مروری بر مجلهٔ مولانا رومی* (جلد ۶، ۲۰۱۵ م)

مجدالدین کیوانی
majdoddinkeyvani@yahoo.com

ششمین جلد از مجلهٔ مولانا رومی، با حدود پنج ماه تأخیر در اواخر اردیبهشت امسال، در ۲۳۰ صفحه نشر شد. این نشریهٔ علمیِ سالیانه، که منحصراً به زندگی، آثار و میراث فکری و عرفانی جلال‌الدین محمد بلخیِ رومی اختصاص دارد، شش سال پیش با همکاری «بنیاد رومی وابسته به دانشگاه خاور نزدیکِ قبرس»، و «گروه مطالعاتی مرکزتحقیقات فارسی و ایرانیِ مؤسسهٔ مطالعات عرب و اسلامیِ» دانشگاه اِکسِتِر انگلستان، به راه افتاد و نخستین جلد آن در ژانویهٔ ۲۰۱۰ به علاقه‌مندان حضرت مولانا عرضه گردید. جلد ششم شامل ۱۰ مقالهٔ کوتاه و بلند و ۶ نقد و بررسی کتاب است که ذیلاً به معرفی و بررسی اجمالی آنها می‌پردازیم:

مقالهٔ اول. با عنوان «تصویر روی جلد: لودُویکو وولفگَنگ هارت، درویشان چرخنده، چاپِ البومینی از مجموعهٔ نگاتیو شیشه‌ای، ۱۸۶۵»[1]، نوشتهٔ رُدِریک گریرسُن، مدیر «بنیاد رومی در دانشگاه خاور نزدیک قبرس»، شرحی است تاریخی و تا حدّی تکنیکی دربارهٔ عکس دو درویش رقصندهٔ مولوی از اواسط قرن نوزدهم که زینت‌بخش همین جلد ششم است. این عکس توسط عکاس حرفه‌ایِ معروفی از اهالی انگلستان به نام لودُویکو وولفگَنگ هارت گرفته شده، و از نظر تاریخ مولویه در عصر عثمانی و نوع پوشش و شیوهٔ حرکات آنان به هنگام رقص درخور توجه است. گریرسن پس از گزارش نسبتاً مبسوطی از زندگی هارت و سفرهایش به خاورمیانه و آلبوم‌های عکس‌های او در پاره‌ای مجموعه‌ها، و نیز اشاره به سفرنامه‌ها و آلبوم‌های دیگری که توسط دیگر بازدیدکنندگان اروپایی از امپراتوری عثمانی فراهم آمده است، به تحلیل عکس دو درویش چرخنده می‌پردازد. عبارات «چاپ اَلبومینی» و «نگاتیو شیشه‌ای»، اصطلاحات عکاسی روزگار هارت و بیان‌کنندهٔ نوع مواد و شیوه‌هایی است که در ظهور و چاپ عکس به کار می‌رفته است. در آن زمان که به دنبال دگرگونی‌های چشمگیر اجتماعی بر اثر انقلاب صنعتی در اروپا، احتمال این خطر می‌رفت که دیر یا زود پوشش‌های سنّتی و محلی از میان برود، گروهی ازعکاسان متخصص و بعضی ناشران علاقه‌مند شدند که لباس‌های سنّتی معمول در غرب و خاور نزدیک را در قالب عکس و تصویر همراه با شرح‌هایی تاریخی، جغرافیایی و فنّی ثبت و ضبط کنند تا در گالری یا تالارهایی نگه‌داری شود. نخستین آلبوم عکس به سال ۱۸۶۵ در «گالری جهانی» به نمایش گذاشته شد که ثمرهٔ سفر هارت به قاهره، بیروت و دمشق (که همه جزو قلمرو عثمانی به شمار می‌رفت) بود.

در خصوص این‌که چنین عکس‌هایی تا چه اندازه به واقعیت نزدیک است، به‌ویژه عکس‌های درویشان چرخنده (که در ترکیهٔ عثمانی «سمازَن» خوانده می‌شوند)، در محافل مختلف حرف و حدیث زیاد در میان بوده است. جمعی از مورخانِ تاریخ عکاسی، مخصوصاً عکاسی در امپراتوری عثمانی، بیش از آنچه به جهات هنری و جنبه‌های فنّی عکس‌ها علاقه نشان دهند، به مسئلهٔ شرق‌شناسی و این فرض کشیده شده‌اند که عکس‌ها در واقع تصویرهای فریبکارانه و گمراه‌کننده‌ای از دنیایی رؤیایی و پُرشگفتی است که برای فروش به خریداران خارجی تهیه شده است. گریرسن چنین داوری ناموافقی را، لااقل، دربارهٔ عکس دو «سمازن» که موضوع مقالهٔ اوست، دربست نمی‌پذیرد. مع ذلک، اذعان دارد که اندک مبالغه‌ای در عکس به نظر می‌رسد، منتها این نقص را ناشی از فعل و انفعالات صورت گرفته در حین ظاهر کردن نگاتیو عکس می‌داند. نویسندهٔ مقاله سپس به تشریح جزءبه‌جزء حالات دو «سمازن» و شرایط و زمینه‌های فیزیکی که عکس در متن آن

---

* علاقه‌مندان می‌توانند برای دسترسی به سایت مجله مولانا رومی به نشانی http://socialsciences.exeter.ac.uk/iais/research/centres/cpis/rumireview/
و برای اشتراک این نشریه به نشانی www.mawlanarumireview.org مراجعه کنند.

1 Cover Illustration: Ludovico Wolfgang Hart 'Derviches tourneurs', albumen print from collection glass negative, 1865

گرفته شده می‌پردازد. او، مثلاً، گرفتن عکس از سمازن‌ها را در فضای باز و بیرون از مجلس سماع، که ظاهراً به نظر بعضی نامتعارف می‌رسیده، اصلاً غیرعادی نمی‌داند. در حقیقت، در نخستین دهه‌های تاریخ عکاسی، سمازن‌ها را برای گرفتن عکس به استودیوها می‌بردند و از آنها در «سماحانه» (سماع‌خانه) عکسی گرفته نمی‌شد.

گریرسن لباس‌های دو سمازن را طبیعی و اصیل می‌داند. آنها هر دو «سکّه» (کلاه بلند) بر سر، لباس بلندی موسوم به «تنّوره» بر اندام، و تونیک یا بالاتنه‌ای معروف به «دسته گُل» در قسمت فوقانی بدن، و میان‌بندی معروف به الیفنَـمَد[2] یا کمربند دور کمر دارند. آنها زیرِ «تنّوره» پیراهنی به‌نام «گوملک» (Gömlek) پوشیده‌اند. او اضافه می‌کند که عکس دو سمازن نشان نمی‌دهد که آیا «باشماق» (Başmak) به پا دارند یا پاپوشی دیگر. یکی از بخش‌های خواندنی مقاله، گزارش هارت از مشاهداتی است که از مراسم سماع یکی از سماخانه‌های قاهره کرده است.

نزدیک به کلّ مقالهٔ مبسوط گریرسن دربارهٔ مقداری عکس و نقش‌ها و گراورهای درا ویش چرخنده، جنبه‌های تکنیکی و ارزش‌های هنری آنهاست که ربط چندان مستقیمی با مولانا و آنچه او را مولانا ساخته است، ندارد. اطلاعات مفصل او شاید خیلی باب طبع شیفتگان شخصیت مولانا و عرفان او نباشد. اکثر مولانادوستان، که رغبتی به تکنولوژی عکاسی حرفه‌ای و گالری‌های عکس ندارند، احتمالاً توقع طرح این همه جزئیات را نیز در مجلهٔ مولانا رومی ندارند. این مقاله، به غیر از پاره‌های بالنسبه معدودی از آن، بیشتر به کار متخصصان فن عکاسی حرفه‌ای و مجموعه‌داران می آید.

مقالهٔ دوم. «یادی از طلعت سعید حلمان»[3]، در واقع، نه مقاله به معنای اخصّ بلکه، نوشته‌ای است که رُدریک گریرسن به مناسبت درگذشت حلمان (دسامبر ۲۰۱۴)، شاعر، مترجم، محقق و دولتمرد ترک، قلمی کرده است. او که در اثنای تدریس در دانشگاه بیلکَـنتِ ترکیه تسلیم مرگ شد، اهل استانبول بود. پس از دریافت درجهٔ لیسانس از کالج انگلیسی‌زبانِ رابرت، زادگاه خود را به قصد نیویورک و ادامهٔ تحصیل در دانشگاه کلمبیا ترک کرد. پس از اخذ مدرک کارشناسی ارشد، در همان دانشگاه برای تدریس ترکی استخدام شد. این کار فرصت ذی‌قیمتی برای طلعت حلمان بود که هم زبان انگلیسی را در حد یک انگلیسی‌زبان فرهیخته بیاموزد و هم رغبت بی‌سابقه‌ای به زبان و ادبیات ترکی در دانشگاه‌های معتبر آمریکایی ایجاد کند. حلمان ۴۰ سال بعدیِ عمر خود را در دانشگاه‌های کلمبیا، پرینستن، پنسیلوانیا و نیویورک صرف تدریس کرد. او که در هر دو زبان ترکی و انگلیسی بسیار متبحر و صاحب طبع شعر بود، به صورت مترجمی تقریباً حرفه‌ای آثاری را نه فقط از انگلیسی به ترکی، بلکه از ترکی به انگلیسی، ترجمه کرد. از او به عنوان یک مورخ فرهنگی و منتقد ادبی نیز ستایش شده است. حلمان در ۱۹۷۱ به وطن خود بازگشت و از سوی جمهوری ترکیه به عنوان نخستین وزیر فرهنگ استخدام شد. او سپس با منصب اولین سفیر امور فرهنگی به نیویورک بازگشت و بعد از چندی قائم مقام نمایندهٔ دائمی کشورش در سازمان ملل متحد شد. در ۱۹۹۶ باز راهیِ ترکیه شد و در مقام اولین رئیس دپارتمان ادبیات ترکی در دانشگاه بیلکنت به کار مشغول شد. او تا زنده بود مصدر خدمات فرهنگی و اجتماعی زیادی گردید. آثار زیادی را از انگلیسی به ترکی و از ترکی به انگلیسی برگرداند. شمار مقالات و نقدهایی که نوشته از مرز سه‌هزار اثر درمی‌گذرد؛ وی چیزی در حدود ده‌هزار شعر ترجمه کرده است. حلمان یکی از طرفداران و معتقدان یونس امرِه (د. ۷۲۰ ق)، شاعر سرشناس ترک و معاصر مولانا بود. پُرخواننده‌ترین اثر او به انگلیسی کتابی است که در معرفی مولانا جلال‌الدین و یونس امره نوشته است. طلعت حلمان معتقد بود که این دو شاعر بزرگ انسان‌دوست و بعضی دیگر از امثال آنها باید در زمرهٔ ارکان اصلی ادبیات جهان قرار گیرند.

یکی از آرزوهای حلمان از سال‌ها قبل، بنیان‌گذاری مؤسسه‌ای بین‌المللی برای مطالعه در احوال و آثار مولانا بود، ولی شرایط سیاسیِ زمان امکان تحقق چنین آرزویی را در خاک ترکیه نمی‌داد. مع ذلک، از آنجا که «جمهوری ترکیِ قبرس شمالی» – با این‌که بخشی از دنیای ترک بود – کشوری مستقل به حساب می‌آید، حلمان و دیگر دوستداران مولانا موفق شدند «بنیاد رومی» را در این کشور به وجود آورند و در کنارآن، مجلهٔ مولانا رومی را تأسیس کنند.

2 elifenemed.
3 Talat Sait Halman

مقالهٔ سوم. «بازتاب‌هایی از دنیایی محوشده: سنّت مولوی پس از سال ۱۹۲۵» نوشتهٔ قدسی اِرگونر، موسیقی‌دان، مؤلف و استادِ نی‌نواز ترک مقیم پاریس، با این پرسش آغاز می‌شود که سنّت اصیل عرفان مولانایی کدام است؟ در کجای عالم می‌توان چنین سنتی را یافت و نشانه‌های بازشناخت آن چیست؟ چه کسی یا کسانی آن را حفظ کرده‌اند؟ نویسنده تصریح می‌کند که او زمانی در استانبول رشد و پرورش یافته که هنوز بسیاری از درویشانِ آموزش‌دیده در مولوی‌خانه‌های عثمانی، زنده بودند. بنابراین، او با توجه به تعلیماتی که از پدر و مشایخ خود گرفته بوده، به پرسش یاد شده پاسخ می‌دهد. البته وی تأکید می‌کند که دلبستهٔ مولانا هست اما درویش مولوی نیست. قدسی بیشترِ عمرش را در کارِ مطالعه، حفظ و اجرای موسیقیِ بازمانده از میراث مولانا گذرانده است؛ با این همه، به‌رغم اینکه شمار روزافزونی از مردم ترکیه و جاهای دیگر ظاهراً خود را درویش مولوی به حساب می‌آورند، او چنین ادعایی ندارد.

قدسی ارگونر ضمن مروری بر تاریخ سیاسی ۹۰ سال اخیر ترکیه، از زمان صدور فرمان کمال آتاتورک در ۱۹۲۵، که مولوی‌خانه‌ها و تکیه‌های صوفیان را غیرقانونی اعلام می‌کرد، فراز و نشیب‌هایی را که سنت مولوی به موازات تلاطمات سیاسی پشت سر گذاشته، شرح می‌دهد. از آن تاریخ تا کنون، وضعیت درویشان و فعالیت‌های آنها در ترکیه پستی و بلندی‌های زیادی داشته است؛ گاه گرفتار محدودیت‌های شدیدتر و گاه برخوردار از آزادی‌های مشروط و نسبی بوده‌اند. به‌علاوه، تحولات اجتماعی و غرب‌گراییِ بسیاری از اهالی ترکیه و گسترش برنامه‌های فرهنگی و دانشگاهی، تدریجاً از شدت تمایل مردم به صوفیگری و فعالیت‌های خانقاهی کاسته است. از دیگر سو، اخلاف و بازماندگان مولانا بیش از پیش از تعلیم و تربیت و سلوک مولانایی دور شده‌اند، و از نظر طریقت و ادب صوفیانه آموزشی ندیده‌اند. آنان بر طریقتی که عملاً از میان رفته، نه اِشراف رسمی دارند و نه سیطرهٔ معنوی. البته امروز، در ظاهر، هم شمار مشایخ مولوی هم تعداد تکیه‌ها و مردمی که در این تکیه‌ها اجتماع می کنند، افزایش یافته است. تعداد نی‌نوازها هم زیادتر شده است. با این همه، آن معنویتی که ویژگی اصلی سنّت مولوی بوده، فوق‌العاده کاهش یافته است. امروزه بسیاری از غربی‌ها که در طلب شکل اصیل طریقت‌های عرفانی و مشایخ حقیقی هستند، به ترکیه می‌آیند؛ اما متأسفانه آنچه در پرورشگاه مولویه می‌یابند با آنچه سیاحان اروپایی در قرون هجدهم و نوزدهم در این کشور می‌دیدند بسیار تفاوت می‌کند. موضوع رقص درویشان چرخنده هم خود داستان دیگری است که با دخالت‌های دولت و استفاده‌های تجاری از آن، کلاً از مسیر اصیل خود دور افتاده است. مشتی هنرمند رقصنده که در استخدام وزارت فرهنگ‌اند، با دریافت حقوق‌هایی در حد درآمدِ بالرین‌ها، جایگزین درویش‌های واقعی و سرشار از روحانیت مولانایی شده‌اند. ارگونر وضعیت اعقاب مولانا و وابستگان به خاندان او را بی‌شباهت به وضعیت خاندان سلطنتی امپراتوری عثمانی نمی‌داند. این امپراتوری پس از جنگ جهانی اول از میان رفت. اولاد این خاندان مطابق با شیوه‌ها و آیین‌های درباری همایونی تربیت نشده‌اند و هیچ یک از آنها برای کار پُرمسؤلیت ادارهٔ یک امپراتوری آماده نشده‌اند. بعضی از آنها در اروپا و آمریکا علم اقتصاد خوانده و وارد عرصهٔ تجارت شده‌اند. اکثر آنها نه به ترکی حرف می‌زنند ونه به هیچ یک از زبان‌های شرقی. آنها ممکن است از نسل خاندان سلطنتی باشند، اما هیچ کدام به معنای واقعی، سلطان نیستند و برهیچ امپراتوری‌ای که دیگر وجود ندارد، سلطنتی ندارند.

کوتاه سخن آنکه گرچه اخلاق، روش‌های زندگی و بسیاری از آموزه‌های مولانا همچنان زنده است، ولی نهادی به نام طریقت مولوی دیگر وجود ندارد. شخص می‌تواند طریق مولانا را دنبال کند ولی هیچ کس نمی‌تواند ادعا کند که یک درویش مولوی یا، مخصوصاً، یک شیخ مولوی است. واپسین کلام ارگونر این است که میراث فرهنگی مولوی کاهش نیافته، اما طریقت او دیگر وجود ندارد.

مقالهٔ چهارم. «در قسطنطنیه در مجلس موسیقی و درا ویش: گزارش‌های جهانگردان اروپایی از قرن شانزدهم تا هجدهم»، نوشتهٔ جووانّی دو تسورتسی[4]، مدرس موسیقی‌شناسی قومی، گزارش‌ها و سفرنامه‌هایی را در کانون توجه قرار می‌دهد که مسافران اروپایی به امپراتوری عثمانی در فاصلهٔ سده‌های شانزدهم و هجدهم دربارهٔ مراسم دیدنی درویشان مولوی در قلمرو آن سرزمین نوشته‌اند. جووانّی شش مورد از این گزارش‌ها

4 Giovanni De Zorzi

را به ترتیب سنواتی معرفی و بررسی می‌کند، که قدیم‌ترینِ آنها از آنِ گیّوم پوستل، زبان‌شناس، منجّم، قبّالیست (اهل راز و دانش سرّی)، و دیپلمات فرانسوی است که علاقهٔ خاصی به عوالم معنوی – عرفانی داشت. سفرهای او مصادف بود با دورانی که پیمان اتحادی میان فرانسوای اول، پادشاه فرانسه (از ۱۵۱۵ تا ۱۵۴۷) و سلطان سلیمان قانونی برقرار بود. ظاهراً پادشاه فرانسه گروهی نوازندهٔ ماهر به دربار سلطان عثمانی، که به موسیقی دوستی شهرت داشت، فرستاد.

پوستل در شرح یکی از آیین‌های درا ویش می‌نویسد:

«درویش‌ها در حالی که سر و بدن را، یکی در مقابل دیگری، خم می‌کنند، آن قدر الله‌الله می‌گویند که از پا می‌افتند چنانکه گویی بیهوش شده‌اند. می‌گویند در این حال روحشان دعای آنها را پیش خدا می‌برد. در سوریه و آناطولی افرادی هستند که در اثنای الله‌الله گفتن‌های مکرّر، با چنان شدّتی می‌چرخند که رقاص‌های باله به گـَرد آنها نمی‌رسند، به گونه‌ای که سرانجام کانّهُ مرده، بیهوش می‌افتند؛ می‌گویند در این حال خَلسه روح آنان با خداست».

به گمان جووانّی، مشاهدهٔ اولِ پوستل «ذکر جَهری» را که در حالت ایستاده اجرا می‌شده، به تصویر می‌کشد؛ اما از عبارت دوم که به چرخیدن درویشان اشاره می‌کند، سماع مولوی فهمیده می‌شود. با این همه، به نظر نویسندهٔ مقاله، چون در این گزارش هیچ صحبتی از آلات موسیقی نشده است، چرخیدن درا ویش و تکرار نام خدا به «رقص سَمو»، به شیوهٔ معمول در میان نقشبندیان آفاقی شباهت دارد.

دومین گزارش نوشتهٔ پی‌یِترو دلّا والّـِه[5]، عتیقه‌شناس، موسیقی‌شناس و مستشرق رُمی است که زمانی میان سال‌های ۱۶۱۴–۱۶۲۶ در نامه‌ای از قسطنطنیه، دربارهٔ دیدارش از مولویخانهٔ (مولویخانه) واقع در پِرا، محلهٔ اروپایی‌نشین شهر، سخن می‌گوید که شرکت‌کنندگان نخست به موعظهٔ خطیبی گوش می‌دادند و سپس، درویشان در وسط محلی که او از آن به عنوان مسجد یاد می‌کند، گرد آمدند و به نوای چهار نی، با چهار صدای «باس»، «تنُر»، «آلتو» و «سوپرانو» به رقص برخاستند. حرکت پاهای آنان همانند حرکت پا در رقص اسپانیولی در میان اعراب مغربی (مورها) مستقر در اسپانیا بود.

به گمان این سیاح رُمی، درویش‌ها باید این حرکت پا را از مغربی‌ها آموخته باشند، گرچه خود تصریح می‌کند که درویش‌ها به هنگام رقص پیوسته روی یک پا می‌چرخیدند. کسی که سریع‌تر می‌چرخید رقصندهٔ قابل‌تری به شمار می‌رفت. آنها رقص را با سرعتی آرام و دلنشین آغاز کردند، اما رفته‌رفته بر سرعت خود افزودند و در پایان با چنان سرعتی می‌رقصیدند که دشوار می‌توانستید با چشم حرکات آنها را دنبال کنید. آنها در اثنای رقص به صدای بلند هوهو می‌گفتند. والّه که خود نوازندهٔ متبحری بود، سخت مسحور موسیقی درویشان، مخصوصا نوای نی شده بود. مع ذلک، جووانّی با همهٔ آنچه والّه دربارهٔ این موسیقی می‌گوید موافق نیست و معتقد است که ملاحظات والّه صرفاً منعکس‌کنندهٔ تحصیلات او در موسیقی غربی بوده است. به اعتقاد جووانّی موسیقی عثمانی هارمونی نداشته است.

دو گزارش بعدی، نه از سوی مسافران گهگاهی به امپراتوری عثمانی که، از طرف دو اروپایی مقیم در آن سرزمین است. اولی وُیچِخ بُبووسکی[6]، متولدِ لویو[7] (در لاتین: لئوپولیس)، واقع در اوکراین فعلی، بیش از دیگران دربارهٔ رقص درویشان نوشته است. او در زبان لاتین به آلبرتوس لئوپولیفانوس و در ترکی به علی افقی[8] شهرت یافته بود. پس از آنکه به اسارت تاتارهای غارتگر درآمد، در بازار قسطنطنیه به عنوان برده به فروش رفت و چون خریداران به مهارت وی در موسیقی پی بردند، بر قیمت او افزودند. ببوسکی را سرانجام در دربار عثمانی به خدمت گرفتند تا در اندرون سلطان سنتور بنوازد. او در گزارش خود اطلاعات نسبتاً مفصلی دربارهٔ نحوهٔ تعلیم موسیقی در تالاری که «مشحانه» (مشق‌خانه، ظاهرا چیزی مشابه آموزشگاه موسیقی مختص دربار) خوانده می‌شد، ساعات کار روزانه در آن، نوع کسانی که در این تالار اجتماع می‌کردند، انواع آلات موسیقی، روال خوانندگیِ هنرآموزان (تک‌خوانی و گروه‌خوانی)، آموزش از طریق گوش، ژانرهای مختلفی که خوانده و نواخته می‌شد، و زبان و درونمایه‌های اشعار مورد استفاده، به ما می‌دهد. بُبوسکی در این کلاس‌های درس شرکت می‌کرده و برای آنکه ملودی‌ها را از یاد نبَرد، آنها را به کتابت درمی‌آورده، و

5 Pietro della valle

6 Wojciech Bobowski
7 Lviv
8 Ali Ufki

این برای معلمان موسیقی شگفت‌آور بوده است. او همچنین از حضور سلطان مراد چهارم در تالار موسیقی در هر سه‌شنبه می‌گوید که گاهی زنان حرم نیز او راهمراهی می‌کردند؛ و به همین سبب هر نوازنده و خواننده‌ای موظف بوده که پارچه‌ای روی صورت خود بکشد تا چشمش به اهل حرم نیفتد.

دومین اروپایی مقیم آناطولی که از موسیقی مولویه نوشته، شاهزارهٔ مولداویایی، دمیتری کانتیمیر است. او در استانبول، بین سال‌های ۱۷۰۰ – ۱۷۰۳ کتابی باعنوان کتابُ علمِ الموسیقی علی وَجهِ الحروفات در باب موسیقیِ هنری در دربار عثمانی نوشت که بخش اول آن نظری و بخش دوم شامل ۳۵۱ آهنگ از آهنگ‌سازان ناشناس است. آهنگ‌ها همه به شیوهٔ خاصی نُت‌نویسی شده که اغلب گفته می‌شود از ابتکارات خود اوست (کانتمیروگلو نوتاسی[9])، گرچه بنا بر پژوهش‌های صورت گرفته، شیوه یا سیستم او گونهٔ اصلاح‌شده‌ای است از نُت‌نویسی کهن‌تر، شبیه به شیوه‌ای که درویش مولوی عثمان‌دده (د. ۱۷۲۹)، موسیقی‌دان و آهنگساز معروف آن را اختراع کرده بود.

پس از بیان توصیفاتی از موسیقی درباری، نویسندهٔ مقاله به شرح مراسم مولویه باز می‌گردد. او با شرح مکتوبی به قلم اشراف‌زاده‌ای فرانسوی موسوم به ژان آنتُوان دو لُوئار[10] شروع می‌کند. این شرح همراه با شکل حرف‌نویسی شدهٔ موسیقاییِ اشعاری در ستایش خداوند که در مجلس درویشان خوانده شده و نیز ترجمهٔ آن اشعار از ترکی عثمانی به فرانسوی، در ۱۶۵۴ به چاپ رسید. ژان آنتوان محلی (سماحانه یا تکیه!) را توصیف می‌کند که هر دو هفته یک‌بار درویش‌ها در آن برای شنیدن وعظ اجتماع می‌کردند. زنان که در مجالس مردانه حق شرکت نداشتند، اجازه می‌یافتند که در این قبیل مجالس عبادی – عرفانی حضور یابند. خطیب آیاتی از قرآن را می‌خواند که، به تصریح ژان آنتوان، مسیحیان مؤمن هم می‌توانستند از آن بهره گیرند. تصویر او از مجلسی که خود در آن شرکت کرده بود، از نظر تاریخ موسیقی صوفیانه بسیار بااهمیت است. بنا بر توصیف وی، خوانندگان پس از پایان یافتن وعظ، در نقطه‌ای از مجلس، مشابه محل قرار گرفتن اُرگان در کلیساها، با نوای نی به خواندن سرودهای مذهبی – معنوی شروع می‌کردند. نویسنده شکل و نوع لباس‌ها، حالات قرار گرفتن، نحوهٔ نشستن و حرکات دست و بدن درویشان را به تفصیل شرح می‌دهد. وی به دنبال نقل مطالب دو لوئار، ملاحظاتی نیز از خود در توضیح و تکمیل مطالب او می‌افزاید.

ششمین توصیفی که جُوانّی تسور تسی به آن می‌پردازد، از جان کاوِل (د. ۱۷۲۲)، روحانی و دانشمند انگلیسی است که وقتی در مقام پدر روحانی در استانبول خدمت می‌کرد، به جست‌وجوی متون یونانی در آناتولی سفرهای زیادی کرد و یادداشت‌های روزانه‌ای نوشت که در ۱۶۷۰ و ۱۶۷۹ منتشر شد. او در این یادداشت‌ها شرح نسبتاً متفاوتی از درویشان، موسیقی و آلات موسیقی آنها به دست می‌دهد و نیز به جزئیاتی دربارهٔ امور مالی و اداری آنها می‌پرازد. او شرح مشاهداتش را از درویشان غلاطیه، درویش مصطفی «نایزن‌باشی» مبلغ مشاهرهٔ او و نوازندگان دیگر، و مقدار سهمیه‌های جنسی به هر یک، از محل موقوفات و دربار، شمار تکیه‌ها در استانبول، سازندگان این مراکز، و روزها و برنامه‌های عبادت و سماع در تکیه‌ها، شمار وشکل آلات موسیقی و کاربرد هر یک گزارش می‌کند.

جووانّی پس از نگاهی گذرا به یکی دو شرح کوتاه که بدون هیچ اشاره‌ای به درویشان، دربارهٔ موسیقی امپراتوری عثمانی نوشته شده و نیز معرفی مجموعه گراورهایی از آلات موسیقیِ آن زمان، می‌پردازد به واپسین مسافر اروپایی در قرن هجدهم که خدمات ارزنده‌ای به تحقیقات دربارهٔ موسیقی عثمانی کرده، و با نگارش کتاب سه جلدی «ادبیات ترکی» به دوره‌ای که مشخصهٔ آن کنجکاوی و تفحص در اوضاع و احوال ترکیهٔ عثمانی بود، خاتمه داده است. او جامباتّیستا تودِرینی[11] (د. ۱۷۹۹) راهب بزرگ یسوعی مذهب بود که در معیّت سفیر ونیز به استانبول رفت. کتاب «ادبیات ترکی» او که به آلمانی و فرانسه نیز ترجمه شده، در طول قرن‌ها منبع مهمی برای مطالعهٔ موسیقی عثمانی نیز بوده است؛ دلیل اهمیتش نیز برای موسیقی‌شناسان، فصل مبسوط شانزدهم آن و دو گراور در ابتدا و انتهای جلد اول این کتاب است. فصل شانزدهم دربردارندهٔ ملاحظاتی در موضوع موسیقی صوفیانه است که حاصل

9 Kantemiroglu notasi
10 Jean Antoine du Loir
11 Giambattista Toderini

مکالمات تودرینی با دراویش بوده است. وی به موضوعات متعددی، از تاریخ موسیقی عثمانی گرفته تا مبانی نظری آن در بافت موسیقی‌شناسی عربی- ایرانی می‌پردازد. او تصریح می‌کند که بیشتر اعیان ترک و اشراف از موسیقی، که وارد نظام تعلیم و تربیت آنها شده، لذت می‌برند. ترک‌ها مدت زمان زیادی را صرف تحصیل و تمرین موسیقی می‌کنند، مخصوصاً روی سازهای سیمی و نی. آنها زنان و مردان برده‌ای را که می‌توانند با آلات موسیقیِ خود ایشان را سرگرم کنند در خانه نگه می‌دارند.

به گفتهٔ جووانّی، موضوعی که در تقریباً تمامی گزارش‌ها و مقالات مسافران اروپایی به آناتولی تکرار و به تفصیل معرفی شده، سماع مولویه و فعالیت‌های عبادی- ذوقی است که در «سماحانه»ها رخ می‌داده است. لذا، جووانّی در پایان مقالهٔ خود این پرسش را مطرح می‌کند که سماع مولویه از نظر بازدیدکنندگان ترکیهٔ عثمانی بیانگر چه بوده است؟ آیا این نمایشی بوده که عثمانی‌ها به آن می‌بالیدند؟ چرا عثمانی‌ها فکر می‌کردند که بازدیدکنندگان اروپایی احتمالاً از چنین مراسمی خوششان می‌آید و یا تحت تأثیر آن قرار می‌گیرند؟ آنها در این آیین‌ها چه می‌دیدند؟ لااقل از پاره‌ای گزارش‌های اروپائیان برمی‌آید که عنصر هنری سماع آن اندازه که امروز اهمیت پیدا کرده، ظاهراً آن زمان مهم نبوده است. دیگر این‌که، مراسم سماع در آن روزگار بیشتر خودجوش و کمتر تنظیم یافته بوده است. چرا به‌رغم تجاری شدن آشکارِ مراسم مولویه، این مراسم هنوز از پس قرن‌ها، برای سیاحت‌گران در استانبول و نقاط دیگر در ترکیه جاذبه دارد؟ به اعتقاد جووانّی، پاسخ‌های زیادی می‌توان به این سؤالات داد. مع ذلک، برای فهم دقیق‌ترِ چراییِ نفوذ فوق‌العادهٔ سماع مولوی بر غربی‌ها و شرقی‌ها، به تحقیق و تفحص بیشتر در موسیقی‌شناسی، تاریخ ادبیات و هنرهای تجسمی نیاز است.

مقالهٔ پنجم. «سفرِ ناگزیر: متن، ترجمه، و یادداشت‌هایی دربارهٔ هفدهمین ترجیع‌بند جلال‌الدین رومی»، نگارشِ حاج محمد عیسی ولیِ انگلیسی، متولّیِ «بریتیش میوزیِیم» تا سال ۲۰۱۰، پس از بیان تعریف قالب ترجیع‌بند و ویژگی‌های ساختاری و محتواییِ آن، به تحلیل یکی از ۴۴ ترجیع‌بند موجود در دیوان مولانا می‌پردازد. این مقاله برگرفته از پایان‌نامهٔ دکتری نویسنده، شامل ترجمه و تحلیل ترجیعات مولاناست.[12] او این ترجیع‌بند را حاوی درونمایه‌های عمدتاً تعلیمی می‌داند که مستمع را به سلوک معنوی تشویق می‌کند. نویسنده ضمن ترجمهٔ بیت به بیت این ترجیع چهار بندی (جمعاً در ۵۶ بیت، در بحر رمل مسدّس محذوف) و معرفی موضوع هر بند، طیّ یادداشت‌هایی به توضیح اشارات و تلمیحات مندرج در آن، نکاتی در اصطلاح‌شناسی صوفیانه و مسائل مربوط به شرح و تفسیر ابیات می‌پردازد. مطلع نخستین بندِ این ترجیع چنین است:

گر دلت گیرد وگر گردی ملول
زین سفر چاره نداری ای فضول

مقالهٔ ششم. نوشتهٔ رُدریک گریرسُن با عنوان «باشوی مریلند: ششمین بارُن بالتیمور و دراویش پِرا»[13]، دربارهٔ مشاهدات فردریک کِلورت (د. ۱۷۷۱)، ملقب به ششمین بارُن بالتیمور، و موصوف به «باشوی مریلند»، در استانبول است. او که در یک خانوادهٔ اشرافی بسیار متمّول انگلیسی زاده و پرورش یافته بود، مدتی را در استانبول گذرانده و کتابی هم در باب تجربیاتش در این شهر منتشر کرده بود. وی ضمن وصف استانبول و مردم آن، نه تنها از سماع مولویه در سماحانهٔ منطقهٔ پرا سخن می‌گوید، بلکه قطعه‌ای را هم نقل می‌کند که به اعتقاد وی به مولانا منسوب است. برداشت‌های کلورت از درویشان مولوی همان اندازه مثبت و مطلوب است که برداشت‌های دیگر مسافران اروپایی به ترکیه. گرچه موسیقی ترک‌ها را درست در نقطهٔ مقابل موسیقی انگلیسی‌ها می‌دید، ولی به گوش او ناخوشایند نمی‌آمد. موسیقی ترک‌ها اکثراً به طور دسته‌جمعی اجرا می‌شد. درویشان در سماحانهٔ پرا هفته‌ای دو بار رقص اجرا می‌کردند. از مشاهدات بسیار شگفت‌آور او آزاد بودنِ ورود مسیحیان به سماحانه بود؛ پدیدهٔ زیبایی که هر غیرمسلمان حاضر در مجلس را به اسلام متمایل می‌کرد. کلورت از نوع البسهٔ درویشان و نحوهٔ ورودشان به صحنهٔ سماع و حرکات آنها اطلاعاتی به دست می‌دهد.

جالب‌تر از این گزارش‌ها گراورها یی است که از روی

12 Waley, Muhammad Isa, The Stanzaic Poems (Tarji'at) of Rumi, thesis, University of London (SOAS), 1990.

13 'The Bashaw of Merryland': The Sixth Baron Baltimore and the Dervises of Pera"

نقاشی‌ها و طرح‌های موجود در مجموعهٔ کلوِرت در ۱۷۹۶ به چاپ رسیده است. یکی از این گراور ها تصویر یک مجلس سماع است که به عقیدهٔ بَها تَنمان، کارشناس این گونه تصاویر، تنها مدرک برجای مانده از سومین سماحانه از شش سماحانهٔ محلهٔ پرا است، گرچه به نظر گریرسن، تَنمان احتمالاً خودِ گراور را ندیده است. نویسندهٔ مقاله سپس به معرفی این شش سماحانه و سازندگان آنها می‌پردازد. در جایی از این مقاله تصویر مجلس سماع مورد اشاره در بالا را همراه با شرح تک‌تک اجزاء آن می‌بینیم. دو تصویر دیگر هم متعاقب تصویر اول آمده که ساده‌تر با جزئیاتی کمتر از تصویر اصلی است. این تفاوت‌ها گریرسن را نسبت به صحت اظهارات تـنمان دچار تردید می‌کند و وی را به این نتیجه می‌رساند که تمایل گراورسازان اروپایی به این بوده که تصویری را که از نقاش اصلی به دستشان می‌رسیده مقداری آب و تاب و شاخ و برگ بیشتری بدهند. عناصری اضافی اغلب توسط کسانی به این تصاویر افزوده می‌شد که پایشان به استانبول نرسیده بود. طبق نتیجه‌گیری گریرسن، فرض اینکه مورخان بتوانند هرکدام از سماحانه‌های قدیم را بر پایهٔ این قبیل گراورها یا تصاویر چاپ سنگی بازسازی کنند ناموجّه می‌نماید. چنین تصاویری بسیار فریبنده و گیرا هستند، ولی بیشتر گویای نوع و زاویهٔ نگاه اروپایی‌ها به سماع است. آنها بیش از آنچه شواهد قابل اعتمادی بر سماحانهٔ مولوی در محلهٔ پرا باشند، بر قرن‌ها شیفتگی و مجذوبیت اروپاییان به مولویه و قرن‌ها کژفهمی آنها از این طریقت دلالت دارد.

مقالهٔ هفتم. به قلم شمس فریدلندِر، استاد عرفان‌شناس در دانشگاه آمریکاییِ قاهره، با عنوان «آن باش که هستی: عکس‌هایی از سماحانه‌ها»، نوشتهٔ بسیار کوتاهی است در معرفی عکس‌هایی که نویسنده، بیش از چهل سال پیش، از مجلس سماعی در «شب عَرُس» در قونیه گرفته است؛ شبی که عروج جلال‌الدین محمد مولوی از دنیای خاکی و اتصال او به محبوب حقیقی را جشن می‌گیرند. او از استانبول در معیّت گروهی از استادانِ سنّت موسیقی مولوی که قرار بود برنامهٔ سماع را برگزار کنند به سر تربت مولانا رفته بود. فریدلندر می‌نویسد چیزی را نشان می‌دهند که می توان در آنها دید و آنچه به‌طور غیرمستقیم از آنها استنباط می‌شود نامرئی می‌ماند. سماع مولویه هم مشهود هم نامشهود، هم مسموع هم نامسموع است. «سمازن» در هر چرخی که می‌زند نام خدا را به زبان ذهن می‌آورد. کیفیت نمادین عمیقی در «چرخ» هست که تنها آنان که در حال چرخیدن‌اند، معنای واقعی آن را می‌فهمند. نویسنده می‌افزاید که گرچه سیاحتگران قرن‌هاست که مسحور آیین سماع بوده‌اند، ولی از ابتدا قرار نبوده که این مراسم، به گونه‌ای که در حال حاضر به چشم می‌خورد، صِرف سرگرمی برای بازدیدکنندگان باشد. نویسنده پس از بیان مجملی از شرایطِ درویشِ مولوی بودن و نیز اشاراتی به نوع پوشاک چرخندگان (مانند کلاه «سکّه»، لباس شنل یا عبا مانند «خرقه»، و پیراهن بلند «تنّوره») و معانی نمادین هر یک، به شرح جزئیاتِ چهار مورد از ۱۱ عکسی که ارائه کرده، می‌پردازد.

مقالهٔ هشتم. با عنوان «دیدار مریم و نظرات مولانا در باب ویژگی‌های قصه، دفتر دوم مثنوی»، از اَلن ویلیامز، استاد ایران‌شناسی و ادیان تطبیقی در دانشگاه منچستر، شرح نگاه مولانا به داستان‌هایی است که محتوای آنها ظاهراً با واقعیت نمی‌خواند ولی درست گویای عین واقعیت است. حکایت با تاریخ فرق می‌کند و بنا نیست که با رویدادهای تاریخی منطبق باشد. آنچه در قصص و حکایات مورد نظر است معانی مندرج در آنهاست. درست است که حکایات کلیله و دمنه در عالم خارج امکان‌پذیر نیستند، ولی نقش آنها ابراز معانی است. به قول خود مولانا:

ای برادر قصه چون پیمانه‌ای‌ست
معنـی اندر وی مثال دانه‌ای‌ست
دانهٔ معنـی بگیـرد مـردِ عقل
ننـگرد پیمانه را گر گشت نقل

مولانا در تأیید این نظر، چندین مثال و نمونه می‌آورد؛ ازجمله مکالمهٔ مادر حضرت عیسی و مادر یحیی بن زکرّیا که در کتاب مقدس «الیزابت» نامیده شده است. طبق روایت قرآن (سورهٔ نوزدهم) روزی همسر زکریا به حضرت مریم می‌گوید به مجرّدی که با تو روبه‌رو شدم، کودکی که در جنین دارم به حرکت درآمد و در برابر فرزندی که تو در شکم داری سر فرود آورد. گزارش کتاب مقدس نیز کمابیش، با مقداری تفصیل بیشتر، همین واقعه را گزارش می‌کند. مولانا در ادامه می‌گوید منکران این حرف‌ها را «دروغ و خطا» می‌خوانند و می‌گویند:

مریم اندر حمل، جفتِ کس نشد/ از برونِ شهر او واپس نشد.

او تا زمانی که وضع حمل نکرد به شهر نیامد؛ هرگز مادر یحیی را ندید که از ماجرای خود برای او بگوید. مولانا در پاسخ می‌فرماید برای آنهایی که «اهل خاطر» هستند، «غایبِ آفاق» حکم حاضر را دارد. وقتی تازی‌زبانی به تازی می‌گوید: «که همی دانم زبان تازیان»، دیگر نیاز به حجّت و برهان نیست و عین دعوی او «گواه صدق خویش است». ماهیت حکایت فی‌نفسه نه یک هدف، بلکه وسیله برای تفهیم بعضی معانی خاص است.

مقالهٔ نهم. «مولانا و توهّمات ملّی‌گرایانه»، نگارش طلعت سعید حلمان، نگاهی است جامع و حتی‌المقدور بی‌طرفانه به بحثِ منشأ نژادی، تبار خانوادگی، و ملیت مولانا؛ این‌که این چهرهٔ نامور به کدام فرهنگ یا هویّت سیاسی تعلق دارد؟ آیا می‌توان بر روح عارفانه‌ای که حدّ و مرز نمی‌شناسد برچسب خاصی گذاشت؟ مردی که خود می‌گوید: ملت عشق از همه دین‌ها جداست/ عاشقان را ملّت و مذهب خداست. مع ذلک، بحث و جدل میان محققان در باب تعلق این روح آزاده و حدوحصرناپذیر به مکان و ملّت خاص ادامه دارد. در این میان، افغانستان، کشورهای عرب‌زبان، ایران، اتحاد جماهیر شوروی سابق و ترکیه هر کدام مولوی را از خود می‌دانند. بحث‌ها مبنی است بر زادگاه مولوی، نیاکان او، سمت و سوی فرهنگی او، زبان، شهر منتخب وی برای اقامت دائم و منطقهٔ نفوذ فرهنگی که مولانا در آن قرار گرفته بود. مولد مولانا وَخشِ بلخ بوده، پس جلال‌الدین از آنِ برادران افغان است. بنابر روایاتی، شجره‌نامهٔ او به ابوبکر، خلیفهٔ اول، می‌رسد، بنابراین جلال‌الدین بلخی باید در فهرست بزرگان عرب قرار گیرد (اشعار عربی هم کم ندارد). طلعت حلمان می‌کوشد استدلالات هر یک از طرف‌های دعوی را بررسی، و نقاط ضعف و قوت هر یک را باز نماید. به یُمن اشراف و انصاف علمی و آشنایی سال‌های سال او با روش‌شناسی تحقیق در غرب، حلمان نوشتاری جامع، ممتّع و عاری از تعصب و یکسونگری پرداخته است.

البته حلمان تصریح می‌کند که دانشمندان غربی همواره به این سبب مولانا را به عنوان شاعری ایرانی پذیرفته‌اند که عموماً در نثر و شعر خود، فارسی را به کار برده و در مسیر اصلیِ فرهنگ ایرانی باقی مانده است. با این همه، از اشارات دیگرِ حلمان برمی‌آید که حتی با استناد به این دو عامل نمی‌توان مولانا را منحصراً ایرانی دانست. دانش وسیع شاعر در برگیرندهٔ فرهنگ‌های متعدد دیگری به غیر از فرهنگ ایرانی – اسلامی است؛ یقیناً عناصر یونانی، عبری، هندی، و ترکی زیادی در آن یافت می‌شود. به‌علاوه، آشنایی او با مسیحیت بسیار بیش از یک آشنایی اتفاقی و گذرا بوده است.

نتیجه‌گیری حلمان این است که زادگاه، زبان، تبارنامهٔ خانوادگی، جهت‌گیری فرهنگی، اقامتگاه و امثال این عوامل، گرچه به شرط مستند بودن، همه می‌توانند نقش و مناسبتی داشته باشند، اما هیچ یک به تنهایی نمی‌توانند ملیت مولانا را ثابت کنند. از متن نوشته‌ها و سروده‌های او نیز بر نمی‌آید که او خود را متعلق به چه قوم و ملتی می‌دانسته است. اشاراتی که او در آنها گاه خود را ترک و گاه رومی می‌داند و زمانی حبشی و هندو، بیش از آنچه قضیه را روشن کند بر پیچیدگی آن می‌افزاید. بنا بر این، کشورها و فرهنگ‌ها همه می‌توانند او را از خودبدانند: در مقام راهنمای روحانی و شاعر استادانسانیت.

به دنبال مقالهٔ خواندنی حلمان، ترجمهٔ سه قطعه شعر از مولانا، که توسط خودِ او و دبلیو. مِروین به انگلیسی برگردانده شده، آمده است.

مقالهٔ دهم. «شیخ صوفی مولوی اسماعیل رسوخی انقروی (د.۱۶۳۱) و شرح او بر مثنوی رومی»، تألیف الیزا تسبیحی، فارغ‌التحصیل دورهٔ دکتری مطالعات دینی، از دانشگاه کنکُردیای کانادا، شامل گزارشی است از احوال زندگی انقروی، اوضاع اجتماع – سیاسی عصر او (اواخر قرن شانزدهم و دهه‌های آغازین سدهٔ هفدهم)، منزلت معنوی – علمی و مقام خانقاهی او و در میان مولویهٔ عهد عثمانی، و نقد و بررسیِ شرح بسیار معروف او بر مثنوی معنوی. در واقع، شرح انقروی بر دفتر هفتم مثنوی موضوع پایان‌نامهٔ مؤلف بوده است، با این‌که به نظر اکثر قریب به اتفاق مولوی‌پژوهان، مثنوی دفتر هفتمی نداشته است.

رسوخ‌الدین اسماعیل بن احمد بن بیرامی مولوی معروف به رسوخی یا رسوخی‌دَدَه و اهل آنکارا، شیخ مولویحانهٔ (مولوی‌خانهٔ) غَلاطیه در آنکارا بود و به مدت ۲۲ سال تا پایان عمر در این منصب باقی ماند. انقروی نخست متعلق به شاخه‌ای از طریقت خلوتی موسوم به بایرمیّه بود، اما بعداً به

مولویه پیوست. او در سنّت تصوف مولوی، امروزه سرشناس‌ترین و مهم‌ترین شارح مثنوی به‌شمار می‌رود. عنوان اثر عظیم او مجموعة اللطایف و مطمورة المعارف است. دانش استثنایی انقروی از زبان‌های عربی و فارسی و مطالعاتش در علوم ظاهر مانند حدیث، تفسیر، کلام، فقه، حکمت و همچنین آشنایی عمیقش با علوم مرتبط با تصوف، او را شخصیتی موجّه و موثّق در فرقهٔ مولویه ساخت.

پس از آنکه انقروی شرح خود را در ۱۰۳۵ ق به پایان برد، از آن برای تعلیم شاگردان و مریدان خود استفاده می‌کرد. شرح او از چنان اعتباری برخوردار بود که رینولد نیکلسن انگلیسی از آن در ترجمه و تفسیر مثنوی خود فراوان بهره گرفت. شرح انقروی مرکّب از دو قسمت است: یکی جامع الآیات که شرحی است بر آیات قرآنی و احادیث مثنوی و دیگری فاتحة الابیات. ایرادی که گاه در عرصهٔ مثنوی‌پژوهی بر کار انقروی وارد شده، این است که نسخه‌ای از این اثر را اساس شرح خود قرار داده که، به رغم قدمتِ آن (۸۱۴ ق)، از نگاه ارباب تحقیق چندان قابل اعتماد نیست، به‌ویژه که شامل دفتر هفتمی است که انتسابش به مولانا مردود شمرده شده است. عبدالباقی گولپینارلی، که یکی از پیروان شیوهٔ شرح‌نویسی انقروی بر مثنوی است، از تکیه و تأکید زیادِ وی بر دکترین ابن‌عربی انتقاد می‌کند. شرح انقروی عبارت است از ترجمهٔ بیت به بیت مثنوی به ترکی و، سپس یادداشت‌هایی در توضیح ابیات دشوارتر با بهره‌گیری از قرآن و حدیث. انقروی کوششی هم می‌کند که شرحی عرفانی برای هر بخش یا قصه به دست دهد. شرح انقروی را سال‌ها قبل عصمت ستارزاده به فارسی ترجمه کرد که در ۱۳۷۴ زیر عنوان شرح کبیر انقروی بر مثنوی مولانا در قالب ۱۵ مجلد به چاپ رسید.

بررسی و نقد کتاب. چهل و پنج صفحهٔ پایانی مجلهٔ مولانا رومی به معرفی و نقد انتشارات زیر اختصاص یافته است:

1. Rumi, Jalal al-Din, The Mathnavi, Book Three (Oxford, 20013)

«ترجمهٔ مثنوی، دفتر سوم»، همراه با مقدمه و توضیحات توسط جاوید مجدّدی. این ترجمهٔ منظوم را رابرت عبدالحیِ دار نقد کرده و ضمن وارد کردن پاره‌ای اشکالات بر آن، از این‌که مجددی با این کار باعث شده تا خوانندگان انگلیسی‌زبان اشعارِ مولانا را به وجهی مستقیم‌تر لمس کنند، تقدیر کرده است. معذلک، توصیه می‌کند که آنها به هنگام مطالعهٔ این ترجمهٔ منظوم، ترجمهٔ منثور نیکلسن را هم برای تبیین بخش‌های دشوارترِ مثنوی کنار دست داشته باشند.

2. Ambrosio, Alberto Fabio, Soufis à Istanbul: Hier, aujourd'hui (Xlllc-XXlc siècle) (paris 2014).

3…..La confrérie de la danse sacrée. Les derviches tourneurs (Paris, 2014)

بررسی و نقد این هر دو کتاب، که از نظری مکمل یکدیگرند، بر عهدهٔ رُدِریک گریرسن بوده است. کتاب دوم ظاهراً برای خوانندگان عام، از جمله دیدارکنندگانِ استانبول، نوشته شده است؛ با این نیت که بهتر و بیشتر دربارهٔ سماع و درویشان چرخنده آگاهی پیدا کنند. گریرسن ضمن تحسین این دو کتاب نارسایی‌هایی نیز در آنها می‌بیند.

4. Friedlander, Shems, Winter Harvest (Cambridge, Mass., 2015)

منتقد این کتاب، عبدالله اشلایفر، می‌نویسد گرچه عنوان فرعی کتاب Bob Dylan to Jalaluddin Rumi است، ولی این اثر نه دربارهٔ دیلن (خواننده و آهنگساز معروف آمریکایی در واپسین دهه‌های قرن بیستم) است نه دربارهٔ رومی، بلکه گزارش یک سلسله خاطرات و مشاهدات فریدلندر همراه با تصویر است که ضمن آن از سرگذشت آشنایی‌اش با مولویه به‌واسطهٔ طریقت خلوتیه و دیدار با پیر و مرادش مظفر افندی می‌نویسد. او در خلال این گزارش‌ها اطلاعاتی هم دربارهٔ خانوادهٔ خود به خواننده می‌دهد. علت حضور نام باب دیلن در عنوان کتاب ظاهراً این است که در دههٔ ششم قرن گذشته که آمریکا شاهد پاره‌ای تلاطمات اجتماعی–فرهنگی بود (یعنی همزمان با اوج فعالیت‌های هنریِ دیلن و انعکاس ناآرامی‌های زمان در آهنگ‌های وی) گروهی از «سمازن»های مولوی برای اجرای رقص سماع به نیویورک آمده بودند. یکی از امتیازات این کتاب اطلاعاتی است که دربارهٔ تاریخ اسلام در ایالات متحدهٔ امریکا، مخصوصاً بُعد صوفیانهٔ آن، عرضه می کند.

5. Çipan, Mustafa, ed., Mevlana Müzesi Kataloğu (konya, 2012)

بنا به گفتهٔ منتقد کتاب، یاسین حُواری، «فهرست موزهٔ

مولانا» سومین کتاب از سه کتابی است که سیاهه‌ای از محتویات این موزه را معرفی می‌کند. دو کتاب پیشین مختصّ منسوجات و فرش‌های موزه است و این سومی اشیاء بیشتری را در قالب چهار فصل همراه با تصاویر و عکس‌های متعدد ارائه می‌کند.

6. Musić, Elvir, Mevlana i Mir: Rat i Mir u djelima Mevlane Dželaludina Rumija (Konya & Sarajevo, 2015)

به ویراستاری اسلوبودان ایلیچ. مؤلف این کتاب، الویر موسیتی که آن را به زبان بوسنیایی نوشته، از نسل ایران‌شناسان متأخر است. او دکترای خود را در تهران گرفته، و هم‌اکنون مدرس دانشگاه مولانا در قونیه است. عنوان کتاب او را می‌توان این گونه ترجمه کرد: «مولانا و صلح: جنگ و صلح در آثار مولانا جلال‌الدین». برای یک بوسنیایی متخصص در مولوی‌شناسی، که یکی از خونبارترین دوره‌های تاریخ را پشت سر گذاشته، جنگ و صلح در نثر و شعر این شاعرصرفاً موضوعی آکادمیک نیست و اهمیت دیگری دارد. موسیتی مفاهیم جنگ و صلح را از نظر مولانا تجزیه و تحلیل می‌کند و این دو مفهوم را در مراحل مختلف زندگی او، از ماوراء النهر و خوارزم گرفته تا شام و آناتولی بررسی می‌کند.

7. Halman, Talat Sait, Love Is All: Rumi's Life and Poems of Ecstasy, The Whirling Dervishes (Istanbul, 2011)

ردِریک گریرسن، بررسی‌کنندهٔ این کتابِ هفتاد صفحه‌ای، آن را زیباترین اثر در معرفی رومی و درویشان چرخنده ارزیابی می‌کند. کتاب با عکس‌های فراوانی به رنگ‌هایی جذاب مصور شده است. شماری از این عکس‌ها تصاویری از سمازن‌ها (سماع کنندگان) و صحنه‌هایی از داخل گنبد سبز در قونیه است. مقاله‌ای از این کتاب که لُبّ آن را تشکیل می دهد، «شعر و فلسفهٔ رومی» عنوان دارد. هم کار حلمان و هم نقد گریرسن بر آن هر دو بسیار آموزنده و پرمحتوا است.