Pazhuheshnameh Irfan
N.26 spring and summer 2022
Pages:223- 245

Concepts and Components of Rumi's Samā Dance in Mowlavi's Symphonic Poem by Hooshang Kamkar[1]

Hamid Askari Rabori[2]/ Mohammadhossein Ghāssemi Ghezeljeh[3]

Abctract: Maulanā Jalaluddin Mohammad Balkhi also known as Rumi, 1207-1273, persian poet, has been one of the important ties between "Iranian-Islamic mysticism" and mystical music. One can say that the connection between music and mysticism is manifested above all in the traditions of Samā dance. The present research has been conducted to study the characteristics of mystical music and explain the relationship between Rumi and this type of music. It has also attempted to examine the mystical symbols (in Samā Dance) along with pointing out the musical indications in Rumi's poetries. In order to investigate the possibility of finding a reflection of mystical concepts in a musical piece, "Mowlawi's Symphonic Poem" by Houshang Kamkar, which was composed for the eight hundredth anniversary of Rumi's birthday, was selected as a case study. The study employed a library research method and examined the partiture of the work. Besides, it has also made an effort to present a brief analysis on the musical aspect of "Molwavi's Symphonic Poem" other than studying the effect of mystical concepts on it. The research has proven the possibility of expressing the concepts and components of mystical poems in a musical work. Further, it evaluated two aspects of the music work under study namely: Rumi's poems and its rhythmic features which have been the most influenced aspects by the concept and components of Rumi's Samā Dance.

Keywords: Mystical Music, Samā Dance, Houshang Kamkar, Mowlavi Symphonic Poem

1. This article is extracted from the second author's master's thesis (under the same title), under the supervision of the first author, at University of Art, the Faculty of Music.

2.Assistant professor, University of Art, Tehran, Iran (Corrsponding Author)
3. Master of Composition, University of Art, Tehran, Iran

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

دوفصلنامه علمی، سال سیزدهم، شماره بیست‌وششم، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صفحات ۲۴۵-۲۲۳

مفاهیم و مؤلفه‌های سماع مولویان در پوئم سمفونیک مولوی، اثر هوشنگ کامکار

حمید عسکری رابری*/ محمّدحسین قاسمی قزلجه**

چکیده: مولوی یکی از حلقه‌های مهم پیوند بین جریان «عرفان ایرانی- اسلامی» با موسیقی بوده است؛ حلقه‌ای که بیش از هرچیز در سنت‌های سماع تجلی یافته است. پژوهش حاضر ویژگی‌های موسیقی عرفانی را برشمرده و رابطه بین مولانا و موسیقی را تبیین کرده است. جهت بررسی امکان تجلی مفاهیم عرفانی در یک اثر موسیقایی «پوئم سمفونیک مولوی» ساخته هوشنگ کامکار که برای هشت‌صدمین سالگرد تولد مولانا ساخته شده بود، به‌عنوان مطالعه موردی انتخاب گردید. این پژوهش به شیوهٔ کتابخانه‌ای و بررسی نت‌نوشت(پارتیتور) این اثر انجام شد و ضمن تحلیل مختصر آن از جنبهٔ موسیقی، بازتاب مفاهیم عرفانی در پوئم سمفونیک مولانا مورد بررسی قرار گرفت. این پژوهش امکان تجلی مفاهیم و مؤلفه‌های اشعار عرفانی در یک اثر موسیقی را اثبات کرد و بیشترین تأثیرپذیری این اثر از مفاهیم و مؤلفه‌های سماع مولویان در بهره‌گیری از ویژگی‌های ریتمیک حاصل از اشعار مولانا را ارزیابی نمود.

کلیدواژه‌ها: موسیقی عرفانی، سماع، هوشنگ کامکار، پوئم سمفونیک مولوی

*استادیار دانشگاه هنر(نویسنده مسئول) رایانامه: h.askari@art.ac.ir

** دانش‌آموخته دانشگاه هنر رایانامه: mh.ghasemi100@gmail.com

مقاله علمی – پژوهشی است. دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۷/۷؛ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۹/۲۲

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

مقدمه:

مولانا جلال‌الدین محمد بلخی درواقع یکی از حلقه‌های اتصال موسیقی و جریان «عرفان اسلامی- ایرانی» است؛ حلقه‌ای که بر سنت سماع تکیه داشته و به خلق و تداوم یک فرهنگ موسیقایی انجامیده است. بررسی مؤلفه‌های سماع مولویان در موسیقی عرفانی، ضرورتاً به کاوش و تعمق در مفاهیم عرفان اسلامی و پیگیری ردپای موسیقی و رقص در اشعار عرفانی و جهان‌بینی مولانا می‌انجامد. البته فرض اولیه پژوهش بر آن است که مفاهیم و مؤلفه‌هایی در رقص سماع وجود دارند که قابل ترجمه از طریق شیوه‌های بیانی موسیقی‌اند؛ چراکه رقص از تأثیر موسیقی بر انسان حاصل می‌شود. اولین عنصر موسیقی را می‌توان ضربه‌هایی که زمان را به بخش‌های مختلف تقسیم می‌کند دانست که این فرض ذهن کنجکاو را معطوف به اوزان شعری می‌کند و در همین رهگذر تطابق‌ها و تباین‌هایی قابل‌توجه حاصل می‌گردد. ازاین‌رو، بخش اول پژوهش حاضر به «موسیقی عرفانی»، «نمادهای عرفانی در رقص سماع»، «نشانه‌های موسیقایی سماع در اشعار مولانا» و «موسیقی آیین سماع مولویان» اختصاص دارد.

در بخش دوم پژوهش، به‌منظور سنجش مؤلفه‌های عرفانی در یک اثر موسیقایی، «پوئم سمفونیک مولوی» اثر هوشنگ کامکار بررسی گردیده که براساس اشعار مولانا نوشته شده است. این اثر به مناسبت هشت‌صدمین سالگرد تولد مولانا جلال‌الدین محمد بلخی در سال ۱۳۸۶ در یک موومان[1] حدوداً ۲۵ دقیقه‌ای، برای ارکستر سازهای کلاسیک غربی، گروه کُر و تک‌خوان آواز سنتی ایرانی تصنیف شده است. در بخش دوم، پس از بررسی اجمالی پوئم سمفونیک مذکور، به بررسی بازتاب مفاهیم سماع در اثر پرداخته شده است.

این تحقیق برآن است تا ضمن بررسی مؤلفه‌های موسیقی عرفانی، شیوهٔ تجلی مفاهیم ادبیات عرفانی مولانا در پوئم سمفونیک مولوی را بررسی کند. در راستای هدف مذکور، پژوهش حاضر به تحلیل پوئم سمفونیک مولوی و بررسی ویژگی‌های آن از منظر هویت شناسی و فرهنگ عرفانی می‌پردازد. این پژوهش برآن است تا نحوهٔ ارتباط شعر و موسیقی در پوئم سمفونیک مولوی را تحلیل کند، ارتباط وزن اشعار مولانا و فیگورهای ریتمیک پوئم سمفونیک مولوی را نشان دهد، ارتباط بین مفاهیم رقص سماع و فرم و بافت پوئم سمفونیک مولوی را تبیین نماید و میزان تأثیرپذیری پوئم‌سمفونیک مولوی را از سماع مولویان بررسی نماید.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

در این تحقیق، اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای جمع‌آوری، و پس از تبیین مفاهیم و مؤلفه‌های نظری، با استفاده از پارتیتور و نسخه صوتی، به تحلیل اثر پرداخته شده است.

دربارهٔ موسیقی عرفانی

درک و دریافت موسیقی، شبیه ادراک شهودی عرفانی است و این وجه تشابه موجب سنخیت و قرابت این دو می‌شود؛ چرا که هر دو، از جنس ادراکات باطنی حضوری‌اند و از این جهت نفس انسان در این نوع از ادراک به‌طور مستقیم و بی‌واسطه با پدیده‌ای مواجه می‌شود، نه با واسطه‌گری ذهن و منطق (شایسته و خسروپناه، ۱۳۹۳: ۹). براین‌اساس می‌توان نتیجه گرفت این ادراک خطائی ندارد، چون مبنای مشخص و معین برای ارزیابی و آزمودن در این حوزه موجود نیست؛ و علم حضوری ویژگی‌اش خطاناپذیری است (فنایی، ۱۳۷۵: ۱۲۶). بین «عرفان» و گونه‌هایی از موسیقی پیوند و ارتباط غیرقابل گسست وجود دارد (صفوت، ۱۳۸۹: ۱۷۰). بسیاری از عارفان مسلمان نیز موسیقی را مناسب‌ترین ابزار برای انتقال و ابراز اسرار لطیف الهی معرفی کرده‌اند (نصر، ۱۳۸۹: ۱۷۵). از این منظر شاید بتوان مجرا و واسطهٔ انتقال در عرفان و موسیقی را مشترک دانست؛ چرا که زبان عارف نیز همچون هنرمند، زبان الهام و ذوق و احساس است (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۱۴۰). آنچه به موسیقی وجهی عرفانی می‌بخشد، قبل از ویژگی‌ها و کارکردهای آن، نگاه معرفتی و عرفانی به آن است؛ و با توجه به پیشینهٔ این نگاه که ارتباط و پیوند بین اجزای هستی را در سطوح خرد و کلان مورد توجه قرار می‌دهد، موسیقی عرفانی منشأ یافته از هستی و معادلات و مناسبات بین ارکان و اجزای کیهان است:

> *هر حرکت کیهانی، از ذره تا کل کائنات دارای یک ضربه، یک وزن و یک دور است و بنابراین، می‌تواند با ارتعاش و آنگاه با صوتی که ماهیت آن را تبیین می‌کند، مقایسه شود... روابط بین ارتعاش‌ها می‌توانند با فرکانس‌های شنیدنی مقایسه شوند. بنابراین، کلیه ذرات می‌توانند به‌عنوان اشکال انرژی که خود را در یک آهنگ تبیین می‌کنند، مورد بررسی قرار گیرند و کلیه اشیا به‌وسیلهٔ رابطه خاص وزن‌هایی که می‌توانند به‌وسیله اصوات عرضه گردند، مشخص می‌شوند. به خاطر همانندی میان نسبت‌های اصوات از یک‌سو و اشکال و اشیا در طبیعت از دیگر سو است که زبان و موسیقی تحقق می‌یابد* (بلخاری، ۱۳۸۲: ۳۱ – ۳۰).

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

در *مناقب العارفین* شمس‌الدین احمد افلاکی در حکایتی از مولانا نقل شده است که «آواز رباب، آواز صریر باب بهشت است که ما می‌شنویم (افلاکی، ۱۹۵۹م: ۴۸۳). صائب تبریزی تحت تأثیر این حکایت سروده است: «هوالغفور ز جوش شراب می‌شنوم/ صریر باب بهشت از رباب می‌شنوم» (صائب، ۱۳۸۳ : ۵/۲۷۹۲ به نقل از نوریان، ۱۳۸۸: ۸). این تعبیر، بر نگاه تشبیهی عارفان نسبت به موسیقی، صحه می‌گذارد؛ گویی صدای آلات موسیقی، گونه‌ای تنزل یافته و احتمالاً قابل شنیده شدن از اصوات آسمانی است. به‌عبارتی موسیقی تولید شده با سازها، نمونه‌ای تجسد یافته از آن موسیقی حقیقی است و همچون جزئی از کل و تصویری از یک پدیدهٔ حقیقی‌تر، ایفای نقش می‌کند. حال با توجه به ارتباط مکمل شعر و موسیقی و به‌عبارت کهن‌تر، «کلام» و «لحن و صوت» می‌توان ارزش و جایگاه این ترکیب را نزد عرفا بالاتر و مؤثرتر یافت. عزالدین محمود کاشانی معتقد است، وقتی اشعار پرشور روحانی در ترکیب با اصوات پاک و سماع قرار می‌گیرد، رخوت و پژمردگی قلب‌ها را زائل می‌کند و وجود سالک را سرشار از شوق به اشتغال عرفانی می‌کند. کدورت‌های ناشی از نفسانیت را از بین می‌برد و چنان در طی طریق سلوک کارگر است که گاهی بدون یاری جستن از این موهبت، ممکن است سال‌ها تلاش‌های معنوی سالک بی‌نتیجه بماند (کاشانی، ۱۳۸۲: ۱۳۱- ۱۳۰). لذا جایگاه سماع که از ترکیب موسیقی و شعر ایجاد می‌شود در عرفان اسلامی غیرقابل‌چشم‌پوشی است. در مسیر جست‌وجوی ریشه‌ها و آرای مربوط به این ترکیب (شعر و موسیقی) در اسلام، حدیثی از سرچشمه نبوت قابل تأمل است. آنجا که پیامبر اکرم(ص) می‌فرمایند: «**ان من اجمل الجمال الشعر الحسن و نغمه الصوت الحسن**» (همانا از زیباترین زیبایی‌ها شعر نیکو و صدای آواز نیکو است) (کلینی، ۱۳۶۲: ۶۱۵)؛ چنین نظری جایگاهی ممتاز برای شعر و صدای زیبا نزد عرفا و حتی حکما و فلاسفهٔ مسلمان برساخته است.

مولانا و موسیقی

به‌نظر می‌رسد که مولانا با غزلیاتش، موسیقی برای سماع می‌آفریند و تفکر و تأمل را تا رسیدن به ساحت درک بی‌واسطهٔ فراذهنی مشایعت می‌کند. «سماع موطن تدبر و تفکر نیست» (باخرزی، ۱۳۸۲: ۱۹۲).

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

بررسی تطبیقی «دور» و مفاهیم «فرم» در موسیقی، منجر به پدیدار شدن موضوعی درخور توجه می‌شود و آن شباهت ساختار مصرع‌های دوری با «موتیف‌های متقارن» است. در موتیف‌های متقارن، گروهی از صداهای موسیقایی از لحاظ الگوهای ریتمیک، همانند وزن‌های شعری ذکر شده عیناً تکرار می‌شوند که دلیلی بر اهمیت پدیدهٔ تکرار در اشعار عرفانی مولاناست؛ چرا که تکرار، وحدت‌بخش‌ترین عنصر در تکوین و تکمیل هر اثر هنری ازجمله موسیقی است.

وقتی دو ویژگی «تکرار» و «تناسب» با نگاهی آهنگسازانه دقیق‌تر بررسی می‌شوند، تصویر حاصل، تقریباً منطبق با یکی از اصول تصنیف موسیقی به نام «فرم» است. لذا اینکه مولانا همچون آهنگسازی در پی تصنیف قطعات موسیقایی به یاری استفاده متناسب از کلمات و بهره‌گیری از تکرارهای موزون برای بازنمایی احوال غیرقابل بیان خویش و درنهایت تهیهٔ بستری برای فریاد بی‌سروسامانی جوشان خود و ابراز غلیان روح و جان عاشق‌اش بود، سخنی درخور دقت و تأمل است. از همین رو موسیقی نزد مولانا ارج و مقامی بالا دارد؛ زیرا موسیقی را وسیله‌ای برای رهایی از زندان ذهن می‌بیند. در این زمینه غزلی با مطلع «ای چنگ پرده‌های سپاهانم آرزوست/ وی نای نالهٔ خوش سوزانم آرزوست» قابل ارجاع است (مولوی، ۱۳۸۳: ۲۵۱). مولانا در این غزل مقام موسیقی را هم‌عرض شهادت و ایمان قرار می‌دهد که دعا و خواستهٔ مؤمن و مایهٔ ایمنی اوست. این دلدادگی وی به موسیقی و البته تسلط و بینش موسیقایی‌اش بود که جنبه ادراکی و حسی اشعارش را که حاصل از همین نگرش است تقویت نموده و یکی از مناسب‌ترین گونه‌های شعر برای مجالس سماع را خلق کرده است؛ غزلیاتی که بستری برای از خود بی‌خود شدن و سردادن فریاد جنون‌آمیز حاصل از لحظات جذبه و شور عارفانه‌اند.

با نگاهی از دریچهٔ وحدت نگرِ مولانا، کلام او، موسیقی درون آن و رقص، همگی در کمال یکپارچگی و یگانگی است. «رقص درحقیقت، به تعبیر بعضی موسیقی صامت است و گاه که رقص و موسیقی به‌هم‌آمیخته‌اند در این حالت دو هنر ترکیب شده است. بنابراین عواطف همیشه همراه با حرکاتی در جسم آدمی به وجود می‌آیند و از همین نظر است که زبان عواطف همیشه موزون است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۴۹۹). گویی همهٔ اجزائی که ذکر شد سوار بر امواج موزون اقیانوس بیکران عشق، ندای وحدت سر می‌دهند. ندایی که سر منشاء آن فراسوی افلاک است (مولوی، ۱۳۸۳: ۲۴۴).

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

عارفان همان‌طور که در مسیر وحدت و یگانگی سیر می‌کنند، وجودشان نیز بستر ظهور یکپارچگی‌ها می‌شود و در مورد مولانا به‌وضوح می‌توان دید که این شوریدگی و انقلاب در جان و تن و در شعر و رقصش به مرحله «موسیقی شدن» و وحدت رسیده بود. اتفاقی که شاید بتوان آن را با تعبیر «به سماع در آمدن» به‌گونه‌ای شاعرانه به تصویر و توصیف مقید کرد؛ تعبیر فوق را از زبان یک شاعر می‌توان چنین شنید:

عواملی که آدمی را به جست‌وجوی موسیقی کشانده است، همان کشش‌هایی است که او را وادار به گفتن شعر می‌کرده است و پیوند این دو سخت استوار است زیرا شعر درحقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظ‌هاست و غنا موسیقی الحان و آهنگ‌ها... (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۴۴).

با وجود اشارات گسترده در این پژوهش به ارتباط میان سماع و موسیقی و تشابه مولانا و آهنگساز ازنظر عملکرد خلاقانه، باید اذعان داشت که اصل سماع، که همان انقلاب وجودی است، از موسیقی وجودی سرچشمه می‌گیرد؛ همان‌طور که خود این موسیقی و تلاطم عارفانهٔ اقیانوس‌وار نیز از چشمه‌ها و رودهای ناب باطنی جاری شده است (مولوی، ۱۳۸۳: ۱۰۳).

به‌نظر می‌رسد که رابطهٔ خلاقهٔ بین شعر و موسیقی، در پاره‌ای از غزلیات مولانا، دوجانبه و متقابل باشد؛ بدین‌ترتیب که گاهی شعر با وزن‌ها، تأکیدهای آکسانی و واج‌ها موجب خلق ضرباهنگ‌ها و انگاره‌های صوتی می‌گشته و گاهی نیز موسیقی یا دست‌کم هدف خلق موسیقی، به نظام یافتن آهنگین و موزون کلمات منجر می‌شده است. در پیوند موسیقی و عرفان اسلامی، همان طور که اشاره گردید، سماع پدیدار می‌شود. این پیوند نه‌تنها جنبهٔ فنی و ساختاری، بلکه جنبهٔ تشبیهی و مفهومی نیز دارد؛ بدین معنی که

در حوزه موسیقی در برخی موارد، عارف خود را سازی در دست پروردگار می‌داند که نوایی از او برمی‌خیزد و درواقع این پروردگار است که در حال نواختن اوست و خداوند صاحب اختیار است که هرگونه که می‌خواهد او را بنوازد (آزاده‌فر،۱۳۹۳: ۴).

این تعبیر، با نگاه به سماع به‌عنوان پدیده‌ای خودسپارانه و تسلیم‌گونه بسیار نزدیک است که در تعاریف برخی عرفای مولویه به آن اشاره شده است. موسیقی عرفانی را همان‌طور که از اشعار عرفانی برمی‌آید ازلحاظ حسی می‌توان متأثر از احوالات درونی عارف دید و فراز و فرود

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]
[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

موسیقی‌اش را می‌توان نشئت گرفته از هجران و وصال سالک در نظر گرفت که گاهی در غم هجر می‌سوزد یا غمگین است و گاه در سرور وصل، همهٔ هستی را به طرب می‌خواند (آزاده‌فر،۱۳۹۳: ۴).

از منظری ساختار قطعات موسیقی را نیز می‌توان تلاش و حرکتی متناوب بین وحدت و کثرت دانست که با عناوینی همچون یکپارچگی و تنوع از آن یاد می‌شود؛ از همین رو در موسیقی‌های عرفانی، رد پای عوامل وحدت‌بخش مثل تکرار بیشتر مشاهده می‌شود.

نمادهای عرفانی در رقص سماع

براساس تعاریف ساختاری بیان شده، دلالت‌های معنایی به‌عنوان موضوع هنر رقص مطرح است و با توجه به تمرکز این پژوهش بر سماع مولویان شایسته است به پاره‌ای از نمادهای حرکتی و بصری رقص سماع اشاره شود. بارزترین حرکت در رقص سماع چرخیدن است و شکل دایره که به‌واسطه حرکت دورانی سماع‌کننده و به سبب دستان افشان او در بالای سرش ترسیم می‌شود.

دایره در اصل یک نقطهٔ بسط یافته است؛ نقطه در کامل شدن دایره مشارکت می‌کند و در ضمن با دایره، مختصات نمادین مشترکی دارد ازجمله کمال، همگونی، یکدستی و نداشتن اضافات و زوائد (شوالیه، ۱۳۸۲، ج۳: ۱۶۵).

دایره در فضای سه‌بعدی، به شکل کره در می‌آید که مثال مألوف آن سیارات و کرات سماوی هستند و تشبیه عمل رقص به سیارات و ستارگان که از دیرباز مطرح بوده است با این تشبیه، معنا می‌یابد. مضاف بر اینکه این چرخش نه صرفاً مکانی، بلکه در بستر زمان نیز مطرح شده است (تفضلی، ۱۳۷۵: ۱۳۸). به‌واسطه این چرخش در رقص درویشان صوفیه، سماع را برخی محققان تقلیدی از گردش سیاره‌های پیرامون خورشید می‌دانند که هر درویش به‌سان کرات فلکی یا کواکب هم بر محور خویش می‌چرخند و هم به دور پیر و شیخ که نماینده خورشید است (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۸۸). چرخش به دور چیزی، آن را مقدس می‌کند (Royce , 2002: 5) و بدین‌سان می‌توان پی‌برد دراویش فضای مقدسی را در مرکزیت دایره‌ای که با چرخش خود ترسیم می‌کنند به وجود می‌آورند که بستر رهایی از تن و ذهن است.

گاهی نمادها و تعابیر عرفانی در سماع مولویان و مخصوصاً در رقص‌های مدون شده‌تر بعد از مولانا به‌طور دقیق طراحی و رمزگذاری شده‌اند مانند کوبیدن دست‌ها بر زمین که صدای رستاخیز و قیام مردگان را تداعی می‌کند (فریدلندر، ۱۳۸۲: ۱۱۹) یا خرقه‌افکنی دراویش که نشانهٔ قطع‌نظر از

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

تعلقات دنیوی و رهایی از نفس به قصد قربت الهی است (تفضلی، ۱۳۷۵: ۱۵۰) و کوبیدن پای بر زمین که در تعبیری مشابه، نشان از پست گردانیدن نفس زیر پای همت است (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۸۸). همهٔ این تعابیر و نشانه‌ها به غنای رقص سماع به‌عنوان یک عمل عبادی افزوده‌اند. پژوهشگران نه‌تنها سماع بلکه بسیاری از رقص‌ها را ریشه در ارتباط معنادار بین انسان و امری الهی می‌دانند که موجب پدیدار گشتن ماهیتی عبادی- مذهبی می‌شود (Williams , 2004:36).

طبق بررسی‌های به عمل آمده در این پژوهش، سماع نقطهٔ اتصال مفاهیم و اشعار عرفانی به موسیقی و رقص است، بدین معنی که موسیقی مستتر در این اشعار، سالکان را مورد وجد عارفانه و درنتیجه به رقص وامی‌دارد؛ چرا که با توجه به تعریف عرفانی این نقطه اتصال «در اصطلاح صوفیان سماع به معنی آوازی است که حال شنونده را منقلب کند و ازآنجاکه نتیجه طبیعی شنیدن صدای خوش، به‌وجود آمدن حالت رقص در انسان است، سماع گاه به این معنی هم به کار رفته است» (حاکمی، ۱۳۸۴: ۱۴۲).

نشانه‌های موسیقایی سماع در اشعار مولانا

الف. تکرار

تکرار، یکی از ویژگی‌های ساختاری سماع و اوزان شعر فارسی است که هم استفادهٔ حسی دارد و هم به خاموش‌تر شدن ذهن و رهایی از تلاطم‌های فکری کمک می‌کند. مولانا از این مشابهت استفاده کرده و از طریق واژه‌های پرتکرار و اوزان دوری، ذهن عارفانهٔ موسیقایی خود را متجلی ساخته است. این «تکرار» را در گروهی از واژه‌ها یا حتی جمله‌ها و ردیف‌های طولانی می‌توان مشاهده کرد (سلطانی و پورعظیمی، ۱۳۹۰: ۸). در نتیجهٔ بهره جستن از این ویژگی، کیفیتی موسیقایی در کلام مولانا ایجاد شده و بر حالت یکپارچگی و وحدت آن افزوده است. لوییس بورخس به نقل از والتر پیتر گفته: «هر هنری آرزوی رسیدن به وضعیت موسیقی را دارد» (بورخس، ۱۳۸۱ : ۷۳) و در پی یافتن دلیلی برای این مدعا افزوده است: « دلیل روشن آن شاید این باشد که در موسیقی شکل و محتوا نمی‌توانند دو پاره شوند» (بورخس، ۱۳۸۱ : ۷۳).

در آن دسته از غزل‌های مولوی که علت و یا معلول سماع و حالت از خود بی‌خودشدگی‌اند، می‌توان شاهد نظام متقارن و متناسب موسیقی و تأثیر آن بر روابط و دلالت‌های معنایی بود. این اهمیت وافر به موسیقی و تناسبات مذکور، گاه تاحدی سازوکار منطقی و دستوری کلام را تحت

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]
[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

تأثیر قرار می‌دهد که در برخی نمونه‌ها مخاطب با تناقضات آشکار و معنا گریزی‌های واضح و گاه هذیان‌گونه مواجه می‌شود؛ گویی ارتباط معنادار بین ترکیب‌های واژگانی و رابطهٔ علّی میان آن‌ها اساساً هدف نبوده‌است (غیاثی ۱۳۶۸: ۳۲).

ب. تناسب

دیگر خصوصیت موسیقایی که نمود بارز آن در سماع و شعر مولوی، قابل توجه است، تناسب است. تناسب در سماع به‌صورت تصویری و در شعر به‌صورت صوتی متجلی می‌شود. تقدم و تفوق جنبهٔ موسیقایی غزلیات *دیوان شمس* را در تناسبات صوتی و انتخاب کلمات براساس جنس هجاها و صدادهی‌شان می‌توان دید؛ خصوصیتی که باهدف معناگریزی‌اش بار دیگر جنبهٔ موسیقایی را در اشعار مولانا خاطرنشان می‌کند. براساس این ویژگی، مولانا نظام صوتی متناسب را به‌تدریج جایگزین نظام معنایی موزون می‌کند. به‌عنوان نمونه غزلی با مطلع « ای هوس‌های دلم بیا، بیا، بیا / ای مراد و حاصلم بیا ، بیا، بیا، بیا» قابل ارجاع است (مولوی، ۱۳۸۳: ۱۵۶).

لوید میلر با نگاهی موسیقی‌شناسانه استحکام ریتمیک بعضی اشعار مولوی را مانند یک ساز کوبه‌ای می‌داند که مناسب رقص و بعضی مراسم صوفیانه است (میلر، ۱۳۸۴ :۲۱۰). وی غزلی از مولانا با مطلع «یار مرا غار مرا، عشق جگرخوار مرا / یار تویی، غار تویی، خواجه نگهدار مرا» (مولوی، ۱۳۸۳ : ۸۱) را به‌عنوان نمونه ارائه می‌نماید. دو ویژگی موسیقایی که ذکر شد مربوط به ساختار درونی اشعار بود؛ در ادامه به خصوصیتی مشابه اما با کارکردی متفاوت اشاره می‌شود.

> *روش غزل، پشت سر هم آمدن جمله‌های یک آهنگ ضرب‌دار، اغلب آمدن ردیف‌ها پس از قافیه که صورت تکرار و ترجیع یک جمله را پیدا می‌کند و مثل این است که جماعتی دم‌گرفته و در آخر هر بیتی دسته‌جمعی آن را تکرار کرده‌اند. بعضی اوقات، نبودن قافیه از اول تا آخر و هر بیتی قافیه جدا داشتن، این روایت را تائید می‌کند به حدی که از خواندن آن‌ها گاهی صدای ضرب به گوش می‌رسد و مجلس سماع مولانا در ذهن مصور می‌شود که نوازندگان، طبع را به هیجان آورده‌اند و زبان وی بر حوزه صوفیان، شور و جذبه فروریخته است* (دشتی، ۱۳۸۳: ۱۸۶_۱۸۵).

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

با استناد به متن مذکور می‌توان جنبه‌ای دیگر از سماع و اشعار مناسب برای آن را که توسط مولانا سروده شده مشاهده کرد. مسئلهٔ کارکرد موسیقی شعر برای مخاطبان و تأثیر آن برای نزدیک‌تر شدن به هدف و مقصود سماع، که همان منقلب شدن جمع عارفان بوده است.

پ. وزن‌های دُوری

پیش از این دربارهٔ ویژگی «تکرار» سخن به میان آمد که درمورد تکرار مکرر واژه‌ها یا گروه‌های اسمی یا حتی جمله‌واره‌ها اتفاق می‌افتد و مخاطب را از فضای ذهنی-منطقی و روابط علّی، به حوزه حسی می‌کشاند. در اینجا به جنبه‌ای دیگر از تکرار، نگاهی موسیقایی انداخته می‌شود. طبق اشارات مربوط به سماع و غزل‌های طرب‌انگیز مولانا و اینکه این دو مقوله در نقطه‌ای به نام موسیقی به هم پیوند می‌یابند؛ توجه به بارزترین ویژگی سماع که «دور زدن» و «چرخیدن» است می‌تواند راهگشا باشد. «دور» یکی از رموز و اشارات مکنون و مکتوم در رقص سماع است (قاسم‌زاده، ۱۳۸۶ : ۲). تعریف دور در ادبیات به‌عنوان نوعی وزن شعری چنین است: «در این نوع وزن، هر مصراع شعر، دوپاره مختلف دارد که وزن پاره نخست عیناً در پارهٔ دوم تکرار می‌شود» (مدرسی، ۱۳۸۰: ۲۵۶). این موضوع ارتباط محکمی با ماهیت سماع دارد؛ به‌طوری‌که در اوزان دوری گویی هر مصراع به دور خود چرخ می‌زند، به‌سان سماع‌کننده که در همنوایی با فلک، به دور خود می‌گردد.

دربارهٔ «پوئم سمفونیک مولوی»

توسعهٔ سمفونی‌های توصیفی در نیمهٔ دوم قرن ۱۹ باعث ایجاد «منظومه سمفونیک» یا «تون پوئم» گشت. این نوع موسیقی را «موسیقی متن‌دار» نیز گفته‌اند چرا که آهنگساز در تصنیف این‌گونه آثار از موضوعی غیر موسیقایی مانند یک داستان، یک شعر و یا یک ایدهٔ فلسفی-تاریخی الهام گرفته است و به‌نوعی سعی در انعکاس آن‌ها در قالبی موسیقایی کرده است. منظومهٔ سمفونیک که عموماً در یک موومان ارائه می‌شود همانند یک سمفونی، دارای تم‌های متعدد بوده و توسعه و گسترش آن‌ها مهم است (کول، ۱۳۶۹ : ۶۵-۶۶).

هوشنگ کامکار «پوئم سمفونیک مولوی» را براساس بیت‌های منتخب نُه غزل از غزلیات دیوان شمس ساخته، به‌طوری‌که هیچ‌کدام از غزل‌ها به‌طور کامل استفاده نشده‌اند، به این معنی که از هر غزل، حداقل یک و حداکثر سه بیت مورد استفاده قرار گرفته است (کامکار، ۱۳۸۶). درضمن

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]
[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

بخش‌هایی در این اثر توسط تک‌خوان و به‌صورت متر آزاد و بداهه براساس گوشه‌هایی از دستگاه‌های موسیقی ایرانی اجرا می‌شود. در ادامه به‌طور اجمالی پوئم سمفونیک مولوی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

اشعار

اشعاری که در این اثر مورد استفاده قرار گرفته‌اند به شرح زیرند:

۱. غزلی با مطلع زیر و وزن عروضی : فاعلاتُن فاعلاتُن، فاعلاتُن فاعلُن

خوش خرامان می‌روی ای جان جان بی من مرو ای حیات دوستان در بوستان بی من مرو
(مولوی، ۱۳۸۳ : ۹۳۳)

۲. ابیاتی از غزلیاتی گوناگون با وزن عروضی مشابه: مستفعلُن مستفعلُن، مستفعلُن مستفعلُن

ای یار من ای یار من، ای یار بی زنهار من ای دلبر و دلدار من، ای محرم و غمخوار من
(مولوی، ۱۳۸۳: ۷۷۳)

حیلت رها کن عاشقا دیوانه شو دیوانه شو واندر دل آتش درا پروانه شو، پروانه شو
(مولوی، ۱۳۸۳: ۹۰۲)

ای عاشقان ای عاشقان آن‌کس که بیند روی او شوریده گردد عقل او آشفته گردد خوی او
(مولوی، ۱۳۸۳ : ۹۰۱)

دزدیده چون جان می‌روی اندر میان جان من سرو خرامان منی ای رونق بُستان من
(مولوی، ۱۳۸۳ : ۷۶۶)

گر جان عاشق دم زند آتش درین عالم زند وین عالم بی‌اصل را چون ذره‌ها برهم زند
(مولوی، ۱۳۸۳ : ۲۷۹)

۳. ابیاتی از غزلی با مطلع

با من صنما دل یک دله کن گر سر ننهم آنگه گله کن
(مولوی، ۱۳۸۳ : ۸۸۶)

وزن عروضی: فعلُن فعِلُن، فعلُن فعِلُن

۴. ابیاتی از غزلیاتی گوناگون با وزن عروضی مشابه: مفتعلُن مفاعلُن، مفتعلُن مفاعلُن:

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

من طربم طرب منم زهره زند نوای من عشق میان عاشقان شیوه کند برای من
(مولوی، ۱۳۸۳ : ۷۸۳)

بی همگان به‌سر شود بی تو به‌سر نمی‌شود داغ تو دارد این دلم جای دگر نمی‌شود
(مولوی، ۱۳۸۳ : ۲۸۹)

علاوه‌بر اشعار ذکر شده که به‌صورت ریتمیک اجرا شده‌اند، ابیاتی دیگر نیز استفاده شده که در قسمت‌های آوازی ارائه شده‌اند:

شنو از نی چون حکایت می‌کند وز جدایی‌ها شکایت می‌کند
کز نیستان تا مرا ببریده‌اند از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
(مثنوی، دفتر۱: ۱۹)

ای نوبهار عاشقان، داری خبر از یار ما ای از تو آبستن چمن وی از تو خندان باغ‌ها
(مولوی،۱۳۸۳: ۶۸)

بخدا کز غم عشقت نگریزم نگریزم وگر از من طلبی جان نستیزم نستیزم
قدحی دارم بر کف بخدا تا تو نیایی هله تا روز قیامت نه بنوشم نه بریزم
(مولوی، ۱۳۸۳: ۷۰۱)

هم ارزی کلام و موسیقی در برخی اشعار به دو شیوه رخ می‌دهد. یکی برهم زدن ساختارهای معنایی و تبدیل شعر به نظام صوتی؛ و دیگری اقتباس از برخی مفاهیم شعری که نقش مجرا در هدایت فکر به‌سوی فضای ادراکی مشخص یا متفاوتی دارند. از این میان می‌توان به واژه‌هایی اشاره نمود که این نقش واسطه‌گرانه را ایفا کرده و قابلیت و ظرفیت مفاهیم ژرف عرفانی را درون خود بیشتر از سایر کلمه‌ها دارند؛ ازجمله می‌توان به عشق، جنون، طرب، زلف، آتش، دیوانگی، شب، نور، یار اشاره کرد.

فرم

این اثر با توجه به ترجیع‌بندی که بخش اصلی با آن شروع می‌شود و در طول قطعه سه بار دیگر با وضوحی معنادار تکرار می‌شود، به فرم روندو[۲] نوشته شده است و با توجه به بخش گسترش و درنهایت بازگشت به تونالیته[۳] و تم اولیه[۴] و اصلی، از ویژگی‌های سونات برخوردار است و از این‌رو میتوان فرم این قطعه را سونات-روندو درنظر گرفت (تیورک، ۲۷۳:۱۳۹۰) زیرا این اثر دارای اپیزودی است که بیشتر گسترش‌وار است، تا تماتیک و به همین دلیل اثر به یک موومان سونات[۵] شبیه شده

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]
[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

است (تیورک، ۲۷۲:۱۳۹۰). «قلب یک روندو، ترجیع‌بند آن است» (تیورک، ۲۵۵:۱۳۹۰) و این مرکزیت باتوجه به اختصاص ترجیع‌بند به یک شعر مشخص و تأکید آهنگساز به عمدی بودن انتخاب شعر برای این بخش تکرارشونده ،کاملاً قابل‌پذیرش است.

بافت

در این قطعه بیش از همه بافت هموفونیک[۶] (هم‌صدا) دیده می‌شود به‌این‌ترتیب که عموماً وقتی تم‌ها توسط تک‌خوان یا گروه کُر اجرا می‌شود بخش سازی با بهره‌گیری از فیگورهای سادهٔ همراهی، ملودی را مشایعت می‌کند و یا با تکرار در لایه‌های صوتی دیگر، به غنی‌تر و گیراتر شدن آن می‌افزاید. این مسئله در لحظاتی که ارکستر در نقش جواب آواز ظاهر می‌شود نیز قابل مشاهده است. در بخش‌هایی هم بافت مُنوفونیک[۷] (تک‌صدا) قابل شنیدن است. بافت پُلی‌فونیک[۸] (چندصدا) نیز به صورت نه‌چندان پیچیده و درهم تنیده در بخش‌هایی از قطعه به‌ویژه در نمونه‌هایی از تقلید تم یا اجرای هم‌زمان ملودی‌ها با انحنا و یا الگوی ریتمیک متفاوت، قابل مشاهده است.

بازتاب مفاهیم عرفانی در پوئم سمفونیک مولوی

الف. هویت‌شناسی عرفانی اثر

نقطهٔ اتصال عرفان مولانا و موسیقی عرفانی، شعر است، ازاین‌رو، برای یافتن ریشه‌های هویتیِ اثر مورد بحث، مواجههٔ آهنگساز با اشعار قابل توجه است. آهنگساز تصریح کرده که در این قطعه سعی شده ساختاری جدید و شیوهٔ بیانی متفاوتی ارائه شود. اصلی‌ترین نکتهٔ هویت‌بخش در این پوئم سمفونی، انتخاب اشعار است که برخلاف چهارچوب‌های معمول، از چندین غزل دیوان شمس بهره گرفته است. محور اصلی تمام اشعار انتخاب شده، بیت

خوش خرامان می‌روی ای جان جان بی من مرو ای حیات دوستان در بوستان بی من مرو

(مولوی،۱۳۸۳: ۹۳۳)

است که ابیات دیگر از سایر غزل‌ها در بیانی مشترک با آن ترکیب شده‌اند. آهنگساز معتقد است این شیوهٔ برخورد با شعر و سعی در رسیدن به ساختار دوار، در حقیقت بازنماییِ سماعِ مفاهیم را با مرکزیت عشق و عرفان میسر می‌کند (کامکار، ۱۳۹۸). نکتهٔ دیگر، شروع آواز با گوشهٔ مثنوی است که با شعری بسیار معروف از مولانا با مطلع (بشنو از نی چون حکایت می‌کند/ وز جدایی‌ها

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

شکایت می‌کند) (مولوی،۱۳۸۳: ۱۹) است و از آغاز قطعه، مخاطب را آمادهٔ شنیدن حکایتی موسیقایی–عرفانی می‌نماید.

ب. تأثیر ادبیات عرفانی مولانا بر خلق اثر

آشفتگی ظاهری در انتخاب اشعار است،که در نگاه اول نوعی عدم انسجام را در ذهن مخاطب متبادر می‌کند، در حالی که قصد آهنگساز به صلح رساندن کثرت‌ها و رسیدن به وحدت در این اثر بوده؛ به‌طوری‌که اشعار درعین‌حال که هدف واحد محتوایی را حول محور عشق دنبال می‌کنند بتوانند سیری جامع به تمام دیوان کبیر داشته باشند و بدین طریق با اینکه خط سیر مشخص و داستانی طی نمی‌شود مفهومی کلی نیز در همه جای اثر از طریق بند گردان برقرار است.

تلاش آهنگساز برای اتخاذ رویکرد متفاوت از گذشته و رسیدن به ساختارهای نو در مواجهه با شعر در این اثر، قرابت او به یکی از اصول قابل توجه فرهنگ عرفانی به نام «نو شدن» را نمایان می‌کند. مولانا خود یکی از طلایه‌داران این ادبیات در تاریخ است که می‌گوید: «صوفی ابن‌الوقت باشد ای رفیق / نیست فردا گفتن از شرط طریق» (مثنوی، دفتر دوم: ۲۴ به‌این معنی که عارف به واسطهٔ حضور در لحظهٔ حال، از گذشته و کلیشه‌های آن رها است. درنتیجه وقتی آهنگساز در تلاش است با آرایش جدید اشعار فضایی نو خلق کند، از فرهنگ عرفانی پیروی می‌کند. در مورد تلاش آهنگساز برای مواجهه و استفادهٔ اشعار به‌دور از کلیشه‌ها می‌توان به دو نمونه اشاره کرد:

۱. ترکیب اشعار بین اجرای متریک ثابت و آزاد[۹]، به‌طوری که در سه بخش زمانی طی این اثر، بداهه‌خوانی براساس ردیف موسیقی ایرانی رخ‌داده است و در مابقی بخش‌ها، تک‌خوان براساس قسمت مخصوص خود، می‌خواند.

۲. آهنگساز برای قسمت اول از بخش اصلی اشعار را به‌گونه‌ای انتخاب کرده که همگی با خطاب «ای» که نشان‌دهندهٔ مخاطب قرار دادن وحدت معنایی و فضای شعر را برای مدت طولانی حفظ می‌کنند که این برخورد با شعر در ادبیات با عنوان «فضاسازی» شناخته شده است.

نکته دیگر که در نتیجهٔ استفادهٔ اینچنینی از اشعار پدید آمده، رها شدن از روند داستانی است که مخاطب را از بند روایت و گیر افتادن در قالب داستان رها می‌سازد. در اینجا شاید تناقضی به نظر برسد و آن عدم وجود روایت در اثر پوئم سمفونی است که ذاتاً نوعی موسیقی برنامه‌ای و

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]
[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

توصیفی است؛ برای پذیرفتن این تناقض، توجه به تخلص مولانا (خاموش) و ارتباط متناقض‌نمای آن با حجم اشعار وی کارساز است.گویی در مطالعه مولانا و هرآنچه مربوط به اوست، مخاطب و پژوهشگر دائماً با معمایی نامکشوف مواجه است. توضیح اینکه، این اشعار عموماً بر مفهوم وحدت و عشق استوارند به‌طوری‌که گویی تمام قسمت‌های با کلام اثر در حال وصف معشوق و حالات متقابلش با عاشق است و تمرکزی روی وصل و هجر دارد. اگر این تابلوی توصیفی را دقیق‌تر مشاهده کنیم با کلمات یا گروه‌های اسمی و یا جمله‌واره‌هایی با معنا مواجه می‌شویم.

پ. قرابت پوئم سمفونیک مولوی با فرهنگ عرفانی

یکی از ویژگی‌های موسیقی عرفانی استفاده از عوامل وحدت‌بخش است که مهم‌ترین آن‌ها تکرار است. در موسیقیِ اشعار به‌کار رفته در غزلیات مولانا که مناسب‌تر با سماع‌اند، دو عامل موسیقایی تکرار و تناسب, مؤثرتر و پررنگ‌تر از سایر ویژگی‌ها است. در این اثر عموماً تکرارهای موتیفیک عینی و یا با تکنیک واریاسیون[۱۰] مشاهده می‌شود که این حجم از تکرار به معنی پررنگ‌تر شدن عنصر وحدت‌بخشی در این قطعه موسیقی است؛ بر همین اساس می‌توان تمهیدِ آهنگسازانهٔ تکرار را در بیشتر بخش‌های این اثر دنبال نمود.

ت. سماع و فرم پوئم سمفونیک مولوی

فرم این اثر روندو – سونات است. در مورد ویژگی‌های بارز سماع گفته شد که چرخش یا فرم دایره که از دوران صوفی سماع‌کننده حاصل می‌شود، اصلی‌ترین مشخصهٔ آن است؛ فرم اثر حاضر نیز همان‌طور که آهنگساز به‌آن اشاره کرده، از این ویژگی بهره گرفته است؛ بدین ترتیب که سعی شده در ساختار آن، «دور» شاخص باشد. این دور هم از لحاظ گردش بیت‌ها بر محور ترجیع‌بند « خوش خرامان می‌روی ای جان جان بی‌من مرو ... » است که عامل وحدت یافتن معنایی می‌گردد وهم ازلحاظ تکرارها و برگشت‌های واریاسیون‌گونه است؛ گویی هر بخش از اثر، تأثیری از بخش قبل دارد. ضمناً تقارن در فرم این اثر قابل مشاهده است. در مورد دلایل مؤثر در واریاسیون‌های مکرر در این اثر باید افزود، علاوه بر هدف آهنگساز برای حفظ وحدت تماتیک در قطعه، تعدد تم‌ها قابل توجه است. نتیجه اینکه تم‌ها تاحدودی شبیه هم هستند اما به علت تنوع انتخاب شعر، در نقاط مختلف به‌اقتضای شعر، تغییراتی در فیگورهای ریتمیک که تاثیرپذیرفته از الگوی هجایی

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

اشعار است، صورت گرفته که این اتفاق خود، ترکیبی متناقض‌نما ایجاد می‌کند؛ چراکه در پوئم سمفونیک مولوی هم تعدد تم‌ها بالاست و هم قرابت آن‌ها به یکدیگر قابل توجه است.

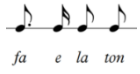
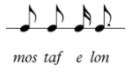
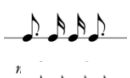
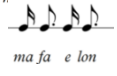
قطعه مورد بررسی را می‌توان به چهار بخش اصلی تقسیم کرد که این بخش‌ها براساس اشعار متنوع تصنیف شده‌اند و با سه محور که براساس ترجیع‌بند (رفره) خلق شده‌اند، به همدیگر پیوند دارند. می‌توان حالت سماع‌کننده را که در حالت تقارن سمت راست و چپ و دوران تعادلی قرار دارد را از این فرم استنباط نمود. در این باره اشاره به تقارنی، لازم است.

عارف وقتی در هجر است تمام تلاش خود را برای رسیدن به وصل می‌کند و این مجاهدت همچون محوری برای نوسان وجودی وی عمل می‌کند. حال می‌توان این‌گونه برداشت نمود که این اثر نمایانگر وصل و هجر عارفانه مولاناست که روزگار هجران در میان اوقات وصل قرار گرفته است و این‌گونه وصل با جای دادن هجر در میانهٔ خود، ایجاد تعادل می‌کند.

از چهار وزن به‌کار رفته در اشعار انتخابی این اثر، سه مورد «دوری» هستند و به طرز جالبی شعری که به‌عنوان محور دوران سایر اشعار انتخاب شده (ترجیع‌بند) وزن دوری ندارد. گواینکه همهٔ مصرع‌ها مانند صوفیان سماع‌کننده، هم به دور خود و هم به دور پیر در چرخش‌اند و تنها پیر است که به دور کسی نمی‌چرخد و با وجود و حضور خود، چرخش سایر اجزا را سامان می‌بخشد. این محور یا ترجیع‌بند (خوش خرامان می‌روی ای جان جان بی‌من مرو ...) همچون پیر (شیخ) که آغازگر آیین سماع است، بخش اصلی قطعه را آغاز می‌کند.

ث. اثرپذیری فیگورهای ریتمیک اثر از ارکان عروضی اشعار مولانا

در این بخش مثال‌هایی از استفادهٔ آهنگساز از وزن‌های شعری و درواقع ارکانِ سازندهٔ این اوزان، به‌عنوان مصالح ریتمیک-موتیفیک اشاره می‌گردد.

۱. فاعلاتن

۲. مستفعلن

۳. مفتعلن

٤. مفاعلن

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

ج. سازبندی و سماع

ارتباط مشهود، استفاده از تداعی‌های ساز دف است که یکی از مأنوس‌ترین سازهای به‌کار رفته در مجالس سماع است. به‌غیر از این مورد؛ بقیهٔ ساز بندی‌ها براساس دانش آهنگسازی صاحب اثر بوده است. نکته قابل توجه دیگر شیوه استفاده از گروه کُر است که در مواردی قبل از تکخوان تم موسیقی را معرفی می‌کند و گاهی با تکرار عینی یا واریاسیونی جملهٔ ملودیک خواننده به تحکیم تم می‌پردازد. این شیوه نوعی پیوند بین مجالس سماع و پوئم سمفونیک مولوی برقرار می‌کند.

چ. نحوهٔ مواجهه با کلام

نکاتی که از بررسی اشعار به دست آمده‌اند عبارت‌اند از:

۱. اگر از آغاز بخش اصلی تا اولین اجرای ترجیع‌بند (رفره) از لحاظ معنا و مفهوم اشعار بررسی شود، نکته‌ای قابل توجه تأکید بر «خطاب کردن» در همهٔ ابیات این قسمت است؛ به‌طوری‌که ابیات بر واژهٔ «ای» تکیه دارند. این بدین معناست که آهنگساز برای آغاز بخش اصلی، با آرایش اینچنینیِ اشعار سعی در ایجاد فضای واحد نموده و تلاش کرده است رابطه عاشق و معشوق را درون وصل به تصویر بکشد و نگاه عارف به حق و جایگاه او در نظر مولانا را با استفاده از اشعارش منعکس نماید.

۲. براساس تقسیم این قطعهٔ موسیقایی از لحاظ تعبیر عرفانی به سه بخش عمده که هجر در میان دو وصل است، شعر و فضای مدال قسمت آوازی که در بخش میانی یا همان «هجر» واقع می‌شود قابل توجه است. با توجه به اهمیت این نقطه از اثر، آهنگساز هر مصرع از این تک‌بیت را جداگانه با شیوه‌هایی در موسیقی به تصویر کشیده است.

مصراع اول: ای نوبهار عاشقان داری خبر از یار ما؟ طرح سؤال مولانا در این مصراع، از هجر عارفانه حکایت می‌کند.

با توجه به فضای بسط قطعه در این بخش، می‌توان اوج فراق و عطش عارفانه برای وصل، را برداشت نمود. از نظر موسیقایی فضای مدال این بیت در گوشهٔ «خجسته» نوشته شده که اگر آواز اصفهان معادل گام مینور هارمونیک[11] درنظر گرفته شود، تأکید بر درجه سوم گام است و حالت التماس توأم با اندوه را تداعی می‌کند. مصراع دوم: ای از تو آبستن چمن وی از تو خندان باغ‌ها، در این مصراع مجدداً واژهٔ «ای» دو بار نمایان می‌شود. گویی شعر، قبل از موسیقی رسیدن به بخش «بازگشت» را خبر می‌دهد، چراکه قسمت اول از بخش اصلی تماماً براساس اشعارِ مبتنی‌بر واژهٔ «ای»

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

و مفهوم خطاب بوده است. از نظر موسیقایی فضای مدال این بیت در گوشه «درآمد» اجرا شده و در دانش موسیقی ایرانی، این برگشت به مایه اصلی یا فضای درآمد را «فرود» می‌گویند. گویی عارف دوباره امید وصل در دل خویش احساس می‌کند از بی‌قراری خود فرود آمده و به آرامش می‌رسد و بلافاصله تجلی مجدد با نت‌های همراهی بخش زهی رخ می‌دهد.

۳. نتیجهٔ طبیعی استفاده از اشعار متعدد در این پوئم سمفونیک، باعث رخ دادن اتفاقی در این غزلیات شده، و آن ناتمام بودن غزل‌ها است. این «ناتمامی» گویی اشاره به بی پایان بودن راه ابدی عرفان دارد.

صدهزاران همچو ما در حسن او حیران شود — کاندر آنجا گم شود جان و دل حیران ما
خوش‌خوش اندر بحر بی‌پایان او غوطی خورد — تا ابدهای ابد خود این سر و پایان ما
(مولوی، ۱۳۸۳: ۱۲۸)

نتیجه:

نشانه‌های موسیقایی سماع در اشعار مولانا از طریق «تکرار»، «تناسب» و «وزن‌های دوری» قابل بررسی‌اند که مؤلفه‌های ساختاری مشترک بین موسیقی و مفاهیم عرفانی اشعار مولانا تلقی می‌شوند.

پژوهش حاضر نشان داد که پوئم سمفونیک مولوی ازنظر ویژگی‌های ساختاری تحت تأثیر اشعار عرفانی مولاناست. این تأثیرپذیری بیش از همه در فیگورهای ریتمیکی دیده می‌شود که در اصل الهام گرفته شده از اوزان شعریِ غزلیات مولاناست. فیگورهای ریتمیک مذکور بر مبنای اوزان عروضی «فاعلاتن»، «مستفعلن»، «مفتعلن» و «مفاعلن» ساخته شده‌اند. در این اثر عموماً تکرارهای موتیفیک عینی و یا با تکنیک واریاسیون مشاهده می‌شوند که این حجم از تکرار به معنی پررنگ‌تر شدن عناصر وحدت‌بخش در این قطعه موسیقی است.

فرم پوئم سمفونیک مولوی براساس مفاهیم «وصل» و «هجر» و همچنین ساختار دوّار (روندو) ، تحت تأثیر سماع است. این دور هم ازلحاظ گردش بیت‌ها بر محور ترجیع‌بند « خوش خرامان می‌روی ای جان جان بی‌من مرو/ ای حیات دوستان در بوستان بی من مرو» است که عامل وحدت یافتن معنایی گردیده وهم از لحاظ تکرارها و برگشت‌ها، واریاسیون‌گونه است.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]
[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

گروه کُر نیز کارکرد خاص خود را مبنی‌بر تحکیم ملودی‌های تکخوان و همچنین معرفی بعضی بخش‌های تماتیک را ایفا نموده است که این خود از سنت مجالس سماع پیروی می‌کند. استفاده از ساز دف در سازبندی اثر در جهت تحکیم ارتباط پوئم سمفونیک با سماع بوده است.

این پژوهش تأکید دارد که «پوئم سمفونیک مولوی» تا حد زیادی از موسیقیِ اشعار و مفاهیم غزلیات مولانا متناسب با سماع تأثیر پذیرفته و در مسیر انعکاس معارف عرفان مولوی می‌توان این اثر را نسخه‌ای ارکسترال و ایرانی از تصانیف ساخته شده براساس اشعار مولوی برشمرد؛ به‌طوری‌که مخاطب را در ادامهٔ سنت شنیداری‌اش از آثار منتسب به موسیقی عرفانی با رنگ‌آمیزی جدیدتری نسبت به سازبندی‌ها و ارکسترهای سنتیِ ایرانی برای بازنماییِ موسیقایی همان مفاهیم مواجه می‌سازد.

پی‌نوشت‌ها:

۱. **موومان:** قطعات بزرگ موسیقی مانند سونات، سمفونی و نظایر این‌ها به بخش‌های نسبتاً مستقلی تقسیم می‌شوند که به هرکدام از آن‌ها موومان گفته می‌شود. دربارهٔ پوئم سمفونیک مولوی، گفته شد که در یک موومان نوشته شده است. منظور آن است که مجموعاً در یک بخش بزرگ و پیوسته نوشته شده است.

۲. **روندو:** از فرم‌های موسیقی است که چیدمان بخش‌های آن به قالب شعری ترجیع‌بند شباهت دارد؛ دارای بخشی تکراری است که در میانه سایر بخش‌ها ارائه می‌گردد.

۳. **تونالیته:** به آن مایه هم گفته می‌شود. کیفیتی وحدت‌بخش در یک قطعه موسیقی است؛ معمولاً شامل یک نغمه (تُن) مرکزی است که نسبت آن با سایر اصوات از طریق الگوی فاصله‌ای مشخصی تعریف می‌شود.

٤. **تم اولیه:** جمله اصلی یک قطعه موسیقایی که در ساختمان شکل‌گیری آن قطعه، الهام‌بخش و سازنده است. تاحدودی می‌توان آن‌را هم‌ارز مطلع یک شعر دانست.

٥. **سونات:** از فرم‌های موسیقی است که نوعی روایت موسیقایی در خود دارد و عمدتاً دارای دو شخصیت موسیقایی متضاد است که گفتمان اصلی بین آن‌ها شکل می‌گیرد. سونات معمولاً درنهایت به نتیجه‌ای از برهم‌کنش آن دو نیرو (شخصیت موسیقایی متضاد) می‌رسد.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

۶. **بافت هموفونیک:** نوعی از هم‌نشینی لایه‌های صدایی یک قطعه موسیقی است، به‌گونه‌ای که یکی از آن لایه‌ها (ملودی) به‌عنوان متن اصلی و بقیه لایه‌ها به‌عنوان حاشیه‌ای جهت جلوهٔ بهتر آن لایه اصلی به‌صدا درمی‌آیند.

۷. **بافت مُنوفونیک:** بافتی تک‌لایه‌ای که یا متشکل از یک ساز است و یا گروهی از سازها که عیناً یک ملودی یا سیری از نغمات را می‌نوازند.

۸. **بافت پُلی‌فونیک:** بافتی چندلایه‌ای، متشکل از هم‌نوایی چند ملودی (سیر نغمات) به‌طوری که هر ملودی دارای ارزشی برابر با سایر لایه‌ها داشته باشد. مانند آثار چندصدایی در موسیقی غرب.

۹. **متریک ثابت و آزاد:** اشاره به نوع زمان‌مندی نغمات یک قطعه موسیقایی دارد؛ به‌طوری که حالت اول را قطعه ضربی و حالت دوم را قطعه آوازی می‌گویند. (فارغ از ایفای نقش نوازنده یا خواننده).

۱۰. **تکنیک واریاسیون:** یکی از شیوه‌های بسط و گسترش جمله‌های موسیقی است. به‌طوری‌که جملات موسیقی با تغییراتی تکرار می‌شوند. دامنه این تغییرات گاه آن‌قدر زیاد است که یافتن ملودی اولیه در حالت تغییر یافته آن آسان نیست. به قول مولانا: دیده‌ای خواهم که باشد شه شناس/ تا شناسد شاه را در هر لباس!

۱۱. **گام مینور هارمونیک:** حالتی از گام مینور است و به‌واسطه تغییراتی در یکی از هفت نغمه آن، شبیه و نزدیک به مایه اصفهان در موسیقی ایرانی صدا می‌دهد.

کتاب‌نامه:

- آزاده‌فر، محمدرضا. (۱۳۹۳)، «دیدگاه‌های فلسفی و عرفانی در توصیف موسیقی و میزان باورپذیری آن در نزد نسل جوان موسیقی»، نشریه *هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۱۹، ۲۴- ۱۷.
- افلاکی، شمس‌الدین احمد. (۱۹۵۹م)، *مناقب العارفین*، تصحیح تحسین یازیچی، آنقره: انجمن تاریخ ترک.
- باخرزی، ابوالمفاخر یحیی. (۱۳۸۲)، *اورادالاحباب و فصوص‌الآداب*، به کوشش ایرج افشار، تهران: دانشگاه تهران.
- بلخاری، حسن .(۱۳۸۲)، *سرگذشت هنر در تمدن اسلامی*. تهران: حسن افرا.
- بورخس، خورخه لویس. (۱۳۸۱)، *این هنر شعر*، ترجمه میمنت میرصادقی، تهران: نیلوفر.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

- تفضلی، ابوالقاسم. (۱۳۷۵)، *سماع درویشان در تربت مولانا*، تهران: فاخته.
- تیورک، رالف. (۱۳۹۰)، *مبانی فرم و فرم‌های موسیقی*، مترجم محسن الهامیان، ویراستار طاهره ایرانی، تهران: پارت.
- حاکمی، اسماعیل. (۱۳۸۴)، *سماع در تصوف*، تهران: دانشگاه تهران.
- دشتی، علی. (۱۳۸۳)، *سیری در دیوان شمس*، تهران: زوار.
- دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۳)، *رمزهای زنده جان*. ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
- زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۳)، *ارزش میراث صوفیه*، تهران: امیرکبیر.
- سلطانی، منظر و سعید پورعظیمی. (۱۳۹۰)، «سماع، موسیقی و معنی‌گریزی در غزل مولوی»، *پژوهشنامه عرفان*، شماره ۵، صفحات ۵۶- ۳۲.
- شایسته، حسین و عبدالحسین خسروپناه. (۱۳۹۳)، «بررسی تأثیر مبانی عرفان اسلامی بر فرم و محتوای موسیقی»، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای نمایشی و موسیقی*، شماره ۴۹، صفحات۱۶-۵.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۹)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.
- شوالیه، ژان و آلن گربران. (۱۳۸۲)، *فرهنگ نمادها*، ترجمه سودابه فضایلی. تهران: جیحون.
- صائب، محمدعلی. (۱۳۸۳)، *دیوان صائب*، به کوشش محمد قهرمان، تهران: علمی و فرهنگی
- صفوت، داریوش. (۱۳۸۹)، *هشت گفتار درباره فلسفه موسیقی*، تهران: کتابسرای نیک.
- غیاثی، محمدتقی. (۱۳۶۸)، *درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری*، تهران: شعله اندیشه.
- فریدلندر، ایرا. (۱۳۸۲)، *مولانا و چرخ درویشان*، ترجمه شکوفه کاوانی، تهران: زریاب.
- فنایی اشکوری، محمد. (۱۳۷۵)، *علم حضوری*، قم: موسسه آموزشی و پرورشی امام خمینی.
- قاسم‌زاده، مهدی. (۱۳۸۶)، «پس غذای عاشقان آمد سماع (گفتاری درباره پیوند سماع صوفیان و ساختار موسیقایی غزلیات مولانا)»، *کتاب ماه ادبیات*، شماره ۱۲۰، صفحات ۷۱-۶۷.
- کاشانی، عزالدین محمود. (۱۳۸۲)، *مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه*، مقدمه و تصحیح و توضیحات عفت کرباسی و محمدرضا برزگر خالقی، تهران: زوار.
- کامکار، هوشنگ. (۱۳۸۶)، *پارتیتور پوئم سمفونیک مولوی*، منتشر نشده.
- _____ . (۱۳۹۸)، مصاحبه توسط محمدحسین قاسمی، مصاحبه منتشر نشده.
- کلینی، محمد بن یعقوب. (۱۳۶۲)، *الکافی*، تهران: الاسلامیه.
- کول، ویلیام. (۱۳۶۹)، *فرم موسیقی*، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲)، *اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن*، تهران: نی.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]

- مدرسی، حسین. (۱۳۸۰)، *فرهنگ توصیفی اصطلاحات عروض*، تهران: سمت.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۸۳)، *دیوان کامل شمس تبریزی*، مقدمه و شرح حال جلال‌الدین همایی، حواشی محمود علمی، تهران: بدرقه جاویدان.
- _____ . (۱۳۸۴)، *مثنوی معنوی*، براساس نسخه قونیه مکتوب به سال ۶۷۷ق و مقابله با تصحیح و طبع نیکلسون، تصحیح، مقدمه و کشف‌الابیات قوام‌الدین خرمشاهی، تهران: دوستان.
- میلر، لوید. (۱۳۸۴)، *موسیقی و آواز در ایران*، ترجمه محسن الهامیان، تهران: ثالث.
- نصر، سید حسین. (۱۳۸۹)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: حکمت.
- نوریان، سیدمهدی. (۱۳۸۸)، «اندیشه‌های مولانا در اشعار شورانگیز صائب، *پژوهشنامه زبان و ادب فارسی*، صفحات ۱۰-۱.
- Royce, p.a (2002). *The anthropology of dance*. UK: H. Charlesworth & Co.
- Williams, D (2004). *Antropology and the dance*. Illinois: University of Illinois press.

[Downloaded from erfanmag.ir on 2026-11-09]

[DOI: 10.52547/pje.13.26.213]