رقص حافظ

دکتر علی محمدی
دانشگاه بوعلی‌سینا همدان

از این که رقص و پای‌کوبی و آن‌چه در اصطلاحات صوفیه، مجازاً سماع نامیده می‌شود، از کی و بنا بر چه سنت و پیشینه ای در محافل صوفیان راه پیدا کرده است، اطلاع دقیقی در دست نیست؛ امّا در کهن ترین آثارِ مدون صوفیه، رد پای این مبحث وجود دارد.

هجویری می‌گوید: در معنای سماع کلماتی لطیف هست از گذشته که این کتاب (کشف‌المحجوب) طاقت حملش را ندارد[1].

این سخن هجویری در سده‌ی چهارم هجری، بیانگر این حقیقت است که چه در آثار مدون و چه در اقوال و افواه، مبحث رقص و سماع، بسیار درازآهنگ بوده است. به همین منظور هست که دکتر شفیعی کدکنی، می‌گوید: «سماع از مسایل بنیادی تصوف

---

۱. *کشف‌المحجوب*، ص ۵۲۷.

اسلامی‌ست و همیشه مورد بحث و جدال موافقان و مخالفان بوده است؛ شاید هیچ مسئله‌ای از مسایل تصوف به اندازه‌ی سماع بحث‌انگیزی نکرده است[۱]. باعث تعجب و تأسف است که در آثار مدون موجود، هیچ اثری یافت نمی‌شود که از سماع و پای‌کوبی و رقص، به گونه‌ی نظری، جانب‌داری کرده باشد. آثاری که هست یا عمدتاً رقص را مردود دانسته‌اند یا در قبول نوع خاص آن، جانب احتیاط را رعایت کرده‌اند. تعریض و تعرض همین آثار مدون، بیانگرِ این حقیقت است که در محافل گوناگون صوفیان، رقصِ بی‌قید و شرط، رواج داشته و در مجالس بحث و گفت‌وگو، کسانی بوده‌اند که از اصالت و قدسی‌بودن این‌گونه رقص‌ها، دفاع می‌کرده‌اند. آثاری هم چون اللمع سراج، التعرف کلابادی، الاربعین سلّمی، رساله‌ی قشیریه، کشف‌المحجوب هجویری، عوارف‌المعارف سهروردی، مصباح الهدایه‌ی عزالدین کاشانی و ... به مبحث سماع و رقص صوفیان پرداخته‌اند و بابی مجزا به این مبحث اختصاص داده‌اند.

«امام ابوالقاسم قشیری، چنان‌که از کتاب اسرارالتوحید بر می‌آید، از منکران برخی از رفتارهای ابوسعید ابوالخیر، من‌جمله رقص و پای‌کوبی او بوده است. محمدابن منور، می‌گوید: «استاد امام به ابتدا سماع را بس معتقد نبودی. یک روز استاد امام به در خانقاه شیخ ما برمی‌گذشت. در خانقاه شیخ ما سماع می‌کردند و صوفیان را وقت خوش گشته بود و حالتی پدید آمده، رقص می‌کردند و شیخ با ایشان موافقت کرده. استاد امام بدان‌جا در نگریست. به خاطر استاد امام بگذشت که در مذهب چنین است که هر که در رقص کردن در گردد، گواهی او بنشنوند و عدالت را باطل گرداند...[۲]».

اگر چه در حکایت‌های محمدابن منور انکارهای امام قشیری، یکی پس از دیگری

---

۱. *اسرارالتوحید، ج اول، ص صد.*
۲. *همان، ص ۷۶.*

برطرف می‌شود؛ امّا در خودِ رساله وضع به گونه‌ای دیگر است.

بابی که قشیری به سماع اختصاص می‌دهد، از دیگر باب‌های مندرج در رساله و نیز از باب السماع‌های دیگر کتب عرفانی گسترده‌تر و مفصل‌تر است. وی ابتدا به دو آیه از قرآن اشاره می‌کند تا بدین طریق بتواند سماعِ محتاطانه را از هجوم منتقدان و مخالفانِ دینی و مذهبی، در امان دارد. در این آیه‌ها هیچ اشاره‌ای به رقص و پای‌کوبی نشده است و پیداست که قشیری نظر به تأویل آیات داشته است[1].

وی به اقوال مشایخ، صحابه، پیامبر و... اشاره می‌کند و در همه جا از سر احتیاط گام برمی‌دارد و از سماع به معنی شنیدن قول، حُدیٰ و دست بالا استماعِ آوازِ مباح، پا فراتر نگذاشته است. او با یاد نکردن صریح از ابوسعید ابوالخیر، که بی تردید با او مراوده داشته و بنا به گفته‌ی محمد ابن منور، حتّی چند بار هم که امام از در انکار در آمده، بوسعید با فراستی معجزه‌آسا امام را متنبه ساخته و امام گردن به حقانیت او گذاشته؛ با این حال نتوانسته انکار و رشک‌ورزی خویش را نسبت به کارهای عجیب و غریب ابوسعید و به طور کلی شخصیت عرفانی او پنهان نماید. این در حالی‌ست که برخلاف امام قشیری، ابن جوزی در رد سماع و رقص و پای‌کوبی و کف زدن (تصفیق) که هنگام وجد بدان می‌پردازند، متشبث به آیات قرآن می‌شود و کار رقاصان را در مجلس‌های صوفیانه، به احوال مشرکان تشبیه می‌کند[2]. وی می‌گوید: «قوادگی را ظریفی و نیکو

---

۱. *آیه‌هایی که قشیری می‌آورد، یکی به سوره‌ی زمر آیه‌ی ۱۸ مربوط می‌شود: قال الله تعالی فبشر عبادالذین یستمعون القول فیتبعون احسنه: مژده باد آن بندگانی که قول را شنوند و نیکش را گزینند. در این جا واژه‌ی قول به همان معنای قول و غزل و ترانه و سرود تعبیر شده است. آیه‌ی دیگر در سوره‌ی روم ایه‌ی ۱۵ است: قال‌الله تعالی فهم فی روضه یحبرون: آن‌ها در باغی نشاط کنند. در این آیه نیز واژه‌ی یحبرون مورد نظر شارح بوده است که شادی و نشاط را با سماع پیوند داده است. نگاه کنید به رساله‌ی قشیریه، ص ۳۶۳ و هم چنین ترجمه‌ی رساله، ص ۵۹۱.*

۲. *دکتر زرین‌کوب به نقل از تبلیس ابلیس، این آیه‌ی ریالرآن را می‌آورد: و ما کان صلاتهم عند البیت الا مکاء و* ⇐

خویی نام کنند و فسق را و لواطت را شور و سودا. و از این ترهات به هم باز نهند تا فضیحت خویش به چنین بیهوده‌ها بپوشند. و هر که اعتقاد ندارد که این حرام است و فسق است، اباحتی‌ست و خون وی مباح است[1]».

اثر دیگر که مقارن با رساله‌ی قشیریه پدید آمد، کتاب گران سنگ کشف‌المحجوب است. صاحب این اثر، علی‌ابن عثمان هجویری، از معاصران ابوسعید بوده است. هجویری اگر چه سعادت دیدار شیخ مهنه را نیافت؛ امّا آرزوی این دیدار را همیشه در سر می‌پرورد. سرانجام پس از مرگ بوسعید، توانست بر سر تربت او حضور یابد. در کشف‌المحجوب هر جا نام از بوسعید آمده است، با شکوه و بزرگی از او یاد شده است و با عنوان شیخ المشایخ او را خوانده و گفته‌های او را تلویحاً و تصریحاً بر اقوال دیگر مشایخ ترجیح نهاده و فصل الخطاب همه‌ی قول‌ها قرار داده است؛ با این حال وقتی در باب سماع و رقص سخن می‌گوید، عادات و رفتار شیخ مهنه را نادیده می‌گیرد و از سر احتیاط به رد رقص و پای‌کوبی و پذیرش سماعِ نازک و در حد قبول، پرداخته است.

آوازه‌ی کارهای غریب ابوسعید، در تمام جهان اسلام پیچیده بود؛ لذا نمی توان گفت هجویری از حالات عجیب او به ویژه رقص و پای‌کوبی‌اش آگاهی نداشته است. دکتر شفیعی می‌گوید: «آوازه‌ی لاابالی گری‌های او در همان عصر حیاتش تا اسپانیای اسلامی؛ یعنی اندلس رفته بود[2]».

رفتار بوسعید در آن‌چه که آن را اباحی گری می‌خواندند، تا آن جا تحمل نشدنی بود

⇒ *تصدیه فذوقوا العذاب: دعا و نمازشان نزد خانه‌ی خدا چیزی نیست جز خواندن و کف زدن که عذاب را خواهند چشید (انفال، ۳۵). مکاء : آواز پرنده است که در این جا مجازاً همان قول و غزل تواند بود که قشیری جهت اثبات آورد و تصدیه، کف زدن است که در این جا عمل کافران را چیزی زشت و قبیح از قبل آواز خواندن و کف زدن دانسته است‌نگاه کنید به جست‌وجو در تصوف، ص ۱۷.*

۱ . *تلبیس ابلیس*، ص ۳۸۰. به نقل از دنباله‌ی جست و جو، ص ۲۸.

۲ . *اسرارالتوحید*، ج اول، ص بیست و سه.

که ابن حزم که از معاصران ابوسعید بود درباره‌ی او گفت: «گاه جامه‌ی پشمینه می‌پوشد و زمانی لباس حریر که بر مردان حرام است. گاه در روز هزار رکعت نماز می‌گزارد و زمانی نه نماز واجب می‌گزارد و نه مستحبی. و این کفر محض است. پناه بر خدا از این گمراهی![1]»

با این حال سخنان هجویری در خصوص رقص یاد کردنی‌ست و دارای طرحی و پی‌رنگی‌ست که بعدها در گفتار غزالی (احمد)، عین‌القضات و مولانا، حضوری اساسی و پررنگ پیدا می‌کند.

می‌گوید: سماع هم فایده دارد هم آفت. آنان که سرمایه‌ی فساد دارند، سماع برایشان مفسده است و آنان که سرمایه‌ی پاکی دارند، سماعشان حق و حلال است[2]. در باب رقص نیز می‌گوید: «اندر شریعت و طریقت، مر رقص را هیچ اصلی نیست، از آن‌چه آن را «لهو» بود به اتفاق همه‌ی عقلا، چون به جد باشد و چون به هزل بود لغو [است]. و هیچ کس از مشایخ آن را نستوده است. و اندر آن غلو نکرده[3]». اگر سخن هجویری در باب رقص و سماع به همین قول خاتمه می‌یافت، التهاب او برای دیدار ابوسعید به دروغ تعبیر می‌شد؛ امّا کوشش او برای استثنا کردن برخی از رقص‌ها و برخی از عارفان، حاکی از این است که او در صدد توجیه رقص‌های اعجاب برانگیز و بی سابقه‌پیر اویسی خویش بوده است: «در جمله پای بازی شرعاً و عقلاً زشت باشد از اجهل مردمان و محال بود که افضل مردمان آن کنند؛چون خفتی مر دل را پدیدار آمد و خفقاتی (جنبش‌هایی، خفق‌القلب: قلب تپید) بر سر سلطان شود، وقت قوت گیرد، حال

---

۱. *الفصل فی الملل و الاهواء والنحل، ابومحمدابن‌حزم اندلسی*، چاپ مصر، ۱۳۲۱، به نقل از مأخذ پیشین، ص بیست و چهار.

۲. *کشف‌المحجوب*، ص ۵۲۴.

۳. *همان*، ص ۵۴۱.

اضطراب خود پیدا کند، ترتیب و رسوم برخیزد. آن اضطراب که پدیدار آید، نه رقص باشد و نه پای بازی و نه طبع پروردن که جان گداختن بود و سخت دور افتد آن کس از طریق صواب که آن را رقص خواند[۱]». سخنان هجویری و امّا و اگرهای او، پیام‌آور دو دغدغه است. یکی این که صاحب کرامتی چون ابوسعید را، با آن شهرت جهانی و این که آوازه‌ی رقص او به همه کس رسیده بود، نمی‌توانسته نادیده بگیرد؛ دیگر این که در فضای بسته‌ای که زیر فشار حکم‌های شرعی پدید آمده بود، او جرأت احتجاج و به تعبیر مذهبیان بدعت نداشته است و قول و حدیث محکمی هم که بتوان به آن استناد جست و آن را دست‌آویزی برای مباحات رقص قرار داد، نمی‌یافته است. به همین سبب «بین‌المقصر و الغالی» در باب رقص و سماع نظر داده است. یک‌جا به قول خوش داوود نقی اشاره می‌کند که: «حق‌تعالی وی را خلیفت گردانید و صوتی خوش داد و حلق او را مزامیر گردانید. کوه‌ها را رسایل وی کرد تا حدی که وحوش و طیور از کوه و دشت به سماع آمدندی و آب باستادی و مرغان از هوا در افتادی و اندر آثار آمده است که یک ماه آن خلق اندران صحرا هیچ نخوردندی. و اطفال نگریستندی و هیچ شیر نخوردندی. و هرگاه که خلق از آن‌جا بازگشتندی، بسیار مردم از لذّت کلام و لحن وی مرده بودندی، تا حدی که گویند یک بار هفت‌صد کنیزک عُذرا به شمار برآمد[۲]» و در جایی دیگر می‌گوید: «شرط سماع آن است که تا نیاید نکنی و مر آن را عادت نسازی. دیر به دیر کنی تا تعظیم آن از دل بنشود و باید چون سماع کنی پیری آن‌جا حاضر باشد و جایی از عوام خالی و قوال به حرمت. دل از اشغال خالی. و طبع از لهو نفور. و تکلف از میان برداشته. و تا قوّت سماع پیدا نیاید شرط نباشد که اندران مبالغت کنند و چون قوّت گیرد، شرط

۱. همان، ص ۵۴۲.
۲. همان، ص ۵۲۵.

نباشد که آن از خود دفع کنی. مر وقت را متابع باشد به آن‌چه اقتضا کند. گر بجنباند بجنبی و اگر ساکن دارد ساکن باشی[۱]».

احمد غزالی کسی‌ست که دامنه‌ی تأثیر سخنان و ترّهاتش را دراندیشه و آثار عین‌القضات و مولانا به روشنی توان دید. سمعانی به نقل از لسان‌المیزان، از رقص خاص احمد غزالی که از قول قوال به وجد آمده بود و سر بر زمین نهاده و پا در هوا تا مدت‌ها چرخ می‌زده، سخن می‌گوید[۲]. دکتر زرین‌کوب می‌گوید: در اعتقاد وی (غزالی)، مثل مولوی، تحرک و تواجدی که اهل سماع از نی درمی‌یابند، تذکاری‌ست از اضطراب روح برای شکست قفس جسم و بازگشت به موطن حقیقی و قبول آثار تجلی[۳]. بنابراین اگر مولانا در مثنوی می‌گوید:

رقص آن جا کن که خود را بشکنی　　پنبه را از ریش شهوت برکنی
رقص و جولان بر سر میدان کنند　　رقص‌اندر خون خود مردان کنند
چون رهند از دست خود دستی زنند　　چون جهند از نقص خود رقصی کنند

۹۵-۹۷/۳

این سخنان حاکی از همان قرابت مشرب مولانا با غزالی‌ست؛ اگرچه مقصود مولانا از این سخنان بیان دو دغدُغه‌ی مهم نیز بوده است. یکی خطاب به مقلدانی که رقص و پای‌کوبی را مضحکه و ملعبه ساخته بودند و به تقلید از صوفیان صافی، دست به رقص و پای‌کوبی می‌زدند و آبِ‌روی صوفیان حقیقی را می‌بردند؛ دیگر خطاب به کسانی که روش مولانا را اباحتی می‌دانستند و او را به همین سبب مطرود از علم و عالم دین قلم‌داد می‌کردند.

---

۱. *همان*، ص ۵۴۵.
۲. *مجموعه آثار احمد غزالی*، ص ۵۵ مقدمه.
۳. *جست‌وجو*، ص ۳۰۴.

آن چه در بالا آمد پیش درآمدی بود برای تبیین فضای رقص و پای‌کوبی که هم صوفی صافی در آن نقش داشت، هم مقلد ریاکار. اگر از میان اقوال گوناگون عارفان و زاهدان به قول یکی دو تن به خصوص هجویری و قشیری اکتفا گردید، به آن جهت بود که این دو نویسنده و عارف معاصر کسی بودند که در باب رقص و سماع زبان‌زد عالم و آدم بود؛ یعنی ابوسعید ابوالخیر.

با این مقدمه به سراغ حافظ می‌رویم تا با اتکا به همان شناخت نسبی، بتوانیم فضای رقص در شعر حافظ را بشناسیم و عکس العمل این رند فرزانه را در باب این موضوعِ مهم بدانیم.

در مجموع شعر حافظ، رقص ۲۳ بار، سماع ۱۱ بار، پاکوبان یک بار، پابازی یک بار و دست افشانی ۳ بار به کار رفته است. این‌ها که گفته شد، اشاره‌های صریح حافظ به همین مقولات است و ما از اشاره‌های غیر مستقیم او، عجالتاً خودداری می‌کنیم.

سماع و رقص را در شعر حافظ به سه بخش می‌توان تقسیم کرد:

۱. یکی به معنای وجد و سرور و سرخوشی از چیزی که کاربردش مجازی و کنایه ای‌ست. نمونه‌های این نوع در بیت‌های زیر دیده می‌شود.

به هواداری او ذره‌صفت رقص‌کنان
تا لب چشمه‌ی خورشید درخشان بروم

در این بیت رقص کنان، به معنای حرکت به سوی معشوق و دل‌خواه، با تمام وجود است. لذا کاربرد آن مجازی و از نوع کنایه است.

بعد صد سال اگر بر سر خاکم گذری سربرآرد ز گلم رقص کنان عظم رمیم

در این جا نیز رقص کنان در معنای مجازی تعبیر می‌شود.

زیر شمشیر غمش رقص کنان باید رفت

کان که شد کشته‌ی او نیک سرانجام افتاد

رقص‌کنان یعنی با آغوش باز و شوق به استقبال چیزی رفتن. همان معنای مجازی.

حاجت مطرب و می‌نیست تو برقع بگشای

که به رقص آوردم آتش رویت چو سپند

به رقص آوردم؛ یعنی من را به وجد بیاورد. باز همان معنای کنایی.

۲. رقص دیگر در شعر حافظ، همان رقصی‌ست که در محافل صوفیان به تقلید یا تحقیق، طبق سنت گذشته که در مقدمه از آن یادکردیم، وجود داشته است. همان گونه که در محفل یا حلقه‌ی مریدان مولانا رقص اجرا می‌شد و چنان که گفته‌اند خود مولانا از دیگر مریدان به آن اهتمام بیش تر داشت؛ در عهد حافظ نیز، این رقص تداوم داشته که نمود و نماد آن در شعر حافظ دیده می‌شود. نمونه‌های این‌گونه رقص را در ابیات زیر می‌توان دید:

در سماع آی و ز سر خرقه برانداز و برقص

ورنه با گوشه رو خرقه‌ی ما بر سر گیر

*

بیفشان زلف و صوفی را به پابازی و رقص آور

که از هر گوشه‌ی دلقش هزاران بت بیفشانی

*

شکر ایزد که میان من و او صلح افتاد
صوفیان رقص کنان ساغر شکرانه زدند

*

چون صوفیان به حالت و رقص‌اند مقتدا
ما نیز هم به شعبده دستی بر آوریم

*

ببین که رقص کنان می‌رود به ناله‌ی چنگ
کسی که رخصه نفرمودی استماع سماع

از تعریضات حافظ متوجه رقص صوفیان در عهد شاعر می‌شویم. نکته‌ی اصلی این است که حافظ چه نظری بر این‌گونه رقص داشته است؟ آیا او خود در این مجالس شرکت می جسته است؟

در بیت نخست گفت در سماع آی و ز سر خرقه برانداز و برقص، خطاب حافظ به کسی‌ست که او شیوه‌ای زاهدانه و صوفیانه پیش گرفته و از تزویر و ریا نیز بی‌نصیب نبوده است؛ حتا اگر این صوفی در بعد سمبلیکش خود حافظ باشد. اگر حافظ از صوفی که شاخصه‌اش داشتن همان خرقه است، دعوت می‌کند برقصد، به آن سبب است که او زهدورز، ریاکار و اهل تزویر و نیرنگ است. خرقه نماد زهد و به تعبیر حافظ ریاکاری‌ست .حافظ می‌خواهد عُجب او را با داروی رقص درمان کند؛ امّا این رقص دیگر صوفیانه نیست؛ حتا اگر به سنت خرقه‌انداختن، در آن اشاره شده باشد. می‌گوید می‌توانی با شکستن حریم غیر اصیلی که برای خودت درست کرده‌ای، از زندان زهد و عبوس آن نجات یابی. حربه‌ی این شکست رقص است؛ منتها نه رقص عارفانه؛ بل که همان رقص

بدنامان که زاهدان آن را حرام و باطل می‌دانند. همان چیزی که مصداقش در این شعر حافظ آمده است:

چه ره بود این که زد در پرده مطرب که می‌رقصند با هم مست و هشیار

اگر نمی‌توانی برقصی و چنین سعادتی را از دست می‌دهی، بر سر کار خویش رو که همان رفتن به گوشه‌ی خانقاه و چسبیدن به خرقه‌ی در اصل آلوده است. در این بیت خرقه انداختن به دو منظور به کار رفته است. یکی جنبه‌ی بازی آن است که تداعی کننده‌ی خرقه‌اندازی صوفیانه است. کاری که بر اثر وجد، خرقه از سر می‌کشیدند و بر مطرب می‌انداختند؛ که در شعر حافظ، صرفاً بعد هنری و زیبایی دارد؛ امّا جنبه‌ی حقیقی‌اش که حافظ از نظر معنوی به آن توجّه داشته، دور کردن خرقه‌ی ریا و دور شدن از توهم کمال است.

در بیت دوم از زیبارو می‌خواهد که گیسوفشانی کند؛ یعنی زیبایی‌ها و ظرافت‌های خود را بنماید تا صوفی‌پرهیزگار را بی‌حواس و مدهوش سازد؛ البتّه اگر صوفی در حقیقت پرهیزگار باشد، صاحب‌دلی‌ست که هیچ نتوانند او را از استواری و ثبات بیرون آورد؛ امّا این چنین کسی، چون کبریت احمر است. یافت نمی‌شود. حافظ می‌گوید محک این دست خودنمایان چند چیز است. یکی این که زیبارویی به رفتار آید و دل و دین این‌ها را ببرد. نمی‌توانند در برابر زیبارویان خودداری کنند. دیگر این که چنگ به ناله آید و آن‌ها از خود بی‌خود کند. دیگر این که آن‌هااندکی مست و خراب شوند تا هوش ریاکارانه شان را از دست بدهند و در هیجان غیرارادی حقیقت درونی‌شان آشکار گردد؛ لذا چنین صوفی‌ای که مثلاً از دیدن زیبایی به وجد آمده، از خود بی‌خود شده و دیگر با حواس جمع نیست که بخواهد ریاکاری کند، بت‌های پنهانی او در این حالت، از زیر دلق

صوفیانه او یکی یکی می‌افتند و آشکار می‌شوند.

در بیت سوم ساغر زدن را به صوفی نسبت می‌دهد. وقتی صوفی سعادت نوشیدن می را پیدا کرد، دست از امور ساختگی برمی‌دارد و هم‌چون آیینه صاف و زلال می‌شود. در این حالت حافظ با او صلح می‌کند و رفیق می‌شود.

در بیت چهارم حافظ و صوفی وارد مباهله می‌شوند. صوفی به رقص خاص خود می‌نازد، چون این رقص را حاصل «حالت» می‌داند. حالت یعنی همان وجدی که ممکن است بی‌اختیار نصیب رقصنده شود و ناخودآگاه او را به رفتار آورد؛ امّا آیا این رقص‌های صوفیانه در خانقاه‌ها از این دست است؟ حافظ شک دارد. می‌گوید رقص تو به قول خودت سلسله‌جنبانش حالت است. من هم خواهم رقصید. منتها رقص من محرکش شعبده و نیرنگ است. پس رقص در برابر رقص! یک رقص با مایه‌های قلندری که مخصوص حافظ است، یک رقص با وانمود کردن این که حاصل حالت است. در این بیت ما با طنز حافظ رو به رو می‌شویم. چون حقیقت این است که شعبده و نیرنگ را آن صوفی در کار کرده که رقص خود را حاصل حالت دانسته؛ وگرنه حافظی که در اثر باده و نشاط عشق به رقص افتاده است، رقصش طبیعی و در نتیجه‌ی همان حالت بی‌خویشی‌ست. کسی که در اثر جذبه‌ای به رقص آید؛ چگونه در آن عالم بی‌خویشی می‌تواند درک این حالت کند؟ این است که حافظ می‌گوید رقص ما اتفاقاً حاصل دوری از آن حالتی‌ست که صوفی دارد.

در بیت آخر روشن‌تر می‌شود که رقص مورد نظر حافظ با رقص صوفیانه که در این‌جا اختصاصاً با نام سماع از آن یاد می‌کند، تفاوت بنیادی دارد. زاهدی که حتا اجازه‌ی استماع قول نمی داد، به محض این که نوای مطرب و غنای چنگ او

را از خود بی‌خود کرد، به رقص آمد؛ منتها این بار رقصش نه از آن جنس رقصی بود که در خانقاه می‌کرد. رقصش حاصل وجدی اصیل و محرکی واقعی بود؛ یعنی صدای چنگ.

۳. رقص سوم در دیوان حافظ همان رقصی‌ست که آزاد از هر قید و بندی‌ست و به دور از ریا و نیرنگ و به تعبیر حافظ دور از شعبده است. رقصی‌ست حاصل وجدی طبیعی که ممکن است دچار هر کسی بشود. این رقص مورد قبول حافظ بوده است و در محافل شهر و عهد شاعر به طور آزاد وجود داشته است. حافظ گویی در برابر رقص مقلدانه و مزدورانه‌ی صوفیان ناصافی از یک سو و تنگنای حاصل آمده از شریعت در دورنمای تاریخی خود، از سوی دیگر قیام می‌کند. او آزادانه در مجالس بزم و رقص که حاصل می و مطرب و سرخوشی و دور از شایبه ریا بوده است، شرکت می‌جسته، غزلش را خرج ترانه‌های این مجالس می‌کرده و به تعبیر سروده‌هایش، خود نیز در خواندن این ترانه‌ها دستی داشته و از دست افشانی و پای‌کوبی نیز دریغ نمی ورزیده است.

غزل‌های حافظ خوراک خوبی برای سرودهای این مجالس بود. استفاده از شعر حافظ در مجالس رقص و پای‌کوبی به حدی بوده است که مبلغ هنگفتی از بیت‌هایی که واژه‌ی رقص و سماع و پای‌کوبی و دست افشانی در آن‌ها آمده؛ به همین مسئله اختصاص یافته است. بیت‌های زیر تنها آن ابیاتی‌ست که واژه‌ی رقص و سماع در آن‌ها قید شده است:

در آسمان نه عجب گر به گفته‌ی حافظ

سرود زهره به رقص آورد مسیحا را

*

سرود مجلست اکنون فلک به رقص آورد
که شعر حافظ شیرین سخن ترانه‌ی توست

*

رقص بر شعر تر و ناله‌ی نی خوش باشد
خاصه رقصی که در آن دست نگاری گیرند

*

به شعر حافظ شیراز می‌رقصند و می‌نازند
سیه چشمان کشمیری و ترکان سمرقندی

*

گر از این دست زند مطرب مجلس ره عشق
شعر حافظ ببرد وقت سماع از هوشم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

در بیت‌های بالا نکته‌های لطیفی وجود دارد که دقت در آن ما را با وضع رقص و هم‌چنین با خصوصیات دیگر حافظ آشنا می‌کند. مثلاً این که شعر حافظ حتا تا سمرقند و بخارا و کشمیر راه پیدا کرده و سرمایه‌ی مجالس بزم آن‌ها نیز شده. و این که شهرت شعر حافظ نه تنها در چهارگوشه‌ی جهان یا زمین؛ بلکه در آسمان‌ها نیز زبان‌زد شده. و دیگر این که معلوم می‌شود نوع رقص دو نفری یا رقص با معشوق، خواه زن خواه مرد، مرسوم بوده است.

رقصی که در بیت‌های دیگر حافظ به توصیف آن‌ها می‌پردازد، همان است که گفتیم مورد علاقه و نظر حافظ است یعنی آن دست افشانی و تواجدی که از نوای

نی و صدای مغنی و طرب از جام باده و حضور معشوق و مجلس انس حاصل می‌شده است. نمونه‌های این نوع رقص هم در ساقی‌نامه‌ی حافظ است، هم در غزل‌ها. در ساقی‌نامه:

مغنی نوای طرب ساز کن — به قول و غزل قصه آغاز کن
که بار غمم بر زمین دوخت پای — به ضرب اصولم بر آور ز جای...
مغنی از آن پرده نقشی بیار — ببین تا چه گفت از درون پرده دار
رهی زن که صوفی به حالت رود — به مستی‌ای وصلش حوالت رود...
مغنی مملولم دوتایی بزن — به یک تایی‌ی او که تایی بزن
چنان برکش آواز خنیاگری — که ناهید چنگی به رقص آوری....
مغنی کجایی به گل بانگ رود — به یاد آور آن خسروانی سرود
که تا وجد را کارسازی کنم — به وجد آیم و خرقه بازی کنم

جز ساقی‌نامه، در بیت‌های زیر نیز رقص حافظ از همان جنس است:

نگارم دوش در مجلس به عزم رقص چون برخاست
گره بگشود از ابرو و بر دل‌های یاران زد

*

وآن گهم درداد جامی کز فروغش بر فلک
زهره در رقص آمد و بربط زنان می‌گفت نوش

*

شاها فلک از بزم تو در رقص و سماع است
دست طرب از دامن این زمزمه مگسل

*

صد باد صبا این جا با سلسله می‌رقصند
این است حریف ای دل تا باد نپیمایی

*

ساقیا پیمانه پر کن زان که صاحب مجلست
آرزو می‌بخشد و اسرار می‌دارد نگاه

*

ساز چنگ آهنگ عشرت صحن مجلس جای رقص
خال جانان دانه‌ی دل زلف ساقی دام راه

*

سرو بالای من آن گه که در آید به سماع
چه محل جامه‌ی جان را که قبا نتوان کرد

*

یار ما چون گیرد آغاز سماع قدسیان بر عرش دست افشان کنند

*

جوانی باز می‌آرد به یادم سماع چنگ و دست افشان ساقی و سرانجام
چو در دست است رودی خوش بزن مطرب سرودی خوش
که دست‌افشان غزل خوانیم و پاکوبان سراندازیم

تأمل در بیت‌های بالا نیز، نکته‌های دیگری از خصوصیات مجالس رقص و چگونگی آن را روشن می‌سازد. مثلاً رقص یک تن در برابر چند تن دیگر که رقصنده به نوعی دل‌ربایی و زیبایی و دوست‌داران زیادی داشته است. یا

باده‌نوشی پیش از رقص، یا رقص سلسله که رقص دسته جمعی بوده است، یا تواجد بیش از حد نظیر تواجد عارفان در برابر رقص زیبارویان، یا نوع رقص که در تصویرگری حافظ در واپسین بیت این مقال آمده است. در موقع خواندن دست را تکان می‌داده‌اند و هنگامی که می‌خواسته‌اند پای‌کوبی کنند، سر به زیر می‌آورده و با سکوت کردن این نمایش زیبا را اجرا می‌کرده‌اند. اگر چه حافظ نظر به سرانداختن و زرانداختن و سر و زرانداختن نیز داشته است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی