاالله، از قونیه تا دمشق، تهران، انتشارات کنکاش، ۱۳۶۹.

۱۰. ـــــــ، طوفان شمس، تهران، انتشارات تهران، ۱۳۷۲.

۱۱. سرامی، قدمعلی، از خاک تا افلاک (سیری در سروده‌های مولانا جلال‌الدّین)، چاپ دوم، تهران، انتشارات ترفند، ۱۳۸۴.

۱۲. سروش، عبدالکریم، قمار عاشقانه، چاپ چهارم، تهران، مؤسسه فرهنگی صراط، ۱۳۷۹.

۱۳. شیمل، آنه ماری، شکوه شمس (سیری در آثار و افکار جلال‌الدّین مولوی)، ترجمهٔ حسن لاهوتی، چاپ چهارم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۲.

۱۴. صاحب‌الزمانی، ناصرالدّین، خطّ سوم (درباره شخصیّت، سخنان و اندیشه شمس تبریزی)، چاپ سیزدهم، تهران، مؤسسه انتشارات عطایی، ۱۳۷۳.

۱۵. فروزانفر، بدیع‌الزمان، شرح مثنوی شریف، ۳ جلد، تهران، انتشارات زوار، بی‌تا.

۱۶. ـــــــ، زندگی مولانا جلال‌الدّین محمّد بلخی، چاپ ششم، تهران، انتشارات زوار، ۱۳۸۲.

۱۷. گولپینارلی، عبدالباقی، مولانا جلال‌الدّین، ترجمهٔ توفیق. ه. سبحانی، چاپ دوم، تهران، مؤسّسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی، ۱۳۷۰.

۱۸. محمّدی، کاظم، مولانا پیر عشق و سماع، تهران، سازمان چاپ انتشارات وزارت ارشاد، ۱۳۸۱.

۱۹. مولوی، جلال‌الدّین محمّد، کلیات شمس تبریزی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ هشتم، تهران، انتشارات امیرکبیر، ۱۳۶۱.

۲۰. ـــــــ، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد ا. نیکلسون، به اهتمام نصرالله پورجوادی، ۴ جلد،

تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۳.
۲۱. ـــــــ، فیه مافیه، تصحیح حسین حیدرخانی (مشتاقعلی)، چاپ دوم، تهران، انتشارات سنایی، ۱۳۷۸.
۲۲. همایی، جلال‌الدّین، مولوی نامه، چاپ دوم، تهران، انتشارات آگاه، ۱۳۶۳.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی