«نگویم سماع ای برادر که چیست
مگر مستمع را بدانم که کیست»

«سعدی»

سماع

۴۴

سیری در حرکات آیینی مذهبی دراویش

هوشنگ جاوید

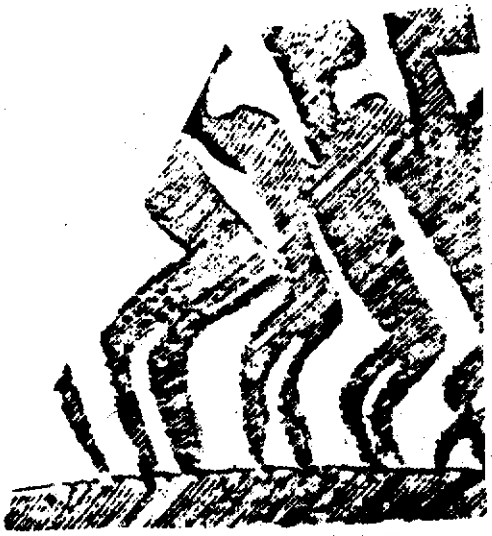
پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

به هنگام بررسی حرکات مخصوص آیینی و مذهبی دراویش کرد یا به عبارتی صوفیان، در فرقه های مختلف مذهبی، اعم از قادری، نقشبندی، مولویه، یارسان، یزیدی (ایزدی)، کاکه یی و نعمت اللهی، باید به پیشینه های تاریخی، فرهنگی و مذهبی ایرانیان نظری بیفکنیم و بدانیم که آثار تمدّن های مختلف و مذاهب شناسایی شده در میان کردها، تا چه اندازه در زمان حاضر پایداری و مانایی خود را حفظ کرده اند.

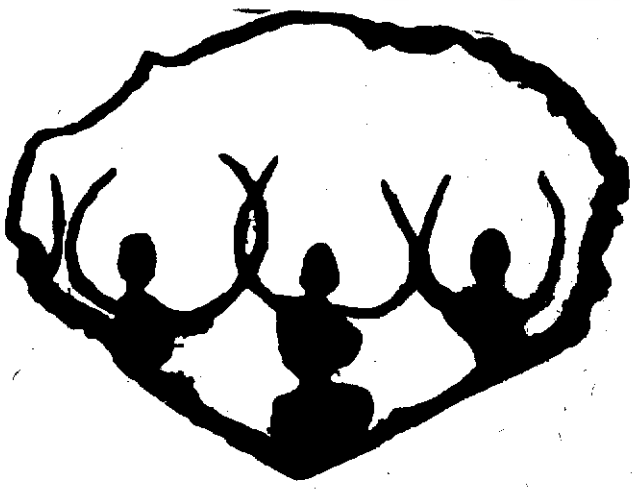
آثار بسیاری از تمدن آشور قدیم یافته شده که مردان و زنان را در حال پایکوبی نشان می دهد و چنین می نماید که پایکوبی در میان ایشان، رسمی دینی و نیز اجتماعی بوده است. گروه هایی که به رهبری مردان چنگ نواز گام برمی داشتند، بر سنگ نقش شده و چنین آمده است که در برابر آتش فروزان عشتاروت بانو - خدای باروری که هر بهار، مراسمی به افتخارش برگزار می شد - رقصندگان با کاردها و دشنه به پیروی از آهنگ نواخته شده با طبل ها، سنج ها و سازهای بادی قمیش دار، خود را زخمی می ساختند و پاره پاره می کردند. در الواح آشور بانیپال نیز آمده است که در یک ضیافت مذهبی، رقص حلقه با موسیقی همراه، دور بت اعظم اجرا می شده است. آلفرد سندری و میلدرد مورفان، در اثر پژوهشی خود به نام «موسیقی در اعصار گذشته» که در ۱۹۴۴ در امریکا به چاپ رسیده است، به این مسئلهٔ اشاره دارند.[۱]

از آغاز هزاره ی چهارم پیش از میلاد، تکّه سفالی از تپّه سیلک کاشان به دست آمده که روی آن، که پیداست بخشی از ظرف بزرگی بوده، نگاره ی چهار نفر در حال اجرای حرکتی موزون و دایره وار دیده می شود. از این نگاره چنین برمی آید که هر یک از شرکت کنندگان در مراسم، دست های دو تن دیگر را در پهلو و پایین، آن چنان گرفته اند که کف دست ها بر روی هم افتاده و انگشتان، شانه وار در لابه لای یکدیگر فرو برده شده که امروزه این حالت را هم در حرکات آیینی سنتی و هم در حرکات آیینی مذهبی کردهای ایران، پس از قرن ها، دست نخورده و بدون دگرگونی مشاهده می کنیم. (شکل شماره ۱)

تکه سفال دیگری از تپّه حصار دامغان به دست آمده که تاریخ آن را باستان شناسان به ۴۵۰۰ و برخی ۳۸۰۰ سال پیش از میلاد می دانند. در این سفال، پنج مرد در حال پایکوبی دایره وار و دست بند، نشان داده می شود که همگی روی خود را به سویی گردانده و بازوانشان را از روی شانه های یکدیگر گذرانده اند و همدیگر را سخت گرفته اند که این حرکت نیز در میان رقص های آیینی و مذهبی کردها، امروزه بدون دگرگونی دیده می شود و رواج دارد. (شکل شماره ۲)



در تپّه موسیان و تپّه خزینه موسیان، دو تکه سفال به دست آمده که به لحاظ ارتباط نقوش آنها با حرکات آیینی مذهبی سماع دراویش اهمیت بسیار دارد. قدمت این سفال ها به ۳۳۰۰ تا ۳۶۰۰ پیش از میلاد می رسد و در موزه لوور فرانسه نگهداری می شود. پایکوبان و دست افشانان نقش شده روی این سفال ها، در حالی که بازوان و دست های خود را به حال نیایش به آسمان گشوده اند، دیده می شود. (شکل شماره ۳)



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در سماع دراویش قادری و مولوی نیز دست افشانی و چرخ زدن در اوج خلسه و کوره ی ذکر به همین شکل صورت می پذیرد. خط های موازی، در بالای سر پایکوبان و در زیر پای آنها، در این سفال ها نقش شده که نشانه ی طبقات آسمان و زمین است و گشودگی و فراز دست ها، نشانه ی اتصال به مبدأ. جالب ترین نکته ی این نقوش آن است که تن آدمیان در این سفال ها، نردبانی شکل رسم شده و شاید مولوی بی مورد به مسئله نردبان و روح انسان در اشعارش اشاره نکرده و آشنا با آیین گذشته چنین سروده که:

«اگر چه بام بلند است بام هفتم چرخ
گذشته است از این بام نردبان سماع»

یا

«نردبان‌ها و بام‌ها دیدم
فارغ از بام و نردبانم کرد»

یا

«نردبان خلق این ما و منی‌ست
عاقبت زین نردبان افتادنی‌ست»

تاریخ مکتوب به ما می گوید که: میترائیسم شکلی از زروانیسم بود که در آن میترا الهه ی نور و انگرامینو، خدای شرارت، هر دو پرستش می شدند. برگزاری مراسم در خفا صورت می گرفت؛ تازه واردین به این آیین می بایست تشریفات مشکل و پیچیده ای انجام می دادند. میترائیسم آیین سپاهیان و لشکریان بود. در این آیین به جاودانگی روح، بازخواهی نهایی و روز رستاخیز بعد از نابودی دنیا، معتقد بودند. مسیحیت در سده چهارم پس از میلاد، آخرین ضربه را بر پیکر این آیین وارد آورد.[2]

از سوی دیگر می دانیم که در عصر ساسانیان، اکثریت کردها عقاید سنّتی هند و اروپایی خود را در قالب ماگیان زروانیسم حفظ کرده بودند و به مهرپرستی خویش ادامه می دادند. پروفسور توفیق وهبی در بررسی تاریخ ادیان کرد می نویسد: سماع مولوی نشانه هایی از میترائیسم را دربردارد. دراویش در این مراسم با آن حالت از بدن و چرخش خود، میترا را با داد، باد و فری؛ یعنی اعضای سه گانه ی آن بیان می کنند و با این

حرکات، چرخش مداوم خورشید به دور زمین را بیان می نمایند.[3]

دملوجی قرن ها بعد از دوران میترائیسم، در مراسم عبادی بسیار محرمانه که در شب های اعیاد برگزار می شده، شرکت می کند و می نویسد که: به شیوه ی الهام از ملکوت و آسمان ها و به شیوه ی التماس و دعای فراوان صورت می گرفته و به ما می گوید که مراسم با چرخش کند و آهسته به دور شمعدان، هر چهار ساعت سه بار، در حالی که قوال ها در جلو نشسته و مشغول نوحه سرایی، نواختن دف و نای بوده اند، اجرا می شد و او آن را «سه ما» نامیده و از کردان شنیده است.[4]

سماع در ادیان:

با نگاهی به کتب مذهبی ادیان الهی، موضوع حرکات، شکل آیینی ـ مذهبی بیشتری پیدا می کند. در سفر خروج، باب ۳۳، آیه های ۶ و ۱۹، به رقص های

یهودیان در روزگار کهن اشاره شده که یکی رقص دایره وار و یا حلقه ای ست در پیرامون گوساله ی زرّین. رقص های دیگری نیز چون رقص جهش و چرخش که غالباً در جشن ها اجرا شده، توصیف شده است.

سندری و نورتون معتقدند که عبرانیان برای پایکوبی، دوازده واژه داشتند که یکی از آنها واژه ی هیل (Hil) یا هول (Hul) به معنی چرخیدن، گشتن، گردیدن و گردباد است.[5] بی گمان آنان براساس کتاب دوم سموئیل که در باب ۶، آیه ۱۴ آن آمده است که: «داوود (ع) با تمامی قدرت خود به حضور خداوند پایکوبی می کرد»، رقص انجام می داده اند. با این که در احکام موسی (ع) از رقص و موسیقی برای خدا ذکری نشده است، با این همه عبرانیان زن و مرد را از هم به هنگام رقص دینی جدا می کردند.

اما ریشه های اصلی این حرکات، هر چه که بوده است، پس از فراگیر شدن آیین اسلام و گسترش آن در میان کردها، دستخوش مسائلی گردید که هم اسطوره ها و هم شالوده ی فکری را دستخوش تغییرات فراوان نمود. مسلمانان اندیشمند، میل به لذت بردن را جزئی از سیرت های انسانی می شناسند و آن را تحت ضوابطی طبقه بندی کرده و هر نوع لذتی را برای یک مؤمن جایز نمی شمرند؛ چندان که طوسی در باب سیرت های انسانی می گوید:

الف ـ سیرت لذت که غایت افعال نفس شهوی بود.

ب ـ سیرت کرامت که غایت افعال نفس غضبی بود.

پ ـ سیرت حکمت که غایت نفس عاقله بود.[6]

و این آخرین را اشرف سیرت ها می داند و شامل کرامت و لذت می شمارد، اما منظورش کرامت و لذات ذاتی است و نه عرضی. در قرون گذشته با حرام دانستن، موسیقی به عنوان یک هنر در فرهنگ ایرانی به کلی تعطیل نشد و از بین نرفت، بلکه علم آن از طریق محافل و مجالس حکما و علمای اهل طریقت به نحله های فلسفی پیوست و حفظ شد و در میان مردم به صورت سینه به سینه نقل شد و به نسل امروز رسید و اگر در موسیقی امروز، حرمتی در میان اهل فن برای این هنر قایل می باشند، به همین سبب است؛ چرا که موسیقیدان مسلمان با استفاده از کلام پرمحتوا و ریتم های سنگین و معنادار، تدبیری برای مفهوم موجود در نغمه اندیشیده است که یاوه و بیهوده و پوچ نیست.

موسیقی ایرانی به دلیل آن که از ابتدای پیدایش، براساس مستدرکات و مستندات ثبت شده و سند شده، چه در اندیشه و چه در عمل و چه در فرم، برخلاف موسیقی غربی، صور مادی جهان را در خود ندارد، بلکه از ابتدا سعی شده تا در این هنر، عالم بالا را بر روی زمین خاکی انعکاس دهد. و همین موجب حفظ پیوند هنرمند با عالم ملکوت است؛ همان تذکّری که عارفان در سلوك خود دارند. نغمه از عالمی دیگر می آید و به عالمی دیگر می رسد و همین است که حرکات آیینی و مذهبی، بر پایه ی جمع جویی و یک دلی و یک پارچگی و اتحاد و حول انگیزه ی واحد اندیشیدن شکل گرفته است؛ بدیهه ای از حرکات متوازن که ریشه های اساطیری دارند، با نغمات پرمعنا و پرجذبه. به همین سبب اهل طریقت، با توجه به معارف عرفانی، لفظ سماع را برای حرکات آیینی خود برگزیده اند، چرا که در سماع، آواز را به گوش درون می شنوند و حرکت را به چشم درون می بینند و به پای جهد به وجد برمی خیزند. در جهان موسیقی، محسوسات دنیوی به دست فراموشی سپرده می شود و حدیث آرزومندی بازگو می گردد. قوه ی تخیل و قدرت خلاقه ای که در موسیقی به کار می رود، نزد کسانی ست که در عمل به سیر و تفحص کائنات و درونیات می پردازند و عارفان سرحلقه ی این کسانند.

سماع از دیدگاه علما و عارفان مسلمان:

هجویری می گوید: «سماع را اندر طبایع، حکم های مختلف است، همچنان که ارادت اندر دل ها مختلف است و ستم باشد که کسی مر آن را بر یک حکم قطع کند و جمله ی مستمعان بر دو گونه اند، یکی معنی شنوند و دیگر آن که صورت»[7]. ابوالمفاخر باخزری در کتاب اوراد الاحباب و تصدص الآداب می نویسد: «سماع آتش زنه ای ست از سلطان حق و آتش او درنیفتد الّا کسی را که دل او به محبت و نفس او در مجاهده سوخته باشد». همو در بیان حالات درونی انسان سماع کننده و خاصیت سماع در همین کتاب می گوید: «هر چیزی که در آن منطوی (پیچیده) باشد، از خوف و رجاء و سرور و حزن و شوق و محبت، آن را گاهی در صورت طرب و گاهی در صورت گریه از دل بیرون آرد، گاهی بگریاند، گاهی به فریاد آرد و گاهی در

دست زدن آرد و گاهی در رقص آورد و گاهی بی هوشی آرد»[۸].

ابوسهل صعلوکی نیشابوری که خود از استادان سماع بوده، می گوید: «سماع برای اهل حقیقت مستحب، برای اهل علم مباح و برای اهل فسق و فجور مکروه است»[۹].

شیخ اشراق از واسطی شنیده بود که: «حال سماع انواری ست که ظاهر می شود، پس منطوی گردد و این لوایح (نمادها) همه وقتی نیاید، مدتی باشد که منقطع می شود و چون ریاضت بیشتر گردد، بروق بسیارتر آید، تا بدان حد رسد که هر چه نگرد، بعضی از احوال آن عالم به یاد آورد، ناگاه این انوار درخشنده مترادف شود و باشد که در عقب این، اعضاء متزلزل گردد»[۱۰].

شهاب الدین ابوحفص سهروردی می گوید: «سماع برای عارف پخته و سوخته، مجاز و برای مبتدیان خام، غیرمجاز می باشد»[۱۱]. عرفا و اهل سماع هیچ کدام هر گوشی را گوش سماع شنو و هر کسی را سماع کننده ی واقعی نمی دانند و برای سماع و سماع کننده مرتبت خاصی قایلند. شیخ اشراق در این باره معتقد است که: «هر که رقص کرد، حالت نیافت. رقص بر حالت است، نه حالت بر رقص. مجادلت نمودن در این، قلب کار مردان است، آستین برافشاندن واقعه ی صوفیان است»[۱۲].

یحیی باخزری، مکان، زمان و جمع را در سماع مهم می داند و بر این عقیده است که عارفان طریقت براساس آیات ۳۶ و ۳۷ سوره ی نور، از کلام الهی چنین رمزی را درک نموده و برایشان مهم است. مضمون آیات چنین است: «فی بیوت اذن ا... ان ترفع و یذکر فیها اسمة یسبح له فیها بالغدو والاصال رجال لاتلهیهم تجارة و لابیع عن ذکرا...»

او می گوید: فی بیوت، اشارت به مکان و بالغدو والاصال، اشارت به زمان و رجال لاتلهیهم، اشارت به جمع (اخوان)[۱۳] است. گرچه که بر این مسئله، یعنی مکان، زمان و جمع، کسانی چون جنید بغدادی، نجم الدین کبری، علاء الدوله سمنانی، عزیز الدین نسفی، نظام الدین چشتی، شمس الدین ابرقویی و غزالی، شرح ها نوشته اند، اما رمز را نگفته اند.

شیخ نجم الدین کبری و علاء الدوله سمنانی، مکان سماع را چنان توصیف می کنند که: «مکان سماع از چشم اغیار باید دور باشد، وسعت داشته باشد، فراخ باشد و گشاده، بوی خوش در آن باشد، نورگیر باشد و در آن صحبت اضداد، صحبت از کسی که از وی حشمت دارند و کسی که از سر لهو می شنود، نباید انجام پذیرد»[۱۴].

در نفحات الانس نیز آمده است که زمان سماع چه هنگام باید صورت پذیرد: «زمانی از وقت پیشین تا نماز دیگر؛ ساعات فرضیه، سماع تعطیل است؛ ایام ولادت پیامبر و ائمه، اعیاد مذهبی، پیروزی در جنگ ها، تجارت ها، بازگشت بزرگان دین از تبعید، زمان درمان بیماری های روحی و روانی سماع جایز است. اما در ایام سوگواری، عزاداری صبح جمعه، محرم و صفر، سماع جایز نیست»[۱۵].

ابوبکر کتانی جمع (اخوان) را چنین تعریف می کند: «یا از عوام، یا مرید یا اولیا یا عارفان باشند، حضور غیر جمع که اعتقاد بر امر ندارند، حرام است»[۱۶].

از دیدگاه فقهی، به طور کلی، سماع در مذهب مالکی نهی شده است و مذهب حنفی آن را مکروه دانسته و مذهب حنبلی نیز مکروه بودن آن را بر حرام بودنش ترجیح می دهد، اما بنا به روایت یونس بن عبدالاعلی از امام شافعی، سماع در مذهب شافعی مباح شناخته شده است. امام شافعی (رض) می گوید: «فکر نمی کنم هیچ کس از علمای حجاز، سماع و گوش دادن به آواز را مکروه دانسته باشد، مگر آوازی که در توصیف زنان و یا ویژگی های جسمی آنان و یا در توصیف زن معیّن و به خصوصی باشد». او پنج عارض را مبنی بر تحریم موسیقی بیان می کند که همین نظریات امام شافعی (رض) را امام غزالی نیز در جلد دوم کتاب احیاء علوم دین، در باب سماع و وجد بیان نموده است. به عقیده ی نگارنده، به سبب همین مسئله است که آداب سماع و مراسم آیینی ـ مذهبی دراویش در مناطق غرب کشور و در میان کردها رواج فراوانی دارد، چرا که اکثر شیوخ اهل طریقت کرد، شافعی مذهب می باشند و پایداری شکل خاصی از حرکت های آیینی، سنتی و مذهبی را در تکایا و خانقاه ها باعث گردیده اند؛ حرکاتی که از ابتدای خلقت انسان تاکنون بر پایه ی هم دردی حضوری و ایجاد یک روح جمعی برای رسیدن به اندیشه ای مشترک در جهت یگانگی و یگانه پرستی به وجود آمده و تا زمان ما پایدار مانده است.

بررسی حرکت (رقص) و موسیقی در سماع:

سماع کننده، قول و غزل و حرکت را درمی یابد و برای توجه به حق، صفای دل می یابد. رهایی و گشایش و خلسه به آرامشی می بردش که در حقیقت، به نوعی می توان تخلیه انرژی های درونی اش بنامیم که در آن نغمات آهنگین و خواننده ی نغمات، نقش مهمی دارند.

خواننده و نوازنده ی سماع را در اصطلاح، قوّال می نامند. او باید دارای تمام ظرایف ظاهری و قلبی باشد تا بتواند راه گشای دل سماع کنندگان به عالم بالا باشد و در این مورد روایات فراوان آمده است. شیخ طه خالصی پاوه ای زمانی برایم گفت: «شیخ جنید را عقیده بر این بوده که حتی دف را نباید به دست کسی داد که دارای بدعت باشد!»[17]

ابوالمفاخر باخزری در مورد خواننده می گوید: «معنی هم از درویشان باشد و نیت و اعتقادی نیکو داشته باشد در حق درویشان»[18]. «اگر قوال آمرد باشد، نشاید سماع شنیدن که در محل آفت است»[19] و این قول شیخ شهید، نجم الدین کبری است. باخزری در موافقت با وی می گوید: «از این قول (قول امرد) اجتناب بهتر، جهت آن که این چنین کار، عارفی را باید، که طهارت قلب او به کمال رسیده باشد»[20].

عزالدین محمود کاشانی، عقیده دارد که خواننده نباید اجرت و مزدی دریافت کند و می گوید: «قول از سر صدق و ارادت گوید نه به جهت محض اجرت»[21]. کار خواننده در انتخاب اشعار سخت تر می گردد، چرا که باید دل های بیمار بهبود بخشد. نویسنده ی اورادالاحباب می نویسد: «ابیات و اشعاری باشد که در وی ذکر خدای تعالی باشد و معانی ای که بر صفات او دلیل گردد و قلب را به او مشوّق کند و وجد مؤمن صادق را برانگیزد»[22].

در آیین سماع، جان به قصد بالا حرکت می کند و روح به مرغی شبیه می شود که می خواهد خود را از قفس برهاند و تن مانع می شود، پس مرغ جان قفس تن را به قوت جابه جا می کند و قدرت روح اگر بر قدرت تن چربشی پیدا کند، قفس تن می شکند و اگر روح به آن قوت نرسد، سرگردان شده و قفس را با خود به این سو و آن سو می کشاند، پس مرغ روح می پرد و قفس تن را به بالا می برد، قفس بر زمین می افتد و باز مرغ روح، پرشی دیگر و چرخشی دیگر می کند و مرغ روح بال می گشاید که استین از هر چه دارد برافشاند و قفس تن و داشته را ترک می کند. از ملّای رومی پرسیدند: کیفیت رقصت را بگو که چگونه در هشتاد سالگی چنان جست و خیز می کردی؟ جواب داد: «تنبورت را بزن تا ببینی چطور رقص می کنم»[23].

حقیقت حرکات، جذبه، خودشکنی، شور و ریشه ی شهوات از جا برکندن است. مولانا می فرماید:

«رقص آنجا کن که خود را بشکنی
پنبه را از ریش شهوت برکنی
رقص و جولان بر سر میدان کنند
رقص اندر خون خود مردان کنند»

مرید حق باید بر نفس حرکات خود آشنایی داشته باشد و بداند که هر حرکت او چه در جمع و چه تنها، به چه سببی صورت می پذیرد. شیخ حمیدالدین ناگوی می گوید: «هر که رقص بی اصول رود، او را از در من بیرون کنید»[24]. اگر حرکات براساس نفسانیات دنیوی باشد، حالت خرکت، میزان درونیات را آشکار کرده و رسوایی به بار می آورد. امیر خسرو دهلوی در مجلس نظام الدین اولیا چشتی به رقص برخاست؛ شیخ به او گفت که: «تو تعلق به دنیا داری، تو را نشاید دست ها بالا کرده، در رقص درآیی و امیر خسرو دست ها گرد آورده و با مشت بسته رقص کرد»[25].

چرخیدن:

این حرکت بر مبنای شناخت از پایه و اساس عالم که بر حرکت و چرخش است، نهاده شده. احمد غزالی، ابوسعید ابوالخیر، شیخ الوردی اسماعیل قصری، شیخ شهید نجم الدین کبری، مولانا جلال الدین محمد، رکن الدین علاء الدوله سمنانی، همگی بر این عقیده اند و معتقدند که چرخیدن در حال سماع، مرغ روان را از قفس کالبد رها می کند و به سیر در آسمان کمال و جهان حقیقت نزدیک می سازد.

پایکوبی:

نشانه ی از سر خواسته ی خود برخاستن و بی خود از خود شدن و هر چیز را غیر از خدا زیر پا گذاردن است.

دست افشانی:

نشانه ی فایق آمدن بر لشکر نفس اماره است و از شادی به مرتبه ی کمال رسیدن ... و سرانجام مست از یاد و خیال محبوب، دست به آسمان و زمین برده و با

دست به هم می کوبند.

حجة الاسلام والمسلمین، مرحوم حاج شیخ محمدتقی جعفری، فیلسوف عالم اسلام، می فرماید: «رقص بی هدف از آن خرس است که جست و خیز می کند، ولی هدف و مقصودی ندارد». او با شناختی دقیق از حرکت چنین می نویسد: «دست بیفشانید، اما برای برداشتن زنجیرهای گرانبار خودپرستی، پای بکوبید، اما به روی دیو نفس پلیدتان، پای بکوبید، بر سر هر چه که سر راه تکامل شما باشد». این عارف عصر حاضر در جای دیگری می گوید: «آغاز کف زدن، لحظه ای ست که از چنگال مرگبار خود حیوانی رها شده اند. در آن هنگام که نقص انسانی خود را پشت سر گذاشتند، روح سبک بالشان در فضای خالی از ماده به رقص درمی آید». [۲۶]

کمال الدین ابوالوفا خوارزمی می فرماید:

«آن کس که هنوز همت اسیر هستی
او را چه خبر ز ذوق‌های مستی
رقصی کن اگر ز نقص خود برجستی
دستی زن اگر ز دست خود وارستی» [۲۷]

موسیقی سماع به طور کلی، نوعی موسیقی ریتمیک است که شاخص ریتم در آن نقش ادواری دارد و کلام آن را آرایش می دهد. در این موسیقی، مثلث جذبه و جاذب و مجذوب، ارکان اصلی و بنیادی آن را در ساختاری تک صدایی، شکل می بخشند. این

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خاصیت درون گرایی موسیقی سماع، باعث تحریک قوای درونی حسی می گردد و این تکرار و تلقین، فیزیک انسانی را به یک بی حسّی دچار می سازد که انسان را از قالب تن رها کرده و به عالم دیگری عروج می دهد.[۲۸]

از لحاظ موسیقایی، موسیقی سماع، از مقامات حسینی، دوگاه و پنجگاه بهره می برد، اما در طول قرون متمادی و راه یافتن موسیقی نوین و رسانه ای به موسیقی خانقاه و تکایا، در موسیقی خانقاه، امروزه، از اصفهان، ماهور و بوسلیک نیز استفاده می گردد.

ریتم های این موسیقی دو تا هفت ضرب را دربر می گیرد، که بنا به نوع نحله ی فکری و فلسفی شیوخ در خانقاهشان، این ریتم ها، مورد استفاده قرار می گیرد. به طور مثال، در مناطق پاوه، نوسود، درّه ی نجار، قصرشیرین و کرمانشاه، ریتم های شش و هفت ضربی بیشتر استفاده می شود، اما در سقز، سنندج، مریوان، بانه، بوکان و مهاباد از ریتم های $\frac{2}{4}$ و $\frac{4}{4}$ بیش از سایر ریتم ها استفاده می شود، چرا که معتقدند ریتم های دیگر، از موسیقی خانقاه های عراق و ترکیه به ایران وارد شده است.

دور مقامی به لحاظ ریتم، از ابتدا تا پایان مراسم سماع در خانقاه و تکایای دراویش کرد به صورت زیر است:

۱ـ هی الله
۲ـ هی هی هی الله (غوثی)
۳ـ سه ضربی
۴ـ دائم
۵ـ حدّادی
۶ـ هی الله الله
۷ـ دائم

مراحل حرکت نیز به صورت زیر، از ذکر به کوره ی ذکر و دعای ختم می رسد:

۱ـ مدیحه خوانی
۲ـ تهلیل (تلیله)
۳ـ سلسله خوانی
۴ـ ذکر قیام (گه ریان)
۵ـ چرخش و پرش (که با قصائه بُردیه، زینت روح سماع کننده می شود)
۶ـ آرامش
۷ـ ختم و دعا

پیش از شروع مراسم، به مدت یک ربع نیز تلاوت سوره ای از قرآن مجید صورت می پذیرد و اشعار عارفانه ای از سعدی، حافظ، مولوی، جامی و یا شاعران کرد زبان خوانده می شود که اغلب در کوچه باغی، دشتی، یا شوردشتی است.

اولین ذکر آهنگین، پس از خواندن سلسله ذکر، لااله الّاالله است. دومین ذکر آهنگین به نام الله قدر مطلق است. سومین ذکر، هوهو یا الله است. چهارمین ذکر، یا الله هو یا قیّوم، جمع را برای آغاز ولوله و شورآفرینی آماده می سازد.

انواع سماع:

ابن عربی سماع را بر سه قسم می داند و هر کدام را با نشانه ای مشخص نموده است:

الف ـ سماع طبیعی: که در وقت سماع، مرید طرب و شوق می یابد و از شوق به حرکت درمی آید.

ب ـ سماع روحانی: که به واسطه ی نفس ملکوتی صورت می پذیرد و مرید به هنگام سماع، میل به ارض می کند، اگر ایستاده، به رکوع درمی آید و اگر راکع است به سجود می افتد.

پ ـ سماع الهی: که نیروی باطنی سماع کننده از شنیدن کلمات الهی و درک ذرات کائنات حیرت را در وی می افزاید.[۲۹]

اما به مرور زمان، انواع دیگری را به سماع افزوده اند و یا حرمت برای نوع هایی از آن قایل گردیده اند که به اختصار آورده می شود.

سماع مباح: و آن سماعی است بر اهل ریاضت و زهد، که ایشان را آب دیده و رقّت آید.[۳۰]

سماع فریضه: و آن سماع اهل حال است که آن فرض عین است اصحاب حال را، زیرا مدد حیات ایشان است.[۳۱]

سماع رحمانی: قلب مرید به اندازه ی استعداد، مهبط تجلیات الهی قرار گیرد و باعث گردد که تمامی قوای انسان، مطیع قوای روحانی شده و صفات شیطانی از او دور گردیده باشد.

سماع در ادب ایران:

سماع در لغت، به معنی شنوایی است و هر آواز که شنیدن آن خوشایند باشد و آدمی را به حرکت و وجد آرد. و در میان صوفیان، سماع یعنی وجد و سرور و

چرخیدن و پای کوبی و دست افشانی، که به جماعت برگزار نمایند. فرهنگ عمید در باب سماع می نویسد: شنیدن، شنودن، شنوایی و به معنی آواز خوش، غنا، سرود. مولانا که خود از بانیان سماع در میان صوفیه است، از سماع بارها در شعر خود نام برده و برای هر حرکت در سماع، تشبیهی عرفانی و اندیشمندانه داده است، او معتقد است که برای تأثیر موسیقی و سماع بر شنوندگان و فهمیدن و جذبش، باید آهنگ اندك اندك تیز و گران شود تا بتوان با آن پای کوبید و دست افشاند و آن را به کوه تشبیه می فرماید که باید خرده خرده از آن سنگ برداشت، وگرنه کوه را یک باره نتوان به دوش کشید. او چرخ زدن را در سماع به چرخش فلک، جست وجوی حضرت حق و دست افشانی را در آن حال، به پرواز ملک، تشبیه فرموده است، با تکرار حق، تأکید بر تصویر عشق و شیدایی عارفانه می کند:

«گه چرخ زنان همچون فلکم
گه بال زنان همچون ملکم
چرخم پی حق، رقصم پی حق
من زان وی‌ام نی مشترکم»

او سماع را در پی جویی عشق به پروردگار، به سپاهی تشبیه می کند که عشق، سلیمان آن است، و گاه سماع را وسیله ای می داند که تا حد ممکن، انسان را به خدا نزدیک می کند، و یا سماع را پنجره ای می داند که روی به گلستان خداوندی باز می شود و سماع بی حضور حضرت حق را سماع فسرده و باطل می داند:

«عشقا تو سلیمان و سماع است سپاهت
رفتند به سوراخ خود از بیم تو موران»

«به میان این ظریفان به سماع این حریفان
ره بوسه گر نباشد برسد کنار باری
پنجره‌ای شد سماع سوی گلستان تو
گوش و دل عاشقان بر سر این پنجره»

«ای بی تو شراب درد گشته
ای بی تو سماع‌ها فسرده»

مولانا معتقد است که ابتدا برای سماع باید آرامش داشت و درك حضور پیدا نمود:

«خموش باش بمانی بساز با خمشی
که تا برای سماع تو چنگ ساز کنم»

پس از خمشی است که در پی آفتاب، روان خواهی شد، چگونه؟ با درونیات خود:

«در سماع آفتاب این ذرّه‌ها چون صوفیان
کس نداند بر چه قولی بر چه ضربی بر چه ساز»

او هر لحظه کائنات را در سماع پروردگار می بیند و به همین سبب است که به مریدان، نوید می دهد که با آغاز سماع، نشاط روح و نیروی جنبش، در ذات انسان پدید می آید:

«صلا ای صوفیان که امروز باری
سماع است و نشاط و عیش‌آری»

از اشعار مولوی همچنین درمی یابیم که سازهایی که هنگام سماع به کار برده می شده، چه بوده و چه کاربردی داشته. چنگ، دف، تار، تنبور و نی از اجزاء موسیقی سماع در زمان مولوی بوده است.

«هله چنگیان بالا ز برای سیم و کالا
به سماع زهره‌ی ما بزنید تار باری»

«ولیك من چون دفم چون زنی تو کف بر من
فغان کنم که رخم را بکوب چون هاون
مرا ز دست منه تا سماع گرم بود
بکش تو دامن خود از جهان تر دامن»

پیش از مولوی، شمس درباره ی سماع سخن ها دارد. او می گوید: خواص را سماع حلال است، زیرا دل سلیم دارند، سماع حرام را حرکتی از روی خود بزرگ بینی انجام دادن می داند و می گوید: دستی که بی حالت تجلّی و رؤیت خدا برآید، البته آن دست به آتش دوزخ معذب باشد و دستی که با آن حالت برآید البته به بهشت رسد. اگر اهل سماعی را به مشرق سماع است، صاحب سماع دیگر را به مغرب سماع باشد و ایشان را از حال همدیگر خبر باشد.[۳۲]

باباطاهر عریان می گوید: سماع رسولی ست از جانب خدا به سوی صاحب آن و او را دعوت به سوی خود می کند. او سماع و غنا را حلال دانسته و بر سماع روحی و قلبی نظر خاصی دارد و معتقد است که موجب رسیدن به علم و حقیقت است.[۳۳]

حافظ شیراز نیز دیدگاه های بسیار زیبا و جالبی درباره ی سماع عنوان می کند. ضمن آن که هم عقیده ی مولانا بوده و سماع را نشاط آور و جوان کننده ی روح می داند، سماع را شوربرانگیز و حرکتی برگرفته از کائنات می داند.

«جوانی بـاز می‌آرد به بـادم
سماع چنگ و دست‌افشان ساقی»

«در سماع آی و ز سر خرقه برانداز و برقص
ورنه با گوشه رو و خرقه‌ی ما در سر گیر»

«در زوایای طربخانه‌ی جمشید فلک
ارغنون ساز کند زهره به آهنگ سماع»

او متعصبین وقت را بابت منعی که می فرمودند مورد ملامت قرار می دهد و سماع را حرکتی می داند که جان را به پرواز درمی آورد و نشان می دهد که عشق وافری به آیین سماع داشته است.

«ببین که رقص‌کنان می‌رود به ناله‌ی چنگ
کسی که رخصه نفرمودی استماع سماع»

«سرو بالای من آنگه که درآید به سماع
چه محل جامه‌ی جان را که قبا نتوان کرد»

«چون صوفیان به حالت و رقصند در سماع
ما نیز هم به شعبده دستی برآوریم»

این شوق، حافظ را تا بدان جا می برد که برای مجالس سماع به شاعری می پردازد و در این زمینه به تأثیر شعرش و همچنین مضامین روحانی آن اشاره می کند. او در این کار، چنان جهد می کند که به خرقه بازی در سماع هم می پردازد:

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

«درون خلوت کروبیان عالم قدس
صریر کلک تو باشد سماع روحانی»

«چنان برکش آهنگ ابن داوری
که ناهید چنگی به رقص آوری»

«که تا وجد را کارسازی کنم
به رقص آیم و خرقه‌بازی کنم»

حافظ نیز در اشعارش چون مولوی به سازهای زمان خود که در مجالس سماع به کار می رفته، اشاره دارد:

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

«وآنگهم در داد جامی کز فروغش بر فلک
زهره در رقص آمد و بربط زنان می‌گفت نوش»

«چه نسبت است به رندی صلاح و تقوی را
سماع وعظ کجا نغمه‌ی ربـاب کجا»

حافظ و مولوی، پس از مطرح شدن نظریه ی خلیل احمد بن فراهیدی که اوزان شعر عرب را به شعر پارسی کشاند، سعی نمودند تسلیم محض این قواعد نگردند و به همین سبب موجد شعر خانقاهی گردیدند، که در میان اهل طریقت، به شعر «تر» موسوم و معروف شد (چون حالت تازه و نویی در سرایش بوده). حافظ بر این مسئله به روشنی در اشعارش اشاره دارد و پارسی بودن آن را تأکید می نماید:

«گو مطرب حریفان این پارسی بخواند
در رقص و حالت آرد صوفی باصفا را»

یا این بیت که پیش تر آمد:

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

موسیقی، فعلی طبیعی ست که در گوش و دل انسان معنایی دلخواه می یابد، ولی انسان می تواند این معنای گنگ را در تار و پود بیان مهار کند و به انسان های دیگر منتقل نماید. عناصر و ترکیب آنها در موسیقی، معنای مشهودی به دست نمی دهد، مگر آن که با کمک ذوق، بتوان آن را دریافت و حافظ نیز بر این موضوع اشاره دارد:

«مطرب چه پرده ساخت که در پرده‌ی سماع
بر اهل وجد در هـای و هـو ببست»

«چون به هوای مدحتت زهره شود ترانه‌ساز
حاسدت از سماع آن محرم آه و ناله بـاد»

«در آسمان نه عجب گر بگفته‌ی حافظ
سرود زهره به رقص آورد مسیحا را»

سعدی علیه الرحمه نیز در باب سماع، نظریات جالبی دارد و معتقد است که برای عاشق جلوه ی حق، تنها موسیقی، تحرك درونی را باعث نمی شود، بلکه با صدای سم ستوران هم می شود به عشق پی برد:

«نه مطرب که آواز پای ستـور
سماع است اگر عشق داری و شور»

سعدی در باب سوم بوستان که در عشق و شور و مستی حکایت ها دارد، از سماع نام می برد و گوش به

آواز کائنات داشتن را تأکید می نماید و سماع را دری برای ورود واردات الهی می داند.

«جهان پرسماع است و مستی و شور
ولیکن چه بینـد در آیینـه کـور»

«ندانی که شوریده حالان مست
چرا برفشانند بر رقص دست»

«گشاید دری در دل از واردات
فشاند سر و دست بر کائنات»

سعدی، سماع با یاد خدا را محترم می دارد و بی یاد او را مزمّت می نماید:

«نگویم سماع ای برادر که چیست
مگر مستمع را بدانم که کیست»

«گر از برج معنی پرد طیـر او
فـرشته فـروماند از سیـر او»

«وگر مرد لهو است و بازی و لاغ
قوی‌تر شود دیوش اندر دماغ»

«چو مرد سماع است شهوت‌پرست
به آواز خوش خفته خیزد نه مست»

«حلالش بود رقص با یاد دوست
که هر آستینش جانی دروست»

ابوسعید ابوالخیر در مراتب سماع می گوید: سماع هر کس، رنگ روزگار وی دارد. کسی باشد که بر دنیا شنود و کس باشد که بر هوا شنود و کس باشد که بر دوستی شنود و کس باشد که بر وصال و فراق شنود، چون روزگار با ظلمت بود، سماع با ظلمت بود.[۳۴]

«مطربان رفتند و صوفی در سماع
عشق را آغاز هست انجام نیست
از هـزاران در یکی گیـرد سمـاع
زان‌که هر کس محرم پیغام نیست»

■ منابع:

1- Alfered Sendry and Mildered Morfan David' arp: the story of music of biblical times, New American library, 1944, P.14.

۲ـ بررسی مختصری از تاریخ ادیان کرد، پروفسور توفیق وهبی، سیدجمال حسینی، نشر سیدیان، مهاباد ص ۳۳ و ۳۴.

۳ـ همان منبع، ص ۷۱ و ۷۲.

۴ـ همان منبع، ص ۶۸ تا ۷۰.

۵ـ رقص های فرهنگ های پیش از مسیحیت، مقاله، ریچارد کراوس، مسعود رجب نیا، ماهنامه ی هنر و مردم، شماره ۱۸۷، ص ۲۱.

۶ـ اخلاق ناصری، نشر علمیه ی اسلامی، ص ۶۰.

۷ـ کشف المحجوب، علی ابن هجویری، تصحیح ژوکوفسکی، نشر امیر کبیر، ص ۵۲۰ تا ۵۲۹.

۸ـ فصلنامه آهنگ، شماره چهارم، سال دوم، ۱۳۶۸، ص ۲۳۱.

۹ـ زمینه ی شناخت موسیقی ایرانی، فریدون جنیدی، نشر پارت، ص ۱۴.

۱۰ـ صفیر سیمرغ، سهروردی، ص ۳۱۹ تا ۳۲۱.

۱۱ـ سیر عرفان در اسلام به نقل از عوارف المعارف، ص ۳۲۹.

۱۲ـ مصنفات شیخ اشراق فی حالة الطفویه، سهروردی، ص ۲۶۳ تا ۲۶۶.

۱۳ـ الهدایة السعدیه فی معانی الوجدیه، احمد طوسی.

۱۴ـ مصنفات علاء الدوله سمنانی، ص ۱۱۷ و دو رساله ی عرفانی، ص ۲۹۲.

۱۵ـ همان منبع، ص ۴۶۸.

۱۶ـ اوراد الاحباب، ص ۲۱ تا ۲۳.

۱۷ـ در سفر پاوه ۱۳۷۲ که برای ساخت فیلمی مستند درباره ی دف به خدمت ایشان رسیدم.

۱۸ـ اوراد الاحباب، ص ۱۹۱ و ۱۹۲.

۱۹ـ آداب الصوفیه، ص ۳۸.

۲۰ـ اوراد الاحباب، ص ۲۰۷.

۲۱ـ مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، ص ۱۸۸.

۲۲ـ همان منبع، ص ۱۸۸.

۲۳ـ آثار الحص، نشر طهوری، ج ۱، ص ۶۶.

۲۴ـ سیر الاولیاء، ص ۵۱۷.

۲۵ـ سیر الاولیاء، ص ۵۱۶.

۲۶ـ تفسیر و نقد و تحلیل مثنوی، ج ۶، ص ۱۵۰ به بعد.

۲۷ـ شبستان عرفان، ص ۱۶۳.

۲۸ـ فصلنامه ی آهنگ، شماره ۲ و ۳، منوچهر جهانبگلو، بهار ۱۳۶۸، ص ۹.

۲۹ـ پرتو عرفان، عباس کی منش، نشر سعدی، ۱۳۶۶، ص ۲۳ و ۶۲۳.

۳۰ و ۳۱ـ مکتب شمس، سید ابوالقاسم انجوی شیرازی، نشر علم، چاپ دوم، ص ۳۸.

۳۲ـ همان.

۳۳ـ شرح احوال و آثار دوبیتی های باباطاهر عریان، ص ۴۵۵ و ۴۶۸.

۳۴ـ زمینه ی شناخت موسیقی ایرانی، فریدون جنیدی، نشر پارت، ص ۱۶.