การศึกษาแนวคิดปรัชญาซูฟีย์สู่การรังสรรค์รูปแบบทางดนตรี และนาฏกรรมประกอบพิธีเซมา สำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย

A STUDY OF SUFISM PHILOSOPHY TO THE CREATION OF MUSIC FORM AND PERFORMANCE IN SEMA RITUAL, MEVLEVI ORDER OF ANATOLIA

ปริญญา ปานนพภา

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2566

การศึกษาแนวคิดปรัชญาซูฟีย์สู่การรังสรรค์รูปแบบทางดนตรี และนาฏกรรมประกอบพิธีเซมา สำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย

ปริญญา ปานนพภา

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2566
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

A STUDY OF SUFISM PHILOSOPHY TO THE CREATION OF MUSIC FORM AND PERFORMANCE IN SEMA RITUAL, MEVLEVI ORDER OF ANATOLIA

PARINYA PANNOPPHA

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of DOCTOR OF ARTS

(Ethnomusicology)

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2023

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาแนวคิดปรัชญาซูฟีย์สู่การรังสรรค์รูปแบบทางดนตรี และนาฏกรรมประกอบพิธีเซมา สำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย

ของ

ปริญญา ปานนพภา

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

..... ที่ปรึกษาร่วม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ)

..... ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร)

ชื่อเรื่อง	การศึกษาแนวคิดปรัชญาซูฟีย์สู่การรังสรรค์รูปแบบทางดนตรี และนาฏกรรมประกอบพิธีเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย
ผู้วิจัย	ปริญญา ปานนพภา
ปริญญา	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
ปีการศึกษา	2566
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุรศักดิ์ จำนงค์สาร
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วีระ พันธุ์เสือ

วิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา สภาพปัจจุบัน องค์ความรู้ทางดนตรี ตลอดจนแนวคิดแบบซูฟีย์อิสลามที่ส่งผลต่อการรังสรรค์ดนตรี และท่าทางประกอบพิธีกรรมเซมาของสำนักเมฟเลวี งานวิจัยเป็นรูปแบบเชิงคุณภาพ และการลงพื้นที่ภาคสนาม ณ เมืองคอนยา และเมืองอิสตันบูล สาธารณรัฐตุรกี ผลการศึกษาพบว่าสำนักเมฟเลวีก่อตั้งขึ้นเมื่อปี ค.ศ.1292 ในอนาโตเลีย พัฒนาการทำสมาธิหมุนพร้อมดนตรี หรือเซมา โดยได้แรงบันดาลใจจากเมฟลานา รูมีย์ ถูกยกเป็นมรดกโลกทางวัฒนธรรมใน ปี ค.ศ.2005 ใช้เครื่องดนตรี ได้แก่ เนย์ คูดุม เคเมนเช ฮาลิเล อูด คานุน ทัมบูร์ และเบนดิร มีรูปแบบทางดนตรีสัมพันธ์กับขั้นตอนพิธีกรรม ได้แก่ 1) นะต์ เชริฟ 2) คูดุม ดาร์บึ 3) เนย์ ทัคซิม 4) เพชเรฟ 5) อายิน เชริฟ และ 6) มะคามิ คูราน จัดแสดงในวันบัยรัม วันคันดิล วันอุรุส เชบิ และวันสำคัญระดับชาติของตุรกี ในอดีตสืบทอดผ่านการเป็นสาวกสำนัก ปัจจุบันดูแลโดยมูลนิธิเมฟลานานานาชาติ มีการเผยแพร่หลายช่องทางทั้งภาครัฐบาลตุรกี และภาคเอกชน มีองค์ประกอบหลักทางดนตรี ได้แก่ 1) มะคาม หรือโครงสร้างทำนอง และ 2) อูซูล หรือหน้าทับ แนวคิดในการสร้างสรรค์ คือ 1) หลักการพระเจ้า 2) หลักการแหล่งความรู้ 3) หลักการครูผู้นำจิต 4) หลักการระลึกถึงพระเจ้า และ 5) หลักการสันโดษ

คำสำคัญ : พิธีเซมา, ดนตรีพิธีกรรม, สำนักเมฟเลวี

Title	A STUDY OF SUFISM PHILOSOPHY TO THE CREATION OF MUSIC F ORM AND PERFORMANCE IN SEMA RITUAL, MEVLEVI ORDER OF ANATOLIA
Author	PARINYA PANNOPPHA
Degree	DOCTOR OF ARTS
Academic Year	2023
Thesis Advisor	Assistant Professor Dr. Surasak Jamnongsarn
Co Advisor	Assistant Professor Doctor Veera Phansue

The purpose of this research is to study the history, present conditions, knowledge of music and Islamic Sufi concepts that influenced the creation of music and the gestures of the Sema ritual of the Mevlevi order. This research is a qualitative model and field study in Konya and Istanbul, Republic of Türkiye. The study results that the Mevlevi order founded in 1292 in Anatolia and developed a spinning meditation with music, or “Sema”, inspired by Mevlana Rumi. It was registered as World Cultural Heritage in 2005. The musical instruments used are Ney, Kudum, Kemenche, Halile, Oud, Kanun, Tambur and Bendir. There are musical styles related to the ritual steps: (1) Nat Sherif; (2) Küdüm Darbi; (3) Ney Taksim; (4) Peshrev; (5) Ayin Sherif; and (6) Makami Kuran. It is performed on Bayram, Kandil, Urus Shebi and other important Turkish national days. It was inherited through being a sect disciple and currently maintained by the Mevlana International Foundation. It is distributed through various channels, both the Turkish government and the private sector. The main musical elements were as follows: (1) Makam, or melodic structure and (2) Usul, or rhythmic pattern. The creative concepts included the following: (1) the God principle; (2) the Source of Knowledge Principle; (3) the Spiritual Leader principle; (4) the Remembrance of the God Principle; and (5) the Solitary principle.

Keyword : Sema rite, Ritual music, Mevlevi order

กิตติกรรมประกาศ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้มิอาจเสร็จสมบูรณ์ได้ หากปราศจากคำชี้แนะจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ อดีตอาจารย์ที่ปรึกษาร่วม (เกษียณอายุ) ที่กรุณามอบคำปรึกษาอันเป็นประโยชน์ต่อการวิจัย ตรวจสอบ ตรวจทาน แก้ไข ตั้งคำถามให้ฉุกคิด อีกทั้งยังกรุณามอบกำลังใจให้ผู้วิจัยเสมอมาจนกระทั่งปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วง

กราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ ประธานสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธ์วราทร และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์ ที่กรุณามอบคำแนะนำในการแก้ไขปริญญานิพนธ์ให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

กราบขอบพระคุณคุณพ่อปิยะ ปานนพภา และคุณแม่สริญญา ปานนพภา บุพการีอันเป็นที่รัก ผู้มอบชีวิต มอบโอกาสทางการศึกษา ผู้เป็นทั้งกำลังกาย กำลังใจ กำลังทรัพย์ คอยสนับสนุนทุกความสุข และความสนใจเป็นแรงผลักดัน เป็นความอบอุ่นใจ และเป็นผู้อยู่เบื้องหลังในทุกความสำเร็จของกระผมตลอดมา รวมถึงนางสาวปริตา ปานนพภา น้องสาวสุดที่รักที่ภาคภูมิใจในตัวพี่ชาย และคอยห่วงใยสอบถามความคืบหน้าโดยตลอด

กราบขอบพระคุณเหล่าคณาจารย์ทั้งหลายที่ประสิทธิ์ประสาทสรรพวิชาให้แก่ข้าพเจ้าตั้งแต่ระดับปริญญาตรีจนกระทั่งปริญญาเอก ที่หล่อหลอมตัวตน ความหลงใหลในวิชาดนตรีให้แก่กระผมตั้งแต่ยังไม่รู้ความกระทั่งเข้าใจถึงแก่นแท้ขององค์ความรู้ด้านปรัชญาดนตรี

ขอขอบคุณมิสเตอร์ยูเซล ยัยลาจิ (Mr.Yücel Yaylaci) จากหัวใจ สำหรับมิตรภาพที่เกิดขึ้นด้วยความบังเอิญ ณ เมืองคอนยา สาธารณรัฐตุรกี ที่ช่วยเหลือยามตกระกำลำบาก กระทั่งเป็นผู้ช่วยประสานงาน แนะนำงานวิจัย และสถานที่สำหรับเก็บข้อมูลภาคสนามต่างๆ สำหรับการวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบคุณเพื่อน พี่ น้อง สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยาทุกคน ที่ร่วมเดินทางฟันฝ่าการเรียนอย่างหนักหน่วงด้วยกันมาทั้งในห้องเรียน และการออกภาคสนาม คอยเป็นกำลังใจให้แก่กันและกัน รับฟังปัญหา สอบถามสารทุกข์สุขดิบ และช่วยติดตามขั้นตอนดำเนินการต่างๆ ให้ด้วยความเต็มใจ

ขอขอบคุณนางสาวณัฐชา พวงเรืองศรี สำหรับการออกแบบโปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ คำอวยพร ของว่าง และกำลังใจอย่างล้นเหลือ ทั้งยังคอยอยู่เคียงข้างกันตลอดเวลาในยามที่ต้องการแรงใจมากเป็นพิเศษ

สุดท้ายนี้ขอขอบคุณตัวเองสำหรับความทุ่มเทที่มีต่อสิ่งที่ตนเองรักมาตลอดโดยไม่ย่อท้อ ถึงแม้จะถอดใจอยู่หลายครั้ง แต่ก็สามารถพาตัวเองลุกขึ้นได้เสมอ และยังฝ่าฝันอุปสรรคต่างๆ จนสร้างความภาคภูมิใจให้กับตัวเองได้สำเร็จในท้ายที่สุด

ปริญญา ปานนพภา

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฑ

สารบัญรูปภาพ ..... ฒ

บทที่ 1 ที่มา และความสำคัญของงานวิจัย 1

ภูมิหลัง 1

จุดมุ่งหมายของงานวิจัย 7

ความสำคัญ และประโยชน์ของงานวิจัย 7

ขอบเขตของงานวิจัย 8

ข้อตกลงเบื้องต้นในงานวิจัย 8

นิยามศัพท์เฉพาะในงานวิจัย 9

บทที่ 2 เอกสาร ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 10

การแตกออกของนิกายในศาสนาอิสลาม 10

สำนักคิดในอิสลาม 14

ประเภทของสำนักคิดในอิสลาม 16

ความขัดแย้งในสมัยของมุฮัมมัด (ซ.ล.) 20

สาเหตุการกำเนิดสำนักคิดต่างๆ ในอิสลาม 24

วิเคราะห์ปัญหาในเรื่องตำแหน่งผู้นำ 26

อิสลาม กับวัฒนธรรม 27

ที่มาของวัฒนธรรมอิสลาม 31
อิสลาม กับดนตรี 32
ทัศนคติเกี่ยวกับดนตรีในศาสนาอิสลาม 37
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 38
ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 40
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า 41
การศึกษาค้นคว้า สอบถาม และรวบรวมข้อมูลพื้นฐานของงานวิจัย 41
ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งต่างๆ ดังนี้ 41
ศึกษาจากสื่อสารสนเทศออนไลน์ และสื่อมัลติมีเดียอื่นๆ 42
การเตรียมการเบื้องต้นก่อนลงพื้นที่ภาคสนาม 42
การกำหนดพื้นที่ศึกษา 42
การกำหนดกลุ่มประชากรศึกษา 42
การกำหนดช่วงเวลาศึกษา 43
เครื่องมือ และอุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บข้อมูลงานวิจัย 43
การลงพื้นที่ และเก็บข้อมูลภาคสนาม 44
จากการสังเกตการณ์อย่างไม่มีส่วนร่วม และมีส่วนร่วม 44
จากการสอบถามการสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ และไม่เป็นทางการ 44
การศึกษา และจัดระเบียบหมวดหมู่ข้อมูลงานวิจัย 44
การวิเคราะห์ และจัดลำดับความสำคัญของข้อมูลงานวิจัย 45
สรุปผลงานวิจัย 47
บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 48
1. เพื่อศึกษาความเป็นมาเชิงประวัติศาสตร์ สภาวะปัจจุบันของดนตรี และ นาฏกรรม
ประกอบพิธีเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย 49

1.1 ประวัติศาสตร์ สภาพแวดล้อมทั่วไป และบริบททางสังคมวัฒนธรรมในพื้นที่ทำการศึกษา 49

1.2 ประวัติความเป็นมาของแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ การก่อตั้งสำนักเมฟเลวี และกำเนิดพิธีกรรมเซมา 58

1.3 สถานภาพปัจจุบันของดนตรี และนาฏกรรมประกอบพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวี 69

1.4 ว่าด้วยเครื่องดนตรี การจัดประสมวง และสถานที่สำหรับประกอบพิธีกรรมเซมา..... 71

1.5 ว่าด้วยสมาชิกผู้ประกอบพิธีกรรมเซมา ลำดับชั้น หน้าที่ และคุณสมบัติ 88

1.5 ว่าด้วยที่มาของคำสวดภาวนา และบทบรรเลงที่ใช้ในพิธีกรรมเซมา 94

1.7 รูปแบบทางดนตรี วรรณศิลป์ นาฏกรรม และลำดับขั้นตอนพิธีกกรมเซมาสำนักเมฟเลวี 124

รูปแบบทางดนตรี วรรณกรรม และนาฏกรรมประกอบพิธีเซมา 124

- ท่าทางในการประกอบพิธีกรรมเซมา..... 142

ลำดับขั้นตอนพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวี..... 144

1.8 ว่าด้วยวัตรปฏิบัติ เทศกาลประเพณี และโอกาสในการประกอบพิธีกรรมเซมา..... 149

1.9 ว่าด้วยการสืบต่อ การประชาสัมพันธ์ และการเผยแพร่พิธีกรรมเซมา..... 168

2. เพื่อศึกษาอิทธิพลแนวคิดเชิงปรัชญาซูฟีย์ต่อการรังสรรค์ดนตรี และนาฏลักษณ์ประกอบพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย 174

2.1 การศึกษาแนวคิดหลักของปรัชญาซูฟีย์ในอิสลาม 175

1. หลักการเรื่องพระผู้เป็นเจ้า..... 175

2. หลักการเรื่องแหล่งความรู้..... 178

3. หลักความเชื่อเรื่องครูผู้นำจิตวิญญาณ..... 182

4. หลักการเรื่องการระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้า 186

5. หลักการเรื่อง “การถือสันโดษ” และ “การเฝ้าเดี่ยว” 188

2.2 การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดอิทธิพลฯ ที่ปรากฏในบทคำร้อง หรือบทสวดภาวนา..... 189

- อิทธิพลในโองการอัลกุรอาน 189

2.3 การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดอิทธิพลฯ ที่ปรากฏในองค์ประกอบทางดนตรี 193

- เนย์ ทัคซิม 193

- คูดุม ดาร์บึ..... 194

- อิทธิพลในโครงสร้างบทเพลงพิธีกรรม..... 197

- อิทธิพลในมะคามิ คูราน..... 199

2.4 การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดอิทธิพลฯ ที่ปรากฏในนาฏกรรม และเครื่องแต่งกายในพิธีกรรม..... 201

- ท่าทางประกอบนาฏกรรม 201

- เดสตาร์ 204

- ซิกเก 206

- เทนนูเร และเดสเตกูล 208

- เฮอร์กา..... 210

- เอลิฟ เนเมด)รัดประคด(..... 213

- เซมา โพสทู..... 215

2.5 การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดอิทธิพลฯ ที่ปรากฏในรูปแบบพิธีกรรม 218

- จำนวนขั้นตอนของพิธีกรรม..... 218

- เซมา 220

- เดฟริเวเลด..... 222

3. เพื่อศึกษาองค์ความรู้ทางดุริยางคศิลป์ และนาฏยศิลป์ที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมาสำนัก เมฟเลวีแห่ง อนาโตเลีย ดังหัวข้อต่อไปนี้ 225

การวิเคราะห์บทบรรเลง ซอน ยูรุค 226

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง..... 226

2. บันทึกโน้ตบรรเลง และจังหวะหน้าทับ..... 227

3. คำร้อง และคำแปลความหมาย 229
4. การวิเคราะห์แนวทำนอง..... 229
5. การวิเคราะห์จังหวะ 234
6. การวิเคราะห์เสียงประสาน..... 238
7. การวิเคราะห์เสียง 241
8. การวิเคราะห์ประโยคเพลง 244
9. การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ 247
การวิเคราะห์บทสวดบรรเลง เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี 251
1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง 251
2. บันทึกโน้ตบทร้องบรรเลง และจังหวะกลองประกอบ..... 252
3. คำร้อง และคำแปลความหมาย 253
4. การวิเคราะห์แนวทำนอง..... 254
5. การวิเคราะห์จังหวะ 258
6. การวิเคราะห์เสียงประสาน..... 262
7. การวิเคราะห์เสียง 266
8. การวิเคราะห์ประโยคเพลง 268
9. การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ 271
การวิเคราะห์บทร้องบรรเลง เซกาฮ์ อิลาฮี..... 274
1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง 274
2. บันทึกโน้ตบทร้องบรรเลง และจังหวะกลองประกอบ..... 275
3. คำร้อง และคำแปลความหมาย 278
4. การวิเคราะห์แนวทำนอง..... 279
5. การวิเคราะห์จังหวะ 284

6. การวิเคราะห์เสียงประสาน 288
7. การวิเคราะห์เสียง 292
8. การวิเคราะห์ประโยคเพลง 294
9. การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ 299
อรรถาธิบายขั้นตอนพิธีกรรมเซมา 302
บทที่ 5 สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ 309
จุดประสงค์งานวิจัย 309
สรุปผลการศึกษาวิจัย 310
1. เพื่อศึกษาความเป็นมาเชิงประวัติศาสตร์ สภาวะปัจจุบันของดนตรี และ นาฏกรรมประกอบพิธีเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย 310
1.1 ว่าด้วยสภาพแวดล้อมทั่วไป ประวัติศาสตร์ และบริบททางสังคมวัฒนธรรมในพื้นที่ทำการศึกษา 310
1.2 ว่าด้วยประวัติความเป็นมาของปรัชญาซูฟีย์ การก่อตั้งสำนักเมฟเลวี และกำเนิดพิธีกรรมเซมา 311
1.4 รูปแบบทางดนตรี นาฏลักษณ์ วรรณกรรม และลำดับขั้นตอนในพิธีกรรมเซมา 313
1.5 ที่มาของคำสวดภาวนา และบทบรรเลงที่ใช้ในพิธีกรรมเซมา 316
1.6 สมาชิกผู้ประกอบพิธีกรรมเซมา ลำดับชั้น หน้าที่ และคุณสมบัติ 316
1.7 เครื่องดนตรี การจัดประสมวง สถานที่จัดแสดง และเครื่องแบบแต่งกายในพิธีกรรมเซมา 317
1.8 วัตรปฏิบัติ เทศกาลประเพณี และโอกาสต่างๆ ในการประกอบพิธีกรรมเซมา 320
1.9 การสืบต่อ การประชาสัมพันธ์ และการเผยแพร่พิธีกรรมเซมา 322
2. เพื่อศึกษาอิทธิพลเชิงแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ต่อการรังสรรค์ดนตรี และนาฏลักษณ์ประกอบพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย 322

2.1 การศึกษาแนวคิดหลักของปรัชญาซูฟีย์ในอิสลาม 322
2.2 การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดอิทธิพลฯ ที่ปรากฏในบทคำร้อง หรือบทสวดภาวนา 323
2.3 การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดอิทธิพลฯ ที่ปรากฏในองค์ประกอบทางดนตรี 323
2.4 การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดอิทธิพลฯ ที่ปรากฏในนาฏลักษณ์ และเครื่องแต่งกายในพิธีกรรม..... 324
2.5 การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ ที่ปรากฏในรูปแบบพิธีกรรม 325
ข้อเสนอแนะ 330
บรรณานุกรม 331
ประวัติผู้เขียน..... 333

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 รายนามบทบรรเลง และบทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย 103

ตาราง 2 ตัวอย่างการออกเสียงพยางค์อูซุล 127

ตาราง 3 ตัวอย่างอูซูลในอัตราจังหวะต่าง ๆ 128

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 แผนที่ดินแดนอนาโตเลีย 49

ภาพประกอบ 2 ฮาเจีย โซเฟีย 54

ภาพประกอบ 3 มุสตาฟา เคมาล 58

ภาพประกอบ 4 เมฟลานา รูมีย์ ขณะหมุนตัวต่อหน้าศิษย์ 69

ภาพประกอบ 5 ขลุ่ยเนย์บรรเลงโดยเนย์เซน 72

ภาพประกอบ 6 ซอเคเมนเซ (ซ้าย) 74

ภาพประกอบ 7 ซอรีบับ (ขวา) 74

ภาพประกอบ 8 พิณคานุนบรรเลงโดยคานุนิ 75

ภาพประกอบ 9 พิณอูดบรรเลงโดยอูดิ 76

ภาพประกอบ 10 พิณทัมบูร์บรรเลงด้วยการสี (ซ้าย) 78

ภาพประกอบ 11 พิณทัมบูร์บรรเลงด้วยการดีด (ขวา) 78

ภาพประกอบ 12 กลองคูดุมบรรเลงโดยคูดุมเซน 79

ภาพประกอบ 13 ฉาบฮาลิเลบรรเลงโดยฮาลิเลเซน 81

ภาพประกอบ 14 กลองเบนดิรบรรเลงโดยเบนดิริ 82

ภาพประกอบ 15 การประสมวงมุทริบยุคเริ่มต้น 83

ภาพประกอบ 16 การประสมวงมุทริบแบบอิสระ 84

ภาพประกอบ 17 พื้นที่ประกอบพิธีกรรมเซมา (เซมาฮาเน) 86

ภาพประกอบ 18 พื้นที่สำหรับบรรเลงดนตรี (มุทริบฮาเน) 87

Figure 19 เซมาฮาเนนอกอาคาร 88

ภาพประกอบ 20 หุ่นจำลองมุฮิบ 89

ภาพประกอบ 21 ห้องเมตบาฮ์ 90

ภาพประกอบ 22 เชคสำนักเมฟเลวี 91
ภาพประกอบ 23 พระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน 96
ภาพประกอบ 24 หนังสือดิวานโดยรูมีย์ 99
ภาพประกอบ 25 ตัวอย่างมะคัมชนิดต่าง ๆ 126
ภาพประกอบ 26 อูซูลแม่บท และการแปรจังหวะ 127
ภาพประกอบ 27 บทกวีนิพนธ์ นะต์ เชริฟ ต้นฉบับ 130
ภาพประกอบ 28 ตัวอย่างอูซูลที่ใช้บรรเลงคูดูม ดาร์บึ 131
ภาพประกอบ 29 โน้ตเนย์ ทัคซิม 132
ภาพประกอบ 30 โน้ตเพชเรฟ และอูซูลมูซาฟ เดฟริ เคบิร 133
ภาพประกอบ 31 โน้ตอายินท่อนที่ 4 135
ภาพประกอบ 32 โองการอัลกุรอานบทที่ 2 วรรคที่ 115 137
ภาพประกอบ 33 ท่ายืนตรง 143
ภาพประกอบ 34 ท่าหมุนตัวของเซมาเซน (ซ้าย) และเชค (ขวา) 144
ภาพประกอบ 35 นะต์ฆะวานขับลำนำนะต์เชริฟ 146
ภาพประกอบ 36 การบรรเลงเนย์ทัคซิม 147
ภาพประกอบ 37 การเดินเวียนแถววงกลม 147
ภาพประกอบ 38 การขอพรโดยเซมาเซนซาช 149
ภาพประกอบ 39 วันอีดิลฟิฏริในตุรกี 153
ภาพประกอบ 40 วันอีดิลอัฎฮาในตุรกี 155
ภาพประกอบ 41 การประดับไฟมัสยิดในค่ำคืนเมฟลิด คันดิลิ 156
ภาพประกอบ 42 การประดับไฟมัสยิดในค่ำคืนเรไกป์ คันดิลิ 160
ภาพประกอบ 43 ภาพวาดมุฮัมมัด (ซ.ล.) ขี่อัลบุรอค ศิลปะเปอร์เซีย 162
ภาพประกอบ 44 การประดับไฟมัสยิดในค่ำคืนมิราซ คันดิลิ 163

ภาพประกอบ 45 การประดับไฟมัสยิดในค่ำคืนเบรัต คันดิลิ 164
ภาพประกอบ 46 การประดับไฟมัสยิดในค่ำคืน เคดิร เกเจซี 167
ภาพประกอบ 47 กระดานฝึกหัดทำสมาธิหมุน 169
ภาพประกอบ 48 แผ่นป้ายประชาสัมพันธ์การแสดงพิธีกรรมเซมา 172
ภาพประกอบ 49 สัญลักษณ์มูลนิธิเมฟลานา นานาชาติ 173
ภาพประกอบ 50 ท่าทางในการประกอบพิธีกรรมเซมา 204
ภาพประกอบ 51 โดมสุสานสีเขียวของศาสนทูตมุฮัมมัด และผ้าคาดเดสตาร์ 206
ภาพประกอบ 52 ป้ายหินหลุมศพของสำนักเมฟเลวี และหมวกซิกเก 208
ภาพประกอบ 53 ผ้าห่อศพ และเสื้อเทนนูเร 210
ภาพประกอบ 54 หลุมฝังศพชาวมุสลิม และเสื้อคลุมเฮอร์กา 212
ภาพประกอบ 55 อะลิฟฟิ เนเมด 215
ภาพประกอบ 56 พรมเซมา โพสทู 217
ภาพประกอบ 57 การเดินเวียนเดฟริ เวเลด 224
ภาพประกอบ 58 ซอน ยูรูค ช่วงเสียง และตัวอย่างตำแหน่งที่พบ 229
ภาพประกอบ 59 ซอน ยูรูค ตัวอย่างขั้นคู่ และการเคลื่อนทำนอง 230
Figure 60 ซอน ยูรูค ตัวอย่างทิศทางดำเนินทำนอง 231
Figure 61 ซอน ยูรูค โน้ตประดับ 232
ภาพประกอบ 62 ซอน ยูรูค จำนวนแนวเสียง 232
ภาพประกอบ 63 ซอน ยูรูค ความสัมพันธ์ของทิศทาง 233
ภาพประกอบ 64 ซอน ยูรูค โครงหลักของทำนอง 234
ภาพประกอบ 65 ซอน ยูรูค อัตราจังหวะ 234
ภาพประกอบ 66 ซอน ยูรูค ตัวอย่างจังหวะพิเศษ 235
ภาพประกอบ 67 ซอน ยูรูค ลักษณะจังหวะ 236

ภาพประกอบ 68 ซอน ยูรูค ลักษณะจังหวะ (ต่อ)..... 237
ภาพประกอบ 69 ซอน ยูรูค โครงหลักของลักษณะจังหวะ..... 238
ภาพประกอบ 70 ซอน ยูรูค ระบบอิงกุญแจเสียง..... 239
ภาพประกอบ 71 ซอน ยูรูค คอร์ด 240
ภาพประกอบ 72 ซอน ยูรูค โครงสร้างหลักของเสียงประสาน..... 241
ภาพประกอบ 73 ซอน ยูรูค หน่วยทำนอง..... 244
ภาพประกอบ 74 ซอน ยูรูค จุดพักประโยค..... 245
ภาพประกอบ 75 ซอน ยูรูค ประโยคเพลง 246
ภาพประกอบ 76 ซอน ยูรูค การพัฒนาประโยคเพลง..... 246
ภาพประกอบ 77 ซอน ยูรูค โครงหลักของประโยคเพลง..... 247
ภาพประกอบ 78 ซอน ยูรูค รูปแบบสังคีตลักษณ์..... 249
ภาพประกอบ 79 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ช่วงเสียง และตัวอย่างตำแหน่งที่พบ 254
ภาพประกอบ 80 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ตัวอย่างขั้นคู่ และการเคลื่อนทำนอง 255
ภาพประกอบ 81 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ทิศทางดำเนินทำนอง 255
ภาพประกอบ 82 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี โน้ตประดับ..... 256
ภาพประกอบ 83 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี จำนวนแนวเสียง 257
Figure 84 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ความสัมพันธ์ของทิศทาง 257
ภาพประกอบ 85 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี โครงหลักของทำนองเพลง..... 258
ภาพประกอบ 86 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี อัตราจังหวะ 258
ภาพประกอบ 87 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี จังหวะพิเศษ..... 259
ภาพประกอบ 88 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ลักษณะจังหวะ..... 260
ภาพประกอบ 89 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ลักษณะจังหวะ (ต่อ) 261
ภาพประกอบ 90 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี โครงหลักของลักษณะจังหวะ 262

ภาพประกอบ 91 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ระบบอิงกุญแจเสียง 263
ภาพประกอบ 92 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี คอร์ด 264
ภาพประกอบ 93 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี โครงหลักของเสียงประสาน 265
ภาพประกอบ 94 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี หน่วยทำนอง 268
ภาพประกอบ 95 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี จุดพักประโยค 269
ภาพประกอบ 96 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ประโยคเพลง 270
ภาพประกอบ 97 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี การพัฒนาประโยคเพลง 270
ภาพประกอบ 98 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี โครงหลักของประโยคเพลง 271
ภาพประกอบ 99 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี สังคีตลักษณ์ 272
ภาพประกอบ 100 เซกาฮ์ อิลาฮี ช่วงเสียง และตัวอย่างตำแหน่งที่พบ 279
ภาพประกอบ 101 เซกาฮ์ อิลาฮี ตัวอย่างขั้นคู่ และการเคลื่อนทำนอง 280
ภาพประกอบ 102 เซกาฮ์ อิลาฮี ทิศทางดำเนินทำนอง 281
ภาพประกอบ 103 เซกาฮ์ อิลาฮี โน้ตประดับ 282
ภาพประกอบ 104 เซกาฮ์ อิลาฮี จำนวนแนวเสียง 282
ภาพประกอบ 105 เซกาฮ์ อิลาฮี ความสัมพันธ์ของทิศทาง 283
ภาพประกอบ 106 เซกาฮ์ อิลาฮี โครงหลักของทำนอง 284
ภาพประกอบ 107 เซกาฮ์ อิลาฮี อัตราจังหวะ 284
ภาพประกอบ 108 เซกาฮ์ อิลาฮี จังหวะพิเศษ 285
ภาพประกอบ 109 เซกาฮ์ อิลาฮี ลักษณะจังหวะ 286
ภาพประกอบ 110 เซกาฮ์ อิลาฮี ลักษณะจังหวะ (ต่อ) 287
ภาพประกอบ 111 เซกาฮ์ อิลาฮี โครงหลักของลักษณะจังหวะ 288
ภาพประกอบ 112 เซกาฮ์ อิลาฮี ระบบอิงกุญแจเสียง 289
ภาพประกอบ 113 เซกาฮ์ อิลาฮี คอร์ด 290

ภาพประกอบ 114 เซกาฮ์ อิลาฮี โครงหลักของเสียงประสาน 292
ภาพประกอบ 115 เซกาฮ์ อิลาฮี หน่วยทำนอง..... 295
ภาพประกอบ 116 เซกาฮ์ อิลาฮี จุดพักประโยค..... 296
ภาพประกอบ 117 เซกาฮ์ อิลาฮี ประโยคเพลง 297
ภาพประกอบ 118 เซกาฮ์ อิลาฮี การพัฒนาประโยคเพลง 297
ภาพประกอบ 119 เซกาฮ์ อิลาฮี โครงหลักของประโยคเพลง..... 298
ภาพประกอบ 120 เซกาฮ์ อิลาฮี รูปแบบสังคีตลักษณ์..... 300

บทที่ 1
ที่มา และความสำคัญของงานวิจัย

ภูมิหลัง

มนุษย์เป็นสัตว์สังคมที่มีสติปัญญาสูง มีความสามารถในการสื่อสารผ่านทางวัจนภาษา ทั้งภาษาพูด และภาษาเขียน ล่วงการวิวัฒน์ตามกาลเวลาจนมีความสลับซับซ้อน จากคำเรียกขาน พูดจาโต้ตอบกันไปมา สู่การประดิษฐ์คิดค้นคำ การแบ่งลำดับขั้นทางภาษา จากสำเนียงเสียงสู่การเอื้อนเอ่ยคำกระทั่งเป็นเพลงร้อง จากตัวอักขระสู่งานบันทึกพิพัฒนาเป็นวรรณกรรม โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ฯลฯ ตลอดจนการสื่อสารผ่าน ทางอวัจนภาษา ทั้งภาษากายจากกริยา สีหน้า ท่าทาง อารมณ์ความรู้สึก กิจวัตร สู่การแสดงออกในรูปแบบสัญลักษณ์พัฒนาการเป็นนาฏยศิลป์ชั้นสูง อีกทั้งมนุษย์ยังมีสำนึกรู้คิด มีความสามารถในการวิเคราะห์ แก้ไขปัญหาต่างๆ ได้อย่างเป็นระบบ มิเพียงเท่านั้นมนุษย์ยังมีความสามารถในการสร้างสรรค์ รังสังสรรค์ จากการประดิษฐ์คิดค้นอันมีรากฐานจากการลองผิดลองถูก การสังเกต สั่งสมความรู้ประสบการณ์ กระทั่งสรรสร้างสรรพสิ่งมากมายจากจินตนาการได้อย่างน่าอัศจรรย์ ไม่ว่าสิ่งนั้นจะมีลักษณะเป็นรูปธรรมรับรู้ได้ด้วยสัมผัสทั้งห้าเป็นต้นว่า สถาปัตยกรรม วัฒนธรรมประเพณี อาหารการกิน วิทยาศาสตร์ ดุริยางค-ศิลป์ ฯลฯ หรือสิ่งนั้นจะมีลักษณะเป็นนามธรรมที่สามารถสัมผัสรับรู้ได้เพียงจากความรู้สึกนึกคิดภายในจิตวิญญาณของปัจเจกบุคคล อาทิ ความเชื่อ ปรัชญา ลัทธิศาสนา การตีความคำสอน เป็นต้น

อย่างไรก็ตามแต่แม้ว่ามนุษย์ได้ชื่อว่ามีความสามารถที่จะสร้างสรรค์สิ่งต่างๆ ได้อย่างไร้ข้อจำกัดตามองค์ความรู้ที่มี แต่ก็มิอาจปฏิเสธได้ว่าโดยพื้นฐานแล้วความคิดความเชื่อมีอิทธิพลอย่างมากต่อวิถีการดำเนินชีวิตของมนุษย์อันนำมาสู่การกำเนิดขึ้นของวัฒนธรรมในรูปแบบที่แตกต่างกัน ศาสนานับเป็นความเชื่อรูปแบบหนึ่งที่ถูกสร้างขึ้นอย่างเป็นระบบระเบียบชัดเจน มีกฎเกณฑ์ปฏิบัติ เป็นเครื่องมืออันทรงพลังที่ถูกใช้ และมีพัฒนาการมาอย่างยาวนานในการควบคุมการกระทำของมนุษย์ เป็นสิ่งที่ไม่อาจต่อรองได้ ด้วยกลไกของศาสนาที่สร้างเงื่อนไขขึ้นสำหรับการประพฤติปฏิบัติตนตามคำสอน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในศาสนาประเภทเทวนิยมที่ยกย่องพระผู้ เป็นเจ้าไว้ฐานะสูงสุด ทรงความบริสุทธิ์ และมิอาจเทียบเคียงก้าวล่วงได้ การแสดงความเคารพในอำนาจที่ไม่อาจฝืนนี้มนุษย์ไม่สามารถใช้วิธีการปกติธรรมดาที่ใช้กับมนุษย์ด้วยกันเองในการสื่อสารกับพระองค์ จึงเป็นมูลเหตุนำไปสู่การสร้างสรรค์พิธีกรรมทางศาสนา การสวดอ้อนวอน ฯลฯ ด้วยหวังรูปแบบพฤติกรรมดังกล่าวจะสามารถทำให้อำนาจสูงสุดนั้นเกิดความพึงพอใจ

ศาสนาเองก็เป็นอีกเหตุปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เกิดความแตกต่างขึ้นระหว่างวัฒนธรรม เพราะศาสนาเป็นสถาบันที่ส่งอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตของมนุษย์โดยตรง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในศาสนาอิสลาม ซึ่งมีลักษณะแตกต่างจากศาสนาอื่นอยู่หลายประการ ประการที่สำคัญ คือ เป็นศาสนาที่มีบทกำหนดความเชื่อ และการปฏิบัติทุกแง่มุม มีคำสอนเกี่ยวกับวิทยาศาสตร์ ศิลปศาสตร์ จริยศาสตร์ มนุษยศาสตร์ ฯลฯ มีคำสอนทั้งในระดับนโยบายทั่วไป และในระดับการปฏิบัติในชีวิตประจำวัน มีคำสอนเกี่ยวกับโลกนี้ และโลกหน้าอย่างสมบูรณ์ สรุปแล้วแทบเรียกได้ว่าไม่มีพฤติกรรมใด หรือแนวทางความคิดใดของมนุษย์ที่จะพ้นขอบข่ายของศาสนาอิสลาม (อารง สุทธาศาสน์, 2543) อนึ่ง เอกลักษณ์อีกประการของศาสนาอิสลาม คือ เป็นศาสนาที่สร้างความเป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มได้แน่นหนา และมั่นคง สังคมของผู้นับถือศาสนาอิสลามจะเป็นสังคมที่ผูกพันกับศาสนาอย่างมาก เพราะศาสนาอิสลามได้กำหนดการดำเนินชีวิตของผู้นับถือทุกด้าน ด้วยเหตุนี้การเปลี่ยนแปลงการดำเนินชีวิตจึงมักจะขัดกับหลักศาสนาซึ่งเป็นสิ่งที่กระทำมิได้ เพราะศาสนาอิสลามถือเอาคำสอนเป็นกฎหมาย (อุทัย หิรัญโต, 2521)

ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่สำคัญอีกศาสนาหนึ่งของโลกมีผู้นับถือประมาณ 1,600 ล้านคน นับว่ามีจำนวนมากเป็นอันดับสองรองจากศาสนาคริสต์ พื้นที่รวมของกลุ่มประเทศมุสลิมทั้งหมดประมาณ 34,722,286 ตารางกิโลเมตร ตั้งแต่เส้นแวงที่ 141 องศาตะวันออก ทางด้านตะวันออกของประเทศอินโดนีเซีย ทอดยาวไปถึงเส้นแวงที่ 17.29 องศาตะวันตก ณ กรุงดาการ์ ประเทศเซนีกอล ทางภาคตะวันตกของทวีปแอฟริกา จนถึงเส้นรุ้งที่ 55.26 องศาเหนือ บริเวณพรมแดนตอนเหนือของประเทศคาซัคสถาน ทอดยาวเรื่อยไปจนถึงเขตพรมแดนทางตอนใต้ของประเทศแทนซาเนีย บริเวณเส้นรุ้งที่ 11.44 องศาใต้ ซึ่งมีประเทศที่นับถือศาสนาอิสลามเป็นศาสนาหลักกว่า 67 ประเทศทั่วโลก (จักรพันธ์ ขัดชุ่มแสง, 2543)

ศาสนาอิสลาม เป็นศาสนาประเภทเอกเทวนิยม เป็นที่รู้จักเป็นอย่างดีถึงความศรัทธาในพระผู้เป็นเจ้า และความเคร่งครัดของวัตรปฏิบัติ หลักคำสอนทางอิสลามกล่าวไว้ว่า มนุษย์นั้นได้กำเนิดขึ้นมาจากการเสกสรรของพระผู้เป็นเจ้าเพียงหนึ่งเดียวด้วยธรรมชาติอันบริสุทธิ์ปราศจากความบาปใดๆ ทั้งยังยืนยันน้อมรับว่าพระผู้เป็นเจ้าทรงปรีชาญาพในการสร้างสรรพสิ่งทั้งหลายในสากลจักรวาล และมีอำนาจในการควบคุมปกครองแต่เพียงพระองค์เดียว ซึ่งหลักการความเชื่อดังกล่าวได้ถูกวางไว้ในจิตใต้สำนึกของมนุษย์ และเป็นธรรมชาติติดตัวแต่กำเนิด เมื่อมนุษย์ได้เห็นปรากฏการณ์ธรรมชาติที่สร้างความประหลาดใจ หรือสร้างความหวาดหวั่นพรั่นพรึงซึ่งอาจสร้างความเสียหายต่อชีวิต และทรัพย์สิน จิตใต้สำนึกของมนุษย์จะบอกได้ว่าสิ่งนั้นเกิดจากอำนาจลี้ลับบางอย่างที่ทรงอานุภาพยิ่งใหญ่กว่า ดังนั้น มนุษย์จึงเริ่มไขว่คว้าหาที่พึ่งทางใจจากวัตถุรอบกาย

มาเคารพบูชาโดยอนุมานว่าสิ่งนั้นอาจมีอำนาจคุ้มครองสวัสดิภาพของพวกเขาได้ ทั้งยังอาจเอื้ออำนวยประโยชน์ต่อการดำรงชีวิต ความปรารถนาในความลี้ลับดังกล่าวจึงเป็นธรรมชาติติดตัวของมนุษย์มาในทุกยุคสมัย ด้วยเหตุนี้พระผู้เป็นเจ้าจึงได้ส่งบรรดาศาสนทูตมาเผยแผ่หลักการศรัทธาที่ถูกต้องแก่ประชาชาติในยุคสมัยต่างๆ แต่กระนั้นยังมีมนุษย์บางกลุ่มที่ไม่ศรัทธาได้เสาะแสวงหาสิ่งอื่นเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ และคิดว่ามีอำนาจศักดิ์สิทธิ์ที่สามารถดลบันดาลสิ่งต่างๆ ให้เกิดขึ้นได้ ซึ่งความเชื่อดังกล่าวนี้ได้พัฒนาขึ้นจนถึงขั้นที่ว่าในทุกอณูของธรรมชาติล้วนมีเทพเจ้าสิงสถิตอยู่ และนี่คือความนิยมสิ่งลี้ลับที่แฝงอยู่ในจิตวิญญาณเบื้องลึกของมนุษย์

การนิยมความลี้ลับจึงเป็นสิ่งที่มีอยู่มาแต่ดั้งเดิมในทุกหมู่ชนชาติ ทุกวัฒนธรรม และทุกศาสนา หากแต่จะมีความแตกต่างกันไปบ้างก็เพียงในด้านรูปแบบทฤษฎีเท่านั้น บ่อเกิดแห่งการคิดใคร่ครวญถึงความลี้ลับนี้ถูกบันทึกครั้งแรกในดินแดนอียิปต์โบราณ อินเดีย กรีก และเปอร์เซีย (เสฐียร พันธรังษี, 2521) จากนั้นจึงได้แพร่กระจายเข้าไปทั่วทุกแห่ง โดยมีพฤติกรรมในทางปฏิบัติจากรูปแบบที่เรียบง่ายที่สุด แปลกประหลาดที่สุดจนถึงวิจิตรงดงามที่สุด แต่จุดมุ่งหมายปลายทางของทุกพฤติกรรมล้วนไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ เป็นการนำตนเองให้เข้าไปใกล้ชิด หรือรวมเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับเทพเจ้า ซึ่งถือเป็นจุดมุ่งหมายสูงสุดของกลุ่มผู้นิยมความลี้ลับ เมื่อเป็นเช่นนี้จึงมีการสร้างทฤษฎีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มขึ้นมาเพื่อเป็นแนวทางให้ผู้ที่มีศรัทธาเดียวกันได้ใช้สืบปฏิบัติต่อกันมา สิ่งนี่เองคือจุดกำเนิดของลัทธินิยมความลี้ลับ หรือรหัสยนิยม (Mystism) โดยลัทธินี้ถือว่ามีสภาวะความจริง หรือคุณค่าบางอย่างที่บุคคลที่มีผัสสะพิเศษเท่านั้นจึงจะเข้าถึงได้ ซึ่งทั่วไปมักหมายถึงประสบการณ์ทางศาสนา เช่น การบรรลุญาณ การเข้าถึงพระผู้เป็นเจ้า เป็นต้น

รหัสยลัทธิได้พัฒนาไปอย่างรวดเร็ว และเริ่มหลั่งไหลเข้าสู่ศาสนาต่างๆ แนวทางฝึกฝนทางจิตวิญญาณได้รับความนิยมเป็นอย่างมากจากผู้แสวงความสุขสงบทางจิตใจ หากแต่แนวทางดังกล่าวยังคงมีลักษณะบางประการที่ขัดต่อธรรมชาติการดำเนินชีวิตของมนุษย์ กล่าวคือ มักเน้นหนักไปในการสละตนออกวิถีทางโลกโดยสิ้นเชิง ละทิ้งหน้าที่พันธะที่มีต่อครอบครัว หรือสังคม เน้นสำรวมจิตต่อสิ่งที่มุ่งปรารถนาเพียงอย่างเดียว เป็นเหตุให้นักการศาสนาบางท่านขึ้นมาต้านทานกระแสดังกล่าวพร้อมกับสร้างทฤษฎีที่ถูกต้องตามหลักการ และบทบัญญัติของศาสนา แต่กระนั้นก็ไม่อาจยับยั้งกระแสความนิยมสิ่งเร้นลับดังกล่าวได้ ขบวนการรหัสยลัทธิจึงได้พัฒนาแนวคิดต่อไปกระทั่งเป็นจุดกำเนิดของปรัชญานิยมความลี้ลับที่มีแนวทางเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง

เมื่อศาสนาอิสลามปรากฏตัวขึ้นในคาบสมุทรอาหรับ ชาวมุสลิมบางกลุ่มได้รับรู้ถึงถ้อยคำอันละเอียดอ่อนลึกซึ้งของคัมภีร์อัลกุรอาน และพร้อมนำไปปฏิบัติเป็นธรรมนูญของชีวิต แต่ชาวมุสลิมอีกบางกลุ่มกลับมีความเชื่อว่าพวกเขาได้สัมผัสถึงถ้อยคำอันเป็นปริศนาเร้นลับ และดื่มด่ำกับอรรถรสของถ้อยคำจากพระผู้เป็นเจ้ามากเป็นพิเศษ โดยยืนยันว่าในโองการจากคัมภีร์เหล่านั้นมีความหมายที่แฝงไปด้วยความรหัสยะที่ต้องการการตีความอีกมากมาย และเมื่อพวกเขาอ่านอัลกุรอานด้วยความพินิจพิเคราะห์ ความหมายที่ถูกซ่อนอยู่ในถ้อยคำแห่งพระผู้เป็นเจ้าก็จะเจิดจำรัสขึ้นในดวงตา และในจิตใจของพวกเขา ซึ่งเป็นการอนุมานโดยอาศัยญาณวิสัยชนิดหนึ่ง กระแสความรู้อันลี้ลับจะวิ่งเข้าสู่ดวงจิตของพวกเขา ซึ่งพวกเขาเชื่อว่าพระผู้เป็นเจ้าทรงเปิดเผยความหมายให้อย่างลับๆ (จรัญ มะลูลีม & อุกฤษฏ์ ปัทมานันท์, 2534) และนี่เองจึงเป็นที่มาของแนวคิดนิยมความลี้ลับในอิสลาม หรือที่เรียกว่า “ซูฟีย์”

ซูฟีย์จากความหมายตามรูปศัพท์ที่แพร่หลายที่สุดจะหมายถึง ผู้นิยมแต่งกายด้วยเสื้อผ้าที่ทำจากขนแกะ ซึ่งแสดงถึงความสมถะ เรียบง่าย มีความสันโดษ ซึ่งในที่นี้หมายถึงบุคคลที่เลือกใช้ชีวิตอย่างไม่ฟุ้งเฟ้อ ไม่ลุ่มหลงกับชีวิตในโลกนี้มากเกินไป หากอนุมานในความหมายนี้อาจกล่าวได้ว่า ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) และบรรดาสาวกใกล้ชิดในช่วงต้นของอิสลามก็คือ “นักซูฟีย์” ด้วยเช่นกัน เพราะพวกท่านใช้ชีวิตอย่างสมถะ และมุ่งมั่นในการทำจิตใจให้บริสุทธิ์ต่อพระผู้เป็นเจ้าโดยควบคู่ไปกับการปฏิบัติพันธกิจที่มีต่อโลกนี้ด้วย ซึ่งต้องประกอบเข้าด้วยกันจะละทิ้งส่วนหนึ่งส่วนใดไปมิได้ แต่ก็มีสาวกบางกลุ่มของท่านศาสนทูตที่มีแนวโน้มในการปลีกตัววิเวกเพื่อประกอบศาสนกิจเพียงอย่างเดียวมากกว่าจะให้ความสำคัญกับภารกิจต่อสังคม

ลัทธิซูฟีย์ในอิสลามได้วิวัฒนาการไปตามลักษณะทางธรรมชาติของมนุษย์ที่ประกอบด้วยร่างกาย และจิตวิญญาณ ซึ่งมุสลิมในช่วงต้นของอิสลามก็ได้ให้ความสำคัญกับทั้งสองส่วนนี้ โดยปฏิบัติศาสนกิจตามบทบัญญัติอย่างเคร่งครัด แต่ความโน้มเอียงในการปลีกวิเวกนั้นจะมีอยู่ในมุสลิมเพียงบางกลุ่มเท่านั้น แต่หลังจากช่วงต้นศตวรรษที่ 2 ของฮิจเราะห์ศักราช (คริสต์ศตวรรษที่ 8) ความโน้มเอียงดังกล่าวได้แพร่หลายไปในหมู่มุสลิมกลุ่มต่างๆ อย่างรวดเร็ว โดยเติบโตไปพร้อมกับความเจริญรุ่งเรืองของจักรวรรดิอิสลาม ซึ่งสาเหตุดังกล่าวมาจากวิกฤตการณ์ทางการเมืองครั้งใหญ่ของโลกมุสลิม ซึ่งก่อให้เกิดความระส่ำระสายแตกแยก มีการแก่งแย่งชิงดีชิงเด่นกันในหมู่ชนชั้นปกครอง ประชาชนหลงระเริงในด้านวัตถุ ใช้ชีวิตอย่างหรูหราฟุ่มเฟือย ละทิ้งหลักการคำสอนของศาสนา หลงลืมพระผู้เป็นเจ้า บ้านเมืองมีแต่ความสับสนวุ่นวาย จากเหตุการณ์ดังกล่าวนี้เองทำให้มุสลิมที่เคร่งครัดบางส่วนเกิดความเบื่อหน่ายในชีวิตและพากันหันหลังให้กับสังคม โดยหันหน้าหาความสงบทางจิตใจตามแนวทางของซูฟีย์ที่กำลัง

แพร่หลายอยู่ในขณะนั้นแต่เพียงอย่างเดียว ประกอบกับกระแสปรัชญานิยมความลี้ลับจากแหล่งภายนอกได้หลั่งไหลเข้าสู่อาณาจักรอิสลามโดยยังไม่มีกฎเกณฑ์ควบคุม และส่งอิทธิพลต่อนักซูฟีย์บางท่านจนเกิดการคิดค้นแนวทางปฏิบัติทางศาสนาที่เบี่ยงเบนออกจากอิสลาม จากจุดนี้เองนักซูฟีย์ที่ยังเคร่งครัดในบทบัญญัติดั้งเดิมได้พยายามหาแนวทางป้องกัน แก้ไข พร้อมทั้งสร้างระบบทฤษฎีที่ไม่ขัดกับหลักการของอิสลามไว้ใช้กับผู้นิยมรหัสยลัทธิซูฟีย์ทั่วไปแต่ก็ไม่เป็นผลสำเร็จ ซึ่งกระแสความเบี่ยงเบนออกจากแนวทางอิสลามดั้งเดิมได้ไหลบ่าสู่กลุ่มซูฟีย์จนไม่อาจหยุดยั้งได้

หลักการสำคัญของซูฟีย์ คือการชำระล้าง และยกระดับจิตใจให้บริสุทธิ์เพื่อให้มนุษย์ได้มีโอกาสใกล้ชิดหรือสัมผัสกับพระเจ้า ซึ่งหนทางดังกล่าวไม่ใช่เพียงการประพฤติตามหลักบัญญัติที่กำหนดโดยนักการศาสนากระแสหลักเท่านั้น แต่การแสวงหาความศรัทธาต่อพระเจ้าในทัศนะของซูฟีย์กระทำได้หลายทาง โดยเฉพาะการชำระจิตใจให้สะอาดบริสุทธิ์คล้ายกับการรักษาศีล ทำสมาธิ และเจริญภาวนาในทางพระพุทธศาสนา ด้วยเหตุนี้นักการศาสนาบางกลุ่มจึงเชื่อว่าซูฟีย์ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาที่มีมาก่อนหน้าอิสลาม เช่น ศาสนาพราหมณ์ พุทธศาสนา และคริสต์ศาสนา เมื่อซูฟีย์เน้นการชำระ และยกระดับจิตใจ ปราชญ์ และเมธีของนิกายนี้ต่างก็ค้นหาหนทางสู่การเข้าถึงพระเจ้าในรูปแบบที่ต่างกันไป บางคนใช้วิธีภิกขาจาร รอนแรมไปในป่า อาศัยอยู่ร่วมกับสัตว์ต่างๆ บ้างก็ปลีกวิเวกเพื่อแสวงหาหนทางบรรลุธรรม เนื่องจากศาสนาอิสลามมีข้อกำหนดในการดำเนินชีวิตในทุกด้าน ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อพัฒนาการทางวัฒนธรรมไม่ว่าจะเป็นเรื่องการแต่งกาย การกินอยู่ การครองเรือน หรือแม้กระทั่งการดนตรี ซึ่งอาจจะมีรายละเอียดปลีกย่อยที่แตกต่างกันออกไปในมุสลิมแต่ละกลุ่ม และการตีความบทบัญญัติทางศาสนา (เสาวนีย์ จิตต์หมวด, 2522) ซึ่งมีทั้งที่กล่าวว่าดนตรีเป็นสิ่งต้องห้ามอย่างเด็ดขาด และทั้งที่กล่าวว่าเป็นสิ่งอนุญาต ซึ่งมีทัศนะบางประการเกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนาอิสลามเกี่ยวกับดนตรีว่า ในกลุ่มชาวมุสลิมมีจำนวนไม่น้อยที่เข้าใจว่าอิสลามเป็นเพียงศาสนาที่สวดมนต์การอย่างเดียวซึ่งห้ามการรื่นเริงโดยสิ้นเชิง การร้องรำทำเพลงก็ห้ามเด็ดขาด ทั้งยังเป็นศาสนาที่ไม่อนุมัติให้มีความสุขทางโลกด้วยเลย แต่ความเป็นจริงศาสนาอิสลามให้รื่นเริงด้วยการดีด สี ตี เป่า ได้ในขอบเขตของความเรียบร้อย และมีมารยาทที่ดีงาม ท่านศาสนทูตมูฮัมมัดเองได้เคยใช้ให้รื่นเริงในงานแต่งงานโดยมีเพลง มีกลอง ที่ไม่เกินขอบเขตความเรียบร้อยทางศีลธรรม ท่านศาสนทูตฯ กล่าวถึงการตีกลองและการร้องเพลงในงานแต่งงานนั้นเป็นความแตกต่างระหว่างสิ่งที่ฮาลาล (อนุญาต) และสิ่งที่ฮะรอม (ต้องห้าม) คือ จะเป็นที่อนุญาต หรือต้องห้ามนั้นขึ้นอยู่ที่ความพอดี ดังนั้นสำหรับมุสลิมที่จะดำเนินชีวิตไปบนทางที่ราบเรียบทั้งในโลกนี้ และโลกหน้าแล้ว ก็เป็นการสมควรที่จะหาความสุข

สบาย และการรื่นเริงบ้างพอเหมาะพอควรแก่กาลเทศะเท่าที่จำเป็น เพราะถ้ามากเกินไป เกรงว่าจะเข้าข่ายไร้ประโยชน์ และสุรุ่ยสุร่ายซึ่งถูกตำหนิโดยพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน ดังนั้นเองวิธีการหนึ่งที่ได้รับความนิยมมากในหมู่ศาสนิกซูฟีย์ คือการสร้างสรรค์งานศิลปะเพื่อเข้าถึงจิตวิญญาณและพระเจ้า ไม่ว่าจะเป็นการสร้างผลงานศิลปกรรม การเล่นดนตรี การประพันธ์ หรือสาธยายบทกวี ไปจนถึงการร่ายรำ กล่าวได้ว่าซูฟีย์เป็นแรงขับเคลื่อนสำคัญที่ช่วยให้ศิลปกรรมอิสลามแขนงต่างๆ เจริญงอกงาม กลายเป็นหนึ่งในอารยธรรมที่ยิ่งใหญ่ของชาวโลกสืบมาจนทุกวันนี้

“เมฟเลวี”เป็นแขนงสำนักหนึ่งในศาสนาอิสลามแนวคิดแบบซูฟีย์ ก่อตั้งขึ้นช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 13 ในดินแดนอนาโตเลีย หรือเอเชียไมเนอร์ ปัจจุบัน คือ พื้นที่ส่วนใหญ่ของประเทศตุรกี (ไพศาล หรูพาณิชย์กิจ, 2546) มีศูนย์กลางของสำนักอยู่ที่เมืองคอนยาซึ่งเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรเซลจุกเติร์ก ความโดดเด่นของสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลียนี้เป็นที่รู้จักกันดีในนามของสำนักนักบวชหมุน (บางครั้งพบใช้ชื่อเรียก นักบวชลมวน) ซึ่งใช้การทำสมาธิภาวนาเพื่อรำลึกถึงพระผู้เป็นเจ้า หรือ “พิธีเซมา” ผ่านนาฏกรรมการหมุนประกอบการบรรเลงดนตรี และบทสวดภาวนาเพื่อโน้มน้าวให้เข้าสู่ภวังค์ ซึ่งรูปแบบของดนตรี บทสวดภาวนา และนาฏกรรมในพิธีนี้ได้เป็นต้นแบบให้กับแนวคิดซูฟีย์สายอื่นๆ ในเวลาต่อมา

ถึงแม้ว่าในคำสอนทางศาสนาอิสลามกระแสหลักจะยังมีความคลุมเครือ และมีข้อถกเถียงในเรื่องของการดนตรี แต่กลุ่มแนวคิดซูฟีย์ก็สามารถหาทางออกให้กับปัญหานี้ผ่านการตีความตามความเชื่อของปรัชญาตัวเองได้อย่างลงตัว จนสามารถรังสรรค์ดนตรีในฐานะเป็นสื่อกลางในการเข้าถึงพระผู้เป็นเจ้า และรูปแบบพิธีกรรมที่มีความงดงามเป็นเอกลักษณ์ ถึงแม้ว่าจะได้รับคำวิจารณ์ว่าออกนอกลู่ทางของศาสนาอิสลาม แต่ก็มีข้อพิสูจน์แล้วว่าดนตรี และนาฏกรรมที่รังสรรค์ขึ้นมาของชาวซูฟีย์สำนักเมฟเลวีนั้นสามารถโน้มน้าวให้มีผู้หันมานับถือศาสนาอิสลามเพิ่มขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก จึงไม่อาจปฏิเสธได้เลยว่าอิทธิพลของดนตรีซูฟีย์มีคุณูปการกับการเผยแพร่ศาสนาอิสลามอย่างแท้จริง

สำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลียเริ่มเสื่อมความนิยมไปตั้งแต่สมัยที่ออตโตมานปกครองตุรกี ไปพร้อมกับดนตรี และนาฏกรรมประกอบพิธีเซมา สำนักเมฟเลวีในตุรกีเพิ่งได้รับการรื้อฟื้นอีกครั้งเมื่อไม่กี่ทศวรรษมานี้ การหวนกลับไปสนใจพิธีกรรมทางศาสนาโบราณไม่ใช่การเน้นในเรื่องของปรัชญาคำสอน แต่เพื่อสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ (ศรีสุรางค์ พูลทรัพย์, 2532) ดนตรีและนาฏกรรมประกอบพิธีเซมาของนักบวชลมวนในปัจจุบันจึงมิใช่การแสวงหาหนทางเข้าถึงพระเจ้าอย่างอดีต แต่กลับกลายเป็นองค์ประกอบหนึ่งของการท่องเที่ยวซึ่งทำรายได้อย่างมหาศาลให้กับประเทศตุรกี พิธีกรรมที่เรียบง่าย ปัจจุบันกลายเป็นมหกรรมประกอบแสงสีสมัยใหม่บนเวที

โรงละครใหญ่น้อยทั่วประเทศ เช่นเดียวกับประเพณีวัฒนธรรมอีกมากมายในโลก ที่ปรุงแต่งขึ้นใหม่เพื่อประโยชน์ของเงินตรามากกว่าปรัชญา และสาระอันแท้จริงทางจิตวิญญาณ

จุดมุ่งหมายของงานวิจัย

งานวิจัยครั้งนี่ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเพื่อจุดประสงค์ ดังนี้

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาเชิงประวัติศาสตร์ สภาวะปัจจุบันของดนตรี และนาฏลักษณ์ประกอบพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย

2. เพื่อศึกษาอิทธิพลเชิงแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ต่อการรังสรรค์รูปแบบดนตรี และนาฏลักษณ์ประกอบพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย

3. เพื่อศึกษาองค์ความรู้ทางดุริยางคศิลป์ และนาฏยศิลป์ที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย

ความสำคัญ และประโยชน์ของงานวิจัย

ดนตรี และนาฏลักษณ์ประกอบพิธีกรรมเซมาของกลุ่มซูฟีย์สำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย ซึ่งเป็นแขนงหนึ่งของสำนักปรัชญาในศาสนาอิสลาม เป็นพิธีกรรมโบราณที่สามารถสืบประวัติย้อนหลังได้เป็นระยะเวลาหลายร้อยปี มีความงดงาม และลึกลับ ทำให้ผู้ที่ได้พบเห็นต่างตกอยู่ในภวังค์ดั่งต้องมนต์สะกด มีความโดดเด่นเป็นที่รู้จักไปทั่วโลก นับเป็นอีกหนึ่งจุดหมายปลายทางที่ผู้หลงใหลในวัฒนธรรมต่างแสวงหาอยากมาสัมผัสประสบการณ์อันน่าประทับใจนี้สักครั้งในชีวิต อย่างไรก็ตามภายใต้เสน่ห์ดังกล่าว ยังมีความขัดแย้งกับทัศนคติมุมมอง การตีความทางด้านหลักศรัทธาความเชื่อ และหลักปฏิบัติของศาสนาอิสลามกระแสหลักโลก จึงทำให้พิธีกรรมนี้ถูกจำกัดอยู่ในมุสลิมบางกลุ่ม และในบางพื้นที่เท่านั้น อีกทั้งองค์กรยูเนสโก (UNESCO) ยังได้ขึ้นทะเบียนรายชื่อให้เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติอีกด้วย ซึ่งแม้จะนับว่าเป็นเรื่องน่ายินดี แต่ก็น่าเป็นห่วงว่าสุดท้ายแล้วจุดประสงค์ที่แท้จริงในการรำลึกถึงเพื่อรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมนี้อาจถูกเปลี่ยนแปลงไปเพื่อผลประโยชน์เชิงพาณิชย์อย่างเต็มรูปแบบในอนาคตอันใกล้

งานวิจัยนี้จึงเป็นการเปิดโลกทัศน์ใหม่ในวัฒนธรรมอิสลาม เพื่อให้ได้รับทราบถึงต้นสายปลายเหตุ แนวคิด ความเชื่อ การตีความต่างๆ ว่าเหตุใดจึงปรากฏวัฒนธรรมทางดนตรี และการแสดงในพิธีกรรมทางศาสนาที่ควรเคร่งขรึม หรือทำไมลักษณะทางดนตรี และนาฏลักษณ์ที่เกิดขึ้นจึงมีรูปแบบเป็นไปเช่นนั้น อีกทั้งผู้วิจัยยังหวังว่าการศึกษาวิจัยในครั้งนี้จะเป็นเสริมสร้างความเข้าใจอันดีในหมู่พี่น้องมุสลิมให้ตระหนักว่า ถึงแม้จะมีการตีความคำสอนทางศาสนาอิสลามที่

แตกต่างกันออกไปอย่างไรในแต่ละสำนักคิด แต่จุดมุ่งหมายสุดท้ายเดียวกันของมุสลิมทุกคนก็เพียงเพื่อถวายศรัทธาทั้งหมดของพวกเขาให้แด่พระผู้เป็นเจ้าเพียงพระองค์เดียว

ขอบเขตของงานวิจัย

ผู้วิจัยทำการศึกษา และรวบรวมเนื้อหาสาระจากแหล่งข้อมูลหลากหลาย การนำเสนอเป็นไปในรูปแบบการพรรณนาตามสำนวนของผู้เขียน ข้อมูลที่ได้รับมาจากการค้นคว้าเอกสาร สิ่งพิมพ์ สื่อสารสนเทศออนไลน์ แฟ้มภาพ วีดิทัศน์ การสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล และจากการรายงานสภาพเหตุการณ์จริงของการลงพื้นที่ภาคสนามในระหว่างการจัดทำวิจัยฉบับนี้เท่านั้น (เมษายน 2562 – มีนาคม 2563)

ผู้วิจัยเลือกเมืองคอนยา (Konya) และอิสตันบูล (Istanbul) สาธารณรัฐตุรกี เป็นพื้นที่ศึกษาภาคสนาม พิธีกรรม และการแสดงทั้งหมดที่เกี่ยวข้องกับการอรรถาธิบายเชิงลึกในหัวข้องานวิจัย เป็นการนำเสนอข้อมูลที่ผู้วิจัยได้ศึกษาจากพิพิธภัณฑสถาน และสถานจัดการแสดงทางวัฒนธรรมซึ่งมีการจัดให้เข้ารับชมพิธีกรรมเซมาอย่างเฉพาะเจาะจงเท่านั้น พิธีกรรม การแสดง และอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับหัวข้องานวิจัยในระดับท้องถิ่นจะเป็นเพียงการนำเสนอให้รับทราบแต่ไม่ถือเป็นตัวอย่างในการวิเคราะห์เชิงลึก

ข้อมูลที่ได้มาทั้งหมดผู้วิจัยจะนำมาศึกษาวิเคราะห์โดยอาศัยการบูรณาการข้อมูลจากวิธีการดังกล่าวในย่อหน้าแรก เพื่อเชื่อมโยง และเติมเต็มงานวิจัยนี้ให้สมบูรณ์อย่างถึงที่สุด

ข้อตกลงเบื้องต้นในงานวิจัย

1. กรณีคำศัพท์ที่มีที่มาจากภาษาต่างประเทศ หากมีการบัญญัติคำนั้นแล้ว จะสะกดคำตามที่ปรากฏในพจนานุกรม เช่น ฮิจเราะห์ศักราช เป็นต้น

2. กรณีคำศัพท์ที่มีที่มาจากภาษาต่างประเทศ และมีการบัญญัติความหมาย หรือคำแปลภาษาไทย หรือกรณีคำศัพท์นั้นยังไม่มีการบัญญัติคำ แต่สามารถอนุมานทราบความหมายจะใช้ความหมาย หรือคำแปลภาษาไทย โดยแสดงในวงเล็บหลังคำในภาษาต้นฉบับ

3. กรณีคำศัพท์ที่มีที่มาจากภาษาต่างประเทศ หากยังไม่มีการบัญญัติคำนั้น จะสะกดทับศัพท์ด้วยตัวอักษรไทยเทียบตามรูปแบบพยัญชนะโดยพยายามถอดเสียงให้ใกล้เคียงที่สุด

4. การศึกษาวิเคราะห์องค์ความรู้ทางด้านดุริยางคศิลป์ และนาฏยศิลป์ ตามจุดประสงค์ที่ 3 ผู้วิจัยจะเลือกศึกษาเป็นการเฉพาะ

5. การศึกษาวิเคราะห์องค์ความรู้ทางด้านดุริยางคศิลป์ รวมถึงการบันทึกโน้ตดนตรี ผู้วิจัยอ้างอิงหลักการตามแนวทฤษฎีดุริยางค์ตะวันตก

นิยามศัพท์เฉพาะในงานวิจัย

ซูฟีย์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะทางจริยศาสตร์รูปแบบหนึ่งของผู้นับถือศาสนาอิสลามที่มุ่งเน้นความสมถะ เรียบง่าย สันโดษ และมีแนวคิดในการตีความบทบัญญัติทางศาสนาในรูปแบบที่ลึกซึ้งเชิงจิตวิญญาณ และนิยมในความหมายซ่อนเร้น พัฒนารูปแบบแนวคิดจนกลายเป็นปรัชญาสายหนึ่งในศาสนาอิสลาม มีลักษณะเป็นลัทธิที่มีผู้นำจิตวิญญาณ มีบทบัญญัติ และพิธีกรรมเป็นของตนเองโดยเฉพาะจนปัจจุบันนับว่าเป็นอีกนิกายหนึ่งที่แตกออกมาในศาสนาอิสลามเป็นเอกเทศ อีกทั้งยังมีสำนักคิดแยกย่อยในนิกายนี้อีกมากมาย

อนาโตเลีย หมายถึง ดินแดนทางตะวันตกเฉียงใต้ของทวีปเอเชียที่เชื่อมต่อระหว่างทวีปเอเชียกับทวีปยุโรป หรือเป็นที่รู้จักในชื่อ เอเชียน้อย (Asia Minor) เป็นแหล่งกำเนิด และแหล่งรวมอารยธรรมอันหลากหลายมาตั้งแต่ก่อนสมัยประวัติศาสตร์ ปัจจุบันเป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ของประเทศตุรกี

นาฏลักษณ์/นาฏกรรม หมายถึง ในงานวิจัยนี้ใช้นิยามถึงกริยาการแสดงออกด้วยการกระทำ ท่าทางที่มีความงดงาม และมีรูปแบบเฉพาะคล้ายการร่ายรำ หรือการระบำ โดยไม่มุ่งเน้นให้การกระทำในลักษณะดังกล่าวสื่อความหมายในนัยยะการแสดงทางนาฏศิลป์

เซมา หมายถึง การรำลึกถึง การทำสมาธิ หรือใช้ในความหมายพิธีกรรมเฉลิมฉลอง ในงานวิจัยนี้ใช้นิยามถึงการทำสมาธิเพื่อรำลึกถึงพระเจ้าด้วยวิธีการหมุนประกอบดนตรีของสำนักเมฟเลวี

เมฟเลวี หมายถึง ชื่อสำนักคิดย่อยสายหนึ่งในนิกายซูฟีย์ ก่อตั้งขึ้นในดินแดนอนาโตเลีย โดยสานุศิษย์ของเมฟลานา รูมีย์ ผู้คิดค้นการทำสมาธิเพื่อระลึกถึงพระเจ้าด้วยวิธีการหมุน

บทที่ 2
เอกสาร ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาค้นคว้างานวิจัยครั้งนี้ เพื่อให้ได้ทราบถึง ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลต่างๆจากตำรา บทความวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยนำเสนอเป็นหัวข้อ และเนื้อหาดังสรุปได้ต่อไปนี้

1. การแตกออกของนิกายในศาสนาอิสลาม
2. สำนักคิดในอิสลาม
3. อิสลาม กับวัฒนธรรม
4. ทัศนคติทางดนตรีในศาสนาอิสลาม
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
6. ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

การแตกออกของนิกายในศาสนาอิสลาม

ผู้คนส่วนใหญ่มักรู้จักชื่อนิกายหลักของศาสนาอิสลามผ่านสื่อต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “นิกายซุนนีย์” และ “นิกายชีอะห์” ซึ่งมักมีปัญหาขัดแย้งกันทางด้านความคิด และความเชื่ออยู่หลายครั้ง ซึ่งในความเป็นจริงแล้วอิสลามไม่ได้มีเพียง 2 นิกายใหญ่นี้เท่านั้น แต่ยังมีนิกายใหญ่อื่นๆ รวมทั้งนิกายย่อย และสำนักคิดแตกแขนงไปอีกมากมาย ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) เองเคยพยากรณ์ไว้ว่าประชาชาติมุสลิมจะแตกย่อยออกไปเป็นจำนวนมาก โดยกล่าวว่า *“แท้จริงประชาชาติของมูซา (โมเสส) ได้แตกออกภายหลังจากเขาเป็น 71 จำพวก มีกลุ่มเดียวเท่านั้นที่รอด ส่วนอีก 70 อยู่ในไฟนรก และประชาชาติของอีซา (เยซู) ได้แตกออกภายหลังจากเขาเป็น 72 จำพวก มีกลุ่มเดียวเท่านั้นที่รอด ส่วนอีก 71 อยู่ในไฟนรก และแท้จริงประชาชาติของฉันจะแตกออกภายหลังจากฉันเป็น 73 จำพวก มีกลุ่มเดียวเท่านั้นที่รอด ส่วนอีก 72 จะอยู่ในไฟนรก”* จากวจนะดังกล่าวนี้นักวิชาการศาสนามีทัศนะที่แตกต่างกันไป บางคนตีความว่ามุสลิมจะแยกออกจากกันเป็นหลายกลุ่มโดยไม่เจาะจงว่าต้องเป็น 73 จำพวกพอดี บ้างก็ว่าอาจมีมากกว่า 73 กลุ่ม หรืออาจมีน้อยกว่า 70 กลุ่ม แต่ไม่ว่าอย่างไรจะมีเพียงอิสลามที่ถูกต้องเพียงกลุ่มเดียวเท่านั้น ส่วนกลุ่มอื่นที่แยกย่อยออกมานั้นถือเป็นกลุ่มนอกแนวทางของอิสลาม

ศาสนาอิสลามในปัจจุบันได้เผชิญหน้ากับสภาวะที่ไม่ได้แตกต่างจากศาสนาใหญ่อื่นๆ นั่นคือ สภาพของความแตกแยกที่เหล่าบรรดาสาวกมีความคิดเห็นแตกต่างกัน หรือแม้กระทั่งในหมู่เครือญาติของมุฮัมมัด (ซ.ล.) ถึงการวางตัวผู้สืบทอดอำนาจในอาณาจักรอิสลาม การแยกออกเป็นนิกายต่างๆ ของศาสนาอิสลามเริ่มตั้งแต่ศาสนทูตฯ (ซ.ล.) เสียชีวิต เนื่องจากท่านไม่ได้

วางตัวผู้สืบทอดตำแหน่งไว้อย่างชัดเจน แต่สาเหตุสำคัญที่สุดเกิดจากข้อคิดเห็นที่ไม่ตรงกันเกี่ยวกับที่มาของผู้สืบต่อตำแหน่งผู้นำทางศาสนามากกว่าอย่างอื่น โดยฝ่ายหนึ่งมีความเห็นว่าตำแหน่งผู้นำทางศาสนาต่อจากมุฮัมมัด (ซ.ล.) ที่ชอบธรรมควรเป็นทายาทโดยตรงของท่าน คืออาลี ส่วนอีกฝ่ายหนึ่งเห็นชอบว่าผู้นำคนต่อไปจะต้องมาจากการเลือกตั้งโดยฉันทามติเท่านั้น โดยการแตกแยกในครั้งนั้นทำให้เกิดนิกายขึ้นมาในอิสลามเป็นครั้งแรก โดยฝ่ายที่สนับสนุน “อาลี” เรียกตนเองว่า “ชีอะห์อาลี” แปลว่า “ผู้ติดตามของอาลี” ฝ่ายที่ต้องการให้มีการเลือกตั้งเรียกตนเองว่า “คอวาริจญ์” แปลว่า “ผู้แยกตัวออก” ซึ่งการแตกแยกของมุสลิมสองกลุ่มในครั้งนั้นเป็นผลให้มุสลิมส่วนใหญ่ที่เหลือไม่เห็นด้วย จึงทำให้เกิดนิกายต่อมาที่รู้จักกันดีว่า “ซุนนีย์” แปลว่า “ผู้ยึดถือแนวทางเดิม” โดยยกตัวอย่าง และรายละเอียดพอสังเขปของนิกายต่างๆ ในศาสนาอิสลาม ดังนี้

1) นิกายซุนนีย์ (Sunni) มาจากคำเดิมว่า “อัสซุนนะห์” แปลว่า “คำพูด และการกระทำที่เป็นแบบอย่างของศาสนทูตฯ” โดยอ้างอิงจากคำสั่งสอนของมุฮัมมัด (ซ.ล.) ที่ว่า *“พวกท่านทั้งหลายจงยึดมั่นในแนวทางของฉัน”* เป็นนิกายใหญ่ดั้งเดิมของอิสลาม นิยมใช้หมวกสีขาวเป็นสัญลักษณ์ นิกายซุนนีย์เปรียบเสมือนพวกออร์โธดอกซ์ของอิสลาม ซึ่งไม่ยอมให้ผู้ใดเปลี่ยนแปลงคำสอนเดิมที่มีอยู่ในคัมภีร์เพื่อป้องกันการคลาดเคลื่อนในหลักคำสอนของอิสลามที่แท้จริง

ข้อสำคัญอีกประการอย่างหนึ่ง คือ นิกายซุนนีย์ถือว่าภายหลังจากที่มุฮัมมัด (ซ.ล.) เสียชีวิต มีผู้สืบทอดตำแหน่งผู้นำทางศาสนา หรือ “คอลีฟะห์ (กาหลิบ)” ต่อมาอีกเพียง 4 คนเท่านั้น ได้แก่ อบูบักร์ อุมัร อุสมาน และอาลี หลังจากนั้นก็ไม่ถือว่ามีผู้ใดสืบต่อตำแหน่งนี้อีกต่อไป นิกายนี้ใช้หมวกสีขาวเป็นสัญลักษณ์ และเป็นนิกายที่มีผู้นับถือมากที่สุดในโลกราว 700 ล้านคน ซึ่งถือว่าเป็นนิกายดั้งเดิม ส่วนมากนับถือกันในประเทศตุรกี ซาอุดิอาระเบีย แอฟริกา และมุสลิมส่วนใหญ่ในอินโดนีเซีย มาเลเซีย และประเทศไทย

2) นิกายชีอะห์ (Shiah) มาจากชื่อเต็มว่า “ชีอะห์อาลี” แปลว่า “สาวกของอาลี” ซึ่งมีศักดิ์เป็นลูกพี่ลูกน้อง และลูกเขยของมุฮัมมัด (ซ.ล.) นิกายนี้เกิดขึ้นจากการแตกออกของมุสลิมภายหลังการเสียชีวิตของมุฮัมมัด (ซ.ล.) ที่เห็นว่าผู้สืบทอดตำแหน่งผู้นำทางศาสนาควรเป็นเชื้อสายโดยตรงของศาสนทูตฯ เท่านั้น

ชีอะห์มักใช้หมวกสีแดงเป็นสัญลักษณ์ ทั้งยังเชื่อว่าผู้สืบสายตรงต่อจากอาลีเท่านั้นที่ควรได้รับการแต่งตั้ง หรือเลือกตั้งให้เป็นผู้นำทางศาสนาอิสลามสืบต่อไปอีก โดยให้เหตุผลว่าผู้สืบสันดานต่อจากอาลีย่อมต้องเป็นผู้ที่ได้รับคำสอนของจากอาลีโดยตรง และสมควรจะต้องเป็น

ผู้นำสืบต่อศาสนาอิสลามต่อไป ดังนั้น เมื่อสิ้นอาลีแล้วจึงมีการหาผู้นำใหม่ โดยเรียกชื่อตำแหน่งว่า “อิหม่าม” แปลว่า “ผู้นำละหมาด หรือหัวหน้ามัสยิด” เป็นผู้สืบตำแหน่งต่อจากมุฮัมมัด (ซ.ล.) และถือว่าอิหม่าม คือ ผู้ปราศจากมลทิน สามารถเป็นสื่อกลางการติดต่อระหว่างมนุษย์ กับพระเจ้า และยังเป็นผู้ถอดความหมายดำรัสของพระเจ้าที่ปรากฏในโองการอัลกุรอาน เรียกว่า “อยาตุลลอฮ์” ซึ่งนิกายนี้นับถืออิหม่ามที่สืบต่อมาจากอาลีอีก 12 คน ที่ได้รับการรับรอง ดังนี้

- อิหม่ามอาลี : ลูกพี่ลูกน้อง และลูกเขยของมุฮัมมัด (ซ.ล.)
- อิหม่ามฮาซัน : บุตรชายคนโตของอิหม่ามอาลี
- อิหม่ามฮูเซน : น้องชายของอิหม่ามฮาซัน
- อิหม่ามอาลี ซัยนุลอาบิดีน : บุตรชายของอิหม่ามฮาซัน
- อิหม่ามมูฮัมมัด อัลบากิร : บุตรชายของอิหม่ามอาลี ซัยนุลอาบิดีน
- อิหม่ามญะอ์ฟัร อัศซอดิก : บุตรชายของอิหม่ามมูฮัมมัด อัลบากิร
- อิหม่ามมูซา อัลกาซิม : บุตรชายของอิหม่ามญะอ์ฟัร อัศซอดิก
- อิมามอาลี อัรริฎออ์ : บุตรชายของอิหม่ามมูซา อัลกาซิม
- อิหม่ามมุฮัมมัด อัตตะกีย์ : บุตรชายของอิหม่ามอาลี อัรริฎออ์
- อิหม่ามอาลี อันนะกีย์ : บุตรชายของอิหม่ามมุฮัมมัด อัตตะกีย์
- อิหม่ามฮะซัน อัลอัสกะรีย์ : บุตรชายของอิหม่ามอาลี อันนะกีย์
- อิหม่ามมุฮัมมัด ผู้ได้รับสมญานาม “อัลมะห์ดีย์” หรือ “ผู้ถูกนำโดยพระเจ้า” เทียบได้กับความเชื่อเรื่องพระเมสิยาห์ของศาสนายิว และคริสต์ เป็นบุตรชายของอิหม่ามฮะซัน อัลอัสกะรีย์ ซึ่งอัลมะห์ดีย์ได้หายสาบสูญไปอย่างไร้ร่องรอยในปี ค.ศ. 878 โดยชาวชีอะฮ์เชื่อว่าอิหม่ามคนนี้ยังมีชีวิตอยู่แต่ไม่ปรากฏตัวจนกว่าจะถึงเวลาที่เหมาะสมจึงถือว่าตอนนี้เป็นช่วงระยะเวลาแห่งการรอคอยการกลับมาอีกครั้ง นิกายชีอะฮ์มีคณะกรรมการบัณฑิตเป็นผู้ชี้ขาดข้อถกเถียงขัดแย้งเกี่ยวกับเรื่องศาสนา เรียกว่า “ฮิตส์ มุจญะตะฮิต” มีผู้นับถือมากที่สุดในอิหร่าน อินเดีย อัฟกานิสถาน และซีเรีย

3) นิกายคอวาริจญ์ (Khawarij) นิกายคอวาริจญ์ เกิดขึ้นในสมัยข้าหลวงแห่งแคว้นดามัสกัสไม่ยอมรับสถานะของอาลีบุตรเขยของมุฮัมมัด (ซ.ล.) ขึ้นเป็นผู้ปกครองแห่งอาณาจักรอิสลาม และได้แยกตัวออกมาปกครองตนเอง พร้อมทั้งทำสงครามกับอาลีซึ่งเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ และถูกลอบสังหารจนถึงแก่ความตาย ฮาซันบุตรของอาลีจึงต้องยอมสวามิภักดิ์ต่อผู้นำฝ่ายต่อต้าน ซึ่งได้เป็นยาซิตในกาลต่อมา และได้กำจัดฮูเซนบุตรชายคนเล็กของอาลีอีกด้วย นิกายคอวาริจญ์ถือว่าผู้นำโลกมุสลิมจะต้องมาจากการเลือกตั้ง และถือว่ามีเฉพาะกลุ่มของตนเท่านั้นที่เป็นมุสลิม

ที่แท้จริงนอกนั้นเป็นพวกนอกรีต เด็กที่เกิดจากพ่อแม่ที่เป็นมุสลิมจะยังเป็นมุสลิมไม่ได้จนกว่าจะถึงวัยที่จะรับหลักศาสนาอิสลามด้วยตัวเองโดยสมัครใจ การประพฤติตนเป็นปรปักษ์ต่อพระเจ้านั้นถือเป็นบาปหนักอย่างยิ่ง และถือว่ามุสลิมที่กระทำชั่วที่สุดจะสิ้นสภาพจากการเป็นมุสลิม นิกายนี้มีแพร่หลายอยู่ในประเทศซีเรีย และตุรกี

4) นิกายดรูซ (Druz) จัดเป็นนิกายที่ค่อนข้างลึกลับ และมีแนวทางประพฤติปฏิบัติตัวค่อนข้างออกนอกแนวทางอิสลาม ถือกำเนิดขึ้นในประเทศซีเรีย โดยกาหลิบที่ปกครองไคโรที่มีนามว่า “ฮากิม” ในราวคริสต์ศตวรรษที่ 11 จากนั้นจึงแพร่หลายเข้าไปในเลบานอน นิกายนี้นับว่าประกาศคำสอนทำนองนอกรีตไปจากมุสลิมเหล่าอื่นๆ โดยกล่าวว่า ฮากิมเองนั้นเป็นตัวแทนของพระผู้เป็นเจ้าโดยชอบธรรม และเกิดมาในโลกนี้เป็นครั้งสุดท้ายแล้ว และจะหายสาบสูญไปโดยไม่ยอมรับนับถือศาสนา หรือจารีตที่ผู้อื่นนับถือสืบต่อกันมา และมีการให้ความช่วยเหลืออยู่แค่ในเฉพาะพรรคพวกของตนเท่านั้น คำสอนของนิกายนี้ได้รับการสนับสนุน และการเผยแพร่จากชาวมุสลิมอิหร่าน 2 คน คือ ฮัมซา และคาราซี เป็นอย่างดี นิกายนี้เอามาจากชื่อของคาราซีนั่นเอง

5) นิกายอิสมัยลี (Ismaili) หรืออิสมาอิลลี จัดเป็นสาขาย่อยหนึ่งของนิกายซีอะฮ์ ซึ่งตั้งชื่อตามอิสมาอิล ลูกชายของญะอ์ฟัร อิหม่ามคนที่ 6 เป็นคนติดสุราเรื้อรัง ทำให้บิดาไม่ยอมแต่งตั้งขึ้นเป็นอิหม่าม แต่คนส่วนมากก็ยังถือกันว่าอิสมาอิลเป็นอิหม่ามคนที่ 7 ต่อจากผู้เป็นบิดา ประมุขของนิกายนี้เรียกว่า “อากาข่าน” เนื่องจากนิกายนี้เป็นนิกายที่แยกตัวเป็นเอกเทศ มีความเป็นไปค่อนข้างลึกลับ ไม่ค่อยมีผู้ใดทราบรายละเอียดมากนัก เป็นพวกที่มีแนวคิดสุดโต่งรุนแรง โหดร้ายต่อพวกอื่นๆ ที่ไม่ใช่กลุ่มเดียวกันอย่างเปิดเผย ในบางครั้งก็มีการประหารพวกอื่นโดยอ้างว่าเพื่อความมั่นคงของพวกตน และศาสนาของตน พวกอิสมัยลีนี้ในเวลาต่อมาทำให้เกิดอีกนิกายหนึ่งในอิสลาม คือ “ตากิยะห์” แต่ก็เพียงเป็นกลุ่มเล็กไม่มีอิทธิพลเท่าไรนักจึงไม่ค่อยเป็นที่รู้จักแพร่หลาย

6) นิกายวะห์ฮะบี (Wahhabi) เป็นนิกายที่เกิดขึ้นประมาณกลางคริสต์ศตวรรษที่ 18 โดย มุฮัมมัด อิบน์ อับดุลวะห์ฮะบี ซึ่งเรียกตนเองว่า เป็นผู้ชำระอิสลามให้บริสุทธิ์ นิกายนี้นับถือพระอัลเลาะห์เจ้าอย่างสูงสุด แต่ไม่นับถือศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) อย่างเชิดชูจนเกินขอบเขต ซึ่งรวมถึงศาสดาพยากรณ์คนอื่นใดทั้งสิ้น เพราะถือว่าการกระทำเช่นนั้นเป็นการตั้งสิ่งอื่นเสมอด้วยอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ซึ่งเป็นการกระทำผิดบทบัญญัติอิสลามอย่างแน่ชัด นอกจากนี้ยังห้ามการแต่งกายประดับด้วยอัญมณี แพรไหม และสิ่งของฟุ่มเฟือย ปฏิเสธมัสยิดที่สร้างหอคอย หรือประดับตกแต่งอย่างมากมาย โดยอ้างว่าไม่มีบัญญัติไว้ในอัลกุรอาน อีกทั้งยังปฏิเสธวิทยาการสมัยใหม่ของโลกตะวันตก จุดมุ่งหมายสำคัญประการหนึ่งของการตั้งนิกายนี้ขึ้นมาก็เพื่อยังความ

บริสุทธิ์ให้แก่อิสลาม จึงให้ความเคารพ และปฏิบัติตามอัลกุรอานอย่างเคร่งครัด มีผู้ที่นับถือนิกายนี้บางส่วนอยู่ในตะวันออกกลาง

7) นิกายฟากีร์ (Fagir) เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า “ยากจน อนาถา” แต่ความยากจนอนาถา ต้องการความกรุณาในที่นี้ไม่ใช่ความยากจนเรื่องทรัพย์สมบัติเหมือนความหมายทั่วไป แต่เป็นความยากจนในพรของพระเจ้าที่ทรงประทานมาให้ จึงต้องมีการขอความกรุณาจากพระเจ้ามากเป็นพิเศษ การปฏิบัติตนของนิกายนี้จึงมีลักษณะเอนเอียงไปในลักษณะของขอความกรุณา มีคนประพฤติตนเป็นนักพรตเที่ยวภิกขาจารไปในที่ต่างๆ มีผู้นำเรียกว่า “เชค” ทุกคนในนิกายนี้ต้องมอบสัตยาบันให้กับผู้นำทั้งชีวิตจิตใจ ในภาษาเปอร์เซียเรียกนิกายนี้อีกอย่างว่า “ทารเวช (Derwesh)” แปลว่า “ประตู” ตามความหมายนี้ก็คือ การขอพรต่อพระเจ้าจากประตูบานหนึ่งไปสู่อีกบานหนึ่ง

ฟากีร์แยกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ (1) บาซาร์ (Bashar) คือ พวกถือตามกฎปฏิบัติตามบัญญัติของอิสลาม เรียกตัวเองว่า “ซาลิค (Salik)” ถือการจาริกไปทำความเพียรพยายามเพื่อไปสวรรค์ นับถืออบูบักร์ และอะลีว่าเป็นคอลีฟะห์ที่แท้จริง และยังอ้างว่าท่านทั้งสองต่างก็มีการปฏิบัติเหมือนกัน (2) เบซาร์ (Beshar) คือ ปฏิบัติตามชอบใจ ไม่ถือบทบัญญัติของอิสลามเคร่งครัดนักแต่ก็ถือตัวเองเป็นมุสลิม เรียกตัวเองว่า “อาซาด (Azad)” หรือ “มัจญ์ซุบ (Majzub)” ไม่มีการปฏิบัติตามบัญญัติของอิสลามแต่เคร่งครัดต่อการภักดี โดยเฉพาะที่เกี่ยวกับการบริกรรมถึงพระเจ้า ชอบโกนหนวดเครา โกนขนคิ้วขนตา และประพฤติพรหมจรรย์ นิกายนี้แยกเป็นนิกายย่อยอีกมากประมาณ 40 กลุ่ม

8) นิกายซูฟีย์ (Sufi) นิกายนี้เกิดขึ้นเมื่อประมาณ 200 ปีที่ผ่านมา จะเคร่งครัดในการอ่านคัมภีร์อัลกุรอาน สาวกนิกายนี้จะนุ่งผ้าทำด้วยขนแกะประพฤติตนดุจนักบวช คือ สันโดษ เน้นเรื่องการชำระดวงวิญญาณให้บริสุทธิ์ สละความสุขทางโลก มุ่งบำเพ็ญภาวนาสมาธิให้เกิดปัญญา ยกเลิกการทำพิธีรีตองตามตำราที่ไร้สาระ ผู้นับถือนิกายนี้มีอยู่ในประเทศอิรัก ตุรกี อัฟกานิสถาน อียิปต์ อินเดีย และในทวีปแอฟริกาบางประเทศ

สำนักคิดในอิสลาม

ประเด็นเรื่องสำนักคิดในอิสลามถือว่ามีความสำคัญอย่างมาก เนื่องจากตามนิยามความหมายแล้วอิสลาม แปลว่า “ศาสนาแห่งสันติ และมีภารดรภาพ” ฉะนั้นแล้ว การเกิดสำนักคิดขึ้นมาได้ย่อมแปลว่า มีความแตกต่างทางความเห็นเกิดขึ้นแล้วภายใน ซึ่งขัดแย้งกับเจตจำนงดั้งเดิม และนิยามของอิสลาม ความจริงแล้วกลุ่มนิกาย และสำนักคิดที่จัดตั้งขึ้นมาล้วนเกิดขึ้นจาก

ความแตกต่างอันเนื่องจากมีผู้ไม่ปฏิบัติตามคำสั่งสอนดั้งเดิมของศาสนา ถึงแม้ว่าพื้นฐานแล้วสัจธรรมคำสอนที่แท้จริงของอิสลามจะยังคงดำรงอยู่ไม่เปลี่ยนแปลง หรือเสื่อมถอยลงไป

การเกิดสำนักคิด และหลักการของอิสลามนั้นไม่เกี่ยวข้องกัน ซึ่งจำเป็นต้องทำความเข้าใจกับคำว่า สำนักคิด เสียก่อนว่าหมายถึงอะไร และจัดเป็นสำนักคิดประเภทใด ในภาษาอาหรับคำว่า “ฟิรเกาะห์” หมายถึง “กลุ่ม หรือสำนัก” โดยอาจจะรวมถึงทุกอย่างที่มีการรวมตัวกัน เช่น “ฟิรเกาะห์ซียาซีย์” หมายถึง “กลุ่มการเมือง” “ฟิรเกาะห์อิคติซอดีย์” หมายถึง “กลุ่มเศรษฐศาสตร์” หรือ “ฟิรเกาะห์ซุนนีย์ ฟิรเกาะชีอะฮ์” หมายถึง "กลุ่มมุสลิมซุนนีย์ หรือกลุ่มมุสลิมชีอะฮ์” ส่วนคำว่า “มัซฮับ” ในภาษาอาหรับให้ความหมายว่า “นิกาย หรือแนวทาง” หรือ “กลุ่มสำนักที่มีแนวคิด” ตัวอย่าง “มัซฮับชาฟีอีย์” หมายถึง สำนักนิติศาสตร์อิสลามที่ดำเนินรอยตามแนวคิดของอิหม่ามชาฟีอีย์ หรือมัซฮับชีอะฮ์ หมายถึง นิกายของอิสลามที่มีหลักการปฏิบัติยึดถือตามแนวทางของ “อะฮ์ลุลบัยต์” หรือลูกหลานของท่านศาสนทูตฯ (ซ.ล.) โดยความแตกต่างระหว่างคำว่า ”ฟิรเกาะห์ และมัซฮับ” อาจสรุปได้ใน 2 ประการ ดังนี้

1) ฟิรเกาะห์ หมายถึง กลุ่มโดยให้ความหมายอย่างกว้างๆ ไม่ว่ากลุ่มนั้นจะมีแนวคิดหรือไม่มีแนวคิดก็ตาม แต่คำว่า มัซฮับ หมายถึง กลุ่มที่มีลักษณะแนวคิดเฉพาะของตนเอง หรือมีหลักการอันเฉพาะเจาะจง

2) ฟิรเกาะห์ อาจหมายรวมไปถึงกลุ่มที่เป็นมุสลิม หรือไม่ใช่มุสลิมก็ได้ แต่มัซฮับคือกลุ่ม หรือสำนักคิดที่ต้องเป็นมุสลิมเท่านั้น

และนี่คือความแตกต่างระหว่างคำว่า ฟิรเกาะห์ และมัซฮับ อย่างไรก็ตามกลุ่ม หรือสำนักคิดต่างๆ โดยไม่กล่าวรวมไปถึงสำนักทางนิติศาสตร์อิสลาม (ฟิกฮ์) สำนักคิดทางจริยศาสตร์ (ซูฟีย์ หรือตะเซาวุฟ) และสำนักคิดทางปรัชญา เพราะทุกวันนี้สำนักทั้งหมดที่ยกตัวอย่างมาก็ยังขยายออกไปอีกมากมายหลายรูปแบบ ดังนั้น เป็นไปได้ว่าจากวจนะของมุฮัมมัด (ซ.ล.) ที่กล่าวถึงการแตกออกของมุสลิมที่มีจำนวนมากถึง 73 กลุ่ม อาจเป็นเพียงกลุ่มทางศาสนศาสตร์อย่างเดียวก็เป็นได้ ด้วยเหตุผลสนับสนุนดังนี้

1) การระบุว่าใครเป็นผู้ศรัทธา หรือเป็นผู้ปฏิเสธขึ้นอยู่กับเรื่องหลักการความเชื่อ

2) วจนะของศาสนทูตฯ ได้กล่าวไว้ชัดเจนว่าจะมีเพียงกลุ่มเดียวเท่านั้นที่ได้เข้าสวรรค์ ดังนั้น การตัดสินในเรื่องนี้ต้องขึ้นอยู่กับเรื่องของหลักการศรัทธาเท่านั้น

3) สิ่งใด หรือการกระทำใดก็ตามที่มนุษย์นิยามว่าเป็นสิ่งดีงาม ไม่ใช่ว่าจะถูกยอมรับโดยอัลเลาะห์ (ซ.บ.) เสมอไป ถ้าหลักศรัทธา (อะกีดะห์) ของคนผู้นั้นผิดจากหลักการอิสลาม

4) เมื่อพิเคราะห์ถึงองค์ประกอบสำคัญของอิสลามสามารถกล่าวได้ว่ามีหลักสำคัญ 3 ประการ ได้แก่

– หลักการศรัทธาอันเป็นรากฐานของอิสลาม

– หลักการปฏิบัติ

– หลักจริยธรรม

ดังนั้น สิ่งที่สำคัญที่สุดขององค์ประกอบทั้ง 3 คือหลักการศรัทธา สำนักคิดอิสลามทาง ศาสนศาสตร์ตามบันทึกทางประวัติศาสตร์ได้เกิดขึ้นมาแล้วมากมาย ซึ่งบางสำนักคิดได้เสื่อมสลายไปแล้ว เช่น สำนักคิดมุตะซีละฮ์ สำนักคิดอะดะวียะฮ์ สำนักคิดมุรญีอะฮ์ เป็นต้น แต่บางสำนักคิดยังคงอยู่รอดมาจนถึงปัจจุบันวันนี้ เช่น สำนักคิดชีอะฮ์ ไม่ว่าจะเป็นสำนักคิดอิสมาอีลียะฮ์ สำนักคิดซัยดียะฮ์ สำนักคิดอิมามียะฮ์ หรือสำนักคิดอะซาอิเราะฮ์

ประเภทของสำนักคิดในอิสลาม

สำนักคิด (มัซฮับ) ที่ถูกกล่าวในอิสลามนั้นยังถูกเข้าใจคลาดเคลื่อนกันอยู่มาก บางคนกล่าวว่าในอิสลามไม่มีกลุ่มแนวคิดทางด้านนิติศาสตร์อิสลาม (ฟิกฮ์) หรือไม่มีกลุ่มแนวคิดด้านศาสนศาสตร์ และมองว่ามุสลิมแบ่งเป็น 2 กลุ่มเท่านั้น คือ ชาวซุนนีย์ และชาวชีอะฮ์ ซึ่งในความเป็นจริงกลุ่มทั้งสองยังมีทั้งสำนักคิดทางด้านนิติศาสตร์ และทางด้านศาสนศาสตร์ ฉะนั้น เป็นเรื่องที่ต้องทำความเข้าใจอย่างถ่องแท้ หากจะพิจารณา หรือศึกษาเนื้อหาสาระทางด้านประวัติความเป็นมาของสำนักคิดทางด้านศาสนศาสตร์ และกลุ่มต่างๆ ที่มีหลักความเชื่อศรัทธาขัดแย้งกันบางประการ แต่ก่อนที่จะศึกษารายละเอียดเหล่านั้น ควรทราบรายละเอียดของสำนักหรือกลุ่มต่างๆ ของอิสลามก่อนพอสังเขป เพื่อสร้างความเข้าใจให้มากยิ่งขึ้น และสามารถแยกแยะได้ว่ากลุ่มใดเป็นกลุ่มทางด้านศาสนศาสตร์ และกลุ่มใดเป็นกลุ่มด้านนิติศาสตร์อิสลาม เป็นต้น ดังจัดประเภทไว้ได้ต่อไปนี้

1. สำนักด้านฟิกฮ์ หรือนิติศาสตร์อิสลาม ถือว่าเป็นสิ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง และเป็นประเด็นที่มีความขัดแย้งกันมากที่สุด กล่าวคือ หลังจากการจากไปของศาสนทูตฯ (ซ.ล.) ในช่วงต้นศตวรรษที่ 2 ของศักราชอิสลาม (ฮิจญเราะห์ศักราช) ซึ่งเป็นยุคสมัยของตาบีอีน หรือผู้ที่ทันได้พบกับสาวกร่วมยุคสมัยเดียวกันกับมุฮัมมัด (ซ.ล.) สำนักคิดอิสลามได้แตกออกเป็นหลายกลุ่ม และมีความแตกต่างกันทางด้านหลักการปฏิบัติ หรือฟิกฮ์ ทำให้มีสำนักฟิกฮ์ต่างๆ เกิดขึ้นมามากมาย เช่น สำนักฟิกฮ์ฮะซันบัศรีย์ สำนักฟิกฮ์อิบนิซีบัรระมะฮ์ สำนักฟิกฮ์อะมัช สำนักฟิกฮ์ซุบยานซูรีย์ สำนักฟิกฮ์อิบนิอะบีลัยลา และยังมีสำนักคิดอีกมากมายหลายกลุ่ม เช่น สำนักคิดทาง

กูฟะฮ์ สำนักฟิกฮ์บัศเราะฮ์ สำนักฟิกฮ์ซีเรีย สำนักฟิกฮ์เยเมน สำนักฟิกฮ์มักกะห์ และสำนักฟิกฮ์มะดีนะห์ ซึ่งหลังจากผ่านพ้นยุคนี้ไปแล้วก็เข้าสู้ยุคสมัยของตะบีอุนตะบีอีน (ยุคสมัยหลังตาบีอีน) ซึ่งเป็นที่รู้จักกันว่าเป็นยุคสมัยแห่งการวิวัฒนาการ และความก้าวหน้าทางด้านฟิกฮ์ โดยสมัยนั้นมีสำนักคิดที่ยิ่งใหญ่ทางด้านฟิกฮ์ 4 กลุ่ม ได้แก่

- สำนักฮะนาฟีย์
- สำนักมาลีกีย์
- สำนักชาฟีอีย์
- สำนักฮัมบะลีย์

หลังจากนั้นไม่นานสำนักฟิกฮ์ได้เกิดขึ้นอีกคือ

- สำนักซอฮีรีย์
- สำนักซะลาฟีย์ หรือวะฮาบีย์

ในส่วนของชีอะฮ์ก็เกิดสำนักคิดทางด้านฟิกฮ์เกิดขึ้นด้วยเช่นกัน แต่เนื่องจากชาวชีอะฮ์ยึดถือคำสั่งของบรรดาอิหม่ามเป็นหลัก ดังนั้นเมื่อเกิดปัญหาข้อแย้งใดๆ ที่ต้องการคำชี้ขาดจะนำเข้าปรึกษาอิหม่ามโดยตรง แต่เมื่อถึงสมัยของอิหม่ามมะห์ดีย์ ผู้นำคนสุดท้ายที่หายตัวไปอย่างลึกลับ ทำให้บทบาทของสำนักชีอะห์อิมามียะห์โดดเด่นขึ้น มีตำรามากมายถูกเขียนขึ้นมา อย่างไรก็ตามสำนักของชีอะห์กลับไม่ค่อยมีความขัดแย้งมากนัก เพราะยึดถือแนวทางปฏิบัติตาม “อะห์ลุลบัยต์” หรือลูกหลานของศาสนทูตฯ

2. สำนักด้านตะเซาวุฟ (ซูฟีย์) หรือจริยศาสตร์อิสลาม ความเป็นมา และกำเนิดสำนักคิดซูฟีย์อิสลามมีพื้นฐานมาจากความพยายามของเหล่าบรรดาสาวกใกล้ชิดในสมัย ศาสนทูตฯ (ซ.ล.) ที่อยากใช้ชีวิตแบบสมถะ และปลีกตัวสันโดษ จนในที่สุดเกิดแนวคิดที่ว่า หนทางในการการแสวงความใกล้ชิดกับพระผู้เป็นเจ้าเพียงอาศัยชะรีอัต (หลักปฏิบัติ) เพียงอย่างเดียวอาจไม่เพียงพอ แต่ต้องประพฤติร่วมกับการขัดเกลาจิตใจ และออกห่างจากสิ่งชั่วร้าย อารมณ์ใฝ่ต่ำ และกิเลสทั้งหลาย โดยใช้ชีวิตความเป็นอยู่อย่างสมถะยากไร้แบบนักพรต โดยมีสำนักคิดซูฟีย์ในสมัยซอฮาบะห์ หรือสาวกร่วมยุคศาสนทูตฯ (ซ.ล.) ได้แก่

- สำนักอะบูดัรดาฮ์
- สำนักอบูซัร ฆัฟฟารีย์
- สำนักอิมรอน อิบนิอุซัยน์

และยังมีสำนักของสาวกในสมัยเริ่มแรกอีกหลายท่าน หลังจากผ่านพ้นสมัยของซอฮาบะฮ์ไปแล้วก็เข้าสู่ยุคสมัยของตาบีอีน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าแนวคิดซูฟีย์มีมาอย่างต่อเนื่องนานมากแล้วจนมีสำนักต่างๆ เกิดขึ้นมาอีก ได้แก่

- สำนักฮาซัน บัศรีย์
- สำนักอิบรอฮีม อัดฮัม
- สำนักบัลฆีย์
- สำนักฮาตัม

หลังจากนั้นสำนักคิดซูฟีย์ได้เจริญรุ่งเรือง และมีผู้ถือปฏิบัติดำเนินรอยตามวิถีมากมายจนได้เกิดสำนักซูฟีย์ใหม่ๆ ขึ้นมาอีก ได้แก่

- สำนักซุลนูล บัศรีย์
- สำนักอะบูยะซีด บัชตอมีย์
- สำนักอะบูอัลลอฮ์ มุฮาซิบีย์
- สำนักมันศูร ฮัลลาจ
- สำนักยูนัยด์

จากนั้นสำนักคิดทางด้านซูฟีย์ก็ได้แตกย่อยสาขาออกไปอย่างกว้างขวาง ยกตัวอย่างบางส่วน ได้แก่

- สำนักกอดิรียะฮ์ หรือผู้ที่อยู่ในแนวทางของอับดุลกอดีร ญีลานีย์
- สำนักนักชะบันดียะฮ์ หรือผู้ที่อยู่ในแนวทางของบะฮาดุดดีน นักชะบันด์
- สำนักชิชติยะฮ์ หรือผู้ที่อยู่ในแนวทางของชิชตีย์
- สำนักรอวัรดียะฮ์ หรือผู้ที่ในแนวทางของชะฮาบุดดีน ซุรอวัรดีย์
- สำนักมุญัดดิดียะฮ์ หรือผู้ที่อยู่ในแนวทางของมุญัดดิดีย อัษษานีย์
- สำนักเมาลาวียะฮ์ หรือผู้ที่อยู่ในแนวทางของญาลาลุดดีน รูมีย์
- สำนักฮาติมียะฮ์ หรือผู้ที่อยู่ในแนวทางของอิบนิอะรอบีย์

นอกเหนือจากที่ยกตัวอย่างนั้นยังมีสำนักซูฟีย์อื่นๆ มากมายอีกกว่า 200 กลุ่ม

3) สำนักด้านปรัชญาอิสลาม เริ่มเป็นรูปร่างขึ้นในฮิศเราะห์ศักราชที่ 200 กว่า จากแนวคิดของ อบูอิสฮัค อัลคินดีย์ ที่ถูกขนานนามว่า “นักปรัชญาอาหรับ” จากนั้นมาถึงสมัยของอบูนัศร์ ฟารอบีย์ และได้พัฒนาการเรื่อยมาจนถึงสมัยของอบูอะลี อิบนิซีนา ซึ่งถือเป็นยุครุ่งเรืองที่สุดในทางปรัชญาอิสลาม และหลังจากอิบนิซีนาแล้ว อิบนิรุชถือว่าเป็นอีกผู้หนึ่งที่นำแนวคิดทางด้านปรัชญามาสานต่อ และประสบความสำเร็จเกินความคาดหมาย เนื่องจากได้รับ

การยอมรับอย่างท่วมท้นจากผู้คนในสมัยนั้น โดยสำนักคิดทางด้านปรัชญาสามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ ได้แก่

- สำนักคิดแบบเหตุผลนิยม
- สำนักคิดแบบนีโอเพลโต
- สำนักคิดแบบสายกลาง

โดยทั้งหมดเป็นตัวอย่างสำนักคิดใหญ่ๆ ทางด้านปรัชญาอิสลาม หลังจากนั้นไม่นานก็เกิดสำนักคิดทางด้านปรัชญาที่แยกสาขาออกไปอีกหลายกลุ่ม เช่น สำนักปรัชญาอิซฟาฮาน สำนักปรัชญาเตหะราน เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดที่ยกตัวอย่างมาต่างก็มีความคิด และหลักการเฉพาะของตน

4) สำนักด้านกะลามอิสลามีย์ หรือศาสนศาสตร์อิสลาม คือ สำนักคิดที่มีความแตกต่างกันในเรื่องหลักความเชื่อถือศรัทธา โดยเกิดขึ้นหลังจากการเสียชีวิตของมุฮัมมัด (ซ.ล.) บรรดามุสลิมกลุ่มต่างๆ จึงมีความคิดเห็นขัดแย้งแตกต่างกัน ทำให้เกิดสำนักต่างๆ ขึ้นมา ยกตัวอย่างได้แก่

- สำนักคอวาริจญ์
- สำนักก็อดรียะฮ์
- สำนักญับรียะฮ์
- สำนักมุรญีอะฮ์
- สำนักมุตะซีละฮ์
- สำนักยะฮ์มียะฮ์
- สำนักอะฮ์ลุลฮะดิษ
- สำนักกัรรอมียะฮ์
- สำนักอะชาอิเราะฮ์
- สำนักมาตูรีดีย์
- สำนักวะฮาบีย์วะซะลาฟีย์
- สำนักชีอะฮ์
- สำนักอิมามียะฮ์
- สำนักกัยซานียะฮ์
- สำนักอิสมาอีลียะฮ์
- สำนักซัยดียะฮ์

- สำนักฆุลาต

และนอกจากสำนักคิดที่กล่าวมาแล้วยังมีสำนักคิดอื่นๆ แตกออกเป็นกลุ่มย่อยอีกมากมาย

ความขัดแย้งในสมัยของมุฮัมมัด (ซ.ล.)

มีบันทึกทางประวัติศาสตร์อย่างชัดเจนกล่าวถึงความเห็นที่ไม่ตรงกันของบรรดาสาวกบางท่านที่มีต่อมุฮัมมัด (ซ.ล.) ซึ่งความขัดแย้งนี้ก็เป็นสาเหตุที่มาของสำนักคิดต่างๆ ในอิสลาม ภายหลังจากท่านศาสนทูตฯ (ซ.ล.) เสียชีวิต ความขัดแย้งดังกล่าวได้แสดงให้เห็นว่ามีสาวกบางส่วนไม่เห็นด้วยกับหลักการบางประการที่ศาสนทูตฯ (ซ.ล.) นำมาเผยแพร่สั่งสอน ถึงกับทำให้พระผู้เป็นเจ้าลงวิวรณ์ (วะห์ยู) โองการอัลกุรอานมาตักเตือน ดังที่ตรัสไว้ว่า *"โอ้ บรรดาผู้ศรัทธาทั้งหลาย พวกเจ้าอย่าได้ล้ำหน้ากิจการงานต่างๆ ต่ออัลเลาะห์ และต่อศาสนทูตของพระองค์ (อัลฮุจญรอต : 1)"* อัลกุรอานได้กล่าวยืนยันถึงความสมบูรณ์แบบของมุฮัมมัด (ซ.ล.) และการเป็นแบบฉบับที่ดีงามที่สุดสำหรับประชาชาติทั้งหลาย ฉะนั้น การยึดแนวทาง และหลักการของท่าน คือ การน้อมรับพระบัญชาแห่งพระผู้เป็นเจ้า ส่วนการโต้แย้งคัดค้านหลักการของท่าน คือ การปฏิเสธคำสั่งที่มาจากพระผู้เป็นเจ้าเช่นกัน

ความขัดแย้งต่างๆ ที่เกิดขึ้นสมัยของมุฮัมมัด (ซ.ล.) แม้ว่ายังไม่ปรากฏอย่างเด่นชัดออกมาอย่างเต็มรูปแบบก็ตาม แต่ก็เป็นที่มาของการคิดแยกตัวทางความคิดของมุสลิม และการก่อเกิดกลุ่มสำนักต่างๆ ส่วนสาเหตุที่ไม่เกิดสำนักคิดขึ้นในสมัยที่ศาสนทูตฯ (ซ.ล.) ยังมีชีวิตอยู่เนื่องจากสาเหตุว่า

- ท่านเป็นแบบฉบับทุกอย่างของประชาชาติมุสลิม ดังนั้น เมื่อเกิดความขัดแย้งบรรดาสาวกจะนำไปปรึกษากับท่าน
- ท่านเป็นแม่แบบในทุกกิจงาน และเป็นผู้ชี้ขาดในหลักข้อปฏิบัติ (ชะรีอัต)
- การเกิดสำนักคิดในสมัยเดียวกันกับท่านนั้นถือว่าเป็นแนวทางตรงข้ามอิสลาม
- ไม่มีผู้ใดกล้าเผชิญหน้าโดยตรงกับท่าน เพราะจะเป็นกลุ่มที่ถูกประณาม

ในความเป็นจริงอาจมีเหตุผลอื่นอีกมากมายหลายประการ อย่างไรก็ตามความขัดแย้งดังกล่าวได้เกิดขึ้นมาแล้ว และยังเป็นที่มาของการก่อเกิดสำนักคิดในอิสลาม ตามที่มีบันทึกไว้ว่า *"แท้จริง คำถาม และความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในสมัยสุดท้ายของประชาชาติมุสลิมเกิดมาจากบรรดาผู้ปฏิเสธ และพวกกลับกลอกในสมัยแรกที่ได้แสดงการคัดค้านศาสนทูตฯ เอาไว้ ซึ่งพวกเขาได้แสดงความไม่พอใจกฎเกณฑ์ของท่านที่ได้นำมาเป็นมาตรฐานปกครองสังคม"* ซึ่งยังมีการกล่าว

ต่อไว้อีกว่าผู้ที่คัดค้านศาสนทูตฯ (ซ.ล.) เหล่านั้น คือที่มาของการเกิดสำนักคิดต่างๆ ในอิสลามในเวลาต่อมานั่นเอง ซึ่งสามารถนำเหตุการณ์ความขัดแย้งที่เกิดขึ้นมาเรียงเป็นลำดับได้ ดังนี้

1) เหตุการณ์สงครามฮุนัยน์ เป็นสงครามหนึ่งของอิสลามเกิดขึ้นในปีฮิจเราะห์ศักราชที่ 8 เป็นการทำสงครามระหว่างฝ่ายมุสลิมกับฝ่ายมุชริก (นับถือเทพหลายองค์) และฝ่ายมุสลิมได้รับชัยชนะ สงครามในครั้งนั้นมุฮัมมัด (ซ.ล.) ได้เข้าร่วมรบด้วย เมื่อสิ้นสุดสงคราม ท่านได้ทำการแบ่งสินสงครามที่ได้ต่อบรรดาสาวก แต่มีบุคคลหนึ่งนามว่า “ซุลฆุวัยซิเราะฮ์ ตะมีมีย์” ได้แสดงท่าทีคัดค้านการแบ่งปันสินสงครามของท่าน และกล่าวต่อท่านอย่างไม่ให้เกียรติเหมือนเขานั้นไม่ได้ศรัทธาต่อการเป็นศาสนทูตของท่าน

นี่คือเหตุการณ์แรกที่กลุ่มมุนาฟิก (ผู้กลับกลอก) ได้แสดงการขัดแย้ง และความแตกแยกต่างๆ ในเวลาต่อมา ซึ่งมีต้นตอมาจากพวกกาเฟร (ผู้ปฏิเสธ) และพวกมุนาฟิกที่อยู่ในสมัยของมุฮัมมัด (ซ.ล.) และหลังจากที่ท่านเสียชีวิตลง มีสำนักคิดหนึ่งได้ก่อตั้งขึ้น คือ คอวาริจญ์ โดยที่หนึ่งในผู้นำกลุ่มคอวาริจญ์ คือ ซุลฆุวัยซิเราะฮ์ ตะมีมีย์ นั่นเอง

2) เหตุการณ์สนธิสัญญาสันติภาพฮุดัยบียะฮ์ เป็นเหตุการณ์หนึ่งที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ เพราะชี้ให้เห็นถึงบทบาททางการเมืองที่เด่นชัดของมุฮัมมัด (ซ.ล.) และนำมาซึ่งเกียรติยศ ความภาคภูมิใจของความเป็นมุสลิม เหตุการณ์ครั้งนั้นเกิดขึ้นในปีฮิจเราะห์ศักราชที่ 6 โดยเป็นการเจรจาสันติภาพระหว่างศาสนทูตฯ (ซ.ล.) กับพวกมุชริก โดยมีรายละเอียดในสันธิสัญญาดังนี้

- ระหว่างเผ่ากุเรช และมุสลิมต้องไม่ทำกระทำสงครามต่อกัน
- หากมีใครในเผ่ากุเรชยอมรับอิสลาม มุฮัมมัด (ซ.ล.) ต้องนำเขากลับมายังชาวกุเรช แต่ถ้ามุสลิมคนใดมาอยู่กับชาวกุเรชมุฮัมมัด (ซ.ล.) ไม่มีสิทธิ์นำเขากลับไป
- ระหว่างมุสลิมกับชาวกุเรชสามารถทำสัญญากับทุกเผ่าได้
- จะต้องไม่ละเมิดทรัพย์สินของผู้อื่น
- จากนี้เป็นต้นไปมุสลิม และพวกพ้องต้องกลับสู่นครมะดีนะห์ และถือว่าต่อไปนี้มุสลิมมีอิสระในการประกอบพิธีฮัจญ์ และซิยารัต (การเยี่ยมเยือน)
- มุสลิมที่เดินทางมายังมักกะห์ต้องได้รับการคุ้มครองในความปลอดภัย

จากสนธิสัญญาดังกล่าวทำให้สาวกของศาสนทูตฯ บางคนเกิดความไม่พอใจ และกล่าวว่าเป็นการยอมจำนนต่อพวกนอกรีต และแสดงถึงความจำนนของมุสลิม ซึ่งมีบันทึกเอาไว้ว่าอัคร

สาวกของมุฮัมมัด (ซ.ล.) ถึงกับกล่าวว่า *"ทำไมพวกเราถึงแสดงความต่ำต้อยออกมาด้วยการกระทำสิ่งนั้นได้ (สมธิสัญญา)"*

3) บทบัญญัติว่าด้วยเรื่อง "มุตะอะฮ์ และฮัจญ์ตะมัตตุร" ถือว่าเป็นคำบัญชาที่ถูกประทานลงมาจากอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ซึ่งมีประโยชน์ต่อปวงบ่าวของพระองค์ มีคุณค่าทั้งในโลกนี้และโลกหน้า การมุตอะฮ์ หรือการนิกะห์ชั่วคราว คือ การแต่งงานกันระหว่างชายหญิงที่ไมมีข้อห้ามตามศาสนบัญญัติ โดยมีกำหนดระยะเวลาเฉพาะ เช่น หนึ่งเดือน หนึ่งปี ไม่ใช่เป็นการแต่งงานถาวร ซึ่งถือว่าบทบัญญัตินี้ได้ถูกยกเลิกไปแล้ว ซึ่งปรากฏหลักฐานในอัลกุรอาน ดังนี้

โองการว่าด้วยเรื่องมุตอะฮ์ กล่าวว่า *"ดังนั้น สิ่งที่พวกเจ้าได้รับความสุขจากการมุตอะห์กับพวกนาง ถือว่าจำเป็นต่อพวกเจ้าที่ต้องมอบสิ่งกำนัลต่างๆ ต่อพวกนางด้วย"* โองการนี้บรรดานักอรรถาธิบายอัลกุรอาน (ตัฟซีร) กล่าวว่าเป็นเรื่องของการแต่งงาน (นิกะฮ์) ชั่วคราว ซึ่งมีรายงานจากสาวกอาวุโสของศาสนทูตฯ (ซ.ล.) ด้วยเช่นกัน

การประกอบพิธีฮัจญ์ตะมัตตุร คือ การแสวงบุญประเภทหนึ่งสำหรับผู้ที่มีภูมิลำเนาอยู่ไกลจากมักกะฮ์ซึ่งจะต้องแสวงบุญด้วยวิธีนี้ ซึ่งแตกต่างจากผู้ที่อาศัยอยู่ในมักกะห์ หรือใกล้มักกะห์ แบ่งออกเป็น 3 ชนิด ได้แก่

- ฮัจญ์กิรอน
- ฮัจญ์อิฟรอด
- ฮัจญ์ตะมัตตุร

โองการว่าด้วยฮัจญ์ตะมัตตุร กล่าวว่า "ดังนั้น เมื่อพวกเจ้าปลอดภัยจากไข้แล้ว ผู้ใดถือความสะดวกด้วยการรวมอุมเราะห์ เข้ากับฮัจญ์ในคราวเดียวกัน เขาก็ต้องเชือดสัตว์เป็นพลีทานด้วย"

คุณลักษณะของฮัจญ์ตะมัตตุรมีความแตกต่างจากฮัจญ์กิรอน และฮัจญ์อิฟรอด คือ ผู้ที่สวมอิห์รอม (ชุดผ้าขาว) เมื่อทำพิธีอุมเราะห์เสร็จแล้วสามารถถอดชุดอิห์รอมได้ และสิ่งที่ฮะรอม (ต้องห้าม) สำหรับผู้ทำฮัจญ์ แต่สำหรับตะมัตตุรถือว่าฮาลาล (อนุญาต) เช่น การหลับนอนของสามีภรรยา และสามารถสวมชุดอิห์รอมได้อีกครั้ง ในวันที่ 8 หรือ 9 และยังมีกฎเกณฑ์อื่นๆ อีกมากมาย

ครั้งเมื่อบัญญัติเรื่องมุตอะฮ์ถูกอนุมัติมา มีบรรดาสาวกมากมายแสดงการคัดค้านไม่เห็นด้วย โดยต่างก็วิพากษ์วิจารณ์กัน บ้างก็กล่าวว่าเป็นหลักการที่เหมาะสม หรือเป็นสิ่งที่น่ารังเกียจ ในเรื่องการทำฮัจญ์ตะมัตตุรก็เช่นเดียวกัน บรรดาสาวกได้แสดงการคัดค้าน และกล่าวว่า

เป็นหลักการที่ไม่เหมาะสม และน่ารังเกียจ ซึ่งอุมัร อัครสาวกท่านหนึ่ง คือ บุคคลที่ได้แสดงการคัดค้านต่อเรื่องนี้ โดยกล่าวว่า บทบัญญัติทั้งสองในสมัยของมุฮัมมัด (ซ.ล.) มีการปฏิบัติกันจริง แต่ในสมัยของท่านเป็นสิ่งที่ถูกสั่งห้าม ดังนั้น ใครที่นำไปปฏิบัติจะต้องถูกลงโทษ

4) วันป่วยหนักของมุฮัมมัด (ซ.ล.) เป็นเหตุการณ์น่าเศร้าในประวัติศาสตร์ ในวันนั้นท่านได้สั่งให้นำปากกา และกระดาษมาเพื่อที่จะสั่งเสียสิ่งสำคัญให้จดบันทึกเอาไว้ แต่ทว่ากลับมีสาวกบางคนได้แสดงการคัดค้าน และไม่ปฏิบัติตามคำสั่งเสียของศาสนทูตฯ (ซ.ล.) เหตุการณ์นี้เกิดขึ้นที่บ้านของท่าน ซึ่งมีสาวกหลายคนมารวมตัวกัน

ท่านได้มีคำสั่งหนึ่งว่า "พวกเจ้าจงนำกระดาษ และน้ำหมึกมา เพื่อที่ฉันจะได้บันทึกสิ่งสำคัญ พวกท่านจะได้ไม่หลงทางภายหลังจากฉัน" จากนั้นหนึ่งในสาวกของได้กล่าวว่า "ศาสนทูตฯ (ซ.ล.) เพียงแค่เพ้อ เพราะพิษไข้ ดังนั้นเรามีแค่อัลกุรอานก็เพียงพอแล้ว" ซึ่งเมื่อท่านได้ยินเช่นนั้นก็รู้สึกโกรธ และโมโหมาก จนกล่าวออกไปว่า "จงออกไปจากฉันเดี๋ยวนี้ และอย่าได้ถกเถียงกันเด็ดขาด" มีบันทึกเพิ่มเติมกล่าวว่า นั่นคือความน่าเศร้าที่เกิดขึ้นท่ามกลางศาสนทูตฯ ของพวกเรา เป็นเหตุให้ไม่ถูกบันทึกสิ่งสำคัญจากท่าน

5) การแต่งตั้งอุซามะฮ์ บินเซด เป็นเหตุการณ์ในช่วงปลายชีวิตของมุฮัมมัด (ซ.ล.) เมื่อท่านแต่งตั้งอุซามะห์ บินเซด ให้เป็นแม่ทัพ ณ เมืองชาม (ซีเรีย) โดยประวัติศาสตร์ได้บันทึกไว้ว่า ศาสนทูตฯ (ซ.ล.) ได้นำธงกองทัพมามอบให้อุซามะห์ด้วยมือของท่านเอง หลังจากนั้นชาวอันศอร และชาวมุฮาญีรีนได้เตรียมพร้อมร่วมเดินทางไปรบกับแม่ทัพ แต่หลังจากเดินทัพออกไปได้ไม่ไกลนัก ศาสนทูตฯ (ซ.ล.) ได้ล้มป่วยหนักอย่างกะทันหัน ดังนั้นบรรดาสาวกบางส่วนจึงได้หันหลังเดินทางกลับโดยอ้างว่า พวกเขาต้องรีบกลับไปเข้าเฝ้าศาสนทูตฯ จนกว่าท่านจะหายจากไข้ บ้างกล่าวว่า เป็นไปไม่ได้พวกเราต้องเดินทางต่อไปเพราะศาสนทูตฯ ได้สั่งให้เราร่วมเดินทางรบกับอุซามะฮ์

บางกลุ่มจากบรรดาสาวก กล่าวว่า การแต่งตั้งอุซามะฮ์ ขึ้นเป็นแม่ทัพถือว่ายังไม่เป็นการเหมาะสม เพราะยังเยาว์วัยนัก ควรจะแต่งตั้งสาวกท่านอื่นที่มีความเหมาะสมกว่านี้ เมื่อความขัดแย้งเกิดขึ้น ความสามัคคีก็เริ่มสลาย และเกิดความวุ่นวายตามมา ดังนั้น จึงเกิดเหตุการณ์แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งไม่ยอมกลับหลังไม่ว่าอะไรจะเกิดขึ้น เพราะมุฮัมมัด (ซ.ล.) ได้รับสั่งให้ปฏิบัติตามอุซามะฮ์ ส่วนอีกกลุ่มหนึ่งต้องการจะกลับไปดูอาการป่วยของศาสนทูตฯ (ซ.ล.)

เมื่อมุฮัมมัด (ซ.ล.) ได้ทราบถึงความขัดแย้ง และความแตกแยกที่เกิดขึ้น ท่านโกรธอย่างมากจึงได้มุ่งหน้ามายังมัสยิด แล้วท่านกล่าวกับบรรดาสาวกเหล่านั้นว่า *"พวกเจ้าทั้งหลายจงเตรียมพร้อมในการเดินทางไปกับแม่ทัพอุซามะฮ์ บินเซดเดี๋ยวนี้"* และ *"และขอต่อพระองค์*

อัลเลาะห์ทรงสาปแช่งต่อผู้ที่คัดค้าน และไม่เห็นด้วยการเป็นแม่ทัพของเขา" นี่คือเหตุการณ์ทางบางตอนที่ถูกบันทึกเอาไว้ในประวัติศาสตร์อิสลาม

สาเหตุการกำเนิดสำนักคิดต่าง ๆ ในอิสลาม

นักวิชาการหลายคนพยายามหาสาเหตุการกำเนิดสำนักคิดต่างๆ ในอิสลาม บางคนกล่าวว่าสาเหตุหลักใหญ่ คือ เรื่องทางการเมือง บางคนกล่าวว่าสาเหตุหลักใหญ่มาจากความอยากต้องการเป็นใหญ่ของคนบางกลุ่ม ความละโมบในอำนาจ หรืออาจมีสาเหตุอื่นๆ เช่น

- การแข่งขันเพื่อเป็นผู้นำในระหว่างเผ่า หรือกลุ่มต่างๆ
- ความแตกต่างในเรื่องการอรรถาธิบายอัลกุรอาน
- การย้อนกลับไปหาแหล่งความรู้ที่นอกเหนือไปจากอิสลาม
- ความพยายามที่จะยกเหตุผลมาอ้างในเรื่องศาสนา
- การนำเอาแนวคิดของต่างชาติเข้ามา
- ความเป็นตัวตนของปราชญ์มุสลิมบางท่าน
- อิทธิพลของแนวคิดทางปรัชญา
- การห้ามบันทึกวจนะของมุฮัมมัด (ซ.ล.)

ปัญหาที่ถือว่าสำคัญและมีความขัดแย้งกันมากที่สุด หลังจากมุฮัมมัด (ซ.ล.) เสียชีวิตไป คือ เรื่องตำแหน่งการเป็นผู้นำ ตำแหน่งการเป็นเคาะลีฟะฮ์ กล่าวคือหลังจากท่านได้อำลาจากโลกไปบรรดาสาวกได้แตกออก 2 กลุ่มใหญ่ กลุ่มหนึ่งเชื่อว่าตำแหน่งผู้นำอิสลามต้องเป็น อาลี บุตรของอะบูตอเลบ ที่ถูกแต่งตั้งไว้แล้วก่อนที่ศาสนทูตฯ (ซ.ล.) จะจากไป อีกกลุ่มหนึ่งเชื่อว่าตำแหน่งผู้นำนั้นท่านมิเคยแต่งตั้งผู้ใดเอาไว้ก่อน ดังนั้น ถือว่าเป็นความจำเป็นที่มุสลิมทั้งหลายต้องไปคัดเลือกผู้นำด้วยตัวเอง ความขัดแย้งดังกล่าวได้ทวีความรุนแรงมากขึ้น จนกระทั่งชาวอันซอร (ชาวเมืองมะดีนะห์ที่ให้ที่อพยพแก่ศาสนทูตฯ) ได้ชุมนุมกัน ณ สะกีฟะฮ์บะนีสะอีดะฮ์โดยการนำของ สะอัด บุตรของอิบาดะฮ์ ซึ่งได้เรียกร้องถึงความเป็นชาวอันซอร และความดีงามของชาวอันซอร เพื่อเป็นข้ออ้างในการเป็นผู้นำ ขณะนั้นชาวมุฮาญีรีน (นักรบศาสนา) ก็เข้าร่วมประชุมด้วยแต่เป็นกลุ่มน้อย โดยการนำของอบูบักร (มีศักดิ์เป็นพ่อตาของศาสนทูตฯ) กลุ่มมุฮาญีรีนก็เหมือนกับกลุ่มอันซอร คือ ได้กล่าวถึงความดีงาม และความประเสริฐของพวกตน ในการเป็นผู้นำ ดังที่เรื่องราวได้ถูกบันทึกไว้ดังนี้

สะอัด บุตร อิบาดะฮ์ กล่าวว่า ในฐานะหัวหน้าชาวอันซอรได้กล่าวต่อบรรดาสาวกอิสลามทั้งหลายที่ได้มาชุมนุมว่า "โอ้ ชาวอันซอรทั้งหลายพวกท่าน คือ กลุ่มแรกที่ได้ช่วยเหลือ

อิสลาม ดังนั้น นี่คือความประเสริฐของพวกท่าน ซึ่งชาวอาหรับเผ่าอื่นนั้นไม่ได้กระทำฉกเช่นพวกท่าน แท้จริงมุฮัมมัด (ซ.ล.) ได้ใช้เวลาเป็นสิบปีในการเรียกร้องประชาชาติสู่พระเจ้าองค์เดียว และต่อสู้กับพวกบูชาเจว็ด แต่ผู้ศรัทธามีจำนวนน้อยนิด และไม่สามารถปกป้องท่านให้พ้นจากการกลั่นแกล้งของพวกมุชริก (ผู้ปฏิเสธ) ได้ และทำให้ท่านต้องอพยพมาสู่เมืองนี้ ในที่สุดชาวเมืองทั้งหลายก็ยอมรับในอิสลาม และให้ความช่วยเหลือศาสนทูตฯ ทุกประการทั้งเอาชีวิตเข้าแลก ร่วมรบเตียงบ่าเคียงไหล่ ซึ่งเป็นงานที่หนักอึ่งแต่พวกท่านก็ยังเสียสละ มุฮัมมัด (ซ.ล.) มีความพึงพอใจในพวกท่าน ดังนั้นจงเร่งเลือกผู้นำโดยเร็วในหมู่พวกท่านเถิด ไม่มีใครเหมาะสมไปกว่านี้อีกแล้ว” สะอัด บุตรของ อิบาดะฮ์ กล่าวถึงเรื่องการเลือกผู้นำที่ต้องมาจากชาวอันซอร แต่เขาไม่ได้กล่าวชื่อของตัวเอง หลังจากนั้น เขายังกล่าวต่ออีกว่า “ลุกขึ้นเถิด จงเลือกผู้นำของพวกท่านซึ่งเป็นอิหม่าม ที่มาจากพวกท่าน และถ้ามีใครที่เหมาะสมกว่าฉัน ฉันก็จะเลือกผู้นั้น” นี่คือคำพูดส่วนหนึ่งของ สะอัด บุตรของ อิบาดะฮ์ ซึ่งทำให้ชาวเมืองที่อยู่ ณ ที่นั้นคล้อยตามเห็นด้วย เนื่องจากวาทศิลป์ของเขาเฉียบคมมากนัก หลังจากที่สะอัด บุตรของ อิบาดะฮ์ กล่าวจบ ท่านอบูบักรในนามของชาว มุฮาญีรีนกล่าวโต้ตอบว่า “พระองค์อัลเลาะห์ (ซ.บ.) ได้ทรงส่งมุฮัมมัด (ซ.ล.) มาเพื่อเป็นศาสนทูตนำทางประชาชาติ และเพื่อให้ประชาชาติปฏิบัติภักดีต่อพระองค์เท่านั้น ทว่าชาวอาหรับส่วนใหญ่ไม่ตอบรับ มิหนำซ้ำยังต่อต้านอีกต่างหาก ชาวมุฮาญีรีนเป็นกลุ่มแรกที่ศรัทธาต่อมุฮัมมัด (ซ.ล.) และอิสลาม ยอมรับอิสลาม ให้ช่วยเหลือ อีกทั้งยอมร่วมทุกข์ร่วมสุขกับท่านอย่างไม่ย่อท้อ ถึงแม้ว่าพวกเขาจะเป็นชนกลุ่มน้อย แต่พวกเขาเป็นกลุ่มแรกที่ได้ศรัทธา และได้ปฏิบัติความภักดีต่อพระองค์อัลเลาะห์ (ซ.บ.) และหากจะอ้างถึงความประเสริฐกันแล้ว อะฮ์ลุลบัยต์ (ลูกหลานของศาสนทูตฯ) มีสิทธิมากกว่าใครในการเป็นผู้นำ” อบูบักร ยังกล่าวอีกว่า “ความประเสริฐของชาวอันซอรไม่มีผู้ใดกล้าปฏิเสธหรอก แต่ถ้าหากไร้ซึ่งชาวมุฮาญีรีนก็คงไร้ซึ่งชาวอันซอรด้วยเช่นกัน ดังนั้น ไม่เป็นการเหมาะสมกว่าหรือที่จะให้ตำแหน่งผู้นำเป็นของชาวมุฮาญีรีน และตำแหน่งรองผู้นำเป็นของพวกท่าน” เมื่ออบูบักรกล่าวจบ ชาวอันซอรคนหนึ่งยืนขึ้น และกล่าวว่า “พวกเราจะเลือกผู้นำของเราเอง และพวกท่านก็จงเลือกผู้นำของท่าน” ซึ่งจากนั้นได้เกิดความวุ่นวาย และมีการถกเถียงกันอย่างรุนแรง อุมัร บุตรของค็อตต็อบได้โอกาสจึงกล่าวขึ้นว่า “เป็นไปไม่ได้ อูฐตัวเดียวที่จะมีเชือกสองเส้น แน่นอนชาวอาหรับไม่มีวันอยู่ภายใต้ผู้นำของท่าน และไม่ยอมรับการเป็นผู้นำของพวกท่าน ดังนั้น ตำแหน่งผู้นำคือผู้ที่อยู่ในครอบครัวของศาสนทูตฯ (ซ.ล.) ต่างหาก” ทันใดนั้นอุมัรก็ได้สัตยาบัน (บัยอะฮ์) ต่ออบูบักร และบรรดามุสลิมหลายคนก็เข้ามาให้สัตยาบันโดยพร้อมเพรียงกัน นี่คือเหตุการณ์แรกที่เกิดขึ้นหลังจากมุฮัมมัด (ซ.ล.) ได้จากไป ซึ่งถือเป็นความขัดแย้งที่ไม่ได้ตั้งอยู่บนหลักการอิสลาม ในที่สุดเหตุการณ์นั้นได้กลายเป็นสาเหตุ และที่มาของการ

กำเนิดสำนักคิดในอิสลาม กล่าวคือเป็นปัญหาในเรื่องของตำแหน่งผู้นำทางศาสนาหลังจากศาสนทูตฯ (ซ.ล.) ได้จากไป ทำให้มุสลิมแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มหนึ่งเชื่อว่าผู้นำต้องมาจากความเห็นชอบของมุสลิมส่วนใหญ่ คือ อบูบักร อีกกลุ่มหนึ่งเชื่อว่าผู้นำคนต่อไปถูกแต่งตั้งเอาไว้แล้ว คือ อาลี หลังจากเวลาได้ผ่านไปความขัดแย้งในเรื่องตำแหน่งผู้นำระหว่างทั้งสองกลุ่มก็เด่นชัดยิ่งจนกระทั่งทั้ง 2 กลุ่มได้แยกตัวออกจากกัน กลายเป็นสำนักคิดในอิสลาม กลุ่มแรกเรียกว่า “สำนักคิดอะลิซซุนนะห์” ส่วนอีกกลุ่มเรียกว่า “สำนักคิดชีอะห์อาลี”

วิเคราะห์ปัญหาในเรื่องตำแหน่งผู้นำ

ตำแหน่งผู้นำหลังมุฮัมมัด (ซ.ล.) ถือเป็นเรื่องหนึ่งที่มีความขัดแย้ง และเห็นต่างกันมากที่สุด กล่าวคือ หลังจากศาสนทูตฯ (ซ.ล.) เสียชีวิตไปบรรดาสาวกได้มีความเชื่อต่อเรื่องนี้แตกต่างกัน โดยฝ่ายหนึ่งถือเป็นเรื่องจำเป็นต้องมี (วาญิบ) คือ อาลี บุตรของอะบูตอเลบ เนื่องจากว่าอัลเลาะห์ (ซ.บ.) และ มุฮัมมัด (ซ.ล.) ได้แต่งตั้งเอาไว้ล่วงหน้าแล้ว อีกกลุ่มหนึ่งกล่าวว่าต้องมาจากการเลือกตั้ง เพราะศาสนทูตฯ (ซ.ล.) ไม่ได้แต่งตั้งใครเอาไว้ จากความขัดแย้งในเรื่องดังกล่าวสามารถวิเคราะห์ประเด็นได้ดังนี้

- ตำแหน่งผู้นำหลังจากมูฮัมมัด (ซ.ล.) เป็นเรื่องจำเป็นต้องมีจริง หรือไม่
- ตัวบทหลักฐานของความจำเป็นต้องมีผู้นำ
- ผู้นำหลังจากมุฮัมมัด (ซ.ล.) ต้องมาจากการแต่งตั้ง หรือเลือกตั้ง
- ใครเป็นผู้มีสิทธิที่แท้จริงในการเป็นผู้นำหลังจากมุฮัมมัด (ซ.ล.)

ประเด็นเรื่องตำแหน่งผู้นำในมุมมองของสำนักคิดต่างๆ สามารถเห็นไว้ว่ามีมติเป็นเอกฉันท์ และมีทัศนะที่เหมือนกันว่าเป็นเรื่องจำเป็นต้องมี แต่มีความแตกต่างในเรื่องของที่มาของผู้นำเท่านั้น เพราะว่าถ้าเราได้ย้อนกลับไปดูประวัติศาสตร์จะเห็นได้ว่าบรรดาสาวกทุกคนต่างเห็นพ้องต้องกันในเรื่องนี้ ดังนั้นจึงต้องอาศัยหลักฐานจากอัลกุรอาน และวจนะศาสนทูตฯ (ฮะดิษ) ว่าได้กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้อย่างไร

อัลกุรอานกับเรื่องผู้นำหากศึกษาโดยละเอียดจะพบว่ามีการกล่าวถึงความจำเป็นเรื่องนี้ไว้หลายโองการ เพราะการมีผู้นำจะทำให้ประชาชาติอิสลามเคารพภักดีต่อพระเจ้าเพียงองค์เดียวและอยู่ในแนวทางปฏิบัติที่ถูกต้องตรงกัน โดยยกตัวอย่างพอสังเขป ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ว่า *“โอ้บรรดาผู้ศรัทธาทั้งหลาย จงเชื่อฟังต่ออัลเลาะห์ ศาสนทูต และผู้ปกครองในหมู่พวกเจ้า”* และยังมีโองการที่กล่าวว่า *“และข้าจะแต่งตั้งเจ้า (อิบรอฮีม) ให้เป็นผู้นำแก่ประชาชาติ และอิบรอฮีมกล่าวต่อพระองค์ว่า ‘ขอทรงประทานสิ่งนี้แก่ลูกหลานของข้าพระองค์ด้วย’ และ*

พระองค์จึงตรัสว่า 'สัญญาของข้า (เรื่องผู้นำ) จะไม่ไปถึงผู้ที่ฉ้อฉลอย่างเด็ดขาด'.." จากโองการต่างๆ ข้างต้นนี้แสดงให้เห็นว่าผู้นำจะต้องได้รับการแต่งตั้งจากพระผู้เป็นเจ้า และจะต้องไม่เป็นผู้นำที่อธรรมโดนเด็ดขาด

อิสลาม กับวัฒนธรรม

วัฒนธรรม หมายความว่า "ความเจริญ และความงอกงาม" ส่วนในภาษาอาหรับตรงกับคำว่า "ซะคอฟะห์" หมายถึง "ความเจริญที่มนุษย์ช่วยสร้างกันขึ้นมาเอง และเป็นที่ยอมรับของสังคม" ฉะนั้นตามการนิยามนี้ "อิสลาม" จึงไม่ใช่วัฒนธรรม เพราะไม่ใช่ศาสนาที่มนุษย์สร้างขึ้นมาเอง แต่เป็นศาสนาที่พระผู้เป็นเจ้าประทานให้แมวลมนุษยชาติผ่านทางศาสนทูต เพื่อที่มนุษย์จะได้ดำเนินชีวิตในหนทางที่ถูกต้อง และสามารถสร้างวัฒนธรรมต่างๆ ขึ้นมาจากรากฐานนี้ได้ ส่วนศาสนาที่ให้กราบไหว้บรรดาสรรพสิ่งต่างๆ ดวงวิญญาณบรรพบุรุษ ผีสางเทวดา ดวงอาทิตย์ ดวงดาว ดวงจันทร์ หรือศาสนาตามธรรมชาติ (Natural Religion) ที่บรรดานักปราชญ์ทางยุโรปได้คิดค้นขึ้นมานั้น ในทัศนะของอิสลามถือว่าเป็นเพียงวัฒนธรรมส่วนหนึ่งของมนุษย์เท่านั้น หาใช่ศาสนาที่แท้จริงไม่

อารง สุทธาศาสตร์ กล่าวถึงความหมายของวัฒนธรรมอิสลามไว้ว่า "เป็นสภาพอันเจริญงอกงาม ซึ่งเกิดจากการนอบน้อมต่อองค์อัลเลาะห์พระองค์เดียวอย่างสิ้นเชิง เพื่อความสันติสุขทั้งในโลกนี้ และโลกหน้า หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า วัฒนธรรมอิสลาม หมายถึง วิถีการดำเนินชีวิต หรือรูปแบบของพฤติกรรม ตลอดจนสิ่งสร้างสรรค์ต่างๆ ที่นำมาจาก หรืออยู่ในขอบข่ายของคัมภีร์อัลกุรอาน และฮะดิษของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.)"

ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่มีบทกำหนดความเชื่อ และการปฏิบัติเกือบทุกแง่มุม วัฒนธรรมในความหมายโดยทั่วไป คือ แนวทางการดำเนินชีวิตของสังคม หรือของกลุ่มคนแต่ละกลุ่มที่สืบทอดจากรุ่นไปสู่อีกรุ่นหนึ่งอย่างไม่ขาดสาย วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ดี แต่ละสังคมถือว่าเป็นสิ่งดีงามเป็นแบบฉบับของชีวิต ซึ่งคนส่วนมากหวงแหน และปกป้องรักษา เมื่อเป็นเช่นนี้วัฒนธรรมกับศาสนาก็คือเรื่องเดียวกันแยกไม่ออก เพราะส่วนหนึ่งของศาสนา (อิสลาม) ก็คือแนวทางการดำเนินชีวิตที่สังคม (มุสลิม) ถือว่าถูกต้อง ถ้ามองอีกแง่หนึ่งก็คือวัฒนธรรมของสังคมนั้นเอง ฉะนั้นถ้าว่ากันโนหลักการแล้ว การเปลี่ยนเนื้อหาของวัฒนธรรมที่มุสลิมถือปฏิบัติก็เท่ากับเปลี่ยนเนื้อหาของอิสลามนั่นเอง

ความเชื่อ และหลักปฏิบัติประจำวันของชาวไทยมุสลิมมีแหล่งที่มา ดังนี้ 1) บทบัญญัติคำสอนทางศาสนาโดยตรง 2) จารีตประเพณี และการปฏิบัติตั้งแต่ดั้งเดิม ส่วนมากแนวทางการ

ปฏิบัติในชีวิตประจำวันมีนัยสำคัญมาจากศาสนา มีความผสมกลมกลืนกันอย่างแนบสนิท จนชาวบ้านแยกไม่ออกว่าส่วนใดมาจากบทบัญญัติศาสนาโดยตรง และส่วนใดมาจากประเพณี

วัฒนธรรมอิสลาม หมายถึง การดำเนินชีวิต หรือรูปแบบของพฤติกรรม (แนวปฏิบัติ) ซึ่งล้วนมีส่วนผูกพันกับข้อปฏิบัติทางศาสนาอิสลามอย่างใกล้ชิด เนื้อหาของวัฒนธรรมอิสลามแบ่งได้ 2 ประเภท คือ 1) ประเภทที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้ ซึ่งมีการระบุอย่างแน่นอนตายตัวไว้แล้ว เช่น การละหมาด การถือศีลอด เป็นต้น 2) ประเภทที่เปลี่ยนแปลงได้ ซึ่งมักจะระบุกว้างๆ หรือไม่ระบุเลย แต่ให้มุสลิมใช้วิจารณญาณว่าสิ่งไหนควร หรือไม่ควร เช่น การเลือกอาชีพ การศึกษา เป็นต้น

เสาวนีย์ จิตต์หมวด ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมอิสลามว่า หมายถึง “วิธีการดำเนินชีวิต หรือรูปแบบของพฤติกรรมตลอดจนสิ่งสร้างสรรค์ต่างๆ ที่นำมาจาก หรืออยู่ในขอบข่ายของคัมภีร์อัลกุรอาน และพระจริยวัตรของมุฮัมมัด (ซ.ล.)”

สุเทพ สุนทรเภสัช ได้กล่าวว่า วัฒนธรรมอิสลาม คือ “วัฒนธรรมของมุสลิมในรูปแบบต่างๆ ได้เกิดขึ้นทั่วโลก รวมทั้งในภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ การศึกษาในแนวใหม่มุ่งเน้นความจริงที่ว่าถ้าชาวมุสลิมมีความมุ่งมั่นที่จะยึดถือหลักการ และศรัทธาของศาสนาอิสลาม ก็ถือว่าเขาเป็นมุสลิม ประสบการณ์ของศาสนาอิสลามในภูมิภาคต่างๆของเอเชียอาคเนย์เป็นสิ่งที่ถูกต้องทำนองคลองธรรม เช่นเดียวกับภูมิภาคอื่นๆของโลก ศาสนาอิสลามแนวใหม่เสนอว่า ศาสนาอิสลามไม่ได้มีเพียงรูปแบบเดียว แต่มีหลายรูปแบบ หรืออย่างที่ เอส อาเมด นักมานุษยวิทยาชาวปากีสถานเสนอว่า ศาสนาอิสลามมีเพียงหนึ่ง แต่ความเป็นมุสลิมนั้นมีหลากหลาย”

อิสลามเป็นศาสนาที่สร้างความเจริญให้แก่ศิลปะวิทยาการ จนมีวัฒนธรรมเป็นของตนเองโดยเฉพาะ ในฐานะมุสลิมควรศึกษาประวัติศาสตร์ของวัฒนธรรมอิสลามในยุครุ่งเรืองสมัยอดีตกาล ขณะราชวงศ์อับบาสิยะฮ์กำลังเจริญรุ่งเรืองถึงขั้นสุดยอดนั้น ได้สร้างความเจริญทางด้านศิลปะวิทยาการให้แก่ประชาชาติมุสลิมอย่างมหาศาลที่สุด อันเป็นผลของการปฏิบัติตามคัมภีร์อัลกุรอาน และอัลฮะดิษ (พระวจนะ) ที่สนับสนุนบรรดามุสลิมทั้งชายหญิง ให้แสวงหาความรู้สรรพวิชาการต่างๆ โดยไม่จำกัดเฉพาะวิชาทางศาสนาแต่เพียงอย่างเดียว

ศิลปะวิทยาการที่เกิดขึ้นในยุคการปกครองของราชวงศ์อับบาสิยะฮ์นี้ แบ่งออกเป็นสองประเภทด้วยกัน คือ ประเภทแรกเป็นวิชาเกี่ยวกับศาสนาอิสลามโดยเฉพาะ ซึ่งมุสลิมเป็นผู้คิดค้นขึ้นมาเองตั้งแต่ต้น ซึ่งไม่ได้ถ่ายทอด หรือเลียนแบบจากต่างชาติแต่อย่างใด วิทยาการเหล่านี้ยังได้แบ่งออกเป็น 2 ชนิดด้วยกัน คือ 1) วิชาที่เกี่ยวกับภาษา ได้แก่ วิชาไวยากรณ์ภาษาศาสตร์บะลาเฆาะฮ์ อะรูต และวรรณกรรม 2) วิชาเกี่ยวกับกฎหมายอิสลาม ได้แก่การอรรถาธิบายอัลกรุอาน และอัลฮะดิษ วิชาเตาฮีด และฟิกฮ์

ประเภทที่สองเป็นศิลปะวิทยาการที่ได้ถ่ายทอดจากต่างชาติที่มีความเจริญมาก่อนมาเสริมสร้างให้แก่ศิลปะวิทยาการของมุสลิมในส่วนที่ไม่ขัดกับหลักการของอิสลาม เรียกว่า วิชาปรัชญา วิทยาศาสตร์ และวิชาเทคนิค นับตั้งแต่ยุคของมุฮัมมัด (ซ.ล.) จนถึงยุคการปกครองของคอลีฟะฮ์อัรรอชิดีน และในยุคต่อมาจนถึงสมัยการปกครองของราชวงศ์อุมัยยะฮ์ปรากฏว่าบรรดาศิลปะวิทยาการของอิสลามได้เจริญถึงขั้นสุดยอดแผ่ขยายไปอย่างรวดเร็วเรื่อยมาจนถึงยุคการปกครองของราชวงศ์อับบาสิยะฮ์ แต่สิ่งที่จะปฏิเสธไม่ได้คือแนวคิดของบรรดานักปราชญ์แห่งกรีกโบราณได้มีอิทธิพลต่อสังคมมุสลิมในยุคเดียวกันอย่างมากมาย และต่างก็ได้พากันยกย่องบรรดานักปราชญ์เหล่านั้น เช่น เพลโต โซเครติส อริสโตเติล เป็นต้น

นักวรรณคดีอาหรับผู้มีชื่อเสียงท่านหนึ่งกล่าวว่า วิชาภาษาศาสตร์ของกรีกในยุคเดียวกันนั้นมีอิทธิพลต่อวิชาภาษาศาสตร์ของอาหรับอย่างมาก “อริสโตเติล” ได้รับการยกย่องว่าเป็นอาจารย์คนแรกของชาวมุสลิมในส่วนของวิชาภาษาศาสตร์ เมื่อได้เห็นศิลปวิทยาการของต่างชาติได้เข้ามามีบทบาทในด้านวัฒนธรรมมุสลิมเช่นนี้แล้ว ในสมัยราชวงศ์อุมัยยะห์จึงได้มีการว่าจ้างบรรดาผู้ชำนาญการทางภาษาทั้งชาวคริสเตียน ยิว และมุสลิมให้ช่วยกันแปลศิลปวิทยาการของต่างชาติเป็นภาษาอาหรับ ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากบรรดาคหบดีเป็นกำลังทรัพย์มาอีกด้วย ต่อมาจึงได้มีการศึกษาค้นคว้าอย่างจริงจังตลอดระยะเวลาอันยาวนานโดยไม่หยุดยั้ง จนได้เกิดมีนักศิลปวิทยาการที่ยิ่งใหญ่เหนือกว่าชนชาติกรีก เปอร์เซีย และอินเดียในยุคเดียวกัน ความเจริญรุ่งเรืองในด้านศิลปวิทยาการเหล่านี้เอง ต่อมาจึงได้กลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมอิสลาม

บรรดานักวิชาการในสมัยนั้นได้พากันแต่งตำราขึ้นในสรรพวิชาการที่ตนเองถนัด เป็นการเสนอผลงานอันสำคัญที่สุดของพวกเขา คือ สามารถนำวิชาปรัชญาเข้าผสมผสานกับอิสลามได้โดยไม่ขัดกัน ฉะนั้น ในยุคเดียวกันนั้นจึงสังเกตเห็นได้ว่าวิชาปรัชญาของกรีกบางส่วน ได้เปลี่ยนรูปมาเป็นปรัชญาของอิสลามได้อย่างสนิทที่เดียว ในบรรดานักปราชญ์ที่กล่าวมานี้ บางคนยังมีความรู้เกี่ยวกับแพทย์อีกด้วย เช่น อบูบักร อัรรอซี (Rahzes ค.ศ.860 - 912) ได้แต่งตำราวิชาการต่างๆ มากกว่า 230 เล่ม ซึ่งมีเล่มหนึ่งที่ได้กลายเป็นตำราทางการแพทย์ที่นำไปใช้สอนมหาวิทยาลัยในยุโรปจนถึงศตวรรษที่ 17

อัลฮัยยาน บิน ญาบิร (Geber ค.ศ.776) เป็นบิดาแห่งวิชาเคมีชาวมุสลิม มีห้องทดลองในเมืองกูฟะห์เป็นของตนเอง แต่งตำราเกี่ยวกับเคมีไว้ 22 เล่ม ที่สำคัญที่สุดชื่อว่า “กิตาบ อัลซับอีน (The Book of Seventy)” เป็นตำราเคมีที่ใช้ในยุโรป และเอเชีย จนถึงศตวรรษที่ 14

ส่วนบรรดานักปราชญ์มุสลิมที่ได้รับการยกย่องในยุคเดียวกันนั้น มีหลายสิบท่านด้วยกัน เช่น ยะอ์กูบ อัลคิดิน (เสียชีวิต ค.ศ.873) ได้แต่งตำราเกี่ยวกับวิชาปรัชญา 231 เล่ม อัลฟะรอบีย์

(Farabis เสียชีวิต ค.ศ.950) ได้รับการยกย่องว่าเป็นอาจารย์ทางด้านภาษาศาสตร์ต่อจากอริสโตเติล อัลเฆาะซาลีย์ (Algazel ค.ศ.1059 - 1100) แต่งตำราทั้งหมด 70 เล่ม ที่ได้รับการยกย่องมากที่สุดจนกระทั่งปัจจุบันนี้ คือหนังสือ “อิห์ยา อุลูมุดดิน” อิบนุ รุชด์ (Averroes ค.ศ.1126 - 1198) แต่งตำราทั้งหมด 78 เล่ม อิบนุซินา (Avicena) นอกจากจะเป็นนักปรัชญาแล้วยังเป็นนักการแพทย์อีกด้วยได้แต่งตำราทั้งหมดถึง 100 เล่ม ได้รับการยกย่องว่าเป็น “เจ้าชายแห่งการแพทย์ (Prince of Physician)” อะบูอัลกอซิม (Abucasia) แต่งตำราการแพทย์เล่มหนึ่งชื่อว่า “อัซตัซรีฟ” มีทั้งหมด 30 บท บทสุดท้ายได้อธิบายเกี่ยวกับการผ่าตัด พร้อมกับลงภาพเขียนแสดงถึงเครื่องมือสำหรับทำการผ่าตัด ถึง 200 ภาพ ซึ่งมหาวิทยาลัยอ็อกฟอร์ดได้จัดการพิมพ์หนังสือเล่มนี้ขึ้นในศตวรรษที่18 อาลี บิน อับบาส (Jesu Haly) เป็นจักษุแพทย์คนสำคัญในยุคเดียวกัน ได้แต่งตำราเกี่ยวกับการผ่าตัดนัยน์ตาเอาไว้ด้วยเช่นกัน

นอกจากบุคคลที่กล่าวมาทั้งหมดแล้ว ยังมีนักวิชาการเกี่ยวกับสัตว์ และวัชพืชอีกด้วย ซึ่งต่างพยายามนำเสนอผลงานของตนเองสู่ประชาชาติมุสลิม บุคคลแรกที่ได้เขียนตำราเกี่ยวกับวิชาการที่กล่าวมานี้ ได้แก่ อะบูอุซมาน หรือที่รู้จักกันในนาม “อัลยาฮิด” ตำราเล่มแรกที่ท่านผู้นี้ได้แต่งขึ้นมีชื่อว่า “อัลฮะย์วาน” อะบูซะการียา ยะฮ์ยา มีชีวิตอยู่ในตอนปลายศตวรรษที่ 12 เชี่ยวชาญด้านการเกษตรกรรม และได้แต่งตำราเกี่ยวกับการเกษตรเล่มหนึ่งเรียกว่า “อัลฟัลลาห์” ได้รับการยกย่องในยุโรปยุคเดียวกัน ในหนังสือเล่มนี้ ได้ระบุวัชพืชต่างๆ ถึง 585 ชนิด วิธีการเพาะปลูก ลักษณะของดิน ปุ๋ย ศัตรูพืช และวิธีการรักษา อะฮ์มัด อัลบิดร์ (ค.ศ.1218) เชี่ยวชาญด้านการรักษาโรคด้วยรากไม้ ได้ตระเวนไปยังสเปน และแอฟริกาเหนือเพื่อศึกษาพืชต่างๆ

อีกทั้งยังปรากฏว่ามีนักภูมิศาสตร์มุสลิมที่ยิ่งใหญ่อีกหลายท่าน เมื่อปโตเลมีได้แต่งตำราเกี่ยวกับภูมิศาสตร์เล่มแรกขึ้น และได้ถูกแปลเป็นภาษาอาหรับแล้ว บรรดานักภูมิศาสตร์มุสลิมจึงพากันเดินทางตะเวนไปยังทุกมุมโลกเพื่อพิสูจน์ทฤษฎีข้อคิดเห็นของเขาที่ได้เขียนอธิบายไว้ในหนังสือเล่มนั้น ต่อจากนั้นบรรดานักภูมิศาสตร์เหล่านี้จึงได้แต่งตำราภูมิศาสตร์กันขึ้นตามที่พวกตนได้ศึกษา และค้นพบด้วยตัวเอง เช่น อัลคอวาริซมีย์ (ค.ศ.780 - 850) ได้แต่งตำราภูมิศาสตร์ขึ้นชื่อว่า “เซาเราะห์ตุลอัดร์” ในปี ค.ศ.830 พร้อมกับลงรูปภาพแผนที่โลกที่เขาได้เขียนขึ้นมาเองโดยคำสั่งของท่านเคาะลีฟะฮ์อัลมะมูน อัลมุกอดดิซีย์ ได้ตระเวนไปยังกลุ่มประเทศมุสลิมเพื่อทำการศึกษาวัฒนธรรมในปี ค.ศ.985 ได้แต่งตำราภูมิศาสตร์ขึ้นเล่มหนึ่งที่ได้ทำการค้นคว้าเป็นเวลานานถึง 20 ปี อิบนุ บัตตูเตาะห์ (Ibanu Buttuto ค.ศ.1204 - 1377) เป็นนักภูมิศาสตร์และนักผจญภัยมุสลิมที่ยิ่งใหญ่ผู้หนึ่ง เคยออกเดินทางแบบผจญภัยเพื่อทำการศึกษาหาความรู้ไปยังกลุ่มประเทศมุสลิมทั้งในเอเชีย และแอฟริกาจนไปถึงประเทศจีนโดยผ่านหมู่เกาะมลายู

ทฤษฎีที่ว่าโลกกลมนั้นเดิมทีเดียวเป็นทฤษฎีของนักวิชาการกรีกโบราณ ต่อมาบรรดานักภูมิศาสตร์มุสลิมที่เชื่อในทฤษฎีนี้ก็ได้นำออกไปเผยแพร่ยังทุกมุมโลกรวมทั้งยุโรปด้วย ในบรรดานักภูมิศาสตร์มุสลิมที่เชื่อในทฤษฎีโลกกลมนี้ ได้แก่ อิบนุ คุชดัซปะฮ์ (ค.ศ.903) และอิบนุ รุสตะฮ์ (ค.ศ.956) เมื่อนักภูมิศาสตร์กลุ่มนี้ได้เผยแพร่ทฤษฎีโลกกลมทำให้พวกคริสเตียน รวมทั้งโคลัมบัสเกิดมีความคิดที่จะพิสูจน์ทดลองทฤษฎีดังกล่าวด้วยการเดินทางมุ่งไปยังประเทศอินเดีย โดยใช้เส้นทางมุ่งไปยังทิศตะวันตก แผนที่โลกกลมผืนแรกในโลกนี้ได้เขียนขึ้นที่ประเทศสเปนในปีค.ศ.1410 แผนที่นี้ได้คัดลอกเอามาจากตำราภูมิศาสตร์ของอาหรับที่เรียกว่า “อิมาคุมุนดีย์ (Imaqu Mundi)” โคลัมบัสเริ่มศึกษาจากแผนที่ผืนนี้อย่างละเอียดจริงจัง และได้ตัดสินใจออกเดินทางมุ่งไปยังประเทศอินเดียโดยใช้เส้นทางดังกล่าวในปี ค.ศ.1422 ในที่สุดจึงได้ไปพบกับทวีปอเมริกา

วิชาดาราศาสตร์ในหมู่ประชาชาติมุสลิมในยุคเดียวกันนั้น ปรากฏว่าหลังจากหนังสือ “Sidhhanta” ที่แต่งขึ้นในอินเดียถูกแปลเป็นภาษาอาหรับแล้ว บรรดานักดาราศาสตร์จึงเริ่มทำการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับวิชานี้อย่างจริงจัง หนังสือเล่มนี้ได้ถูกนำไปยังนครแบกแดดในปี ค.ศ. 771 และได้แปลเป็นภาษาอาหรับขึ้น โดยมุฮัมมัด อิบรอฮีม ตามคำสั่งของเคาะลีฟะฮ์อะบูญะฟัร อัลมันซูร ต่อมาในต้นศตวรรษที่ 9 มีการสร้างหอดูดาวขึ้นที่เมืองยันดีซาบูร์ในเปอร์เซีย ต่อมาเคาะลีฟะฮ์อัลมะมูนได้สร้างขึ้นอีกแห่งในเมืองดามัสกัส อัลซาร์กอล (Alzachel ค.ศ.1026 - 1087) ได้ทำตารางการโคจรของดวงดาว และมีการแปลเป็นภาษาละติน เคยเดินทางไปสำรวจทะเลเมดิเตอเรเนียนจนเป็นผลสำเร็จ มีคำศัพท์ภาษาอาหรับหลายสิบคำที่ได้บัญญัติไว้ สำหรับใช้ในวิชาดาราศาสตร์ตั้งแต่ต้นจนถึงปัจจุบันนี้ อัลคอวาริซมีย์ (ค.ศ.780 - 850) เป็นนักคณิตศาสตร์ที่ได้รับการยกย่องมากที่สุดในยุคเดียวกัน เป็นผู้แรกที่คิดตัวเลขศูนย์ และคำว่า “Logarithm” ที่ใช้ในวิชาคำนวณจนถึงปัจจุบันก็นำมาจากชื่อของท่าน นี่คือส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมมุสลิมในยุคเจริญรุ่งเรือง คือ เริ่มตั้งแต่สมัยของมุฮัมมัด (ซ.ล.) ยุคของบรรดาเคาะลีฟะฮ์ทั้งสี่ ราชวงศ์อุมัยยะฮ์ ราชวงศ์อับบาสิยะฮ์ไปจนถึงยุคกลางของประวัติศาสตร์

ที่มาของวัฒนธรรมอิสลาม

คัมภีร์อัลกุรอาน มาจากรากศัพท์ในภาษาอาหรับ แปลว่า การอ่าน หรือการรวบรวม อัลเลาะห์ได้ทรงประทานคัมภีร์อัลกรุอานแก่มุฮัมมัด ซึ่งเป็นศาสนทูตคนสุดท้าย และคัมภีร์นี้ก็เป็นคัมภีร์สุดท้ายที่ พระผู้เป็นเจ้าได้ส่งมาให้แก่มวลมนุษยชาติ หลังจากนี้แล้วจะไม่มีคัมภีร์ใดๆ จากพระผู้เป็นเจ้าอีกคัมภีร์อัลกรุอานนี้ได้ประทานมาเพื่อยกเลิกคัมภีร์เก่าๆ ที่เคยได้ทรงประทานมาใน

อดีตนั่น คือคัมภีร์เตารอตที่เคยทรงประทานมาแก่ศาสดามูซา (โมเสส) คัมภีร์ซะบูรที่เคยทรงประทานมาแก่ศาสดาดาวูด (เดวิด) และ คัมภีร์อินญีลที่เคยทรงประทานมาแก่ศาสดาอีซา (เยซู) เป็นคัมภีร์ที่บริบูรณ์ไม่มีการเพี้ยนเปลี่ยนแปลง ภาษาของอัลกุรอานนั้น คือ ภาษาอาหรับซึ่งเป็นภาษาของศาสดามุฮัมมัด

การศรัทธาในคัมภีร์อัลกุรอานทั้งเล่มเป็นหลักการหนึ่งที่มุสลิมทุกคนต้องศรัทธา นั่นก็หมายความว่าหากไม่ศรัทธาในอัลกุรอาน หรือศรัทธาเพียงบางส่วนก็จะเป็นมุสลิมไม่ได้ เช่นเดียวกับที่ต้องศรัทธาว่าคัมภีร์อัลกุรอาน ที่มีอยู่ในปัจจุบันนี้มีความบริบูรณ์ภายใต้การพิทักษ์ของอัลเลาะห์พระผู้เป็นเจ้า ด้วยเหตุนี้จึงไม่มีการสังคายนาอัลกุรอานเลย ตั้งแต่วันที่ท่านศาสนทูตเสียชีวิตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ด้วยพระประสงค์ของอัลเลาะห์ภาษาอาหรับจึงเป็นภาษาโบราณภาษาเดียว ที่มีชีวิตอยู่จนกระทั่งวันนี้ได้ และได้กลายเป็นภาษามาตรฐานของประเทศอาหรับทั้งหลาย เป็นภาษาวิชาการของอิสลาม และเป็นภาษาที่ใช้ในการปฏิบัติศาสนพิธีของมุสลิมทุกคนทั่วโลก

พระจริยวัตร (ซุนนะห์) และพระวจนะของศาสดามุฮัมมัด (อัลฮะดิษ) ซึ่งถูกรวบรวม และบันทึกโดยอัครสาวกในยุคนั้น และสืบทอดมาจนปัจจุบัน ฮะดิษ คือ คำพูด การกระทำ การยอมรับ และคุณลักษณะ ตลอดจนชีวประวัติของท่านศาสดามุฮัมมัด อิบนุหะญัร อัลอัสกอลานีย์ให้นิยามของฮะดิษว่า “ทุกๆ สิ่งที่พาดพิงถึงท่านศาสทูตฯ” ฉะนั้นจึงเป็นที่มาทางวัฒนธรรมที่ไม่เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา หรือสังคม สิ่งแวดล้อม วัฒนธรรมธรรมประเพณีมีมากมายซึ่งล้วนแล้วแต่คนในแต่ละท้องที่ถิ่นใดจะเป็นผู้ปฏิบัติกันมา แต่สำหรับมุสลิมแล้วประเพณีใดก็ตามจะขัดกันกับหลักศาสนาอิสลามไม่ได้

อิสลาม กับดนตรี

ดนตรีถูกกล่าวว่าเป็นสิ่งต้องห้ามตามที่อัลเลาะห์ (ซ.บ.) ได้ตรัสไว้ในคัมภีร์อัลกุรอานว่า “และในหมู่มนุษย์นั้นมีผู้ซื้อคำพูดที่ไร้สาระเพื่อทำให้ผู้คนหลงไปจากทางของอัลเลาะห์ และถือเอาอัลกุรอานเป็นเรื่องขำขัน สำหรับพวกเหล่านี้คือการลงโทษอันอัปยศยิ่ง” โดยมีคำอรรถาธิบายที่กล่าวถึงวลี “คำพูดที่ไร้สาระ“ หมายถึง “การร้องรำทำเพลง” ซึ่งบางคนที่ให้นิยามความหมายดังกล่าวนี้ได้กล่าวยืนยันถึงสามครั้งว่า “ขอสาบานต่ออัลเลาะห์ผู้ซึ่งไม่มีผู้เป็นเจ้าอื่นใดนอกจากพระองค์ คำพูดที่ไร้สาระ คือการร้องเพลง“ แล้วยังกล่าวย้ำอีกว่า “การร้องเพลงทำให้การกลับกลอกเจริญงอกงามขึ้น ประดุจดั่งน้ำที่ทำให้การเพาะปลูกเจริญงอกงามขึ้นมา”

ทั้งยังมีสายรายงานวจนะของมุฮัมมัด (ซ.ล.) ได้กล่าวว่า “จะมีกลุ่มหนึ่งจากประชาชาติของฉันโดยที่พวกเขาจะทำให้เรื่องซินา (ประเวณี) ผ้าไหม สุรา และเครื่องดนตรีกลายเป็นสิ่งถูกอนุมัติ และเมื่อกลุ่มชนต่างๆ ได้รวมตัวกันที่ภูเขา คนเลี้ยงปศุสัตว์ของพวกเขาเดินออกมา (เพื่อนำกลับเข้าคอกในตอนเย็น) มีคนยากจนได้มาหาพวกเขาอันเนื่องมาจากมีความจำเป็น (เพื่อขอความช่วยเหลือ) พวกเขากลับตอบว่า ‘ให้กลับมาหาพวกเราใหม่ในวันพรุ่งนี้’ อัลเลาะห์ (ซ.บ.) จึงได้ให้พวกเขาพบกับความพินาศในตอนกลางคืน โดยให้ภูเขาพังทลายร่วงลงมาทับพวกเขา และได้สาปคนที่เหลือให้กลายเป็นลิง และสุกรตราบจนถึงวันกิยามะฮ์” ซึ่งอรรถาธิบายว่าฮะดิษนี้บอกเล่าถึงเรื่องราวของการทำลายล้างกลุ่มชนบางพวกด้วยรูปแบบการทำลายที่หลากหลาย เนื่องจากฝ่าฝืนข้อห้ามที่บัญญัติไว้ โดยหนึ่งในจำนวนนั้น คือ การทำให้เครื่องดนตรีที่ต้องห้ามตามบทบัญญัติกลายเป็นสิ่งที่ถูกอนุมัติ เครื่องดนตรีที่มีอยู่ในยุคปัจจุบัน ได้แก่ ไวโอลิน กีตาร์ กลอง เปียโน ซอ ขลุ่ย และอื่นๆ

หลักฐานการห้ามเสียงเพลงจากฮะดิษมีอยู่ 2 ประเด็น ประเด็นแรก วจนะของศาสนทูตฯ (ซ.ล.) จากประโยคที่ว่า *“ทำให้เป็นสิ่งที่ถูกอนุมัติ”* คือ ทำสิ่งเหล่านั้นให้กลายเป็นที่อนุมัติจากที่เมื่อก่อนหน้านี้เคยเป็นสิ่งต้องห้าม ความชัดเจนในเรื่องนี้ชี้ชัดว่า สิ่งที่ถูกกล่าวไว้ว่าเป็นที่ต้องห้ามอย่างไร้ข้อสงสัยจากฮะดิษ หนึ่งในนั้นก็คือเครื่องดนตรี

ประเด็นที่สอง เครื่องดนตรีถูกกล่าวรวมอยู่กับประโยคที่กล่าวถึงการผิดประเวณี การดื่มสุรา และการสวมใส่ผ้าไหม ซึ่งเป็นสิ่งที่ต้องห้ามตามความเห็นพ้องกันของมุสลิมทั้งปวง และนั่นเป็นหลักฐานชี้ชัดว่าเครื่องดนตรีก็เป็นสิ่งต้องห้ามเช่นกัน เพราะถูกกล่าวขึ้นมาในวาระเดียวกัน

มีบันทึกรายงาน ว่า แท้จริง มุฮัมมัด (ซ.ล.) ได้กล่าวว่า *“ในประชาชาตินี้ จะได้รับการลงโทษด้วยก้อนหินที่ถูกขว้างลงมาจากฟากฟ้า การลงโทษด้วยการสาป และการลงโทษด้วยการให้ธรณีสูบ”* ชายคนหนึ่งลุกขึ้นกล่าวว่า *“โอ้ ศาสนทูตของพระเจ้า สิ่งต่างๆ เหล่านั้นจะเกิดขึ้นเมื่อไหร่กัน”* ท่านจึงตอบว่า *“เมื่อเครื่องดนตรี และนักร้องปรากฏตัวให้เห็นอย่างแพร่หลาย และเมื่อมีการดื่มสุรา”*

ได้มีการกล่าวเกี่ยวกับเรื่องนี้โดยสรุปไว้ดังนี้ว่า “แท้จริงอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ได้คาดโทษผู้ที่ทำให้เครื่องดนตรีกลายเป็นที่อนุมัติด้วยสัญญาการลงโทษ โดยให้พวกเขาถูกธรณีสูบ และสาปพวกเขาให้เป็นลิง และสุกร หากว่าการคาดโทษสำหรับพฤติกรรมที่กล่าวมาทั้งหมด แต่ละคนมีส่วนในการรับโทษตามที่อัลเลาะห์ (ซ.บ.) ทรงสัญญา"

นักกวีท่านหนึ่งได้กล่าวว่า *“นี่คือสัจธรรมอันเด่นชัด จงอย่าผูกมัดฉันจากเส้นทางอันมัวหมอง”* ชัยคุลอิสลาม อิบนุตัยมิยะฮ์ ได้กล่าวโดยสรุปไว้ดังนี้ “เรื่องดังกล่าวนั้น เมื่อพวกเขาทำสิ่ง

ต้องห้ามให้เป็นสิ่งที่อนุมัติด้วยการตีความผิดๆ หากพวกเขากระทำมันทั้งที่รู้แก่ใจว่าศาสนทูต (ซ.ล.) ได้ห้ามอย่างชัดเจน แน่นอนพวกเขาก็จะกลายเป็นผู้ปฏิเสธศรัทธา และไม่ถูกนับว่าเป็นคนหนึ่งจากประชาชาติของท่าน"

บรรดาอิหม่ามทั้งสี่มัซฮับ (สำนักคิด) มีความเห็นพ้องกันว่า เครื่องดนตรีเป็นสิ่งที่ต้องห้าม หากผู้ใดทำให้เกิดความเสียหายแก่เครื่องดนตรี ก็ไม่ต้องชดเชยค่าเสียหายแต่อย่างใด อีกทั้งการครอบครองเครื่องดนตรีก็ถือว่าเป็นเรื่องต้องห้ามด้วยเช่นกัน มีคนมาถามอิหม่ามมาลิกถึงการขับร้องที่ศาสนาผ่อนผันหรืออนุญาตให้ชาวมะดีนะฮ์สามารถกระทำได้ ท่านตอบว่า *"คนที่ทำสิ่งนั้นคือคนชั่วในทัศนะของเรา"* และมีผู้ถามอิหม่ามอะห์มัด เกี่ยวกับการร้องเพลง ท่านตอบว่า *"การร้องเพลงทำให้การกลับกลอกเจริญงอกงามขึ้นในหัวใจ"*

ส่วนทัศนะของอิหม่ามอบูฮะนีฟะฮ์ เป็นทัศนะที่หนักแน่นกว่าทัศนะอื่น ซึ่งสานุศิษย์ของท่านได้ห้ามอย่างชัดเจนถึงการฟังเสียงที่นำมาซึ่งความครื้นเครงทุกรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นขลุ่ย กลอง แม้นกระทั่งการเคาะไม้ โดยกล่าวอย่างชัดเจนว่ามันเป็นการฝ่าฝืนบทบัญญัติ นับว่าเป็นคนชั่วช้า และจะไม่รับการเป็นพยานของเขา เป็นที่น่าเศร้าใจยิ่งนักที่เสียงเพลงเกิดขึ้นอย่างแพร่หลายในสังคมของเรา ทั้งในโทรทัศน์ วิทยุ เทป และอื่นๆ อีกมากมาย

ยะซีด อิบน์ อัลวะลิด กล่าวว่า "พวกท่านพึงระวังเสียงเพลง เพราะมันทำให้ความละอายลดลง มันมาปลุกเร้าอารมณ์ ลดความเป็นวีรบุรุษ เหมือนกับการดื่มสุรา และจะแสดงพฤติกรรมเช่นคนเมา" และยังกล่าวต่ออีกว่า "จงให้เสียงเพลงห่างจากสตรี เพราะมันจะเรียกร้องเธอให้ถลำสู่การผิดประเวณี มันเปรียบดั่งคาถาแห่งการผิดประเวณี"

อิบนุ ก็อยญิม รอฮิมุลลอฮ์ ได้กล่าวว่า "ไม่ต้องสงสัยเลยว่า ทุกคนที่มีความหึงหวงที่จะให้ครอบครัวของพวกเขาห่างไกลจากเสียงเพลง เหมือนกับการที่เขาให้ห่างไกลจากความสงสัยเคลือบแคลง และใครก็ตามที่เปิดโอกาสให้ครอบครัวของเขาฟังคาถาแห่งการผิดประเวณี เขาเองย่อมรู้ดีถึงความผิดที่เขาควรได้รับ และย่อมเป็นที่รู้กันอย่างแพร่หลายว่า เมื่อภรรยาคนใดที่ไม่ยอมร่วมประเวณีด้วย เขาก็จะกล่อมนางด้วยเสียงเพลงจนนางต้องคล้อยตามในที่สุด" ขอสาบานด้วยกรรมสิทธิ์ของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ว่า มากต่อมากแล้วที่หญิงบริสุทธิ์กลายเป็นโสเภณีด้วยกับเสียงเพลง และมากต่อมากแล้วที่ชายบริสุทธิ์กลายเป็นทาสของเกย์ มีจำนวนมากที่ผู้หึงหวงศาสนาต้องเปลี่ยนไปใช้ชื่ออันอัปยศท่ามกลางหมู่ชนด้วยกับเสียงเพลง มีจำนวนมากที่ผู้มีความเป็นอยู่ที่ดีกลับกลายเป็นผู้ที่ประสบทุกข์ภัยต่างๆ นานา และมีอีกมากที่เสียงเพลงทำให้ต้องกล้ำกลืนความเศร้าโศกอย่างต่อเนื่อง ทำให้ความโปรดปรานต้องสูญสิ้นจนเป็นเหตุแห่งภัยพิบัติ และมีอีกจำนวนมากได้เตรียมความเจ็บปวดอันทรมานแก่ครอบครัวของเขา ตระเตรียมความทุกข์ที่คาด

ว่าต้องมีขึ้นจริง เตรียมซึ่งความลำบากใจที่จะมาถึง” หลักฐานจากอัลกุรอาน อัลฮะดิษ และถ้อยคำของบรรดาปวงปราชญ์ที่กล่าวมาข้างต้น ชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการห้ามการขับร้องเพลง และมันคือบาปใหญ่ที่บรรดามุอ์มินพึงหลีกห่าง และแน่นอนยิ่งที่คำดำรัสแห่งอัลเลาะห์ผู้ทรงเมตตาจะไม่รวมอยู่กับเสียงขลุ่ยแห่งชัยฎอนมารร้ายมาปรากฏอยู่ในหัวใจของคนเราเป็นอันขาด

ปัจจุบันนี้มีสิ่งหนึ่งที่เรียกกันอย่างแพร่หลายว่า “อัลอนาชีด อัลอิสลามียะฮ์” ซึ่งเชคนาซิรุดดีน อัลอัลบานีย์ รอฮิมุลลอฮ์ ได้กล่าวไว้ในหนังสือว่าด้วยการห้ามเครื่องดนตรี หลังจากที่ได้ยกหลักฐานที่ห้ามการร้องเพลงแล้วว่า *“ในเมื่อเป็นที่ปรากฏชัดแล้วว่า ไม่อนุญาตให้ทำความใกล้ชิดต่ออัลเลาะห์ (อิบาดะห์)เว้นแต่สิ่งที่พระองค์บัญญัติลงมาเท่านั้น แล้วจะใกล้ชิดกับพระองค์ด้วยสิ่งที่ต้องห้ามได้อย่างไร”* ข้อความดังกล่าวนี้เองที่บรรดาปวงปราชญ์ได้ห้ามการขับร้องเพลงของพวกซูฟีย์ และได้โต้แย้งอย่างรุนแรงต่อผู้บอกว่าเสียงดนตรีเป็นที่อนุมัติ

เมื่อได้เปรียบเทียบลักษณะต่างๆ จะเห็นชัดเจนเลยว่า ไม่มีความแตกต่างระหว่างการขับร้องของซูฟีย์ และอัลอนาชีดอัลอิสลามียะฮ์ หนำซ้ำอาจเป็นสิ่งที่ร้ายแรงยิ่งกว่า เพราะบางครั้งอาจเล่นท่วงทำนองดั่งเสียงเพลงที่ปลุกเร้าอารมณ์ใฝ่ต่ำ ตรงตามท่วงทำนองเสียงดนตรีของประเทศทางฝั่งตะวันออกและตะวันตก ซึ่งทำให้ผู้ฟังเกิดอาการอยากโลดเต้นและเปลี่ยนท่าทาง มีเป้าหมายในการขับร้องและบรรเลงเสียงเพลงไม่ใช่อนาชีดแต่อย่างใด ซึ่งเป็นลักษณะการฝ่าฝืนอีกรูปแบบหนึ่งที่ลอกเลียนแบบมาจากพวกปฏิเสธศรัทธา และอาจเป็นเหตุทำให้เกิดการฝ่าฝืนในรูปแบบอื่นอีก กล่าวคือการเลียนแบบพวกที่ผินหลังและหลีกห่างจากอัลกุรอาน สุดท้ายก็ตกอยู่ภายใต้สิ่งที่มุฮัมมัด (ซ.ล.) เคยถูกร้องทุกข์จากกลุ่มชนของท่าน ดังที่ปรากฏในดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ว่า *“และศาสนทูตของอัลเลาะห์กล่าวว่า ข้าแด่พระเจ้าของข้าพระองค์ แท้จริงกลุ่มชนของข้าพระองค์ได้ทอดทิ้งอัลกรุอานเสียแล้ว”*

คำถามที่ดูเหมือนง่าย แต่มักจะเจอทางตันเมื่อถามถึงประเด็นที่ว่า “อะไรคือดนตรี” เพราะมันเป็น ธรรมชาติที่อยู่รอบตัวทั้งหมด เครื่องดนตรีก็คือเครื่องมือถ่ายทอดศิลปะทางเสียงอย่างหนึ่ง ซึ่งถ้าหากเอามาเล่นไม่เป็นก็คงไม่เกิดเป็นเสียงดนตรีที่ไพเราะ ซึ่งไม่ต่างจากการที่เอามือทุบกำแพงมั่วๆ แล้วเกิดเสียง หรือการปรบมือ เสียงที่เป็นดนตรีคือเสียงที่เป็นจังหวะซึ่งมันอาจจะเกิดจากอะไรก็ได้ ไม่จำเป็นต้องเป็นเครื่องดนตรีเสมอไป เสียงนกร้องตามป่าเขา เสียงน้ำตก หรือเสียงธรรมชาติอื่นๆ นับว่าเป็นเสียงดนตรีได้ หรือไม่ สรุปแล้วเสียงไหนมีที่มาก่อนกันระหว่างเสียงของเครื่องดนตรี หรือเสียงของธรรมชาติ มนุษย์ชอบความไพเราะจริง หรือไม่ เราคงไม่สะดวกหูที่จะฟังอิหม่าม (ผู้นำละหมาด) อ่านกุรอานแบบไม่มีความไพเราะเลย ทั้งที่เป็นดำรัสของพระเจ้า แต่เราก็ใช้ทำนองต่างๆ ในการอ่าน แม้แต่ในการกล่อมลูกต่อให้กล่อมด้วยประโยค

“ลา อิลาฮา อิลลัลลอ์ (ไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจากอัลเลาะห์)” ก็ตามแต่ละคนก็ยังนำประโยคนี้มาสร้างทำนองที่แตกต่างกัน ตกลงทำนองนับว่าเป็นดนตรี หรือไม่ แล้วความขัดแย้งที่เกิดขึ้นมาจากอะไรกันแน่ในเมื่อเราก็อยู่กับ “ดนตรี” รูปแบบนี้มาโดยตลอด หรือเป็นเพราะว่าเครื่องดนตรี

เจอร์มี มอนตากู (2007) ได้นิยามเครื่องดนตรีไว้ว่า “วัตถุอะไรก็ได้ที่ทำให้เกิดเสียง และเป็นทำนองถือเป็นเครื่องดนตรี” คำนิยามนี้ถือเป็นการนิยามที่กว้างที่สุดที่หลายคนรับได้ เครื่องดนตรีมีวิวัฒนาการของมัน การใช้ระเบียบวิธีที่ตึงจนเกินไปจะบอกเราว่าเครื่องดนตรีคือสิ่งที่หะรอม (ไม่เป็นที่อนุญาติโดยศาสนาอิสลาม) ถ้าเราใช้วิธีทำความเข้าใจลักษณะนี้มันจะมีปัญหาในตัวมันเองเพราะแทบทุกอย่างสามารถทำให้เป็นเครื่องดนตรีได้

เปียโนมาจากแถบยุโรป ในขณะที่โลกอาหรับยังไม่รู้จักเลยในตอนนั้นว่ามีเครื่องมือที่ทำให้เกิดเสียงประเภทนี้อยู่ ในขณะที่ยุคนี้แทบไม่ต้องใช้เครื่องดนตรีเพราะเข้าสู่ยุคดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ (Electronic sound) ซึ่งล้ำสมัยยิ่งกว่าเครื่องดนตรีอื่นอีกมาก ตกลงอะไรเป็นที่ต้องห้ามในศาสนากันแน่ ระหว่างรูปแบบวิธีการ (Means) ที่เป็นเครื่องดนตรีกับเป้าหมายของการเล่นดนตรีนั้น (Ends)

ตกลงอะไรคือดนตรี ถ้าไม่ใช่เครื่องดนตรี หากให้นักวิชาการสายดนตรีนิยาม แทบจะไม่เห็นเลยว่าการเป็นดนตรีได้จำเป็นต้องใช้เครื่องดนตรี ส่วนใหญ่ที่พูดถึงตรงกันทุกคนแล้วจะมีสิ่งที่เรียกว่า จังหวะ ท่วงทำนอง และความหนาแน่นเสียง เป็นองค์ประกอบหลักที่ทำให้เกิดคำว่า "ดนตรี" ปัจจุบันมีปรากฏการณ์ที่มุสลิมพยายามทำอะไรที่มาจากตะวันตกให้เป็นอิสลามด้วย “การทำให้เป็นอิสลาม Islamization)” ดังนั้น หลายเพลงที่มาจากตะวันตกถูกปรับแต่งใหม่ (Cover) ด้วยการไม่ใส่ดนตรี และการเปลี่ยนเนื้อหา ซึ่งการเปลี่ยนเนื้อหาเป็นการเล่นกับ “วัตถุประสงค์” แต่การเปลี่ยนจากเครื่องดนตรีมาเป็นแนวการร้องเพลงประสานเสียงโดยที่ไม่ใช้เครื่องดนตรีแม้แต่ชิ้นเดียว (Acapella)) หรือ บีทบ๊อกซ์ (Beatbox) หรือวิธีทำเสียงลักษณะเสียงตีหรือเสียงกระทบ ก็เป็นแค่ “การเลี่ยงบาลี” รูปแบบหนึ่งเท่านั้น เพราะสุดท้ายแล้วก็ไม่สามารถหนีจากความเป็นดนตรีได้เลย

เมื่อมนุษย์ชื่นชอบในความงาม ดนตรีที่ดีจึงตอบโจทย์ตามที่แต่ละคนชื่นชอบในรูปแบบที่ไม่เหมือนกัน บางคนชอบแนวซอฟต์ก็คือดนตรีแนวหนึ่งที่เวลาได้ยินไปแล้วรู้สึกถึงความสงบ และไพเราะ บางคนค้นหาความเดือดเต้นเร้าใจจากเพลงแนวเมทัล (Metal) แต่นั้นคือความจริงที่ว่ามนุษย์ย่อมใฝ่หาศิลปะหรือความเป็นสุนทรีย์ เพราะสุนทรียภาพเป็นธรรมชาติอย่างหนึ่งที่พระเจ้าประทานให้มา ไม่ใช่ว่าทุกคนสามารถมีความถนัดเรื่องดนตรีได้ จัดเป็นพรสวรรค์ และไม่ใช่คนที่เล่นดนตรีได้จะมีผลที่ไม่ดีทางคุณธรรมและจริยธรรมเสมอไป

ประเด็น “ดนตรี” จึงเป็นประเด็นที่ล่อแหลม และละเอียดอ่อนในสังคมมุสลิมมาโดยตลอด และไม่เคยมีการถกเถียงกันแบบจริงจัง เพราะถูกตีตราให้เป็นข้อสรุปเดียวมาโดยตลอด คือ “การต้องห้าม” พื้นที่นี้จึงถูกครอบครอง และครอบงำ (Dominate) โดยนักวิชาการอิสลามสายอ้างอิงตัวบทหลักฐานเรื่อยมา เพราะถูกทำให้เป็นประเด็นเชิงศีลธรรม ทั้งที่ไม่เคยมีการพูดคุยกันในบริบทศีลธรรม หรือจริยศาสตร์เลยว่าดนตรีสามารถให้คุณ หรือให้โทษได้อย่างไร วิธีการตีความจากตามตัวอักษรแบบแข็งที่อ (Rigid) จึงถูกนำมาใช้อย่างไม่คำนึงถึงมิติมุมมองอื่นเลย การหยิบยกประเด็นนี้จึงเป็นเรื่องจำเป็น เพราะว่ามันไม่ยุติธรรมต่อสังคมในภาพกว้าง เนื่องจากประเด็นนี้ทำให้คนที่เห็นด้วยกับดนตรีถูกมองในลักษณะที่ไปลดค่าในเชิงศีลธรรม ซึ่งในความเป็นจริงไม่มีทางรู้ได้เลยว่าโดยภาพรวมแล้วคนฟัง หรือไม่ฟังมีความยำเกรงต่อพระเจ้ามากกว่ากัน บางคนยำเกรงผ่านตัวอักษรในขณะที่บางคนยำเกรงผ่านเจตนารมณ์ของตัวอักษร ดังนั้นสรุปว่าเรื่องปรากฏการณ์การตีความดนตรีให้เป็นสิ่งที่ต้องห้าม (ฮะรอม) ก็ไม่ต่างจากการบอกว่า การวาดรูปคน หรือสิ่งมีชีวิตอื่นๆ เป็นที่ต้องห้าม เช่นกัน หากงานเขียน หรืองานวาดคือศิลปะทางสายตา ดนตรีก็คือศิลปะทางการรับฟัง การบอกว่าดนตรีฮะรอมจึงเป็นทัศนะหนึ่งเท่านั้น แต่อย่าได้สรุปว่าเป็นทัศนะเดียวเท่านั้นที่ถูกต้อง

ทัศนคติเกี่ยวกับดนตรีในศาสนาอิสลาม

เรื่องการร้องเพลงยังคงเป็นที่ถกเถียงกันในอิสลามไม่ว่าเพลงนั้นจะเป็นเพลงมีเสียงดนตรีประกอบ หรือไม่มีดนตรีประกอบก็ตาม บางเรื่องก็เป็นที่เห็นพ้องกันของนักวิชาการมุสลิมส่วนมากไปแล้ว ในขณะที่บางเรื่องก็ยังไม่มีท่าทีว่าจะเห็นพ้องต้องกัน

นักวิชาการอิสลามทั้งหมดมีความเห็นเป็นเอกฉันท์ในเรื่องห้ามการร้องเพลง และการเล่นดนตรีทุกรูปแบบที่สามารถทำให้เกิดการกระตุ้นทางเพศ การยั่วยุกามารมณ์ เพลงที่สื่อไปในทางลามกอนาจาร มีเนื้อหาหยาบคาย หรือส่งเสริมการกระทำผิดบาป ส่วนในเรื่องเครื่องดนตรีนั้น กฎที่ใช้ในที่นี้ก็คือกฎที่กล่าวว่าทุกสิ่งเป็นที่อนุมัติมาตั้งแต่เดิมจนกว่าจะมีคำสั่งห้ามจากพระผู้เป็นเจ้า

การร้องเพลงเปรียบได้กับการพูดที่เป็นทำนอง หรือการพูดที่เป็นจังหวะ หากถ้อยคำในบทเพลงดีก็ถือว่าเป็นสิ่งดีไปด้วย แต่ถ้าหากถ้อยคำในบทเพลงไม่ดี การร้องเพลงนั้นก็ถือเป็นสิ่งไม่ดีด้วยเช่นกัน ในเมื่อการพูดที่มีเนื้อหาเป็นสิ่งต้องห้ามก็เป็นเรื่องต้องห้ามอยู่แล้ว ดังนั้นจะเป็นอะไรถ้าหากว่าการพูดนั้นเป็นจังหวะ และเป็นทำนอง นักวิชาการอิสลามหลายท่านเห็นพ้องกันในเรื่องการอนุญาตให้ร้องเพลงโดยไม่ต้องมีเสียงดนตรี และเป็นเพลงที่เนื้อหาไม่เป็นที่ต้องห้าม การร้องเพลงประเภทนี้เป็นที่อนุญาตให้บางโอกาส เช่น การแต่งงาน การเลี้ยง การต้อนรับผู้เดินทาง เป็นต้น

ในเรื่องของเครื่องดนตรีนักวิชาการอิสลามยังความเห็นขัดแย้งกันในเรื่องนี้ออกเป็น 3 แนวทาง ได้แก่ 1) กลุ่มที่อนุญาตการร้องเพลงทุกอย่างไม่ว่าจะมีเครื่องดนตรีประกอบ หรือไม่ก็ตาม และยังถือว่าเป็นเรื่องดีด้วย 2) กลุ่มที่อนุญาตการร้องเพลงที่ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบ 3) กลุ่มที่ประกาศว่าเป็นที่ต้องห้ามไม่ว่าจะมีเครื่องดนตรี หรือไม่มีก็ตาม และถือว่ามันเป็นบาปใหญ่อีกด้วย ในการสนับสนุนความคิดต่างๆ ของแต่ละกลุ่มใช้ข้อพิสูจน์ดังนี้

กลุ่มที่ถือว่าการร้องเพลงไม่เป็นที่อนุมัติ ได้อ้างฮะดิษของอัลบุคอรีย์ที่รายงานจากศาสนทูตฯ (ซ.ล.) ที่ได้กล่าวว่า “ในหมู่ผู้ปฏิบัติตามฉันจะมีบางคนที่ถือว่าการมีความสัมพันธ์ทางเพศอย่างผิดกฎหมาย การสวมเสื้อผ้าไหม การดื่มเครื่องมึนเมา และการใช้เครื่องดนตรีเป็นที่อนุมัติ” ถึงแม้ว่าฮะดิษนี้จะอยู่ในสายรายงานที่เชื่อถือได้ แต่ก็ไม่สืบต่อเนื่องกันไปถึงมุฮัมมัด (ซ.ล.) ซึ่งทำให้หลักฐานความน่าเชื่อถือของมันใช้ไม่ได้ ซึ่งทำให้บางกลุ่มก็ปฏิเสธวจนะนี้ด้วยเหตุผลดังกล่าว ยิ่งไปกว่านั้นนักวิชาการอิสลามบางกลุ่มถึงขั้นประกาศว่าฮะดิษนี้อ่อนหลักฐาน นอกจากนั้นแล้วฮะดิษนี้ยังไม่ได้ห้ามการใช้เครื่องดนตรีเอาไว้อย่างชัดเจนอีกด้วย

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จักรพงษ์ กลิ่นแก้ว (2562) ได้ศึกษาถึง ดนตรีอุเละห์นบี ในการวิจัยพบว่า แช็คมูฮัมหมัด อาลี ชุกรีย์ หรือโต๊ะกีแซะฮ์ ผู้นำมุสลิมสายซูฟีย์กอดีรียะห์เป็นผู้ริเริมให้มีการแสดงอุเละห์นบี ในพิธีกรรมมูโหลด (เมาลิด) ซึ่งจัดขึ้นในวันขึ้น 1 ค่ำ ในเดือนรอบีอุ้ลอาวัรของทุกปีตามปฏิทินอิสลาม ประพันธ์บทร้องและ ทำนองโดย ตวนฆูรู หมิง บิน อัลฮัจญี อับดุลเลาะห์ อัซสยามี (อามีน โตลอยเกตุ) การแสดงอุเละห์นบีเป็นรูปแบบของวัฒนธรรมมลายูดังเดิม ซึ่งได้รับเอาวัฒนธรรมไทยเข้าไปผสมผสาน โดย เปลี่ยนรูปแบบของทานอง แต่ยังคงบทร้องในภาษามลายู ตามฉันทลักษณ์แบบกลอนมลายูที เรียกว่า “บัรซันญีนาซัม” ในการขับร้องมีการเอื้อนทั้งในแบบทีเป็นการเอื้อนแบบมลายูและการ เอื้อนแบบไทย บทเพลงมุสลิมมลายูกับทานองแบบไทย ทาให้เกิดเป็นลักษณะการเอื้อนทีมีรูปแบบ เฉพาะตัวของการขับร้องแบบมุสลิมไทยภาคกลาง นอกจากนียังพบการผสมผสานทางวัฒนธรรม ดนตรีของหน้าทับกลองทีเกิดจากการปรับเข้าหากันของกลองรามะนาและหน้าทับเพลงภาษา แบบไทย ปัจจุบันพลวัตของอุเละห์นบีส่งผลให้เพลงพิธีกรรมนีมีความสมบูรณ์ในด้านศาสนา และ วัฒนธรรม ถือเป็นสัญลักษณ์ทางชาติพันธุ์ทีเชือมโยงมุสลิมไทยเชือสายมลายูในภาคกลางทีเป็น มุสลิมซูฟีย์กอดีรียะฮ์เข้าไว้ด้วยกัน

จุฑาศิริ ยอดวิเศษ (2553) ได้ศึกษาถึงการอนุรักษ์ และพัฒนาดนตรีใน ศิลปะการแสดงพืนบ้านไทยมุสลิม กรุงเทพมหานคร ในการวิจัยพบว่า ดนตรีในศิลปะการแสดง พืนบ้านไทยมุสลิม

กรุงเทพมหานคร มีขึนพร้อมกับการอพยพของชาวมุสลิมจากทางตอนใต้ของ ประเทศไทย เมือเข้ามาอยู่ในเขตกรุงเทพมหานคร ได้มีการปรับเปลี่ยนจนกลายเป็นเอกลักษณ์ เฉพาะของชาวไทยมุสลิมภาคกลาง ปัจจุบันศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทยมุสลิมกรุงเทพมหานคร พบว่ามีอยู่ 2 ประเภทคือลิเกเรียบ และนาเสปโบราณการแสดงลิเกเรียบพบในเขตคลองสามวา และเขตสะพานสูง ส่วนการแสดงนาเสปโบราณ พบในเขตราชเทวีกรุงเทพมหานคร แนวทางในการอนุรักษ์ และพัฒนา พบว่า การทีจะอนุรักษ์ และพัฒนาให้คงอยู่ และมีบทบาทเหมือนเดิมใน สังคมมุสลิมคงเป็นสิงทีเป็นไปไม่ได้ แต่สามารถ แทรกความเข้าใจในศิลปะการแสดงพื้นบ้านไทย มุสลิม ตามงานกิจกรรมของชุมชน จัดทำวีดิทัศน์ เพื่อให้ผู้ทีสนใจสามารถนาไปเปิดชม และเรียนรู้ ตามโอกาสต่าง ๆ

สุภาพรรณ พลอยบุษย์ (2547) ได้ศึกษาดนตรีในพิธีเจ้าเซ็น โดยใช้วิธีการเก็บ ข้อมูลโดยมุ่งศึกษาประวัติที่มา และวัฒนธรรมในพิธีแห่เจ้าเซ็น จากการศึกษาพบว่า ดนตรีในพิธีแห่เจ้าเซ็นมีการใช้เครื่องดนตรีคือกลองทัดตีจังหวะจากช้าไปเร็ว และตีจังหวะรัวเพื่อใช้เป็น สัญญาณการเดินเข้า และออกของผู้ประกอบพิธี มีปีกลองและฉาบใช้นาขบวนแห่ การบรรเลงแบบ ประโคมโดยเครื่องประกอบจังหวะตีจังหวะช้า แล้วหยุดเป็นช่วง ๆ และปี่บรรเลงคล้ายทำนอง เพลงสวด วงปี่กลอง และฉาบบรรเลงบทเพลงทีมีจังหวะเร็ว มีการบรรเลงแบบผสมวงมากขึ้นมี ท่วงทำนองเศร้าดนตรีจะสร้างให้ผู้ประกอบพิธีเกิดความรู้สึกคล้อยตาม ทางด้านความหมายของ เนื้อร้อง ตามทีได้มีการกำหนดไว้ซึงกล่าวถึงบุคคล และเหตุการณ์ต่างๆ พบว่าทำนองมีการใช้ซ้ำกันในแต่ละวัน โดยบทร้องส่วนใหญ่มีวรรคเพลงสั้น ๆ เพียงสองวรรคในหนึ่งบทเพลงการเคลื่อนที ของทานองทีเรียงกันเป็นลาดับขัน และการซาโน้ต มีช่วงเสียงตังแต่ คู่ 3 ถึงคู่ 6 การเรียงลาดับของ เสียงทีเป็นแบบเฉพาะ และพบว่ามีกระสวนจังหวะทีหลากหลาย เนื่องจากภาษาทีใช้ในพิธีกรรม

เสาวนีย์ จิตต์หมวด (2535, น.78-79) ได้ศึกษาวัฒนธรรมอิสลาม และกล่าวถึงประเพณีของชาวมุสลิม ประเพณีเป็นเพียงส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม มีจำแนกการปฏิบัติตนของมุสลิมออกเป็น 2 อย่าง คือ ข้อปฏิบัติทางศาสนา และข้อปฏิบัติทางสังคม ซึงข้อปฏิบัติทางศาสนานั้นเป็นเรืองทีได้ยึดถือปฏิบัติสืบทอดกันมาอย่างมีแบบแผนโดยวางอยู่บนพื้นฐานของคาสอนจากอัลกุรอาน และซุนนะห์ เรียกว่าเป็น การปฏิบัติศาสนกิจ เช่น การอาบนา ละหมาดการถือศีลอด การประกอบพิธีฮัจญ์ การปฏิบัติในเรืองเกี่ยวข้องกับการเกิด การแต่งงาน การแต่งกาย และการตายเป็นต้น ส่วนข้อปฏิบัติทางสังคมนั้นเป็นการปฏิบัติอื่น ๆ อันไม่เกี่ยวกับศาสนกิจ มุสลิม สามารถปฏิบัติได้หากไม่ขัดกับศาสนกิจ เช่น การทักทายทาความเคารพ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีเรืองของ

มุสลิมที่เป็นข้อข้องใจของผู้ที่นับถือศาสนาอื่นซึ่งได้มีการอธิบายอย่างชัดเจน ทาให้เกิดความเข้าใจในการปฏิบัติตนของมุสลิมได้เป็นอย่างดี

ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยได้เลือกใช้ทฤษฎีวัฒนธรรมลูกผสม (Cultural hybridization) ซึ่งมีความเหมาะสมกับงานวิจัย เนื่องจากการแสดงพิธีกรรมเซมาเป็นองค์ความรู้ ทางดนตรีที่มีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรม ต่างๆ เช่น อาหรับ เปอร์เซีย รวมถึงวัฒนธรรมเติร์ก ที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาอิสลาม และมีการผสมผสานกับวัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่นอย่างลงตัวเกิดเป็นอัตลักษณ์ทางสังคมที่เห็นได้อย่างชัดเจนสอดคล้องกับทัศนะของ โฮมี เค บาบา (Bhabha Homi K, 1994, p.185-186) ที่ได้เสนอความคิดว่าโดยธรรมชาติแล้วไม่ปรากฏว่ามีวัฒนธรรมใดที่เป็นวัฒนธรรม เดียว แต่ทุกวัฒนธรรมจะมีลักษณะเป็นแบบ “พันทางลูกผสม” (hybrid) หรืออีกนัยหนึ่งไม่มี วัฒนธรรมใดที่จะสมบูรณ์ในตัวของมันเอง แต่ทุกวัฒนธรรมจะมีการเปลี่ยนแปลงอย่างสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่นตลอดเวลากระบวนของการผสมผสานข้ามสายพันธุ์ทางวัฒนธรรมจึงเป็นพื้นที่ใหม่ของการต่อรองอำนาจทางวัฒนธรรม และสร้างสรรค์ความหมายใหม่ๆ ให้เกิดขึ้นตลอดเวลา ในทางวัฒนธรรมการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่น และวัฒนธรรมโลกเข้าด้วยกันได้ก่อให้เกิดวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ขึ้น

ทฤษฎีปรากฏการณ์นิยม (Phenomenology) ผู้วิจัยได้เลือกใช้ทฤษฎีปรากฏการณ์นิยมมาอธิบายเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมซึ่งมีผลกระทบต่อบริบทต่าง ๆ ในสังคม ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของสังคมอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัย ทฤษฎีปรากฏการณ์นิยมเป็นทฤษฎีที่เหมาะสมกับการศึกษาสังคมมุสลิมที่มีศาสนบัญญัติเคร่งครัด ละเอียดอ่อน และครอบคลุมใน การดารงวิถีชีวิต ในสภาพสังคมปัจจุบันที่มีการพลวัตอยู่ตลอดเวลา มุสลิมจึงต้องมีการปรับตัวให้ เข้ากับสถานการณ์ความเป็นไปของสังคม โดยมีหลักการทางศาสนาเป็นตัวกำหนด มีการวินิจฉัย ในเรื่องปรากฏการณ์ทางสังคมต่าง ๆ ส่งผลกระทบทางศีลธรรม จริยธรรมต่อมุสลิมอย่างไร มีทางออก และแนวทางปฏิบัติที่ชัดเจนเป็นเอกภาพ ซึ่งมีความสอดคล้องเป็นไปในทิศทางเดียวกับทฤษฎีปรากฏการณ์นิยมที่ให้ความสำคัญกับทัศนะของคนในสังคม และการแก้ปัญหาโดยผู้ที่ได้รับผลกระทบ

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

งานวิจัย เรื่อง และ การศึกษาแนวคิดปรัชญาซูฟีย์สู่การรังสรรค์รูปแบบทางดนตรี“ นาฏลักษณ์ประกอบพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลียในส่วนของข้อมูลผู้วิจัยได้ ” บทความวิชาการ ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสารตำรางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และสื่อตีพิมพ์ต่างๆ อีกทั้งยังศึกษาจากสื่อสารสนเทศออนไลน์ กระทู้แลกเปลี่ยนทัศนะความรู้ การรับชมภาพยนตร์สารคดี การพูดคุยสอบถามผู้ที่มีความรู้ในเบื้องต้น รวมถึงการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลโดยการสังเกตทั้งแบบมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วม การสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ และไม่เป็นทางการ สมาชิกกลุ่มนักพรต ผู้ที่เกี่ยวข้องในบริบทต่างๆ และปรึกษาผู้เชี่ยวชาญ ข้อมูลที่รวบรวมได้ผู้วิจัยนำมาศึกษาจัดหมวดหมู่ ทำการประเมินวิเคราะห์ตามสภาพปรากฏเชื่อมโยงข้อมูลส่วนต่างๆ เข้าไว้ด้วยกัน จากนั้นนำเสนอรายงานผลงานวิจัยในรูปแบบการพรรณนา โดยกำหนดแนวทาง และวิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้างานวิจัยเป็นลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. การศึกษาค้นคว้า สอบถาม และรวบรวมข้อมูลพื้นฐานของงานวิจัย
2. การเตรียมการเบื้องต้นก่อนลงพื้นที่ภาคสนาม
3. เครื่องมือ และอุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บข้อมูลงานวิจัย
4. การลงพื้นที่ และเก็บข้อมูลภาคสนาม
5. การศึกษา และจัดระเบียบหมวดหมู่ข้อมูลงานวิจัย
6. การวิเคราะห์ และจัดลำดับความสำคัญของข้อมูลงานวิจัย
7. การสรุปผลงานวิจัย

การศึกษาค้นคว้า สอบถาม และรวบรวมข้อมูลพื้นฐานของงานวิจัย

ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งต่างๆ ดังนี้

1. สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
2. หอสมุดอิสลามศึกษาแห่งชาติเฉลิมพระเกียรติ 80 พรรษา สำนักจุฬาราชมนตรี
3. ศูนย์มุสลิมศึกษา สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
4. ศูนย์อิสลามศึกษา มหาวิทยาลัยเกษมบัณฑิต
5. ศูนย์อิสลามศึกษา เทคโนโลยีสยาม
6. ห้องสมุดประชาชนกรุงเทพมหานคร มูลนิธิเพื่อศูนย์กลางอิสลามแห่งประเทศไทย

ศึกษาจากสื่อสารสนเทศออนไลน์ และสื่อมัลติมีเดียอื่นๆ

1. บทความวิชาการว่าด้วยเรื่องที่มา แนวคิด ปรัชญา และนิกายต่างๆ ในศาสนาอิสลาม

2. บทความวิชาการว่าด้วยเรื่องแนวคิด ความเชื่อ และพิธีกรรมของกลุ่มซูฟีย์สำนักต่างๆ

3. การตอบกระทู้ถาม และการแลกเปลี่ยนทัศนะทางด้านแนวคิดแบบซูฟีย์ของผู้ทรงคุณวุฒิ

4. บทความวิชาการว่าด้วยเรื่องวัฒนธรรม และดนตรีของชาวมุสลิม

5. ภาพยนตร์สารคดี บันทึกการแสดง และวิดิทัศน์พิธีกรรมเซมา

6. บทความท่องเที่ยว และกระทู้แนะนำการปฏิบัติตนในการเดินทางไปประเทศตุรกี

การเตรียมการเบื้องต้นก่อนลงพื้นที่ภาคสนาม

การกำหนดพื้นที่ศึกษา

ผู้วิจัยเลือกศึกษาหาข้อมูลภาคสนาม ณ พื้นที่เมืองคอนยา และเมืองอิสตันบูล ประเทศตุรกี เนื่องด้วยว่าเมืองทั้งสองมีความสำคัญต่องานวิจัยชิ้นนี้เป็นอย่างมาก ดังเหตุผลสนับสนุนต่อไปนี้

1. คอนยา (Konya)เป็นเมืองที่เกี่ยวข้องโดยตรงในแง่ประวัติศาสตร์ ความเป็นมาและเป็นที่ตั้งศาสนสถานสำคัญของชาวซูฟีย์สำนักเมฟเลวี ปัจจุบันเป็นเปลี่ยนเป็นพิพิธภัณฑ์เมฟลานาซึ่งเป็นที่ประดิษฐานสุสานของรูมีบรมครูผู้ได้คิดค้น การทำสมาธิแบบหมุน และยังคงเป็นศูนย์กลางของสำนักเมฟเลวีจวบจนถึงปัจจุบัน

2. อิสตันบูล (Istunbul) เป็นเมืองที่มีความสำคัญในประเทศตุรกีในทุกๆ ด้าน ทั้งสถาปัตยกรรม จิตรกรรม การแสดงดนตรี และการเต้นรำ วิถีชีวิต อาหารการกิน ฯลฯ มีการผสมผสานกลมกลืนกันระหว่างวัฒนธรรมเก่า และร่วมสมัย วัฒนธรรมตะวันออก และตะวันตกอย่างลงตัว เป็นเมืองศูนย์กลางทางการท่องเที่ยวที่ได้รับความนิยมจากทั่วโลกจึงเปรียบเสมือนเมืองตัวแทนของวัฒนธรรมตุรกีได้เป็นอย่างดี

การกำหนดกลุ่มประชากรศึกษา

ผู้วิจัยเลือกประชากรในงานวิจัยโดยศึกษาจากผู้แสดงพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย ทั้งในส่วนที่จัดเลียนแบบพิธีกรรมทางศาสนาดั้งเดิมอย่างแท้จริง ส่วนที่จัดเป็นการ

แสดงทางวัฒนธรรม และส่วนที่เป็นการสาธิตให้ความรู้ อนึ่ง การเก็บข้อมูลนี้เป็นการศึกษาในภาพรวมโดยไม่เจาะจงคณะแสดงใดเป็นพิเศษ โดยเลือกสถานที่สำหรับเก็บข้อมูลดังต่อไปนี้

1. พิพิธภัณฑ์เมฟลานา (The Mevlana Museum) เมืองคอนยา

2. ศูนย์วัฒนธรรมเมฟลานาแห่งนครคอนยา (Mevlana Cultural Center of Konya) เมืองคอนยา

3. พิพิธภัณฑ์กาลาตา เมฟเลวี (The Galata Mevlevi Museum) เมืองอิสตันบูล

4. สถานแสดงพิธีกรรมเซมา สถานีรถไฟกลางซิร์เคจึ (Sema Ceremonial Hall, Sirkeci central train station) เมืองอิสตันบูล

การกำหนดช่วงเวลาศึกษา

ผู้วิจัยเลือกช่วงเวลาในการลงพื้นที่ภาคสนาม โดยแบ่งออกเป็น 3 ระยะ ดังต่อไปนี้

1. ระยะที่ 1 การสำรวจ และเก็บข้อมูลภาคสนามเบื้องต้น กำหนดระยะเวลารวมวันเดินทาง 9 วัน ตั้งแต่วันที่ 28 เมษายน ถึง 6 พฤษภาคม 2562 เน้นการเก็บข้อมูลทั่วไป สภาพแวดล้อมต่างๆ พื้นที่ ประชากร บริบททางสังคมวัฒนธรรม ฯลฯ

2. ระยะที่ 2 การเก็บข้อมูลภาคสนามแบบละเอียด กำหนดระยะเวลารวมวันเดินทาง 14 วัน ตั้งแต่วันที่ 2 ธันวาคม ถึง 15 ธันวาคม 2562 ซึ่งในระหว่างนี้จะตรงกับช่วงเทศกาลเฉลิมฉลองพิธีเซมา (Sema Ceremony) ณ เมืองคอนยา เน้นการเก็บข้อมูลภายในงานเทศกาลเป็นหลัก

3. ระยะที่ 3 การเก็บตก และตรวจสอบข้อมูล เป็นการเก็บข้อมูลผ่านทางออนไลน์ (เนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรค Covid – 19) จากการประสานงานผ่านผู้ช่วยวิจัยที่อาศัยในบริเวณใกล้เคียงพื้นที่ศึกษา

เครื่องมือ และอุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บข้อมูลงานวิจัย

1. คำถามสัมภาษณ์แบบปลายปิดปลายเปิด-
2. กล้องถ่ายภาพนิ่ง
3. กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว
4. เครื่องบันทึกเสียง
5. อุปกรณ์เทียบวัดต่างๆ เช่น เครื่องวัดความถี่เสียง เครื่องมือวัดขนาดวัตถุ
6. อุปกรณ์จดบันทึกต่างๆ เช่น สมุด ปากกา ดินสอ กระดาษบรรทัดห้าเส้น

การลงพื้นที่ และเก็บข้อมูลภาคสนาม

จากการสังเกตการณ์อย่างไม่มีส่วนร่วม และมีส่วนร่วม

1. การสำรวจสภาพทั่วไปของพื้นที่ ประชากร และสภาพสังคมวัฒนธรรมต่างๆ ที่รายล้อมพื้นที่ศึกษา และสถานที่ศึกษา

2. การรับชมพิธีกรรมเซมาของสำนักเมฟเลวี ในระดับการเลียนแบบพิธีกรรมทางศาสนา ระดับการแสดงทางวัฒนธรรม และการสาธิต ณ พื้นที่ศึกษา

3. การสังเกตการณ์การฝึกซ้อม การถ่ายทอดพิธีกรรมเซมาของนักพรตซูฟีย์สำนักเมฟเลวี

4. การเก็บข้อมูลกลุ่มเครื่องดนตรีที่ใช้ ลักษณะท่าทางในการบรรเลง เครื่องแต่งกาย เก็บข้อมูลท่าทางของผู้ประกอบพิธีกรรมเซมา

5. การทดลองฝึกหัดการทำสมาธิหมุนของสำนักเมฟเลวี และเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ พอสังเขป

6. จากการฟังการบรรยาย การอธิบายพิธีกรรมเซมาของสำนักเมฟเลวี

7. บันทึกข้อมูลภาพนิ่ง ข้อมูลเสียง วีดิทัศน์ หรือการจดบันทึกตามแต่กรณี

จากการสอบถามการสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการ และไม่เป็นทางการ

1. ผู้แสดงพิธีกรรมเซมา

2. ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านอิสลามศึกษา และผู้รู้ทางด้านวัฒนธรรมตุรกี

3. ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในบริบทอื่นๆ เช่น ประชากรในพื้นที่ นักท่องเที่ยว

4. บันทึกข้อมูลภาพนิ่ง ข้อมูลเสียง วีดิทัศน์ หรือการจดบันทึกตามแต่กรณี

การศึกษา และจัดระเบียบหมวดหมู่ข้อมูลงานวิจัย

1. นำข้อมูลที่ได้จากเอกสาร การสัมภาษณ์ แถบบันทึกเสียง ภาพถ่าย และวีดิทัศน์ จำแนกตามประเด็นวัตถุประสงค์

2. เรียบเรียงข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร และการศึกษาภาคสนามประมวลเข้าด้วยกันให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องที่สุด แล้วบรรยายเป็นลายลักษณ์อักษร

3. ตรวจสอบข้อมูล โดยนำข้อมูลที่เรียบเรียงได้ส่งให้ผู้ให้ข้อมูล หรือผู้ทรงคุณวุฒิทำการตรวจทานข้อมูลอีกครั้ง หากไม่ถูกต้อง หรือไม่ครบถ้วน จึงทำการแก้ไข และเก็บข้อมูลเพิ่ม

4. วิเคราะห์ข้อมูล และเรียบเรียงเนื้อหาตามวัตถุประสงค์

การวิเคราะห์ และจัดลำดับความสำคัญของข้อมูลงานวิจัย

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากเอกสาร บทความ งานวิจัย และข้อมูลภาคสนามจากบทสัมภาษณ์ ตลอดจนข้อมูลที่ได้มาจากการสังเกตการณ์ และสื่อต่างๆ มารวบรวมเข้าด้วยกัน และทำการวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาเชิงประวัติศาสตร์ สภาวะปัจจุบันของดนตรี และนาฏกรรมประกอบพิธีเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย โดยทำการศึกษาดังหัวข้อต่อไปนี้

1.1 สภาพแวดล้อมทั่วไป ประวัติศาสตร์ และบริบททางสังคมวัฒนธรรมในพื้นที่ทำการศึกษา

1.2 ประวัติความเป็นมาของปรัชญาแนวคิดซูฟีย์ การก่อตั้งสำนักเมฟเลวี และกำเนิดพิธีกรรมเซมา

1.3 สถานภาพปัจจุบันของดนตรี และนาฏลักษณ์ประกอบพิธีกรรมเซมา

1.4 เครื่องดนตรี การจัดประสมวง และเครื่องแบบแต่งกายในพิธีกรรมเซมา

1.5 สมาชิกผู้ประกอบพิธีกรรมเซมา ลำดับชั้น หน้าที่ และคุณสมบัติ

1.6 ที่มาของบทบรรเลง และคำสวดภาวนาที่ใช้ในพิธีกรรมเซมา

1.7 รูปแบบทางดนตรี นาฏลักษณ์ และลำดับขั้นตอนในพิธีกรรมเซมา

1.8 วัตรปฏิบัติ เทศกาลประเพณี และโอกาสในการประกอบพิธีกรรมเซมา

1.9 การสืบต่อ การประชาสัมพันธ์ และการเผยแพร่พิธีกรรมเซมา

2. เพื่อศึกษาอิทธิพลแนวคิดเชิงปรัชญาซูฟีย์ต่อการรังสรรค์ดนตรี และนาฏกรรมในพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย โดยทำการศึกษาดังหัวข้อต่อไปนี้

2.1 การศึกษาแนวคิดหลักของปรัชญาซูฟีย์ในอิสลาม

- หลักการเรื่องพระเจ้า
- หลักการเรื่องแหล่งความรู้
- หลักการเรื่องครูผู้นำจิตวิญญาณ
- หลักการเรื่องการระลึกถึงพระเจ้า
- หลักการเรื่องการถือสันโดษ

2.2 การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ที่ปรากฏในบทสวดภาวนา

- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในบทลำนำสรรเสริญ และในบทเพลงพิธีกรรม
- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในโองการอัลกุรอาน

2.3 การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ที่ปรากฏในองค์ประกอบทางดนตรี

- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในขลุ่ยเนย์
- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในกลองคูดุม
- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในโครงสร้างบทเพลงพิธีกรรม
- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในมะคามิ คูราน

2.4 การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ที่ปรากฏในนาฏลักษณ์ และเครื่องแต่งกายในพิธีกรรม

- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในท่าทางประกอบนาฏกรรม
- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในผ้าโพกเดสตาร์
- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในหมวกซิกเค
- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในเสื้อเทนนูเร และเสื้อเดสเตกูล
- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในเสื้อคลุมเฮอร์กา
- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในรัดประคดเนเมต
- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในพรมเซมาโพสตู

2.5 การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ที่ปรากฏในรูปแบบพิธีกรรม

- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในการเดินเวียนเดฟริเวเลด
- แนวคิดปรัชญาซูฟีย์ในการสมาธิหมุนเซมา

3. เพื่อศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบทางดุริยางคศิลป์ และองค์ความรู้ทางนาฏยศิลป์ที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย โดยทำการศึกษาดังหัวข้อต่อไปนี้

2.1 ข้อมูลของบทเพลง

2.2 บันทึกคำสวด ทำนอง และหน้าทับจังหวะของบทเพลง

2.3 ถอดคำแปล และความหมายของบทเพลง

2.4 วิเคราะห์ทำนองตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก

2.5 วิเคราะห์จังหวะตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก

2.6 วิเคราะห์เสียงประสานตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก

2.7 วิเคราะห์เสียงตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก

2.8 วิเคราะห์ประโยคเพลงตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก

2.9 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก

2.10 อรรถาธิบายขั้นตอนพิธีกรรม

สรุปผลงานวิจัย

1. นำเสนอข้อมูลที่ได้จากการศึกษาวิจัยในรูปแบบของการพรรณนา
2. จัดทำบทสรุปผลการวิจัยที่ได้จากการศึกษา
3. อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

พิธีกรรมเซมาเป็นการทำฌานสมาธิเพื่อระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้าตามแนวทางของมุสลิมนิกายซูฟีย์ สำนักเมฟเลวี จากพื้นฐานคำสั่งสอน มุมมองที่มีต่อโลก และการตีความบทบัญญัติทางอิสลามของ “จาลาลุดดีน มุฮัมมัด บัลค์” หรือ “เมฟลานา รูมีย์” ที่สืบทอดต่อมายังบุตรชายกระทั่งก่อตั้งเป็นสำนักขึ้น พิธีกรรมนี้เป็นการตีความถ้อยคำอันเป็นรหัสยะซ่อนเร้นจากโองการอัลกุรอาน วจนะของศาสนทูตฯ (ฮะดิษ) ปรัชญาความรักระหว่างพระเจ้ากับมนุษย์ ผ่านทางแนวคิดของหลักการซูฟีย์ซึ่งได้สะท้อนรหัสนัยที่เป็นนามธรรมให้ออกมาเป็นรูปธรรมผ่านทางรูปแบบดนตรีและนาฏกรรม เป็นเวลายาวนานกว่า 700 ปี ที่พิธีกรรมนี้ยังคงยืนหยัดอยู่แม้ว่าจะแปรเปลี่ยนสภาพไปในรูปแบบของการแสดงทางวัฒนธรรม

จุดประสงค์ที่ 1 เพื่อศึกษาความเป็นมาเชิงประวัติศาสตร์ สภาวะปัจจุบันของดนตรี และนาฏกรรมประกอบพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย โดยทำการศึกษาประวัติศาสตร์ของพื้นที่กำเนิดพิธีกรรม ความเป็นมาของปรัชญาซูฟีย์ การก่อตั้งสำนักเมฟเลวี และกำเนิดพิธีกรรมเซมา สถานภาพปัจจุบันของพิธีกรรม รูปแบบทางดนตรี นาฏกรรม และลำดับขั้นตอนพิธีกรรม ที่มาของบทเพลง และคำสวดภาวนา สมาชิกผู้ประกอบพิธีกรรม ลำดับชั้น หน้าที่ และคุณสมบัติการเข้าร่วม เครื่องดนตรี การประสมวง และแต่งกายในพิธีกรรม วัตรปฏิบัติ เทศกาลประเพณี และโอกาสต่างๆ ในการประกอบพิธีกรรม การสืบต่อ การประชาสัมพันธ์ และการเผยแพร่พิธีกรรมเซมา

จุดประสงค์ที่ 2 เพื่อศึกษาแนวคิดเชิงปรัชญาซูฟีย์ที่ส่งผลต่อการรังสรรค์ดนตรี และนาฏกรรมในพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย โดยทำการศึกษาแนวคิดหลักของปรัชญาซูฟีย์ในอิสลาม การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลแนวคิดแบบซูฟีย์ที่ปรากฏในบทคำร้อง หรือบทสวดภาวนา การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลแนวคิดแบบซูฟีย์ที่ปรากฏในองค์ประกอบทางดนตรี การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลแนวคิดแบบซูฟีย์ที่ปรากฏในนาฏกรรม และเครื่องแต่งกายในพิธีกรรม การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลแนวคิดแบบซูฟีย์ที่ปรากฏในรูปแบบพิธีกรรม

จุดประสงค์ที่ 3 เพื่อศึกษาองค์ความรู้ทางดุริยางคศิลป์ และนาฏยศิลป์ที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมา สำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย โดยทำการศึกษาข้อมูลของบทสวดบรรเลง บันทึกคำร้อง ทำนอง และจังหวะ ถอดคำแปล และความหมายของบทสวดบรรเลง วิเคราะห์แนวทำนองและจังหวะบรรเลงตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก และอรรถาธิบายลำดับขั้นตอนพิธีกรรมเซมา

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาเชิงประวัติศาสตร์ สภาวะปัจจุบันของดนตรี และนาฏกรรมประกอบพิธีเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย

1.1 ประวัติศาสตร์ สภาพแวดล้อมทั่วไป และบริบททางสังคมวัฒนธรรมในพื้นที่ทำการศึกษา

ดินแดนอนาโตเลีย (Anatolia) หรือเป็นที่รู้จักว่า “เอเชียน้อย (Asia minor)” ปัจจุบันเป็นพื้นที่เกือบทั้งหมดของสาธารณรัฐตุรกี เป็นดินแดนที่มีการตั้งถิ่นฐานของชนชาติต่าง ๆ มาอย่างต่อเนื่องยาวนาน เนื่องจากอยู่ในตำแหน่งที่เปรียบเสมือนสะพานเชื่อมระหว่างทวีปเอเชีย และยุโรป โดยปรากฏร่องรอยการตั้งถิ่นฐานในตอนต้นของยุคหินใหม่ เช่น ชาตัล เฮอยืค (Catal Huyuk) ชาเยอนู (Çayönü) เนวาลี โจลี (Nevali Cori) ฮาจิลาร์ (Hacilar) เกอเบกลี เทเป (Göbekli Tepe) และ เมร์ซิน (Mersin) ซึ่งนับได้ว่าเป็นการตั้งถิ่นฐานที่เก่าแก่ที่สุดในโลก การตั้งถิ่นฐานในเมืองทรอย (Troy) เริ่มต้นในยุคหินใหม่ และต่อเนื่องไปถึงยุคเหล็ก มีการบันทึกไว้ว่าชาวอนาโตเลียใช้ภาษาอินโดยูโรเปียน ภาษาเซมิติก และภาษาคาร์ตเวเลียน ฯลฯ ซึ่งนักวิชาการบางคนเสนอว่าอนาโตเลียเป็นศูนย์กลางที่ภาษากลุ่มอินโดยูโรเปียนนั้นกระจากออกไป

ภาพประกอบ 1 แผนที่ดินแดนอนาโตเลีย

จักรวรรดิแห่งแรกในดินแดนอนาโตเลีย คือ จักรวรรดิของชาวฮิตไทต์ (Hittite) ซึ่งเจริญรุ่งเรืองขึ้นราวศตวรรษที่ 18 - 13 ก่อนคริสตกาล เมื่อจักรวรรดิฮิตไทต์เริ่มเสื่อมลง อาณาจักรฟรีเจีย (Phrygia) ซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองกอร์ดิอุม (Gordium) ได้ก้าวขึ้นมามีอำนาจแทนจนกระทั่งถูกทำลายโดยชาวคิมเมอเรีย (Cimmerian) ในช่วงศตวรรษที่ 7 ก่อนคริสตกาล แต่ในท้ายที่สุดชาวคิมเมอเรียก็ได้พ่ายแพ้ให้แก่อาณาจักรลีเดีย (Lydia) ซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ที่เมือง

ซาร์ดีส (Sardis) โดยในเวลาต่อมาลีเดียกลายเป็นอาณาจักรที่มั่งคั่ง และเป็นผู้คิดค้นการทำเหรียญกษาปณ์

ประมาณ 1200 ปีก่อนคริสตกาล ชายฝั่งทางตะวันตกของอนาโตเลียถูกครอบครองโดยชาวกรีก เอโอเลีย (Aeolian) และชาวไอโอเนียน (Ionian) ต่อมาชาวเปอร์เซียแห่งจักรวรรดิอาเคเมนิด (Achaemenid) สามารถพิชิตดินแดนนี้ทั้งหมดได้ในศตวรรษที่ 6 - 5 ก่อนคริสตกาล แต่หลังจากนั้นดินแดนแห่งนี้ได้ตกเป็นของพระเจ้าอเล็กซานเดอร์มหาราช (Alexander the great) ในปี 334 ก่อนคริสตกาล อนาโตเลียจึงถูกแบ่งออกเป็นดินแดนเฮลเลนิสติก (Hellenistic) ขนาดเล็กหลายแห่งรวมถึงบิธีเนีย (Bithynia) คัปปาโดเกีย (Cappadocia) แพร์กามอน (Pergamum) และพอนตุส (Pontus)

ในปี ค.ศ. 305 เกิดสงครามกลางเมืองขึ้นระหว่างผู้นำของโรมัน 2 คน คือ ลิซินิอุส (Licinius) กับ คอนสแตนติน (Constantin) ปรากฏว่าในปี ค.ศ. 324 คอนสแตนตินได้ชัยชนะเหนือลิซินิอุสในสมรภูมิใกล้เมืองไบแซนทิอุม (Byzantium) และสถาปนาตนเองขึ้นเป็นจักรพรรดิของจักรวรรดิของโรมัน ต่อมาในปี ค.ศ. 330 จักรพรรดิคอนสแตนตินได้ทรงย้ายเมืองหลวงของจักรวรรดิจากกรุงโรม มายังเมืองไบแซนทิอุม ซึ่งตามตำนานเล่าว่า “บีซัสแห่งเมการา (Byzus of Megara)” ได้นำชาวกรีกมาสร้างไว้ในราวศตวรรษที่ 7 ก่อนคริสตกาล ภายหลังที่จักรพรรดิคอนสแตนตินได้ย้ายเมืองหลวงมายังไบแซนทิอุมแล้วทรงโปรดให้เปลี่ยนชื่อเมืองเป็น “กรุงโรมใหม่” หรือ “โนวา โรม (Nova Rome)” อย่างไรก็ตามภายหลังที่พระองค์สิ้นพระชนม์ในปี ค.ศ. 337 กรุงโนวา โรม ได้ถูกเปลี่ยนชื่อใหม่เป็น “คอนสแตนติโนเปิล (Constantinople)” เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติแด่พระองค์

ในปี ค.ศ. 395 จักรพรรดิเธโอดอซีอุสที่ 1 (Theodosius I) ได้ทรงแบ่งอาณาจักรโรมันออกเป็น 2 ส่วน เพื่อพระราชทานให้แก่พระราชโอรส 2 พระองค์ คือ เจ้าชายอาร์คาดิอุส (Arcadius) ครองจักรวรรดิโรมันตะวันออก มีกรุงคอนสแตนติโนเปิลเป็นเมืองหลวง ในขณะที่อาณาจักรโรมันตะวันตกได้ถูกทำลาย และล่มสลายไปใน ปี ค.ศ. 476 ซึ่งนำไปสู่ยุคมืดในยุโรป แต่อาณาจักรโรมันตะวันออกได้เจริญรุ่งเรืองสืบมา กว่า 1,000 ปี ภายหลังการล่มสลายของจักรวรรดิโรมันตะวันตก นักประวัติศาสตร์จึงได้เรียกอาณาจักรโรมันตะวันออกว่า “อาณาจักรไบแซนไทน์ (Byzantine)” ตามชื่อเมืองที่ตั้ง โดยอาณาจักรไบแซนไทน์ได้หันมารับภาษา และวัฒนธรรมของกรีก ซึ่งเป็นที่ยอมรับอย่างแพร่หลายใน อนาโตเลียมาตั้งแต่ครั้งที่พระเจ้าอเล็กซานเดอร์มหาราชเข้ามายึดครองอนาโตเลียในคริสต์ศตวรรษที่ 4 ก่อนคริสตกาล ภาษาละตินของโรมันจึงค่อยๆ ถูก

แทนที่ด้วยภาษากรีก และได้กลายเป็นภาษาที่ได้รับการยอมรับอย่างแพร่หลายในอาณาจักรไบแซนไทน์ในเวลาต่อมา

อาณาจักรไบแซนไทน์เจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุดในรัชกาลของจักรพรรดิจัสติเนียน (Justinian) ซึ่งครองราชย์ระหว่างปี ค.ศ. 527 – 565 พระองค์เป็นผู้สร้างมหาวิหารเซนต์โซเฟียอันโด่งดัง หรือเป็นที่รู้จักในชื่อ “ฮาเกีย โซเฟีย (Hagia Sofia)” มีความยิ่งใหญ่อลังการเป็นเพชรเม็ดเอกของสถาปัตยกรรมแบบ ไบแซนไทน์ ซึ่งยังยืนหยัดท้าทายกาลเวลามาจนถึงปัจจุบันเป็นเวลาเกือบ 1,500 ปี สิ้นรัชกาลของจักรพรรดิจัสติเนียน อาณาจักรไบแซนไทน์จึงค่อยๆ เสื่อมอำนาจลงตามลำดับ จนในที่สุด ปี ค.ศ. 1204 กรุงคอนสแตนติโนเปิลก็ถูกโจมตี และยึดครองโดยกองทหารครูเสด (Crusaders) เป็นเวลานานกว่า 60 ปี ความเสียหายจากการโจมตี และยึดครองในครั้งนั้นได้ส่งผลให้อาณาจักรเสื่อมอำนาจลงอย่างรวดเร็ว

สงครามครูเสดมีจุดเริ่มต้นมาจากการเรียกร้องขอความช่วยเหลือจากชาติในยุโรปเพื่อร่วมกันต่อต้านการคุกคามของมุสลิมเติร์กที่กำลังแผ่ขยายอำนาจเข้าสู่ดินแดนของอาณาจักรไบแซนไทน์ และได้ยึดครองนครเยรูซาเล็มดินแดนอันศักดิ์สิทธิของชาวคริสต์ ข้อเรียกร้องดังกล่าวได้รับการยอมรับเป็นอย่างดีจากพระสันตะปาปา พระองค์ทรงเรียกร้องให้ผู้นำยุโรปในขณะนั้นร่วมมือกันขับไล่มุสลิมเติร์กออกจากนครเยรูซาเล็ม โดยหาทราบไม่ว่าการเรียกร้องครั้งนั้นจะเป็น “การชักศึกเข้าบ้าน” และนำไปสู่การล่มสลายของอาณาจักรในที่สุด

ชนเชื้อสายเติร์กดั้งเดิมเป็นชนเร่ร่อนแบ่งออกเป็นหลายเผ่า มีถิ่นฐานดั้งเดิมอยู่ในเอเชียกลางแถบเทือกเขาอัลไตในประเทศมองโกเลียในปัจจุบัน ราวคริสต์ศตวรรษที่ 6 ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมือง และทางธรรมชาติทำให้ชาวเติร์กอพยพออกจากเอเชียกลางไปยังดินแดนต่างๆ ที่อยู่ใกล้เคียง ชาวเติร์กเผ่าหนึ่งเรียกว่า “เซลจุก (Seljuk)” ได้อพยพมาทางทิศตะวันตกเข้าสู่เขตทะเลสาบแคสเปียน และได้ขยับเข้ามาใกล้ดินแดนอนาโตเลียมากขึ้นเรื่อยๆ ต่อมาใน ปี ค.ศ. 1071 เซลจุกเติร์กสามารถเข้ายึดครองนครเยรูซาเล็มแทนกาหลิบอูมาร์ (Caliph Umar) แห่งอียิปต์ซึ่งได้ปกครองนครเยรูซาเล็มมาตั้งแต่ในคริสต์ศตวรรษที่ 7 ซึ่งมักกลั่นแกล้งรังควานชาวคริสต์ในนครมาโดยตลอด จากนั้นชาวเติร์กได้เริ่มรุกคืบเข้ามายังอนาโตเลียซึ่งในขณะนั้นเป็นดินแดนภายใต้การปกครองของไบแซนไทน์ ช่วงเวลาเดียวกันนั้นเอง สุลต่านอัลพาร์สลัน (Alparslan) ผู้นำชาวเติร์กเผ่าเซลจุก (Seljuk Turk) สามารถเอาชนะกองทัพของจักรพรรดิโรมันนุสที่ 4 (Romanus IV) ณ สมรภูมิเมืองมาลัซเกิร์ต (Malazgirt) ปัจจุบันตั้งอยู่ในภาคตะวันออกของประเทศตุรกี ชัยชนะครั้งนี้ได้เปิดทางให้ชาวเติร์กจากเอเชียกลางหลั่งไหลเข้าสู่อนาโตเลียเป็นจำนวนมาก แรกเริ่มเดิมทีเซลจุกเติร์กมีความพยายามที่จะยึดครองเมืองอิซนิก

(Iznik) ซึ่งตั้งอยู่ไม่ไกลจากกรุงคอนสแตนติโนเปิลมาเป็นเมืองหลวงของตน แต่ถูกกองทัพไบแซนไทน์ และกองทหารครูเสดร่วมกันขับไล่ออกไป จนต้องถอยร่นไปปักหลักในตอนกลางของอนาโตเลีย ในปีค.ศ. 1077 เซลจุกได้สถาปนาอาณาจักรแห่งแรกของตนขึ้นในดินแดน อนาโตเลีย เรียกชื่อว่า “รัฐสุลต่านแห่งรูม (The Sultanate of Rum)” มีราชธานีอยู่ที่เมืองคอนยา (Konya) ซึ่งตั้งอยู่บนที่ราบอันกว้างใหญ่ในตอนกลางของอนาโตเลีย สภาพภูมิประเทศโดยทั่วไปของเมืองคอนยาเป็นที่ราบปราศจากต้นไม้ และมีความละม้ายคล้ายคลึงกับถิ่นฐานดั้งเดิมของชาวเติร์กในเอเชียกลางเป็นอย่างมาก การรุกรานของชาวเติร์กทำให้จักรพรรดิอเล็กซิอุสที่ 1 (Alexius I) แห่งอาณาจักรไบแซนไทน์ต้องร้องขอความช่วยเหลือไปยังพระสันตะปาปาเออร์บันที่ 2 (Pope Urban II) สงครามครูเสดครั้งที่ 1 จึงเริ่มต้นขึ้นในปี ค.ศ.1096 โดยมีจุดประสงค์หลักเพื่อขับไล่ชาวเติร์กออกจากนครเยรูซาเล็ม แต่แท้จริงแล้วเกิดจากความกลัวที่มีต่ออิทธิพลของมุสลิมเติร์กที่เพิ่มมากขึ้น โดยสงครามครูเสดได้ยืดเยื้อต่อมาอีก 8 ครั้ง เป็นเวลายาวนานเกือบ 200 ปี ก่อนที่จะยุติลงในปี ค.ศ.1272

ระหว่างสงครามครูเสดครั้งที่ 4 ในปี ค.ศ.1204 กองทหารครูเสดแทนที่จะพยายามบุกยึดนครเยรูซาเล็มคืนจากมุสลิมเติร์กกลับบุกเข้าปล้นนครคอนสแตนติโนเปิล และได้แบ่งแยกดินแดนของอาณาจักรไบแซนไทน์ออกเป็นหลายส่วนเพื่อปกครองกันเอง เชื้อพระวงศ์ในไบแซนไทน์ซึ่งลี้ภัยไปอยู่ที่เมืองไนซีอา (Nicaea) ทางตะวันตกของอนาโตเลียต้องใช้เวลานานเกือบ 60 ปี จึงสามารถยึดนครกลับคืนมาได้ แต่อาณาจักรไบแซนไทน์ก็ตกอยู่ในสภาวะที่เสื่อมโทรมอย่างหนัก ความอ่อนแอของอาณาจักรไบแซนไทน์ได้เปิดทางให้พวกเติร์กเข้าครอบครองดินแดนส่วนใหญ่ของอนาโตเลียเรื่อยมา อาณาจักรเซลจุกเติร์กใน อนาโตเลียเจริญรุ่งเรืองเป็นปึกแผ่นอยู่ได้เพียงระยะสั้นไม่ถึง 100 ปี ก็เกิดความขัดแย้งกันเองตามแบบของสังคมแบบชนเผ่าซึ่งมักมีเรื่องรบพุ่งกันเองอยู่เสมอ ภายหลังการสิ้นพระชนม์ของสุลต่านซานจาร์ (Sanjar) ในปี ค.ศ.1157 อาณาจักรเซลจุกก็ล่มสลาย และแตกออกเป็นหลายแว่นแคว้นเรียกว่า “เบย์ลิก (Beylic)” ซึ่งปกครองโดยผู้นำเผ่าหรือ “เบย์ (Bey)”

กลางศตวรรษที่ 13 เออร์ตูกรูล (Ertugrul) ผู้นำชาวเติร์กเผ่าคายี (Kayi) ซึ่งเป็นสายย่อยของเติร์กเผ่าโอกูซ (Oghuz) ซึ่งเป็นเติร์กกลุ่มหนึ่งที่เข้าไปอยู่ในเปอร์เซียได้พาเผ่าของตนอพยพเข้ามายังอนาโตเลียเพื่อหลบหนีการโจมตีจากพวกมองโกล เมื่อเออร์ตูกรูลเสียชีวิต ออสมัน เบย์ (Osman Bey) บุตรชายได้ขึ้นเป็นผู้นำเผ่าแทน ภายหลังที่อาณาจักรเซลจุกเสื่อมอำนาจ ออสมันได้ถือโอกาสประกาศตนเป็นเอกราช และได้สถาปนาอาณาจักรขึ้นเรียกชื่อตามนามผู้ก่อตั้ง และราชวงศ์ว่า “ออสมันลึ (Osmanli)” หรือที่รู้จักกันโดยทั่วไปว่า “ออตโตมัน (Ottoman)” ในภาค

ตะวันตกของอนาโตเลียโดยมีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองบูร์ซา (Bursa) เดิมชื่อเมืองโพรอุสซา (Proussa) ในต้นคริสต์ศตวรรษที่ 14 ออสมันได้ยกกำลังมาปิดล้อมเมืองนี้แต่ไม่สามารถยึดเมืองได้ หลังจากที่พยายามปิดล้อมเมืองอยู่นานเกือบ 10 ปี อย่างไรก็ตามในปี ค.ศ. 1326 ชาวเมืองโพรอุสซาได้ยอมแพ้ต่อออร์ฮัน (Orhan) โอรสของออสมัน ซึ่งได้ขึ้นมาเป็นผู้นำแทนในเวลาต่อมา การเข้ายึดครองเมืองดังกล่าวนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงอย่างสำคัญต่ออาณาจักรชาวออตโตมันเติร์กซึ่งแต่เดิมเป็นชนเผ่าเร่ร่อนได้ลงหลักปักฐานที่เมืองนี้ พร้อมกับยุติการใช้ชีวิตแบบเร่ร่อน เมืองบูร์ซ่าเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรออตโตมันเติร์ก จนถึงปี ค.ศ.1362 ภายหลังการสิ้นพระชนม์ของสุลต่านออร์ฮัน เมืองหลวงของออตโตมันก็ถูกย้ายไปเมืองเอดิร์เน (Edirne) ซึ่งตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกของนครคอนสแตนติโนเปิล

ในตอนนี้อาณาจักรออตโตมันได้ตั้งประชิดกับอาณาจักรไบแซนไทน์ที่กำลังเสื่อมอำนาจลงโดยมีดินแดนเหลืออยู่เพียงกรุงคอนสแตนติโนเปิล และอาณาบริเวณโดยรอบเท่านั้น ซึ่งมีสภาพไม่ต่างอะไรไปจากนครเล็กๆ ที่ถูกล้อมรอบโดยอาณาจักรออตโตมันที่กำลังเข้มแข็งมากขึ้นเรื่อยๆ อย่างไรก็ตามนครรัฐ ไบแซนไทน์ก็ยังสามารถยืนหยัดอยู่ได้โดยอาศัยกำแพงเมืองสูงใหญ่ซึ่งถูกสร้างขึ้นในสมัยจักรพรรดิธีโอดอซิอุสที่ 2 (Theodosius II) เป็นปราการป้องกันตนเอง กำแพงแห่งนี้ได้ปกป้องคุ้มครองนครคอนสแตนติโนเปิลจากการปิดล้อม และโจมตีของออตโตมันเติร์กอยู่นานหลายรัชสมัย โดยในปี ค.ศ. 1390 และ ค.ศ.1391 สุลต่านเบยาซีตที่ 1 (Beyazıt I) ทรงพยายามปิดล้อมกรุงคอนสแตนติโนเปิล ถึง 2 ครั้ง แต่ก็ไม่สามารถตีเมืองได้สำเร็จ ในปี ค.ศ.1422 สุลต่านมูราดที่ 2 (Murad II) ได้ทำการปิดล้อมอีกเป็นครั้งที่ 3 แต่ก็ไม่สามารถประสบความสำเร็จเช่นกัน จนกระทั่งถึงรัชสมัยสุลต่านเมห์เมตที่ 2 (Mehmed II) ได้เปิดฉากการโจมตีกรุงคอนสแตนติโนเปิล ซึ่งในขณะนั้นมีพลเมืองเหลืออยู่เพียงประมาณ 50,000 คน จากเดิมที่เคยมีมากกว่า 500,000 คน การปิดล้อมทั้งทางบก และทางทะเลของสุลต่านเมห์เมตที่ 2 เริ่มต้นขึ้นในต้นฤดูใบไม้ผลิของปี ค.ศ.1453 ภายหลังที่ปิดล้อมกรุงคอนสแตนติโนเปิลได้ประมาณ 50 วัน กองทหาร ออตโตมันก็สามารถทะลวงกำแพงเมืองอันสูงใหญ่ได้สำเร็จในวันที่ 29 พฤษภาคม ค.ศ.1453 และเข้ายึดกรุงได้ในที่สุด ซึ่งการปิดฉากอย่างสมบูรณ์ของจักรวรรดิโรมันตะวันออกที่สามารถยืนหยัดอยู่รอดมาได้ยาวนานถึง 1,123 ปี มีจักรพรรดิปกครองรวมทั้งสิ้น 82 พระองค์จากหลายราชวงศ์ คอนสแตนตินที่ 11 จักรพรรดิองค์สุดท้ายของไบแซนไทน์ทรงสิ้นพระชนม์อย่างมีปริศนา ท่ามกลางความสับสนอลหม่านในวันที่กรุงคอนสแตนติโนเปิลแตก ปัจจุบันซากของกำแพงจัดเป็นสิ่งก่อสร้างที่ยิ่งใหญ่แห่งหนึ่งของจักรวรรดิไบแซนไทน์ที่ยังหลงเหลือให้เห็นจนกระทั่งทุกวันนี้ และได้รับการยกย่องจากองค์การยูเนสโกให้เป็นมรดกโลก

ภาพประกอบ 2 ฮาเจีย โซเฟีย

หลังจากที่สุลต่านเมฮ์เมดที่ 2 สามารถเข้ายึดคอนสแตนติโนเปิลได้ก็ทรงได้รับการขานนามว่า “ฟาติฮ์ เมฮ์เมด (Fatih Mehmed)” มีความหมายว่า “เมฮ์เมดผู้พิชิต” พระองค์โปรดให้ย้ายเมืองหลวงจากเอดิร์เนมายังคอนสแตนติโนเปิล และได้โปรดให้มีการเปลี่ยนชื่อเมืองเสียใหม่เป็น “อิสลามบูล (Islambul)” และเปลี่ยน “ฮาเจีย โซเฟีย (Hagia Sophia)” สิ่งก่อสร้างที่เป็นสัญลักษณ์ของสถาปัตยกรรมแบบไบแซนไทน์ และเป็นโบสถ์ในศาสนาคริสต์เป็นมัสยิดในศาสนาอิสลาม นับตั้งแต่ที่สุลต่านเมห์เมตที่ 2 ทรงสามารถตีกรุงคอนสแตนติโนเปิลได้สำเร็จ อาณาจักรออตโตมันได้แผ่ขยายออกไปอย่างรวดเร็วโดยมีอำนาจครอบคลุมดินแดนถึง 3 ทวีป ได้แก่ ตะวันออกกลาง (เอเชีย) แอฟริกาเหนือ และยุโรปบอลข่าน ไกลสุดถึงช่องแคบยิบรอลตาร์ทางตะวันตก นครเวียนนาทางทิศเหนือ ทะเลดำทางทิศตะวันออก และอียิปต์ทางทิศใต้ เป็นความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ของชนชาติเติร์กนับจากสุลต่านอัลพาร์สลัน ทรงมีชัยชนะเหนือกองทัพจักรพรรดิโรมานุสที่ 4 ทำให้ชาวเติร์กหลั่งไหลเข้ามาสู่อนาโตเลีย ในขณะที่ชัยชนะของเมฮ์เมดผู้พิชิต ได้ทำให้อาณาจักรของชาวเติร์กกลายเป็นจักรวรรดิที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของโลกมุสลิมในเวลาต่อมา

จักรวรรดิออตโตมันได้เจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุดในสมัยสุลต่านสุลัยมานที่ 1 (Süleyman I) ครองราชย์ระหว่างปี ค.ศ.1520 - 1566 ในรัชสมัยของพระองค์ถือเป็นยุคทองของจักรวรรดิ อาณาเขตได้แผ่ขยายออกไปอย่างกว้างใหญ่ไพศาล ทิศตะวันตกจรดดินแดนออสเตรีย ทิศตะวันออกจรดคาบสมุทรอาระเบีย ทิศเหนือจรดคาบสมุทรไครเมีย ทิศใต้จรดซูดานในแอฟริกาเหนือ

ชาวตะวันตกได้ขนานพระนามของพระองค์ว่า “สุลัยมานผู้เกรียงไกร” สำหรับชาวตุรกีพระองค์ได้รับสมัญญานามว่า “สุลัยมานผู้พระราชทานกฎหมาย” เนื่องจากพระองค์ทรงมีบทบาทสำคัญในการปฏิรูประบบกฎหมาย สุลต่านสุลัยมาน สิ้นพระชนม์ในระหว่างทำสงครามที่ฮังการีในปี ค.ศ. 1566 สิริรวมพระชนมายุได้ 74 พรรษา ทรงครองราชย์ยาวนานถึง 46 ปี อดีตอันยิ่งใหญ่ของจักรวรรดิออตโตมันโดยเฉพาะอย่างยิ่งในรัชสมัยสุลต่านสุลัยมานเป็น 1 ใน 3 สิ่งที่ชาวตุรกีภาคภูมิใจเป็นอย่างมากเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของชาติตน

สิ้นรัชกาลสุลต่านสุลันมาน จักรวรรดิออตโตมันเข้าสู่ยุคเสื่อมซึ่งกินระยะเวลายาวนานถึง 300 ปี ก่อนที่จะล่มสลายลงอย่างสิ้นเชิงภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 สาเหตุที่นำไปสู่ความเสื่อมอำนาจของจักรวรรดิมาจากปัจจัยหลายประการที่สำคัญ ได้แก่ การไร้ความสามารถของสุลต่าน 17 พระองค์ที่ทรงครองราชย์ต่อจากสุลต่านสุลัยมานในระหว่างปี ค.ศ.1566 – 1789 การแย่งชิงอำนาจในราชสำนักก็เป็นปัจจัยอันหนึ่งที่นำไปสู่การเสื่อมถอยของจักรวรรดิ นับตั้งแต่สมัยสุลต่านเบยาซีดที่ 1 ขึ้นครองราชย์ในปี ค.ศ.1389 โปรดให้จัดการปลงพระชนม์พระอนุชาของพระองค์เองทันทีที่ทราบข่าวการสิ้นพระชนม์ของ พระบิดาเพื่อตัดปัญหาการแย่งชิงราชสมบัติ การกระทำดังกล่าวได้กลายเป็นประเพณีปฏิบัติสืบมาจนถึง รัชสมัยของสุลต่านเมห์เมดที่ 1 ซึ่งขึ้นครองราชย์ในปี ค.ศ.1605 ทรงโปรดให้เปลี่ยนการสำเร็จโทษมาเป็นการกักบริเวณแทน การกักบริเวณดังกล่าวมีผลอย่ามมากต่อสุขภาพจิตของเจ้าชายรัชทายาท ซึ่งได้รับการทูลเชิญให้ขึ้นครองราชย์ในภายหลัง สุลต่านหลายพระองค์ทรงมีสุขภาพจิตที่ไม่สมบูรณ์ เนื่องจากถูกกักบริเวณมาเป็นเวลานาน โดยบางพระองค์อาจถูกกักบริเวณมากว่า 20 ปี

ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 17 เป็นต้นมา พระราชอำนาจของสุลต่านได้ลดลงเป็นอย่างมาก ในขณะที่อำนาจของขุนนางภายใต้การนำของอัครมหาเสนาบดีมีมากขึ้น ในยุคนี้การฉ้อราษฎร์บังหลวง การเล่นพรรคเล่นพวกเกิดขึ้นอย่างแพร่หลาย ส่งผลให้การเมืองภายในประเทศอ่อนแอ ทางด้านเศรษฐกิจจักรวรรดิก็ประสบปัญหาอย่างมากเช่นกัน ในขณะที่ยุโรปประสบความสำเร็จในการปฏิวัติอุตสาหกรรม มีความเจริญก้าวหน้าทางเศรษฐกิจอย่างรวดเร็ว จักรวรรดิออตโตมันกลับอ่อนแอลง อย่างไรก็ดีจักรวรรดิก็ยังสามารถประคับประคองตนเองให้อยู่รอดมาได้นานนับร้อยปี เนื่องจากชาติมหาอำนาจในยุโรปไม่ทราบถึงความอ่อนแอภายในของจักรวรรดิออตโตมัน

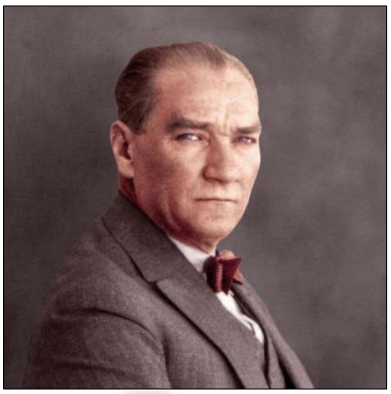
อย่างไรก็ดีในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ชาติมหาอำนาจยุโรปเริ่มตระหนักถึงความอ่อนแอของจักรวรรดิออตโตมันมากขึ้น และเริ่มตั้งคำถามว่าควรดำเนินการอย่างไรกับดินแดนภายใต้การปกครองของจักรวรรดิ หากออตโตมันมีอันต้องล่มสลายโดยไม่ให้ส่งผลกรทบต่อดุลยอำนาจในยุโรป สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งเสด็จเยือนจักรวรรดิออตโตมัน

ในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ทรงวิเคราะห์สถานการณ์ทางการเมืองในช่วงนั้นได้เป็นอย่างดี โดยทรงวิเคราะห์ไว้ว่า แม้ว่าจักรวรรดิออตโตมันจะเสื่อมอำนาจ แต่ชาติตะวันตกก็ยังลังเลที่จะเข้ายึดครองดินแดนต่างๆ ที่เป็นเมืองขึ้นของเติร์กทั้งหมด เนื่องจากเหตุผล 2 ประการ คือ 1) หากขับไล่เติร์กออกจากดินแดนที่เติร์กปกครองอยู่ ชาติใดควรจะได้ครอบครองดินแดนเหล่านั้น หากชาติหนึ่งชาติใดได้ดินแดนเหล่านั้นไปย่อมจะทำให้ชาตินั้นมีอำนาจมากขึ้นซึ่งส่งผลกระทบต่อดุลยอำนาจในยุโรป 2) หากจะขับไล่เติร์กออกไปแล้วให้ดินแดนเหล่านั้นได้รับเอกราช ประเทศตะวันตกซึ่งส่งกองทัพไปขับไล่เติร์กจะได้อะไรตอบแทน ซึ่งด้วยเหตุผลดังกล่าวนี้เอง จักรวรรดิออตโตมันจึงยังคงดำรงอยู่ได้แม้ว่าจะอ่อนแอลงกว่าในอดีตมากก็ตาม

ในปี ค.ศ.1821 ภายใต้การสนับสนุนของอังกฤษ ฝรั่งเศษ และรัสเซีย ทำให้กรีซประกาศเอกราชพ้นจากการปกครองของออตโตมัน ผลของสงครามระหว่างปี ค.ศ.1818-1829 รัสเซียชนะและบังคับให้ออตโตมันยอมลงนามในสนธิสัญญา The Treaty of Adrianple (Edirnel) of 1829 โดยรัสเซียเป็นใหญ่เหนือดินแดนรอบทะเลดำ ครอบครองปากแม่น้ำดานูบ พื้นที่ชายฝั่งตะวันออกเฉียงเหนือของทะเลดำอันรวมถึงเทือกเขาคอเคซัส และยอมรับในความเป็นอิสรภาพของกรีซในปี ค.ศ. 1830 และต้องเสียแอลจีเรียให้ฝรั่งเศสนับแต่กลางศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ชาติทางตะวันตกตื่นตัวอย่างมากในลัทธิจักรวรรดินิยมใหม่ โดยมุ่งแสวงหาอาณานิคมเพื่อความยิ่งใหญ่ด้านการเมือง และเศรษฐกิจ จากเหตุที่ซาร์นิโคลัส ที่ 1 (Tsar Nicolas I) แห่งรัสเซียต้องการหาทางออกทะเลน้ำอุ่นในทะเลเมดิเตอร์เรเนียน สร้างความไม่พอใจให้แก่ชาวยุโรป ขณะเดียวกันก็เรียกจักรวรรดิออตโตมันว่า “เป็นคนป่วยแห่งยุโรป” และมุ่งกำจัด ออตโตมันอย่างจริงจัง เป็นผลทำให้เกิดสงครามไครเมียน ในปี ค.ศ.1854 – 1856 ระหว่างรัสเซียฝ่ายหนึ่ง กับอังกฤษ ฝรั่งเศส ซาร์ดิเนียน ออตโตมันอีกฝ่ายหนึ่ง กองกำลังทั้งหมดร่วมกันปิดล้อม และมุ่งกำจัดอำนาจรัสเซีย จนรัสเซียพ่ายแพ้ในปี ค.ศ.1856 แต่ต่อมาเพราะออตโตมันพ่ายแพ้แก่รัสเซียใน The Russo-Turkish War ค.ศ.1877-1878 ออตโตมันจำต้องลงนามใน The Treaty of San Stefano of 1878 ส่งผลให้อำนาจทางยุโรปของออตโตมันต้องหมดไป เพื่อการแก้ไขโดยใช้วิธีทางการทูตของชาติมหาอำนาจทางตะวันตก นำโดยอังกฤษเป็นผลทำให้เกิดประชุมที่เบอร์ลินในปี ค.ศ. 1878 ผลของการประชุม ปรากฏว่ารัสเซียถูกบังคับให้คืนอำนาจ และดินแดนที่ยึดครองทั้งหมดจากผลของสงครามในปี ค.ศ.1878 ให้แก่ ออตโตมันผู้เป็นเจ้าของเดิม ทั้งนี้ ออตโตมัน ได้ยกดินแดนอียิปต์และไซปรัสเป็นการตอบแทนให้แก่อังกฤษ ในปี ค.ศ. 1881 ฝรั่งเศสยึดครองตูนิส และในปีค.ศ. 1898 อังกฤษยึดครองซูดาน

ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 สุลต่านออตโตมันบางพระองค์ทรงพยายามที่จะปฏิรูประบบการเมืองและเศรษฐกิจของจักรวรรดิให้ทันสมัยทัดเทียมอารยะประเทศในยุโรป แต่ก็ไม่ประสบความสำเร็จอย่างจริงจัง เนื่องจากสงครามได้ปะทุขึ้นอย่างไม่หยุดหย่อนทั่วดินแดนซึ่งเป็นเมืองขึ้น จักรวรรดิออตโตมันต้องประสบกับปัญหาเศรษฐกิจอย่างหนัก การปฏิรูปจึงไม่บรรลุผล พระราชอำนาจของสุลต่านได้เสื่อมถอยลงเป็นลำดับ ในขณะที่อำนาจของขุนนางภายใต้การนำของอัครมหาเสนาบดีมีมากขึ้น ในปี ค.ศ. 1876 กลุ่มปัญญาชนซึ่งเรียกตัวเองว่า “ยังเติร์ก (Young Turks)” ได้ลุกขึ้นมาเรียกร้องให้มีการปฏิรูปการเมือง และบีบให้สุลต่านอับดุลฮามิดที่ 2 (Abdulhamid II) พระราชทานรัฐธรรมนูญฉบับแรกเปลี่ยนแปลงการปกครองของจักรวรรดิมาเป็นระบบรัฐสภาโดยมีสุลต่านเป็นประมุขเป็นครั้งแรก อย่างไรก็ดีรัฐธรรมนูญดังกล่าวใช้ได้เพียงปีเดียว ในปี ค.ศ. 1877 สุลต่านอับดุลฮามิดที่ 2 ได้ทรงยกเลิกรัฐธรรมนูญดังกล่าว การปกครองของจักรวรรดิออตโตมันได้ถูกเปลี่ยนกลับมาเป็นระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์อีกครั้ง ในปี ค.ศ.1908 กลุ่มยังเติร์กได้ก่อการปฏิวัติบีบบังคับให้สุลต่านอับดุลฮามิดที่ 2 ประกาศใช้รัฐธรรมนูญอีกครั้ง ซึ่งในปีต่อมาสุลต่านพระองค์นี้ถูกปลดออกจากพระราชอำนาจ สุลต่านเมห์เมตที่ 5 (Mehmed V) ซึ่งขึ้นครองราชย์ต่อมาไม่มีพระราชอำนาจที่แท้จริงแต่อย่างใดทรงเป็นเพียงหุ่นเชิดเท่านั้น

ต่อมา แอนแวร์ พาชา (Enver Pasha) ผู้นำกลุ่มเติร์กหนุ่มได้รวบอำนาจปกครองประเทศไว้อย่างเบ็ดเสร็จเด็ดขาด และในปี ค.ศ. 1914 ได้นำประเทศเข้าสู่สงครามโลกครั้งที่ 1 ร่วมกับฝ่ายเยอรมัน สงครามโลกครั้งที่ 1 ยุติลงโดยเยอรมันเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ จักรวรรดิออตโตมันจึงตกเป็นฝ่ายแพ้สงครามด้วย ต้องยอมลงนามสนธิสัญญา Sevres ในวันที่ 10 สิงหาคม ค.ศ. 1920 ซึ่งเป็นผลให้จักรวรรดิต้องสูญเสียดินแดนที่เป็นเมืองขึ้นที่เหลือในบอลข่าน และตะวันออกกลาง ที่เลวร้ายที่สุด คือ ดินแดนอนาโตเลียถิ่นที่อยู่ของชาวเติร์ก ในขณะเดียวกันอิสตันบูลก็ได้ถูกกองกำลังของชาติยุโรปที่ชนะสงครามเข้ายึดครอง การยอมจำนนอย่างไม่มีเงื่อนไข และการถูกบีบให้ลงนามในสนธิสัญญาที่ไม่เป็นธรรม เป็นเหตุการณ์อันน่าอัปยศอดสูที่ชาวตุรกียังจดจำได้เป็นอย่างดี ทุกครั้งที่ตุรกีตกอยู่ในสภาวะที่ถูกบีบบังคับจากภายนอก มักจะถูกนำไปเปรียบเทียบกับเหตุการณ์ในครั้งนั้นเสมอ ชาวเติร์กส่วนใหญ่แม้จะยอมรับการสูญเสียดินแดนที่เคยเป็นเมืองขึ้น แต่ไม่อาจยอมรับความพยายามของชาติตะวันตกที่จะยึดครองดินแดนอนาโตเลีย ซึ่งชาวเติร์กถือว่าเป็นบ้านเกิดเมืองนอนของตนซึ่งรัฐบาลของออตโตมันในขณะนั้นอยู่ในภาวะที่อ่อนแอเกินกว่าที่จะต่อรองอะไรได้ ชาวเติร์กผู้รักชาติจึงไม่มีทางเลือกอื่นนอกจากจะจับอาวุธลุกขึ้นต่อสู้เพื่อปกป้องบ้านเกิดเมืองนอนของตนเอง โดยมีมุสตาฟา เคมาล (Mustafa Kemal) เป็นผู้นำในการต่อสู้ขับไล่กองกำลังต่างชาติ ใน “สงครามประกาศอิสรภาพตุรกี (War of Liberation)” ระหว่างปี ค.ศ.1919 – 1923



ภาพประกอบ 3 มุสตาฟา เคมาล

ในช่วงนี้ได้เกิดรัฐบาลขึ้น 2 รัฐบาล คือ รัฐบาลของสุลต่านออตโตมัน ซึ่งตั้งอยู่ที่นครอิสลามบูล และรัฐบาลแห่งสมัชชาใหญ่ตุรกี (The Government of the Turkey Grand National Assembly) ซึ่งตั้งอยู่ที่กรุงอังการา การต่อสู้ในสงครามเพื่ออิสรภาพสิ้นสุดลงด้วยการลงนามสนธิสัญญาโลซานน์ (Lausanne) เมื่อวันที่ 24 กรกฎาคม ค.ศ.1923 ซึ่งนำไปสู่การรับรองเขตแดนของประเทศตุรกีในปัจจุบัน และการสถาปนาสาธารณรัฐตุรกี ซึ่งมีกรุงอังการาเป็นเมืองหลวง เมื่อวันที่ 29 ตุลาคม ค.ศ.1923 ก่อนหน้าที่จะมีการสถาปนาสาธารณรัฐตุรกี รัฐสภาของรัฐบาลอังการาได้มีมติเมื่อวันที่ 11 ตุลาคม ค.ศ.1922 ให้ยกเลิกระบบสุลต่าน ซึ่งยังคงมีอำนาจปกครองเพียงนครอิสลามบูลเท่านั้น ในวันที่ 1 พฤศจิกายน ค.ศ.1922 อัครมหาเสนาบดีคนสุดท้ายของรัฐบาลออตโตมันได้ยื่นใบลาออก และในวันที่ 17 พฤศจิกายน ปีเดียวกัน เมห์เมตที่ 6 (Mehmed VI) สุลต่านพระองค์สุดท้ายของออตโตมันได้เสด็จไปลี้ภัยในต่างประเทศ โดยเสด็จออกจากนครอิสลามบูลโดยเรือรบของอังกฤษ เป็นการปิดฉากลงอย่างสมบูรณ์ของจักรวรรดิออตโตมัน ซึ่งมีอายุยืนยาวกว่า 600 ปี

1.2 ประวัติความเป็นมาของแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ การก่อตั้งสำนักเมฟเลวี และกำเนิดพิธีกรรมเซมา

ตามทัศนะความเชื่อของศาสนาอิสลามกล่าวว่า มนุษย์ถือกำเนิดขึ้นมาจากการสร้างสรรค์ของ อัลเลาะห์ (ซ.บ.) พระผู้เป็นเจ้าด้วยธรรมชาติที่บริสุทธิ์ปราศจากความผิดบาปใดๆ อิสลามยังได้กล่าวด้วยอีกว่า อาดัมเป็นมนุษย์คนแรกแห่งโลกพิภพนี้ เป็นต้นตระกูลของมนุษยชาติทั่วโลก อีกทั้งยังเป็นผู้นำสาส์น หรือศาสนทูตคนแรกของพระผู้เป็นเจ้าที่นำข้อความ

ที่ว่า “ไม่มีพระผู้เป็นเจ้าอื่นใดอีกนอกจากอัลเลาะห์”เป็นการหมายถึงการยอมรับว่าพระองค์อัลเลาะห์ (ซ.บ.) เป็นผู้สร้างสรรพสิ่งทุกอย่างในสากลจักรวาล และทรงมีอำนาจสิทธิ์เด็ดขาดแต่เพียงพระองค์เดียว ไม่มีพระเจ้าอื่นใดที่เสมอเหมือนด้วยพระองค์ อิสลามจึงถือว่าความเชื่อดังกล่าวได้สถิตอยู่ในจิตสำนึกของมนุษย์ทุกคน และเป็นธรรมชาติที่ติดตัวมนุษย์มาแต่กำเนิดในการรับรู้ถึงการมีอยู่ของสิ่งที่ยิ่งใหญ่ที่สุดจักรวาล และแสวงหาที่จะรู้จักเข้าถึงตัวตนของพลังอำนาจดังกล่าวที่ได้สรรค์สร้างพวกเขาขึ้นมา

ทุกครั้งที่มนุษย์สังเกตเห็นปรากฏการณ์ต่าง ๆ ทางธรรมชาติที่สร้างความฉงนสนเท่ห์หรือสร้างความหวาดหวั่นพรั่นพรึงขึ้นในจิตใจ แม้กระทั่งสร้างความเสียหายต่อชีวิต และทรัพย์สิน สามัญสำนึกของมนุษย์จะบอกได้ทันทีว่ามันเกิดจากอำนาจลี้ลับบางอย่าง มนุษย์จึงเริ่มไขว่คว้าหาที่พึ่งทางใจจากวัตถุรอบข้างมาเคารพบูชา โดยมุ่งหวังว่าสิ่งนั้นจะมีอำนาจคุ้มครองพวกเขาให้ปลอดภัย และเอื้ออำนวยประโยชน์ต่อการดำรงชีวิตได้มากขึ้น ความสนใจในการแสวงหาคำตอบของความลี้ลับดังกล่าวถือเป็นธรรมชาติของมนุษย์มาในทุกยุคทุกสมัย ด้วยเหตุนี้พระผู้เป็นเจ้าจึงส่งบรรดาศาสนทูตมาเผยแผ่หลักการศรัทธาพื้นฐานแก่ประชาชาติในยุคต่างๆ เพื่อให้มนุษย์ได้รู้จักกับพระผู้ทรงสร้างที่แท้จริง ไม่หลงบูชาในบรรดาเทพเจ้าจอมปลอมซึ่งไม่มีอยู่จริงมาตั้งแต่สมัยยุคศาสนทูตอาดัม (อ.) จนกระทั่งถึงยุคศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ซึ่งอิสลามถือว่าเป็นศาสนทูตองค์สุดท้ายที่นำแนวทางที่ถูกต้องจากพระผู้เป็นเจ้าลงมาสู่โลกมนุษย์ แต่กระนั้นก็ยังมีมนุษย์บางกลุ่มที่ไม่ได้เชื่อถือศรัทธาในหลักคำสอนดังกล่าว ได้เสาะแสวงหาสิ่งอื่นมาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ และคิดว่าสิ่งนั้นมีอำนาจศักดิ์สิทธิ์ที่สามารถดลบันดาลสิ่งต่าง ๆ ให้เกิดขึ้นได้ ความเชื่อดังกล่าวนี้ได้พัฒนาขึ้นจนถึงขั้นที่เชื่อว่ามีเทพเจ้าสิงสถิตอยู่ในทุกหนแห่งของธรรมชาติ และนี่คือความนิยมสิ่งลี้ลับที่แฝงอยู่ในจิตวิญญาณพื้นฐานของมนุษย์อีกเช่นกัน

การนิยมความลี้ลับจึงมิใช่สิ่งที่เกิดใหม่แต่มีอยู่ในทุกชนชาติ ทุกภาษา และทุกศาสนา จะมีความแตกต่างกันบ้างในด้านรูปแบบ และทฤษฎี บ่อเกิดแห่งการคิดใคร่ครวญถึงความลี้ลับนี้ถูกบันทึกครั้งแรกในดินแดนอียิปต์โบราณ อินเดีย กรีก และเปอร์เซีย หลังจากนั้นมีการแพร่หลายเข้าไปทั่วทุกแห่ง มีพฤติกรรมในทางปฏิบัติในรูปแบบที่เรียบง่ายที่สุดจนถึงแปลกประหลาดที่สุด แต่จะมีจุดมุ่งหมายปลายทางไปในทิศทางที่คล้ายคลึงกัน คือการนำตนเองเข้าไปใกล้ชิด หรือรวมอยู่กับเทพเจ้าซึ่งถือเป็นความใฝ่ฝันสูงสุดของผู้นิยมความลี้ลับทุกคน เมื่อเป็นเช่นนี้พวกเขาจึงเริ่มสร้างทฤษฎีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มขึ้นมาเพื่อเป็นแนวทางให้ผู้ที่หลงใหลคลั่งไคล้ในเรื่องดังกล่าวนี้ได้ใช้ปฏิบัติสืบต่อกันมา และทั้งหมดคือจุดกำเนิดของ “ลัทธินิยมความลี้ลับ หรือรหัสยนิยม (Mystism)” ลัทธินี้ถือว่ามีภาวะความจริง หรือคุณค่าบางอย่างที่บุคคลที่มีผัสสะพิเศษเท่านั้นที่

เข้าถึงได้ โดยทั่วไปหมายถึงประสบการณ์ทางศาสนา เช่น การบรรลุญาณ การเข้าถึง หรือการรวมเป็นส่วนหนึ่งของพระผู้เป็นเจ้า เป็นต้น ลัทธินิยมความลี้ลับได้พัฒนาไปอย่างรวดเร็ว และหลั่งไหลสู่หมู่ชนผู้นับถือศาสนาต่างๆ แนวทางการฝึกฝนจิตวิญญาณได้รับความนิยมเป็นอย่างมากจากหมู่ผู้รักความสงบทางใจ แต่เนื่องจากแนวทางดังกล่าวยังมีลักษณะที่ขัดต่อหลักธรรมชาติของการดำเนินชีวิตของมนุษย์ กล่าวคือจะเน้นหนักในการสละพันธะทางโลกโดยสิ้นเชิง ละทิ้งหน้าที่ที่มีต่อครอบครัว และสังคม มุ่งเน้นไปในทางสำรวมจิตต่อสิ่งที่ตนปรารถนาเพียงอย่างเดียว มีรูปแบบลักษณะเป็น “คุยหลัทธิ (Esotericism)” ซึ่งเป็นแนวคิด หรือความรู้รูปแบบหนึ่งที่ถูกสงวนไว้ หรือให้รับรู้ได้เฉพาะผู้ที่เป็นสมาชิกในกลุ่มของตนเองเท่านั้น นักการศาสนาผู้เคร่งครัดบางท่านจึงลุกขึ้นมาต่อต้านกระแสดังกล่าว พร้อมกับสร้างทฤษฎีที่ถูกต้องตามหลักการ และเหตุผลของศาสนา แต่ถึงกระนั้นก็ไม่อาจยับยั้งกระแสดังกล่าวได้ ขบวนการรหัสยนิยมได้เจริญเติบโตต่อไปจนกลายเป็นจุดกำเนิดของปรัชญานิยมความลี้ลับที่มีแนวทางเป็นอัตลักษณ์ของตนเองไปในท้ายที่สุด

เมื่อศาสนาอิสลามปรากฏตัวขึ้นในคาบสมุทรอาหรับโดยมีศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) เป็นผู้เผยแผ่ และมีคัมภีร์อัลกุรอานเป็นธรรมนูญสูงสุดในการดำเนินชีวิต มุสลิมผู้นับถือศาสนาอิสลามได้รับรู้ถึงถ้อยคำอันละเอียดอ่อน และลึกซึ้งของคัมภีร์ดังกล่าว พร้อมนำไปปฏิบัติเพื่อความผาสุกในชีวิต แต่มีมุสลิมบางกลุ่มกลับมีความเชื่อว่าพวกเขาได้ดื่มด่ำกับอรรถรสของถ้อยคำดังกล่าวมากเป็นพิเศษ โดยยืนยันว่าในถ้อยคำเหล่านั้นมีความหมายที่ลึกซึ้งแฝงไปด้วยความหมายอันซ่อนเร้นอีกมากมาย เมื่อพวกเขาอ่านคัมภีร์อัลกุรอานด้วยความเพ่งพินิจ และเอาใจใส่เป็นอย่างดี ความหมายที่ซ่อนอยู่ในพระดำรัสแห่งพระผู้เป็นเจ้าจะฉายแสงสว่างขึ้นในดวงตา และในจิตใจของพวกเขาอันเป็นการอนุมานโดยอาศัยญาณวิสัย กระแสความรู้อันลี้ลับจะวิ่งเข้าสู่ดวงจิตของพวกเขา ซึ่งพวกเขาเชื่อว่าพระผู้เป็นเจ้าทรงเปิดเผยเป็นการส่วนตัวให้อย่างลับๆ และในที่สุดจึงกลายมาเป็นที่มาของแนวคิดนิยมความลี้ลับในอิสลาม หรือที่รู้จักกันว่า “ซูฟีย์ (Sufism)”

คำว่า “ซูฟีย์” มีการให้ความหมายไว้หลากหลายทัศนะ นักวิชาการมุสลิมในสมัยแรกเสนอว่ามาจากคำภาษาอาหรับว่า “อะฮ์ลุส ซัฟฟาฮ์” หมายถึง สหายกลุ่มหนึ่งของท่านศาสนทูตมุฮัมมัดที่ใช้ชีวิตอย่างสันโดษอยู่ในบริเวณใกล้กับมัสยิดนบีในนครมะดีนะห์ บ้างก็กล่าวว่ามาจากคำภาษาอาหรับว่า “ซอฟ” หมายถึง แถว หรือลำดับ ซึ่งสื่อถึงสาวกแถวหน้าที่อยู่ลำดับใกล้ชิดกับท่านศาสนทูตฯ อัลญามิอ์ และนักวิชาการอีกหลายท่านเชื่อว่ามาจากคำภาษาอาหรับว่า “ซอฟาฮ์” หมายถึง ความบริสุทธิ์ และนักวิชาการตะวันตกจำนวนหนึ่งเห็นด้วยว่าคำนี้มีความเกี่ยวข้องกับคำว่า “โซฟิสท์ (Sophist)” หมายถึง ผู้รักในความรู้ หรือนักปราชญ์ อย่างไรก็ตามทัศนะที่แพร่หลาย

และเป็นที่ยอมรับที่สุดในปัจจุบันเชื่อว่าซูฟีย์มาจากคำภาษาอาหรับว่า “ซูฟ” หมายถึง “ผ้าขนสัตว์” ซึ่งชาวซูฟีย์จะนิยมใช้เสื้อผ้าขนสัตว์หยาบ ๆ แสดงถึงความเรียบง่าย สมถะ ทัศนะนี้ได้รับการยอมรับจากบรรดานักวิชาการ และนักค้นคว้าส่วนใหญ่ ซึ่งได้กล่าวว่า คำนี้มีความเหมาะสมทางด้านภาษา และมีความสัมพันธ์กับลักษณะภายนอกของชาวซูฟีย์ที่ชอบสวมใส่เสื้อผ้าขนสัตว์ ซึ่งแพร่หลายในหมู่ซูฟีย์ในอดีตอีกด้วย ซึ่งถ้าหากนิยามคำว่า “ซูฟีย์” ตามความหมายถึงบุคคลที่เลือกใช้ชีวิตอย่างสงบเรียบง่าย ไม่ฟุ้งเฟ้อ ไม่ลุ่มหลงกับชีวิตในโลกนี้มากเกินไปก็อาจกล่าวได้ว่าท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) และบรรดาสาวกผู้ใกล้ชิดท่านในช่วงต้นของอิสลามก็นับได้ว่าเป็นชาว “ซูฟีย์” เช่นเดียวกัน เพราะพวกท่านใช้ชีวิตอย่างสมถะ รักสันโดษ และมุ่งมั่นทำจิตใจให้บริสุทธิ์ต่อพระผู้เป็นเจ้า แต่กระนั้นพวกนั้นก็ยังคงใช้ชีวิตควบคู่ไปกับการปฏิบัติภารกิจในโลกนี้ด้วย ซึ่งทั้งหมดจะต้องประกอบเข้าด้วยกันจะละทิ้งส่วนหนึ่งส่วนใดมิได้ แต่กระนั้นก็มีสาวกบางคนของท่านศาสนทูตฯ ที่มีแนวโน้มไปในทางการปลีกวิเวกอย่างเข้มงวดเพื่อประกอบศาสนกิจส่วนตนในบางโอกาสมากกว่าจะให้ความสำคัญกับภารกิจหน้าที่ในสังคม

พัฒนาการของซูฟีย์เริ่มมีมาตั้งแต่สมัยที่ท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ยังมีชีวิตอยู่ มุสลิมในช่วงต้นของอิสลามได้ให้ความสำคัญทางด้านการปฏิบัติศาสนกิจทางกายควบคู่ไปกับจิตวิญญาณ และปฏิบัติตามคำสอนอย่างเคร่งครัด หลังจากที่ศาสนาอิสลามได้แผ่ขยายออกไปในดินแดนต่าง ๆ อย่างมาก มุสลิมเริ่มศึกษาวัฒนธรรมของชาวอินเดีย เปอร์เซีย และกรีก ก็เริ่มมีความโน้มเอียงในการปฏิบัติศาสนกิจไปในแนวทางลี้ลับ และในทางปลีกวิเวกมากขึ้นแต่ก็เกิดขึ้นอยู่ในหมู่มุสลิมเพียงกลุ่มน้อยเท่านั้น หลังจากนั้นในช่วงต้นศตวรรษที่ 2 ของฮิจเราะห์ศักราชอิสลาม หรือราวคริสต์ศตวรรษที่ 8 ความโน้มเอียงดังกล่าวได้แพร่หลายไปในหมู่มุสลิมอย่างรวดเร็วไปพร้อมกับความเจริญรุ่งเรืองของอาณาจักรอิสลาม เนื่องจากวิกฤติการณ์ครั้งใหญ่ในโลกมุสลิมจากการสังหารคอลีฟะห์อุสมาน (เสียชีวิต ค.ศ. 656) จากนั้นเกิดความระส่ำระสายมากขึ้นอีกหลังจากการสังหารคอลีฟะห์อาลี (เสียชีวิต ค.ศ. 661) บ้านเมืองมีแต่ความวุ่นวายสับสนการเมืองยิ่งเลวร้าย มีการแก่งแย่งชิงดีชิงเด่นกันในหมู่ผู้ปกครองเมืองก่อให้เกิดความแตกแยกผู้ปกครอง และชนชั้นสูงใช้ชีวิตอย่างหรูหรา ฟุ่มเฟือย หลงระเริงในวัตถุ แต่หลงลืมพระผู้เป็นเจ้าละทิ้งหลักการอันดีงามของอิสลาม ทำให้มุสลิมผู้เคร่งครัดส่วนหนึ่งเกิดความเบื่อหน่ายในสังคมเบื่อหน่ายในชีวิตจึงปลีกตัวไปอยู่เงียบๆ หมกมุ่นอยู่ในการแสวงหาความสงบทางจิตใจเพียงอย่างเดียวตามแนวทางของซูฟีย์ที่กำลังแพร่หลายอยู่ในขณะนั้น ประกอบกับกระแสปรัชญานิยมความลี้ลับที่ยังไม่มีระเบียบกฎเกณฑ์ควบคุมจากภายนอกได้หลั่งไหลเข้าสู่อาณาจักรอิสลาม และมีอิทธิพลต่อนักซูฟีย์บางท่านจนเกิดเป็นแนวคิดที่เบี่ยงเบนออกจากความเป็นอิสลาม ซึ่งจุดนี้เอง

บรรดานักซูฟีย์ผู้เคร่งครัดตามแนวจารีตนิยมอิสลามได้พยายามหาทางป้องกันแก้ไข พร้อมทั้งสร้างทฤษฎีที่เป็นระบบมาใช้กับผู้นิยมลัทธิซูฟีย์ทั่วไปเพื่อไม่ให้เกิดความผิดเพี้ยนจากแนวทางอิสลาม แต่ก็ไม่เป็นผลสำเร็จ กระแสความเบี่ยงเบนของแนวปฏิบัติจากลัทธินอกรีตอิสลามได้ไหลบ่าสู่กลุ่มซูฟีย์จนไม่อาจหยุดยั้งได้ จึงกลายเป็นต้นกำเนิดให้เกิดแนวคิดปรัชญาซูฟีย์อย่างเป็นเอกเทศ เกิดสำนักคิดทางศาสนาอิสลาม และแนวทางปฏิบัติตนอีกจำนวนมากในเวลาต่อมา

อย่างไรก็ตามในเรื่องต้นกำเนิดของซูฟีย์ หรือลัทธินิยมความลี้ลับในอิสลามนั้น นักวิชาการศาสนามีความเห็นที่แตกต่างกันไป 2 แนวทางหลัก คือ

(1) ซูฟีย์เกิดขึ้นจากภายในอิสลามเอง โดยให้ทัศนะว่าเมล็ดพันธ์แห่งลัทธิซูฟีย์ได้ถูกหว่านตั้งแต่เริ่มมีการแต่งตั้งศาสนทูตแห่งอิสลามแล้ว ซึ่งท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) เองก็มีแนวโน้มไปทางนิยมความลี้ลับ และไปปลีกวิเวกอยู่บ่อยครั้ง เพื่อสำรวมจิตเพ่งพิจารณาถึงพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งบรรดาสาวกที่อยู่ใกล้ชิดท่านก็ปฏิบัติเช่นเดียวกับ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้อยคำในพระมหาคัมภีร์อัลกุรอานที่ให้ความหมายที่ลึกซึ้ง และแฝงไปด้วยความเร้นลับมากมาย ซัยยิด นัดวีย์ กล่าวยืนยันการกำเนิดลัทธิซูฟีย์ในอิสลามไว้ว่า รว่าอัลกุรอานได้ยืนยันในหลายโองกาทุกสิ่งทุกอย่างถือกำเนิดจากพระผู้เป็นเจ้า และกลับคืนสู่พระองค์ พระองค์เท่านั้นทรงเป็นนิรันดร การให้ความรักต่อพระผู้เป็นเจ้า และศาสนทูตของพระองค์ การละทิ้งอารมณ์ปรารถนา การทำสมาธิ การอุทิศตนเพื่อพระองค์และการกลับไปสู่พระองค์ สิ่งต่างๆ เหล่านี้เกิดขึ้นในอิสลามทั้งสิ้น (อิมรอน มะลูลีม, 2539) เมื่อคัมภีร์อัลกุรอานได้ถูกประทานลงมาผ่านทางการวิวรณ์ ถ้อยคำอันลี้ลับที่ถูกเปิดเผยแก่ท่านศาสนทูตฯนั้น นักวิชาการทางภาษาอาหรับรู้ดีว่ามีบางส่วนเป็นข้อความเชิงเปรียบเทียบที่แฝงไปด้วยนัยยะแห่งความเร้นลับ ยกตัวอย่าง

“พระองค์ทรงเป็นสิ่งแรกและสิ่งสุดท้าย ทรงอยู่ภายนอก และทรงอยู่ภายใน และพระองค์ทรงเป็นผู้รอบรู้ในทุกสิ่ง”

(2) ซูฟีย์เกิดขึ้นในสมัยอับบาซียะห์ ในตอนปลายศตวรรษที่ 2 ของฮิจเราะห์ศักราชอิสลาม หรือราวปี ค.ศ.750 – 847 เมื่ออิสลามมีความเจริญรุดหน้าในด้านวิชาการเป็นอย่างมาก แนวคิดของชนชาติต่างๆ ได้หลั่งไหลเข้าสู่อิสลาม มีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม และวิทยาการทางด้านศาสนา ซึ่งทำให้มุสลิมได้รับเอาแนวคิดนิยมสิ่งเร้นลับเข้าไปด้วย นอกจากนี้นักวิชาการด้านซูฟีย์ของอิสลาม และเปอร์เซียได้แลกเปลี่ยนทัศนะกันพร้อมทั้งประกาศให้มุสลิมหันเหออกจากความวุ่นวายสับสนของบ้านเมือง หันมาใช้ชีวิตที่เรียบง่าย ถือสันโดษ หาความสงบทางใจ จนทำให้มุสลิมกลุ่มหนึ่งได้ปลีกตัวออกไปปฏิบัติตนเพื่อใกล้ชิดพระผู้เป็นเจ้า โดยเรียกตัวเองว่ากลุ่มผู้ถือสันโดษ กลุ่มผู้เคร่งครัดศาสนา หรือนักพรต การกระทำดังกล่าวนี้กลายเป็นสัญลักษณ์ของการ

ใช้ชีวิตอยู่อย่างสมถะเรียบง่ายโดยไม่มีแนวทางปฏิบัติที่แน่นอนแต่อย่างใด มุสลิมกลุ่มที่ปลีกตัวออกจากสังคมนี้ได้เรียกตัวเองว่า “ซูฟีย์” ซึ่งปรากฏขึ้นครั้งแรกโดยกลุ่มลูกศิษย์ของ อัลฮะซัน อัลบะศอรีย์ (เสียชีวิต ค.ศ. 728) มีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองบัศเราะห์ ซึ่งในขณะนั้นยังไม่ปรากฏว่ามีกลุ่มซูฟีย์ในเมืองใหญ่อื่นๆ แต่อย่างใด (อับดุลเลาะ หนุ่มสุข, 2557) และได้กลายเป็นต้นกำเนิดของซูฟีย์อิสลามในเวลาต่อมา

แม้คำว่า ”ซูฟีย์” ตามที่นักวิชาการอิสลามทั้งในอดีต และปัจจุบันจะได้ให้คำนิยามไว้หลากหลาย และมีการตีความแตกต่างกันออกไป ซึ่งก็ไม่อาจให้ความหมายที่ชัดเจน หรือตรงความเป็นจริงมากที่สุดอย่างมากก็เป็นเพียงแค่การสันนิษฐานเท่านั้น ความจริงแล้วคำว่า ”ซูฟีย์” มักใช้ในลักษณะของการเรียก ชื่อกลุ่มลัทธิ หรือสำนักคิดมากกว่า โดยมักจะพบคำว่า “ตะเซาวุฟ” ปรากฏควบคู่ไปด้วยกันเสมอ โดยคำนี้จะใช้ในลักษณะของพฤติกรรม หรือจริยธรรม (อับดุลฮะลีม มะห์มูด, มปป:38) ของชาวซูฟีย์ ซึ่งนักวิชาการซูฟีย์บางท่านได้นำเอาความหมายของตะเซาวุฟมาใช้ร่วมกับความหมายของคำว่า “อิบาดะห์ (การประกอบศาสนกิจ)” โดยในที่นี้หมายถึงนักซูฟีย์คือผู้ที่ทำการประกอบศาสนกิจอย่างมากมายนั่นเอง

ในภาษาอาหรับคำว่า “ตะเซาวุฟ” ประกอบไปด้วยพยัญชนะ 4 ตัวคือ ตาอ์ ศ็อดด์ วาว และฟาอ์ ซึ่งนักวิชาการซูฟีย์บางท่านได้ให้ความหมายแจงแจกคุณลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

- พยัญชนะ “ตาอ์” แทนคำว่า “เตาบะห์” หมายถึง การขออภัยโทษ ซึ่งถือเป็นก้าวแรกที่จะนำไปสู่ขั้นสูงสุด

- พยัญชนะ “ศ็อดด์” แทนคำว่า “ซอฟาอ์” หมายถึง ความบริสุทธิ์ ซึ่งถือเป็นสัญลักษณ์สำคัญของความเป็นซูฟีย์

- พยัญชนะ “วาว” แทนคำว่า “วิลายะห์” หมายถึง การเป็นผู้อยู่เหนือคนทั่วไป ซึ่งเป็นสภาวะหนึ่งของซูฟีย์ผู้เคร่งครัด

- พยัญชนะ “ฟาอ์” แทนคำว่า “ฟะนาอ์” หมายถึง การสูญสลายตัวตนเพื่อเข้าไปรวมอยู่กับพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งเป็นภาวะสูงสุดที่ซูฟีย์ทุกคนปรารถนา

โดยคำนิยามของคำว่าตะเซาวุฟในสมัยแรกนั้นจะมีความหมายที่สอดคล้องกับหลักการของอิสลามที่แท้จริง แต่ต่อมาภายหลังคำนิยามดังกล่าวนี้ได้เปลี่ยนแปลงไป มีการนำเอาความหมายแปลกใหม่ที่ขัดแย้งกับอิสลามเข้ามา เป็นการอุตริคำนิยามขึ้นมา พร้อมกับการนำเอาความคิดจากภายนอกเข้ามาสู่อิสลาม

บารอน การาโดโว นักบูรพาคดีมีทัศนะว่า ซูฟีย์มิได้เกิดขึ้นในอิสลามแต่เป็นลัทธิที่เกิดขึ้นใหม่ เนื่องจากรูปแบบของรหัสยลัทธินิยมความลี้ลับมีมาตั้งแต่สมัยโบราณแล้วจึงเป็นการยากที่จะ

สันนิษฐานว่าแหล่งที่มาของลัทธิซูฟีย์ในอิสลามมาจากที่ใด ซึ่งจากการค้นคว้าในปัจจุบันพบว่าต้นกำเนิดลัทธิซูฟีย์นั้นอาจมีที่มาจากอิทธิพลภายนอกดังต่อไปนี้

1. ศาสนาคริสต์ แนวโน้มในการบำเพ็ญตนถือสันโดษในอิสลามนั้นบางส่วนคล้ายคลึงกับทฤษฎีของคริสต์ศาสนา ในคัมภีร์ไบเบิลได้กล่าวถึงเรื่องราวชีวประวัติของซูฟีย์เก่าแก่ที่สุดเป็นจำนวนมาก นอกจากนี้ยังมีนักพรตคริสเตียนที่มีบทบาทเป็นครูสอนศาสนาในการแนะนำแก่มุสลิม ดังนั้นกลุ่มผู้ถือสันโดษซึ่งซูฟีย์ในอิสลามได้รับเอามานั้น คือกลุ่มบุคคลพิเศษซึ่งจะพบได้เฉพาะนักพรตชาวคริสเตียนเท่านั้น

2. กรีก ลัทธินิยมความลี้ลับได้เกิดขึ้นมากมายในดินแดนกรีก มุสลิมบางกลุ่มจะคุ้นเคยกับปรัชญาของอริสโตเติล แต่น้อยคนนักจะเคยได้ยินชื่อของโพลตินุส (ค.ศ. 203-269) ซึ่งได้รับสมญานามว่าเป็นครูของชาวกรีก และเป็นผู้ก่อตั้งสำนักปรัชญานิโอเพลโตนิส ทฤษฎีสำคัญของสำนักนี้คือ “ทฤษฎีการล้นออก (Emanation)” หมายถึงทุกสิ่งทุกอย่างได้ล้นออกมาจากพระผู้เป็นเจ้า (พระเมธีธรรมาภรณ์ (ประยูร ธมมจิตโต), 2536) สิ่งใดที่ล้นออกมา ก็สามารถเข้าไปรวมกันได้อีก ดังนั้นการเข้าไปรวมอยู่กับพระผู้เป็นเจ้าจึงเป็นความปรารถนาสูงสุดของสำนักคิดนี้

3. อินเดีย อินเดียถือเป็นแหล่งอารยธรรมที่เก่าแก่แห่งหนึ่งของโลกเป็นบ่อเกิดของภูมิปัญญา และปรัชญาต่าง ๆ หลักคำสอนในลักษณะซูฟีย์ที่ค่อนข้างจะพิสดารถือกำเนิดที่นี่ การใช้ชีวิตแบบฤาษี การทรมานตน หรือการฝึกตนแบบโยคะ รวมไปถึงเป็นต้นกำเนิดของศาสนามากมาย เช่น พราหมณ์ ฮินดู เชน และพุทธศาสนาด้วย

4. จีน ปรัชญาจีนเป็นแพร่หลายในโลกตะวันออก ตามประวัติศาสตร์ชนชาติอาหรับมีความผูกพันกับชนชาติจีนมาเป็นเวลานาน แต่เพิ่งจะได้รับการบันทึกในคริสต์ศตวรรษที่ 5 เป็นต้นมา และในศตวรรษแรกของอิสลามนั้นมุสลิมได้เริ่มติดต่อกับจีนอีกครั้งหนึ่ง จึงสันนิษฐานได้ว่ามุสลิมบางกลุ่มได้รับเอาอิทธิพลของปรัชญาจีนเข้ามาด้วย โดยเฉพาะแนวคิดของเล่าจื๊อ ซึ่งเป็นนักปรัชญาจีนคนแรกที่พูดถึงสิ่งสมบูรณ์แห่งเอกภาพ หรือ “เต๋า” (ทองหล่อ วงษ์ธรรมา, 2536) ว่าทุกสิ่งจะต้องกลับคืนสู่เต๋า ดังนั้นผู้ที่สามารถติดต่อกับเต๋าได้จะต้องทำจิตใจให้ใสบริสุทธิ์ปราศจากความปรารถนาในโลก เพื่อบรรลุถึงจุดสุดยอดที่สามารถเข้าใจทุกสิ่งทุกอย่างในโลกนี้ได้

5. ศาสนายิว (ยูดาย) คาบสมุทรอาหรับก่อนอิสลามจะอุบัติขึ้นอยู่ภายใต้อิทธิพลของศาสนายิวซึ่งได้ฝังรากลึกอยู่ในดินแดนแถบนี้มาเป็นเวลาช้านาน และพยายามแผ่ขยายความเชื่อสู่ชนชาติอาหรับมาโดยตลอด ท่านชะฮ์รอสตานีย์ (เสียชีวิตปี ค.ศ. 1153) ได้กล่าวไว้ว่า ชาวอาหรับได้พบว่าในคัมภีร์โตราห์(Torah) ของชาวยิวเต็มไปด้วยถ้อยคำที่กล่าวถึงการอวตารของพระผู้เป็นเจ้า การตรัสด้วยเสียงอันดังของพระองค์ และการลงมาปรากฏตัวที่ภูเขาซีนาย บรรดาพวกนิยม

ความลี้ลับจึงเชื่อว่าในคัมภีร์นั้นมีทั้งถ้อยคำที่เปิดเผย และซ่อนเร้นอยู่ภายใน และนั่นคือแนวทางของพวกนิยมความลี้ลับหรือซูฟีย์นั่นเอง

6. เปอร์เซีย ชาวเปอร์เซียก่อนยุคศาสนาอิสลามมีแนวคิด และหลักคำสอนทางปรัชญามากมายเช่นเดียวกับชนชาติอื่น นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าชาวเปอร์เซียเป็นผู้นำเอาแนวคิดด้านความลี้ลับมาสู่อิสลาม เนื่องจากศาสนาโบราณของเปอร์เซีย คือ ศาสนามาณีกี และศาสนาโซโรเอสเตอร์ ได้นำเอาหลักคำสอนบางประการของศาสนาพุทธกับฮินดูเข้ามาโดยเฉพาะเรื่องจิตวิญญาณ การสละโลก และการใส่เสื้อผ้าขาดวิ่น เป็นต้น

ทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้นคือปัจจัยภายนอกที่มีอิทธิพลต่อการกำเนิดสำนักคิดซูฟีย์ในอิสลามเป็นอย่างมากจนอาจกล่าวได้ว่าดินแดนต่าง ๆ ที่กล่าวมานั้นเป็นต้นกำเนิดอันแท้จริงของซูฟีย์ก็ว่าได้ แต่เมื่อวิเคราะห์อย่างละเอียดแล้วจะพบว่าต้นกำเนิดอันแท้จริงของซูฟีย์นั้นอยู่ภายในนักการศาสนามุสลิมนี้เองที่เป็นผู้ช่วยก่อกำเนิดมันขึ้นมา จุดนี้เองทำให้เกิดคำถามตามมาอีกว่าซูฟีย์เกิดในช่วงไหนของอิสลาม คำตอบอาจแบ่งออกเป็น 2 ประเด็นคือ

เมื่อพิจารณาถึงแหล่งกำเนิดซูฟีย์ในอิสลามจากภายใน และภายนอก อาจสามารถชี้ประเด็นในการวิเคราะห์ออกมาได้คือ

1. หากพิจารณาถึงพฤติกรรมของกลุ่มซูฟีย์แล้ว น่าจะเกิดจากแหล่งภายนอกมากกว่า เพราะการปลีกตัวออกจากสังคม มุ่งค้นหาความลี้ลับ หรือพระผู้เป็นเจ้านั้นมีอยู่เกือบทุกชาติ ทุกภาษา และทุกศาสนา

2. หากพิจารณาถึงลักษณะการก่อตั้งกลุ่ม และชื่อของกลุ่ม อาจกล่าวได้ว่ากลุ่มซูฟีย์ในอิสลามก่อกำเนิดจากแหล่งภายใน

จากการศึกษาวิเคราะห์ความเป็นมาของซูฟีย์ในอิสลาม ก็สามารถแบ่งซูฟีย์ออกเป็น 2 ประเภทคือ

1. ซูฟีย์อะมะลีย์ หมายถึง ซูฟีย์ที่ปฏิบัติตนสอดคล้องกับหลักการอิสลาม พวกเหล่านี้จะมุ่งเน้นการถือสันโดษ ปลีกตัวออกจากสังคม ไม่หมกมุ่นอยู่กับโลกดุนยามากเกินไป คนเหล่านี้จะพบได้ในช่วงต้นของอิสลามจนถึงต้นศตวรรษที่ 3 ของฮิจเราะห์ศักราชอิสลาม หรือคริสต์ศตวรรษที่ 9

2. ซูฟีย์ฟัลสะฟะห์ หมายถึง ซูฟีย์ที่เน้นการปฏิบัติด้านจิตวิญญาณมากเกินไป คนเหล่านี้จะทุ่มเททั้งชีวิต และจิตใจ มุ่งตรงต่อพระผู้เป็นเจ้าเพียงอย่างเดียว มีการจัดวางระบบ หรือทฤษฎีใหม่ขึ้นมาเป็นของตนเอง มีการประพันธ์หนังสือต่างๆ เพื่อเป็นแนวทางปฏิบัติสำหรับผู้ที่เลื่อมใส สิ่งต่างๆ เหล่านี้เกิดขึ้นจากการรับเอาอิทธิพลจากภายนอกเข้ามาผสมผสานกับหลักการ

ของอิสลามจนเกิดการเบี่ยงเบนในลักษณะที่ออกนอกลู่นอกทางไปในที่สุด ลักษณะเช่นนี้เรา เรียกว่า “ปรัชญาซูฟีย์” ซึ่งจะพบได้ในช่วงหลังศตวรรษที่ 3 แห่งฮิจเราะห์ศักราชอิสลาม หรือหลังคริสต์ศตวรรษที่ 9

สำนักเมฟเลวี [Mevleviyye] จัดเป็นแขนงนิกายหนึ่งในศาสนาอิสลามสายซูฟีย์ก่อตั้งโดยสุลต่าน เวเลด (Sultan Veled) บุตรชายของท่านรูมีย์ และอะริฟ เชเลบิ (Arif Chalabi) หลานชายของท่าน จากพื้นฐานการสั่งสอน การตีความทางศาสนา ทัศนคติมุมมองที่มีต่อโลก และผลงานเขียนของรูมีย์ ในช่วงชีวิตของรูมีย์ท่านไม่เคยอ้างสิทธิ์ในตำแหน่งของเชค และไม่เคยดำริให้มีการจัดตั้งนิกายใหม่ หรือแม้กระทั่งหลังจากที่ท่านรูมีย์เสียชีวิต ไปแล้วผู้สืบทอดการสอนต่อจากท่านอย่าง เชเลบิ ฮุซัมเมดดิน (Chalabi Husameddin) และชีค คาราเมดดิน (Shayk Karameddin) รวมถึงสุลต่าน เวเลด ก็ยังคงดำเนินการสอนศาสนาในรูปแบบเดิมอย่างที่ท่านรูมีย์เคยมีชีวิตอยู่ต่อไปศูนย์กลางของสำนักตั้งอยู่ในคอนยา ประเทศตุรกี การปกครอง และการบริการจัดการต่างๆ อยู่ในการควบคุมของเชค (Sheikh) ที่สืบเชื้อต่อจากท่านรูมีย์ โดยใช้ชื่อตำแหน่งว่า “มะคาม เชเลบิ (Maqam Chalabi)”

สาวกของสำนักเมฟเลวีเป็นที่รู้จักกันทั่วไปในชื่อ “นักพรตหมุน (Whirling Dervish)” นักพรตในนิกายนี้ ถูกเรียกว่า “เดอร์วิช (Dervish)” หรือเรียกอย่างลำลองว่า “เดเด (Dede)” ซึ่งคำว่า “เดอร์วิช” เป็นคำทั่วไปสำหรับผู้สละเส้นชีวิตปกติ มาปฏิบัติในแนวทางซูฟีย์ เนื่องจากความมีชื่อเสียง และความแปลกของการทำสมาธิภาวนาในรูปแบบการหมุนตัวซึ่งเป็นพิธีกรรมปฏิบัติการรำลึกถึงพระเจ้า หรือ “ซิเกร (Dhikr)” การหมุนตัวถูกใช้เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมเซมาอย่างเป็นทางการ และผู้เข้าร่วมรู้จักกันในชื่อเซมาเซน ในปี ค.ศ. 2008 องค์การยูเนสโกได้ประกาศให้พิธีเซมาสำนักเมฟเลวี เป็นหนึ่งในผลงานมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ

สำนักนี้ได้รับการจัดตั้งขึ้นเป็นนิกายเมื่อปี ค.ศ.1292 เมื่อสุลต่าน เวเลด ค้นพบว่าตัวเองได้บรรลุเส้นทางที่แท้จริงสู่พระผู้เป็นเจ้า ซึ่งในขณะที่สุลต่าน เวเลดกำลังพยายามที่จะจัดตั้งตามสำนักเมฟเลวี เขาก็กำลังพยายามที่จะรักษาอำนาจทางการเงิน การศาสนา และการเมืองเอาไว้ให้อยู่ในสายตระกูลของลูกหลานท่านรูมีย์โดยการสร้างฐานอำนาจขึ้นในกลุ่มต่าง ๆ โดยเฉพาะความสัมพันธ์ที่เป็นมิตรกับกลุ่มผู้มีอำนาจทางการเมือง เมื่อสุลต่าน เวเลด เสียชีวิตลงในปี ค.ศ.1312 อูลู อะริฟ (Ulu Arif) บุตรชายของเขาก็ได้รับตำแหน่งเชเลบิ ซึ่งในช่วงเวลานั้นรัฐสุลต่าน เซลจุคแห่งรูมกำลังล่มสลายลง และเริ่มมีการก่อตั้งสำนักเมฟเลวีขึ้นหลายแห่งทำให้อะริฟสามารถเผยแพร่คำสอนของเมฟเลวีได้ง่ายขึ้น ท้ายที่สุดอะริฟใช้เวลาส่วนใหญ่ในชีวิตในการเดินทางไปยังอารามต่าง ๆ เพื่อเพิ่มจำนวนสาวกเมฟเลวีในพื้นที่เหล่านั้น หลังจากการเสียชีวิต

ของอะริฟ เปอร์ อาดิล เชเลบิ (Pir Adil Chalabi) ได้เข้ารับตำแหน่งโดยทำเครื่องหมายการจัดตั้งสถาบันที่สมบูรณ์ของสำนัก และกำหนดกฎเกณฑ์ธรรมเนียมปฏิบัติในรายละเอียดที่พิถีพิถันเพิ่มขึ้น

สำนักเมฟเลวีมีอายุประมาณ 750 ปีเป็นประเพณีการดำรงชีวิตตามคำสอนของท่านรูมีย์ หรือที่เรียกว่า “เมฟลานา (Mevlana)” ซึ่งอาจเป็นกวีที่มีชื่อเสียงที่สุดของตุรกี และในอิหร่านรองจากฮาฟิซ (Hafiz) นอกจากนี้ท่านยังได้รับการยกย่องในฐานะผู้มีความลึกลับศักดิ์สิทธิ์ในซูฟีย์อิสลาม ชัมส์แห่งตับรีซ ซึ่งเป็นสหาย และที่ปรึกษาทางจิตวิญญาณของท่านก็ได้รับความเคารพนับถือตามลำดับภายในลัทธิซูฟีย์อย่างกว้างขวางเช่นกัน

คำสอนในสำนักเมฟเลวียืนยันว่าความรักเป็นศูนย์กลางของศาสนาอิสลาม นอกเหนือจากการปฏิบัติเคารพภักดี (อิบาดะห์) ต่อพระผู้เป็นเจ้าในศาสนาอิสลามแล้ว ยังมีหลักการปฏิบัติบางประการเพื่อยกระดับทางจิตวิญญาณภายในสำนักเมฟเลวี ดังนี้

- ซิเกร (Dhikr) คือ การรำลึกถึงพระเจ้าโดยการกล่าวพระนามพระองค์ หรือข้อความสรรเสริญซ้ำไปมา
- เซมา (Sema) คือ การเข้าสู่ภวังค์ด้วยการหมุนตัวประกอบเพลงสวดบรรเลง
- การศึกษาอัลกุรอาน และผลงานของท่านรูมีย์ โดยเฉพาะผลงานกวีชิ้นเอกของท่านคือ มัษนาวี
- ซอฮ์เบต (Sohbet) คือ การสนทนาทางจิตวิญญาณที่นำโดยเชค
- มุรอกอบะห์ (Muraqabah) คือ การทำสมาธิในศาสนาอิสลาม
- อะดาบ (Adab) คือ การพัฒนาความสุภาพ และการมีสติ

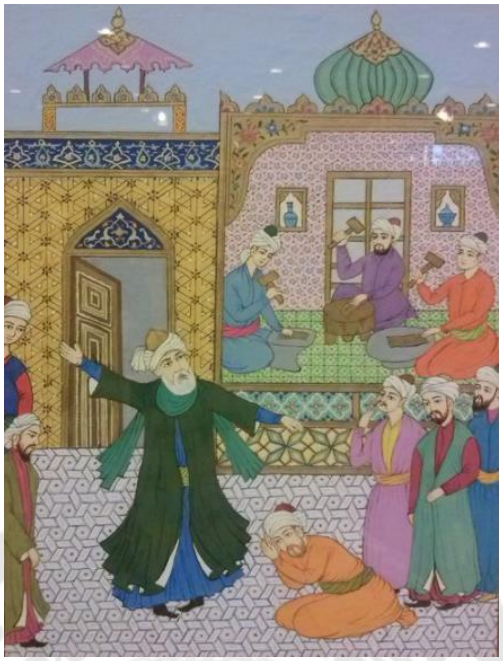
พิธีกรรมเซมาที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในสำนักเมฟเลวี คือ การเฉลิมฉลองประจำปีวันครบรอบการเสียชีวิตของท่านรูมีย์ หรือที่เรียกว่า “เซบิ อุรุส (Sebi Urus)” แปลว่า “ค่ำคืนแห่งการสมรส” หมายถึงการรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นเจ้าเปรียบเทียบเหมือนกับการสมรสซึ่งในที่นี้คือความตายนั้นเอง งานจะจัดขึ้นเป็นเวลาหนึ่งสัปดาห์ก่อนถึงวันครบรอบโดยในคืนสุดท้ายที่ตรงกับวันเสียชีวิตของรูมีย์จะมีผู้ศรัทธาจากทั่วทุกมุมโลกเดินทางไปยังคอนยาเพื่อร่วมเฉลิมฉลองอย่างเป็นทางการ งานนี้ได้รับความนิยมมากจนมีระบบจำหน่ายตั๋วสำหรับผู้ที่ต้องการเข้าร่วมพิธีกรรม

มีเรื่องราวที่เล่าสืบทอดกันมาเกี่ยวกับการทำเซมาว่า หลังจากการหายตัวไปอย่างลึกลับของชัมส์แห่งตับรีซ ผู้เป็นสหายทางจิตวิญญาณของรูมีย์ ซึ่งทำให้ตัวท่านเศร้าโศกเสียใจอย่างมากอยู่เป็นเวลานาน จนกระทั่งเมื่อรูมีย์ทำใจยอมรับได้ว่าชัมส์น่าจะเสียชีวิตไปแล้ว ท่านจึงได้พบกับ

สหายใหม่ที่เป็นช่างทองแห่งตลาดคอนยา นามว่า ซาร์กูบ (Zarkoob) ครั้งนั้นรูมีย์กำลังเดินทางไปหาสหายใหม่ก็พลันได้ยินเสียงตีแผ่นทองคำคล้ายกับเป็นจังหวะดนตรี ท่านได้กล่าวคำระลึกถึงพระเจ้าตามจังหวะที่ได้ยินนั้นว่า “ลา อิลาฮะ อิลลัลลอฮ์ (ไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจากอัลเลาะห์)” และด้วยความปีติที่บังเกิดขึ้นในจิตใจอย่างฉับพลันที่สัมผัสได้ว่าพระเจ้าทรงสถิตอยู่ในทุกสรรพสิ่งรอบกายท่านจึงได้ชูแขนขึ้น และหมุนไปรอบตัว

อย่างไรก็ตามอับดุลบาคิ โกลปีนาร์ลึ (Abdülbâki Gölpınarlı) นักประวัติศาสตร์เรื่องเมฟเลวีเชื่อว่า รูมีย์ต้องเคยเรียนรู้การเข้าสมาธิแบบหมุนตัวจากซัมส์มาก่อนหน้านี้แล้ว มีการอ้างว่ามีการฝึกการเข้าสมาธิแบบหมุนตัวในกลุ่มชาวซูฟีย์แล้วอย่างน้อยที่สุดก็ในสมัยเชคอะบู ซะอิด (Abu Sa’id Abu’l-Khayr) นักซูฟีย์ และกวีชาวเปอร์เซียที่มีชื่อเสียงซึ่งเสียชีวิตไปตั้งแต่ปี ค.ศ.1049 ถึงแม้ว่าเมฟเลวีจะเป็นสำนักที่ได้รับการฝึกฝนสมาธิหมุนจนถึงระดับสูงสุดแต่ก็ไม่ใช่ซูฟีย์เพียงกลุ่มเดียวที่ฝึกฝนสมาธิหมุน อีกทั้งยังมีคำกล่าวเสนอแนะเกี่ยวต้นกำเนิดดั้งเดิมของเซมาว่า “การฝึกการสมาธิหมุนอาจมีต้นกำเนิดจากช่วงยุคมืดของประวัติศาสตร์เอเชียกลาง ซึ่งเป็นยุคของความเชื่อทางด้านจิตวิญญาณที่พวกพ่อมดหมอผีมักใช้การหมุนตัวในการเข้าทรงเพื่อชักจูงสถานะของสติสัมปชัญญะให้เปลี่ยนแปลงไป” บางคนเชื่อว่ามีความเป็นไปได้ที่ท่านรูมีย์เมื่อได้ยินเสียงค้อนตีทองคำเป็นจังหวะซ้ำไปมาก็บังเกิดความรู้สึกเศร้าโศกเสียใจพลันระลึกถึงซัมส์ผู้เป็นอาจารย์ที่เคารพรักได้จากไปจึงได้ชูมือขึ้นฟ้าอ้อนวอนต่อพระผู้เป็นเจ้าให้ประทานความศานติสุขแก่ซัมส์ในชีวิตหลังความตายแล้วหมุนตัวไปมา เรื่องราวทั้งหมดดังกล่าวจึงเป็นจุดกำเนิดการทำเซมาของสำนักเมฟเลวีก่อนจะพัฒนากฎเกณฑ์ขั้นตอนพิธีการต่าง ๆ ในเวลาต่อมา

เซมา แปลว่า “สดับฟัง” เป็นประเพณีปฏิบัติในเซมาฮาเน [Semahane] หรือห้องโถงพิธีตามพิธีกรรมเชิงสัญลักษณ์ที่กำหนดไว้อย่างอย่างมีระเบียบกฎเกณฑ์ โดยเซมาเซนจะหมุนวนเป็นวงกลมรอบเชค โดยใช้เท้าขวาเพื่อขับเคลื่อนตัวเองเป็นวงกลมทวนเข็มนาฬิกาในขณะที่เท้าซ้ายยังคงฝังรากกับพื้นซึ่งทำหน้าที่เป็นแกนที่เซมาเซนหมุน แขนทั้งสองข้างยื่นออกไป และยกระดับศีรษะโดยให้ฝ่ามือขวาชี้ขึ้นซึ่งเชื่อว่าจะได้รับพระคุณจากพระเจ้า และฝ่ามือซ้ายชี้ลง เชื่อกันว่าเป็นการนำพระคุณของพระเจ้าสู่โลกมนุษย์ ในแต่ละรอบวงกลมเรียกว่า “จักร (Charkh)” โดยนักพรตเดอร์วิชเซมาเซนจะกล่าวคำภาวนาระลึกถึงพระเจ้าว่า “อัลเลาะห์” ตลอดเวลาซึ่งเป็นรูปแบบของการซิเกร (Dhikr) หรือการระลึกถึงพระเจ้ารูปแบบหนึ่ง



ภาพประกอบ 4 เมฟลานา รูมีย์ ขณะหมุนตัวต่อหน้าศิษย์

1.3 สถานภาพปัจจุบันของดนตรี และนาฏกรรมประกอบพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวี

ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 มีการก่อตั้งกองพันทหารนักรบเมฟเลวี หรือ “มุจาฮิดีน เมฟเลวิเย [Mucahidin-i Mevleviyye]” ขึ้นเมื่อเดือนธันวาคม ค.ศ.1914 ในเมืองคอนยา จากนักพรตเดอร์วิช จำนวน 800 คน จากนั้นจึงถูกส่งไปยังดามัสกัส กองทหารเมฟเลวีประจำการอยู่ในซีเรียและปาเลสไตน์ภายใต้การบังคับบัญชาของกองทัพภาคที่ 4 ในช่วงปลายเดือนสิงหาคม ค.ศ.1916 มีการเพิ่มกองพันทหารประจำการ รวมถึงกองทหารเมฟเลวีอีกกองหนึ่ง แต่กองทหารนักพรตหน่วยนี้ไม่ได้ต่อสู้ พร้อมทั้งให้ความช่วยเหลือด้านมนุษยธรรมแก่ทหารฝ่ายตรงข้ามจนกระทั่งสิ้นสุดยุทธการในปาเลสไตน์ และถูกยุบกองพันไปเมื่อสิ้นเดือนกันยายน ค.ศ.1916

การนับถือลัทธินิกายซูฟีย์กลายเป็นสิ่งผิดกฎหมายของสาธารณรัฐตุรกีใหม่ภายใต้การปกครองของอตาเติร์กเมื่อเดือนกันยายน ค.ศ.1925 ซึ่งเป็นผลให้ อารามเมฟเลวีในคอนยากลายเป็นพิพิธภัณฑ์เมฟลานาในที่สุด ตามที่มูลนิธิเมฟลานานานาชาติ ก่อนหน้าการประกาศห้ามลัทธิ อตาเติร์กได้กล่าวคำต่อไปนี้เกี่ยวกับสำนักเมฟเลวีถึง อับดุลฮาลิม เชเลบิ (Abdulhalim Chalabi) เจ้าอารามเมฟเลวีแห่งคอนยา และรองประธานสภาผู้แทนราษฎรคนแรก “ท่านทั้งหลาย ชาวเมฟเลวีได้ทำความแตกต่างที่ยิ่งใหญ่โดยการต่อสู้กับความไม่รู้ และลัทธินับถือศาสนานิกายฟันดาเมนทัลลิสม์มานานหลายศตวรรษ ตลอดจนการให้ความช่วยเหลือด้านวิทยาศาสตร์ และศิลปะ อย่างไรก็ตาม เราไม่มีข้อยกเว้นใดๆ ซึ่งนั่นรวมถึงสำนักเมฟเลวีด้วย

อย่างไรก็ตาม แนวคิด และคำสอนของเมฟลานาจะไม่เพียงแต่คงอยู่ตลอดไปเท่านั้น แต่จะยิ่งมีพลังมากขึ้นในอนาคต”

แม้ว่าที่สำนักของซูฟีย์จะถูกบังคับให้ปิดตัวลง แต่การฝึกฝนของสำนักเมฟเลวียังคงดำเนินต่อไปในตุรกี แต่อยู่ในระดับที่จำกัด และเป็นส่วนตัวมากขึ้น ผู้นับถือยังคงผิดกฎหมายอย่างเป็นทางการในตุรกี ดังนั้นพิธีกรรมเซมาจึงถูกนำเสนออย่างเป็นทางการในฐานะกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่น่าสนใจทางประวัติศาสตร์มากกว่าการบูชา

นอกเหนือจากสำนักเมฟเลวี ยังมีกลุ่มบุคคลจำนวนหนึ่งที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับนิกายอ้างว่าได้ทำการแสดงสมาธิหมุนเซมาบ่อยครั้งเพื่อความบันเทิงของนักท่องเที่ยว ในช่วงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 20 คำสั่งสำนักเมฟเลวีเริ่มปรากฏให้เห็นในตะวันตกเป็นเพราะความนิยมอย่างมากในการแปลบทกวีของรูมีย์เป็นภาษาอังกฤษ แต่ก็เป็นเพราะอิทธิพลของสุเลย์มัน เดเด (Suleyman Dede) เชคสำนักเมฟเลวี ซึ่งเดินทางไปสหรัฐอเมริกาหลายครั้งใน ทศวรรษที่ 1970 โดยที่เขาแต่งตั้งชาวตะวันตกหลายคนเป็นอาจารย์ในสำนักเป็นครั้งแรก หนึ่งในนั้น คือ เดวิด เบลลัค (David Bellak) และส่งบุตรชายของเขา ไปอาศัย และสอนในอเมริกาด้วย เดวิด เบลลัคนำคำสอนของ เชคสุเลย์มันไปเอดินเบอระในสกอตแลนด์ซึ่งเขาตั้งรกรากในปี ค.ศ.1980 และสร้างฐานการปฏิบัติกิจของสำนักเมฟเลวีขึ้น

ในช่วงเวลานี้นักพรตสำนักเมฟเลวีจึงเริ่มนำเสนอการทำสมาธิหมุนหมุนวนแก่ผู้ชมทางตะวันตก ในปี ค.ศ.1971 พวกเขาแสดงในลอนดอน ในปี ค.ศ.1972 พวกเขาออกทัวร์อเมริกาเหนือเป็นครั้งแรก ตั้งแต่ทศวรรษที่ 1990 เป็นต้นมา มีการเดินทางหลายครั้งในสหรัฐอเมริกา รวมถึงทัวร์ที่นำโดยชาวตะวันตกคนแรกที่ริเริ่มอย่างเป็นทางการในฐานะเชคสำนักเมฟเลวี นับตั้งแต่ทศวรรษ 1980 เป็นต้นมา มีการนำเสนอหลักการ และแนวทางปฏิบัติของเมฟเลวีต่อผู้ชมชาวตะวันตกผ่านหนังสือ การสัมมนา และองค์กร Threshold Society การฝึกฝนวิถีเมฟเลวีภายใต้การปกครองของเชคที่เป็นที่รู้จักสามารถพบได้ทั่วโลก

ซูฟีย์แห่งลมวนเริ่มเสื่อมความนิยมไปตั้งแต่สมัยที่ออตโตมานปกครองตุรกี นิกายซูฟีย์ลมวนในตุรกีเพิ่งได้รับการรื้อฟื้นอีกครั้งเมื่อไม่กี่ทศวรรษมานี้ การหวนกลับไปสนใจศาสนาโบราณไม่ใช่การเน้นในเรื่องของปรัชญาคำสอน แต่เพื่อสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ “เซมา” ของนักบวชลมวนในปัจจุบันจึงมิใช่การแสวงหาหนทางเข้าถึงพระเจ้าอย่างอดีต แต่กลับกลายเป็นองค์ประกอบหนึ่งของการท่องเที่ยวซึ่งทำรายได้อย่างมหาศาลให้กับประเทศตุรกี พิธีกรรมที่เรียบง่ายกลายเป็นมหกรรมประกอบแสงสีสมัยใหม่บนเวทีโรงละครใหญ่น้อยทั่วประเทศเช่นเดียวกับ

ประเพณีวัฒนธรรมอีกมากมายในโลก ที่ปรุงแต่งขึ้นใหม่เพื่อประโยชน์ของเงินตรา มากกว่าปรัชญา และสาระอันแท้จริงทางจิตวิญญาณ

1.4 ว่าด้วยเครื่องดนตรี การจัดประสมวง และสถานที่สำหรับประกอบพิธีกรรมเซมา

แม้ว่าในบทบัญญัติคำสอนของศาสนาอิสลามรวมถึงการตีความของปวงปราชญ์มุสลิมฝ่ายจารีตนิยมยังคงมีความขัดแย้งกันอยู่ในเรื่องของดนตรีซึ่งรวมถึงการร้องรำทำเพลง การเล่นเครื่องดนตรี และแม้กระทั่งการเสพฟังดนตรี โดยมีความคิดเห็นแบ่งออกเป็น 2 ทัศนะ คือ 1) ทัศนะที่กล่าวว่าดนตรีเป็นสิ่งต้องห้ามโดยสิ้นเชิง 2) ทัศนะที่กล่าวว่าดนตรีเป็นที่อนุญาตภายใต้เงื่อนไขที่ไม่ขัดกับหลักธรรมของศาสนา และอยู่ในขอบเขตความพอดี อย่างไรก็ตามแต่ภายใต้แนวคิดของปรัชญาซูฟีย์ที่มีคำสอนเรื่องการยกระดับจิตวิญญาณภายในกายของมนุษย์ซึ่งเป็นการนำตัวตนของผู้ปฏิบัติให้รู้จักตัวเอง และใกล้ชิดกับพระผู้เป็นเจ้ามากขึ้นซึ่งการยกระดับจิตวิญญาณของชาวซูฟีย์มีด้วยกันหลายแนวทาง เช่น การถือสันโดษ การออกภิกขาจาร การเพียรภาวนาระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้า กระทั่งการประพันธ์บทกวี เป็นต้น

สำหรับสำนักเมฟเลวี ดนตรี และการทำสมาธิหมุนถูกใช้เป็นเครื่องมือเพื่อนำเข้าสู่ภวังค์ควบคู่ไปกับการระลึกถึงพระเจ้า (ซิเกร) อันเป็นอีกหนึ่งสื่อกลาง และอีกหนทางหลักเพื่อมุ่งจิตตรงสู่พระผู้เป็นเจ้า ดังนั้นการเล่นบรรเลงเครื่องดนตรีในทัศนะของซูฟีย์จึงเป็นสิ่งที่อนุมัติอย่างไม่ต้องสงสัย

ระยะแรกของการถือกำเนิดซิเกรแบบหมุนที่เป็นรูปแบบปฐมมีเพียงขลุ่ยเนย์ถูกใช้เพื่อบรรเลงประกอบการทำสมาธิเท่านั้น ต่อมาจึงได้เพิ่มกลองคูดูมไว้ใช้บรรเลงควบคู่กัน ภายหลังการเสียชีวิตของ เมฟลานา รูมีย์ เมื่อสำนักเมฟเลวี ได้ก่อร่างอย่างมั่นคงด้วยระเบียบกฎเกณฑ์ต่างๆ แล้วจึงได้เสริมเติมแต่งขั้นตอนพิธีกรรมต่างๆ ให้มีความวิจิตรบรรจงมากขึ้น และได้จัดวางรูปแบบพิธีกรรมให้เป็นแบบแผนเดียวกัน ซึ่งรวมถึงเครื่องดนตรีที่มีใช้เพิ่มเติมหลากหลายทั้งชนิดและจำนวน กระทั่งในปัจจุบันพบว่ามีเครื่องดนตรีที่ถูกนำไปใช้บรรเลงประกอบในพิธีกรรมเซมาดังต่อไปนี้

1) ขลุ่ยเนย์ [Ney] เป็นเครื่องดนตรีประเภทใช้ลมเป็นแหล่งกำเนิดเสียง (Aerophone) ชนิดขลุ่ยผิวทางขอบด้านปลาย (Rim - Blown Flute) เป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่พบใช้ทั่วไปในภูมิภาคตะวันออกกลาง เป็นเวลานับศตวรรษ มีหลากหลายรูปแบบ เช่น ขลุ่ยเนย์อาหรับ ขลุ่ยเนย์เปอร์เซีย ขลุ่ยเนย์อียิปต์ และขลุ่ยเนย์ตุรกี เป็นต้น จึงอาจนับได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีเก่าแก่ที่สุดอีกชนิดหนึ่งที่ยังคงมีการใช้งานยาวนานต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีความแตกต่าง

กันในเรื่องของการเทียบเสียงตามสำเนียงดนตรีของชนชาตินั้น ลักษณะภายนอกทั่วไปของขลุ่ยเนย์ในแต่ละพื้นที่มีความคล้ายคลึงกันแต่แตกต่างในรายละเอียดบางประการ โดยทำจากไม้จำพวกข้อปล้องลำตรงภายในเจาะรูให้ทะลุกลวงตลอดลำไม้ สำหรับขลุ่ยเนย์ที่พบใช้ในพิธีกรรมเซมา เป็นขลุ่ยเนย์ตุรกี ทางด้านหน้ามี 6 รู สำหรับวางนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางของมือซ้าย และมือขวาอย่างละ 3 รู และ รูทางด้านหลังเครื่องสำหรับวางนิ้วโป้งอีก 1 รู ลักษณะพิเศษที่แตกต่างอย่างเห็นได้ชัดของเนย์ตุรกีคือมีที่พักสำหรับวางริมฝีปากหน้าตาคล้ายหมวกปีก เรียกว่า “บาชพาเร [Bashpare]” ซึ่งขลุ่ยเนย์ในภูมิภาคอื่นไม่มีใช้ ทำจากวัสดุหลากหลายตั้งแต่กระดูกสัตว์ ไม้เนื้อแข็งจนถึงพลาสติก โดยขลุ่ยเนย์ตุรกีสำรับมาตรฐานหนึ่งมี 7 ขนาด สำหรับใช้บรรเลงในบันไดเสียงที่แตกต่างกันออกไป เสียงของขลุ่ยเนย์ตุรกีมีลักษณะพิเศษเฉพาะเป็นเสียงดนตรีโหยหวนที่คลอเคล้าด้วยเสียงแหบแห้งของลมหายใจจึงให้ความรู้สึกเหมือนตกในภวังค์ และให้ความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ได้เป็นอย่างดี

ภาพประกอบ 5 ขลุ่ยเนย์บรรเลงโดยเนย์เซน

ขลุ่ยชนิดนี้จัดเป็นเครื่องบรรเลงทำนองที่สำคัญอย่างมากในรูปแบบดนตรีศิลปะของตุรกีที่มักใช้บรรเลงวงร่วมกับซอเคเมนเชตุรกี และพิณทัมบูร์ตุรกี อีกทั้งยังมีความสำคัญที่สุดในเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาโดยจัดเป็น 1 ใน 4 เครื่องดนตรีมาตรฐานที่ปรากฏใช้พิธีกรรมเซมา ในช่วงแรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน โดยถือเป็นสัญลักษณ์ของสำนักเมฟเลวี บทบาทของขลุ่ยเนย์ในพิธีจะทำหน้าที่เป็นเครื่องบรรเลงทำนองหลักทั้งการบรรเลงเดี่ยว บรรเลงร่วมในบทเพลงบรรเลง

และบทเพลงร้อง โดยขลุ่ยเนย์ตุรกีถือเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีที่จำเป็นต้องใช้ในพิธีกรรมเซมา จะขาดเสียไม่ได้ โดยผู้บรรเลงเรียกว่า “เนย์เซน [Neyzen]” หรือ “เนยิ [Neyi]” หากมีผู้บรรเลงหลายคนเรียกผู้ที่เป็นหัวหน้ากลุ่มว่า “เนย์เซนบาช [Neyzenbaşı]” สำหรับนักขลุ่ยเนย์ที่มีฝีมือเป็นเลิศที่เป็นยอมรับทั่วไปในยุคนั้นๆ จะได้รับการขนานนามว่า “คุตบูน เนยิ [Kutbü’n-Neyi]”

2) ซอเคเมนเช [Kemençe] เป็นเครื่องดนตรีประเภทใช้สายเป็นแหล่งกำเนิดเสียง (Chordophone) ชนิดใช้คันชักสำหรับสี (Fiddle) สันนิษฐานว่ามีรากศัพท์มาจากภาษาเปอร์เซียที่แปลว่า “คันธนูเล็ก หรือชันคักเล็ก” เป็นคำรวมที่ใช้เรียกเครื่องดนตรีพื้นบ้านประเภทเครื่องสายชนิดต่างๆ ที่มีต้นกำเนิดในภูมิภาคทะเลเมดิเตอร์เรเนียนตะวันออกโดยเฉพาะในอาร์เมเนีย กรีซ อิหร่าน ตุรกี อาเซอร์ไบจาน และภูมิภาคที่อยู่ติดกับทะเลดำ ปกติทั่วไปมี 3 สาย มีรูปทรงหลากหลายแตกต่างกันไปตามแต่ละภูมิภาค ทั้งชนิดรูปทรงแบบกล่อง (Box-Shaped Lute) รูปทรงแบบชาม (Bowl-Shaped Lute) และรูปทรงแบบเดือย (Spike Lute) เป็นต้น การเล่นบรรเลงจะนำส่วนหางของเครื่องดนตรีวางไว้บนหัวเข่า ส่วนการเทียบสายจะตั้งตามสำเนียงดนตรีของแต่ละชนชาตินั้น สำหรับซอเคเมนเชที่พบใช้ในพิธีเซมาฯ เป็นซอเคเมนเชคลาสสิก (Classical Kemenche) ที่พบได้ในกรีซโดยมีรูปทรงแบบชามแต่ทำการเทียบเสียงอย่างตุรกี

ซอชนิดนี้จัดเป็นเครื่องบรรเลงทำนองที่สำคัญอย่างมากในรูปแบบดนตรีศิลปะของตุรกีที่มักใช้บรรเลงวงร่วมกับขลุ่ยเนย์ตุรกี และพิณทัมบูร์ตุรกี อีกทั้งยังมีความสำคัญในดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนา โดยจัดเป็น 1 ใน 4 เครื่องดนตรีมาตรฐานที่ปรากฏใช้พิธีกรรมเซมาตั้งแต่ในช่วงยุคต้น ถึงแม้ปัจจุบันจะมีบางคณะใช้เครื่องสายชนิดอื่นมาบรรเลงควบคู่ หรือใช้ทดแทนกัน เช่น ซอรีบับ (Rebab) หรือซอไวโอลิน (Violin) กระทั่งบางคณะก็ไม่พบใช้ซอเคเมนเชในการบรรเลงแล้ว แต่กระนั้นบทบาทของซอเคเมนเชในพิธีกรรมเซมาได้ทำหน้าที่เป็นเครื่องบรรเลงทำนองหลักควบคู่ไปกับขลุ่ยเนย์ในบทเพลงบรรเลง และบทเพลงร้อง หรือถูกใช้บรรเลงเดี่ยวเป็นช่วงเวลาสั้น ๆ บางโอกาสในระหว่างเปลี่ยนท่อนทำนองหลักที่มีความสำคัญน้อยกว่าการใช้ขลุ่ยเนย์บรรเลง เพื่อไม่ให้เกิดความเงียบ และขาดความต่อเนื่องของดนตรีในระหว่างพิธีกรรม ผู้บรรเลงซอเคเมนเชจะเรียกว่า “เคเมนเชจิ [Kemençeci]” หากมีผู้บรรเลงหลายคนเรียกผู้ที่เป็นหัวหน้ากลุ่มเนย์ว่า “เคเมนเชจิบาช [Kemençecibaşı]”

ภาพประกอบ 6 ซอเคเมนเช (ซ้าย)

ภาพประกอบ 7 ซอรีบับ (ขวา)

3) พิณคานุน [Kanun] เป็นเครื่องดนตรีประเภทใช้สายเป็นแหล่งกำเนิดเสียง (Chordophone) ชนิดขึงสายแนวนอนบนกล่องกำธรเสียงทรงสี่เหลี่ยมคางหมู (Zither) สืบย้อนที่มาไปได้ถึงช่วงศตวรรษ ที่ 19 ก่อนคริสต์ศักราชในยุคจักรวรรดิอัสซีเรียเก่า สันนิษฐานว่ามีรากศัพท์มาจากภาษาอาหรับที่แปลว่า “กฎเกณฑ์ กฎหมาย บรรทัดฐาน หรือหลักการ” โดยเป็นคำยืมจากภาษากรีกโบราณที่แปลว่า “กฎ” ด้วยเช่นกัน เป็นเครื่องดนตรีที่พบใช้ในตะวันออกกลาง แอฟริกาเหนือ แอฟริกาตะวันตก เอเชียกลาง และภูมิภาคตะวันออกเฉียงใต้ของยุโรป ขึ้นชื่อในด้านเสียงอันไพเราะเป็นเอกลักษณ์ การเล่นบรรเลงสามารถนำเครื่องดนตรีวางไว้บนตัก หรือบนขาตั้ง โดยผู้บรรเลงจะสวมเล็บเทียมไว้ที่นิ้วชี้ของมือแต่ละข้าง หรือใช้เล็บจริงดีดลงบนสายที่ขึงแบ่งเป็นช่องในแต่ละระดับเสียง ซึ่งการเทียบเสียงก็จะแตกต่างกันไปตามสำเนียงดนตรีของชนชาตินั้น ปกติพิณคานุนจะมีรูปร่างที่คล้ายคลึงกันมากถึงแม้จะมาจากต่างภูมิภาค ซึ่งพิณคานุนที่พบใช้ในพิธีกรรมเซมา เป็นพิณคานุนตุรกีซึ่งมีขนาดมาตรฐานเล็กกว่าพิณคานุนอาหรับ โดยมีขนาดความยาว 95 - 100 ซ.ม. ขนาดความกว้าง 38 - 40 ซ.ม. และมีขนาดความสูง 4 - 6 ซ.ม. มีสายทั้งหมด 26 แถว โดยในแต่ละแถวนั้นจะประกอบด้วยสาย 3 เส้น นอกจากนี้พิณคานุนยังสามารถปรับสายให้มีเสียงสูงขึ้น หรือต่ำลงเล็กน้อยในระหว่างบรรเลงเพื่อให้ได้สำเนียงที่ต้องการโดยการใช้คันโยกเล็กที่อยู่บริเวณปลายสายที่หมุดยึด

พิณชนิดนี้ไม่ได้จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีมาตรฐานที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเซมา แต่เป็นเครื่องดนตรีทางเลือกที่ถูกนำเข้ามาเสริมเพื่อช่วยให้เสียงดนตรีมีความน่าสนใจ และเด่นชัด

ยิ่งขึ้น ซึ่งบทบาทของพิณคานุนตุรกีในพิธี นอกจากจะได้ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักเสริมไปกับเครื่องบรรเลงทำนองอื่นในบทเพลงบรรเลง และบทเพลงร้องต่าง ๆ บางโอกาสยังถูกใช้บรรเลงเดี่ยวเป็นช่วงเวลาสั้น ๆ ในระหว่างเปลี่ยนท่อนทำนองหลักที่มีความสำคัญน้อยกว่าการใช้ขลุ่ยเนย์บรรเลง เพื่อไม่ให้เกิดความเงียบ และขาดความต่อเนื่องของดนตรีในพิธีกรรม ผู้บรรเลงพิณคานุนตุรกีจะเรียกว่า “คานุนิ [Kanuni]” หากมีผู้บรรเลงหลายคนเรียกผู้ที่เป็นหัวหน้ากลุ่มคานุนว่า “คานุนิบาช [Kanunibaşı]”

ภาพประกอบ 8 พิณคานุนบรรเลงโดยคานุนิ

4) พิณอูด [Oud] เป็นเครื่องดนตรีประเภทใช้สายเป็นแหล่งกำเนิดเสียง (Chordophone) ชนิดขึงสายลงบนคอพาดยาวไปยังกล่องกำธรเสียงทรงคล้ายลูกแพร์ (Lute) เป็นเครื่องดนตรีที่พบใช้แพร่หลายทั่วไปในภูมิภาคตะวันออกกลาง มีหลากหลายรูปแบบ เช่น พิณอูดซีเรีย พิณอูดอียิปต์ พิณอูด โมรอคโค และพิณอูดตุรกี เป็นต้น ซึ่งลักษณะภายนอกของพิณอูดมีความคล้ายคลึงกันอย่างมากกับพิณลูทแบบตะวันตกด้วย ในอดีตมีเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายกันที่พบใช้ในภูมิภาคตะวันออกกลาง แอฟริกาเหนือ โดยเฉพาะในอียิปต์ โซมาเลีย และเอเชียกลางเป็นเวลาหลายพันปี ทั้งนี้รวมถึงเมโสโปเตเมีย คอเคซัส ลิแวนต์ และประเทศกลุ่มประเทศในคาบสมุทรบอลข่าน เช่น กรีซ แอลเบเนีย และบัลแกเรีย เป็นต้น แต่ที่มีน้ำหนักที่สุดสันนิษฐานว่าพิณอูดอาจพัฒนามาจากพิณบาร์บัตของเปอร์เซีย ลักษณะภายนอกของพิณอูดอาจดูคล้ายกับกีตาร์แต่มีความแตกต่างกันตรงที่พิณอูดมีคอที่เล็กกว่า ขณะที่ส่วนหัวสำหรับปรับสายหักพับไปทางด้านหลัง อีกทั้งยังไม่มีช่องแบ่งเสียง (Fret) แบบกีตาร์เพื่อให้สามารถเล่นเสียงที่ละเอียดระดับควอเตอร์โทน (Quartertone) และไมโครโทนได้ (Microtone) ปกติพิณอูดจะมีรูปร่าง

ที่คล้ายคลึงกันมากถึงแม้จะมาจากต่างภูมิภาค ซึ่งพิณอูดที่พบใช้ในพิธีกรรมเซมา เป็นพิณอูดตุรกี มีสายทั้งสิ้น 11 - 13 เส้น โดยจัดเป็นกลุ่ม 5 - 6 แถว เล่นบรรเลงด้วยการดีดโดยการใช้ไม้ดีดที่เรียกว่า “มึซรัป [Mızrap]”

พิณชนิดนี้ไม่ได้จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีมาตรฐานที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเซมา แต่เป็นเครื่องดนตรีทางเลือกที่ถูกนำเข้ามาเสริมเพื่อช่วยให้เสียงดนตรีมีความน่าสนใจ และเด่นชัดยิ่งขึ้น ซึ่งบทบาทของพิณอูดตุรกีในพิธีกรรม นอกจากจะได้ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักเสริมไปกับเครื่องบรรเลงทำนองอื่นในบทเพลงบรรเลง และบทเพลงร้องต่าง ๆ แล้ว บางโอกาสยังถูกใช้บรรเลงเดี่ยวเป็นช่วงเวลา สั้น ๆ ในระหว่างเปลี่ยนท่อนทำนองหลักที่มีความสำคัญน้อยกว่าการใช้ขลุ่ยเนย์บรรเลง เพื่อไม่ให้เกิดความเงียบ และขาดความต่อเนื่องของดนตรีในระหว่างพิธีกรรม ผู้บรรเลงพิณอูดตุรกีจะเรียกว่า “อูดิ [Oudi]” หากมีผู้บรรเลงหลายคนเรียกผู้ที่เป็นหัวหน้ากลุ่มคานุนว่า “อูดิบาช [Oudıibaşı]”

ภาพประกอบ 9 พิณอูดบรรเลงโดยอูดิ

5) พิณทัมบูร์ [Tambur] เป็นเครื่องดนตรีประเภทใช้สายเป็นแหล่งกำเนิดเสียง (Chordophone) ชนิดขึงสายลงบนคอพาดยาวไปยังกล่องกำธรเสียงทรงคล้ายชาม (Lute) เป็นคำในภาษาเปอร์เซียที่ใช้เรียกรวมเครื่องดนตรีพื้นบ้านประเภทเครื่องสายที่มีคอขนาดยาวที่พบแพร่หลายในอิหร่าน อินเดีย อัฟกานิสถาน เคอร์ดิสถาน อาร์เมเนีย ปากีสถาน ทาจิกิสถาน คาซัคสถาน อุซเบกิสถาน และตุรกี เป็นต้น สืบย้อนที่มาไปได้ถึงเครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายคลึง

กันในช่วงสหัสวรรษที่ 3 ก่อนคริสต์ศักราชในดินแดนเมโสโปเตเมียสมัยอัคคาเดีย เอเชียใต้ และเอเชียกลาง ก่อนจะแพร่กระจาย และมีชื่อเรียกผิดเพี้ยนกันออกไปตามสำเนียงในแต่ละภูมิภาค พิณทัมบูร์ที่พบใช้ในพิธีกรรมเซมา เป็นพิณทัมบูร์ตุรกีซึ่งมีข้อสันนิษฐานว่าอาจพัฒนามาจาก “พิณโคปุซ [Kopuz]” ซึ่งเป็นเครื่องสายคอยาวที่ยังคงถูกใช้อยู่ในหมู่ชาวเติร์กในเอเชียกลาง และภูมิภาคแคสเปียน พิณทัมบูร์ตุรกีมีส่วนคอที่แคบยาวมากและมีช่องแบ่งเสียง (Fret) ส่วนลำตัวมีรูปร่างเกือบกลม รูปแบบพบใช้ทั่วไปประกอบไปด้วยสาย 6 เส้น โดยจัดเป็นกลุ่ม 3 แถว การบรรเลงสามารถทำได้ใน 2 ลักษณะ คือ (1) จับเครื่องเป็นแนวนอนวางบนเข่า บรรเลงโดยการใช้ไม้ดีดที่เรียกว่า “บาอ์ [Bağa]” ซึ่งพิณทัมบูร์ที่บรรเลงในลักษณะนี้จะเรียกว่า “มึซรัปลึ ทัมบูร์ [Mızraplı Tambur]” (2) จับเครื่องเป็นแนวตั้งวางบนเข่า บรรเลงด้วยการใช้คันชัก ซึ่งพิณทัมบูร์ที่บรรเลงในลักษณะนี้จะเรียกว่า “ยัยลึ ทัมบูร์ [Yaylı Tambur]”

พิณชนิดนี้จัดเป็นเครื่องบรรเลงทำนองที่สำคัญอย่างมากในรูปแบบดนตรีศิลปะของตุรกีที่มักใช้บรรเลงวงร่วมกับขลุ่ยเนย์ตุรกี และซอเคเมนเชคลาสสิก ถึงแม้ว่าพิณทัมบูร์ตุรกีจะไม่ได้จัดอยู่ในกลุ่มเครื่องดนตรีมาตรฐานที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเซมา แต่เป็นเครื่องดนตรีทางเลือกที่ถูกนำเข้ามาเสริมเพื่อช่วยให้เสียงดนตรีมีความน่าสนใจ และเด่นชัดยิ่งขึ้น ซึ่งบทบาทของพิณทัมบูร์ตุรกีในพิธีกรรม นอกจากจะได้ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักเสริมไปกับเครื่องบรรเลงทำนองอื่นในบทเพลงบรรเลง และบทเพลงร้องต่าง ๆ แล้ว บางโอกาสยังถูกใช้บรรเลงเดี่ยวเป็นช่วงเวลาสั้น ๆ ในระหว่างเปลี่ยนท่อนทำนองหลักที่มีความสำคัญน้อยกว่าการใช้ขลุ่ยเนย์บรรเลงเพื่อไม่ให้เกิดความเงียบ และขาดความต่อเนื่องของดนตรีในระหว่างพิธีกรรม กระนั้นยังพบว่าคีตกวีสำนักเมฟเลวี บางท่านยังได้ประพันธ์บทบรรเลงเดี่ยวเพื่อให้พิณทัมบูร์ตุรกีได้บรรเลงในพิธีกรรมเซมา โดยเฉพาะ ผู้บรรเลงพิณทัมบูร์ตุรกีจะเรียกว่า “ทัมบูริ [Tamburi]” หากมีผู้บรรเลงหลายคนเรียกผู้ที่เป็นหัวหน้ากลุ่มคานุนว่า “ทัมบูริบาช [Tamburibaşı]”

ภาพประกอบ 10 พิณทัมบูร์บรรเลงด้วยการสี (ซ้าย)

ภาพประกอบ 11 พิณทัมบูร์บรรเลงด้วยการดีด (ขวา)

6) กลองคูดุม [Kudüm] เป็นเครื่องดนตรีประเภทใช้แผ่นหนังเป็นแหล่งกำเนิดเสียง (Membranophone) ลักษณะเป็นกลองทรงชามหงายแคบลงไปทางด้านล่างคล้ายกลองทิมปะนี ขนาดเล็กทำจากทองแดงโดยอาจผสมทองคำเล็กน้อยเพื่อให้ได้คุณภาพเสียงที่ก้องกังวาน มีความคงทนมากยิ่งขึ้น โดยสำรับหนึ่งมี 2 ลูก มีขนาดความสูงเท่ากันราว 16 -18 ซ.ม. แต่ขนาดความกว้างแตกต่างกันโดยใบเล็กมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางยาว 28 ซ.ม. และใบใหญ่ซึ่งมีขนาดกว้างกว่าเล็กน้อยเส้นผ่านศูนย์กลางยาว 30 ซ.ม. สิ่งที่ทำให้เกิดความแตกต่างกันของระดับเสียง คือ ความหนาของตัวกลอง ในตำแหน่งการวางสำหรับบรรเลงกลองเสียงสูงที่มีระดับเสียง “เท็ค [Tek]” จะอยู่ทางด้านซ้ายมือ กลองเสียงต่ำที่มีระดับเสียง “ดุม [Düm]” จะอยู่ทางด้านขวามือ หน้ากลองทำมาจากหนังอูฐขึ้นตึงด้วยเส้นหนังจำนวน 19 เส้นรอบตัวกลอง สามารถเร่งสายหนังเพื่อปรับระดับเสียงให้เข้ากันกับบันไดเสียงที่จะบรรเลงได้ บรรเลงโดยการใช้ไม้ตีที่เรียกว่า “ซาฮ์เม [Zahme]” จำนวน 2 ไม้ ทำจากไม้เนื้ออ่อนปานกลาง พบใช้ทั้งที่เป็นหัวไม้แข็ง และหัวไม้นวม ในขณะบรรเลงต้องวางบนแป้นวงกลมที่เรียกว่า “ซิมิท [Simit]” ซึ่งทำหน้าที่ไม่ให้กลองสัมผัสกับพื้นโดยตรง ดูดซับแรงกระแทกจากการตีไม่ให้กลองลื่นไหล และช่วยให้คุณภาพเสียงของคูดุมดีขึ้น

อีกด้วย ในอดีตเชื่อว่ากลองคูดุมถูกใช้บรรเลงในพิธีทางศาสนาของสำนักเมฟเลวีเท่านั้น ซึ่งในความเป็นจริงกลองคูดุมยังถูกใช้ในดนตรีศิลปะของตุรกีอีกด้วย

กลองชนิดนี้จัดเป็นเครื่องบรรเลงประกอบจังหวะที่สำคัญอย่างมากในรูปแบบดนตรีศิลปะของตุรกีที่มักใช้บรรเลงวงร่วมกับขลุ่ยเนย์ตุรกี ซอเคเมนเชตุรกี และพิณทัมบูร์ตุรกี อีกทั้งยังมีความสำคัญที่สุดในเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาโดยจัดเป็น 1 ใน 4 เครื่องดนตรีมาตรฐานที่ปรากฏใช้พิธีกรรมเซมา ในช่วงแรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน บทบาทของกลองคูดุมในพิธีกรรมจะทำหน้าที่เป็นเครื่องบรรเลงประกอบจังหวะทั้งการบรรเลงเป็นอาณัติสัญญาณ บรรเลงร่วมในบทเพลงบรรเลง และบทเพลงร้อง โดยกลองคูดุมถือเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีที่จำเป็นต้องใช้ในพิธีกรรมเซมาจะขาดเสียไม่ได้ โดยผู้บรรเลงจะเรียกว่า “คูดุมเซน [Kudümzen]” หากมีผู้บรรเลงหลายคนเรียกผู้ที่เป็นหัวหน้ากลุ่มว่า “คูดุมเซนบาชึ [Kudümzenbaşı]” แต่โดยปกติแล้วมักปรากฏผู้บรรเลงกลองคูดุมในพิธีกรรมเซมาเพียงแค่คนเดียว

ภาพประกอบ 12 กลองคูดุมบรรเลงโดยคูดุมเซน

2) ฉาบฮาลิเล [Halile] เป็นเครื่องดนตรีประเภทใช้การสั่นสะเทือนของวัตถุด้วยตัวมันเองเป็นแหล่งกำเนิดเสียง (Idiophone) ลักษณะเป็นแผ่นโลหะผสมประเภททองเหลืองตีให้เป็นออกเป็นรูปจานกลมแบนตรงกลางนูนป่องออกมีรูสำหรับร้อยเชือกเพื่อให้จับถนัดมือขณะบรรเลง ฉาบเป็นเครื่องดนตรีที่มีการใช้แพร่หลายในทุกภูมิภาคมาตั้งแต่สมัยโบราณสืบย้อนที่มาไปได้ถึงยุคศตวรรษที่ 7 ก่อนคริสต์ศักราช ในอาณาจักรโบราณต่าง ๆ เช่น บาบิโลน อัสซีเรีย อียิปต์ กรีก และโรม มีการอ้างอิงถึงฉาบที่ปรากฏอยู่ตลอดทั้งพระคัมภีร์ไบเบิลผ่านทางบทเพลงสดุดี และบทเพลงสรรเสริญพระเจ้ามากมาย อีกทั้งยังปรากฏหลักฐานว่าจีนอาจได้รับการแนะนำให้รู้จักกับฉาบจากภูมิภาคเอเชียกลางในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 3 หรือ 4

ในอินเดียฉาบถูกใช้มาตั้งแต่สมัยโบราณ และยังคงใช้กันอยู่มาจนถึงปัจจุบันตามวัดฮินดูสำคัญ และสถานที่ทางพุทธศาสนาเกือบทั้งหมด ในตุรกีช่วงศตวรรษที่ 14 หรือก่อนหน้านั้นฉาบถูกใช้โดยวงดนตรีทหารพิทักษ์องค์สุลต่าน หรือจานิสซารี (Janissary) เมื่อถึงศตวรรษที่ 17 ฉาบดังกล่าวได้ถูกนำใช้ในดนตรีทางฝั่งยุโรป และมักใช้เล่นในวงดนตรีทหาร (Military Band) และวงดุริยางค์ (Orchestra) ในช่วงกลางศตวรรษที่ 18 ตั้งแต่ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา คีตกวีตะวันตกบางคนได้ประพันธ์เพลงให้ฉาบมีบทบาทมากขึ้นจึงได้มีการพัฒนารูปทรง เทคนิคการบรรเลง และคุณภาพของวัสดุที่ใช้ทำฉาบหลากหลายมากยิ่งขึ้น ฉาบฮาลิเลที่พบใช้ในพิธีกรรมเซมา เป็นฉาบขนาดเล็กถึงขนาดกลาง เป็นที่สังเกตว่ามีรูปทรงค่อนข้างโบราณ และมีความประณีตน้อยกว่าฉาบสมัยใหม่ในปัจจุบัน ซึ่งอาจเกิดจากกรรมวิธีในการผลิต และขึ้นรูปที่ยังคงใช้แบบดั้งเดิม บรรเลงด้วยการนำฉาบทั้งสองข้างมากระทบเข้าด้วยกันไม่มีการใช้ไม้ตีแต่อย่างใด

ฉาบชนิดนี้จัดเป็นเครื่องบรรเลงประกอบจังหวะที่สำคัญที่สุดในเครื่องดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนาโดยจัดเป็น 1 ใน 4 เครื่องดนตรีมาตรฐานที่ปรากฏใช้พิธีกรรมเซมา ในช่วงแรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน แต่กลับไม่ปรากฏใช้ในดนตรีศิลปะของตุรกี บทบาทของฉาบฮาลิเลในพิธีกรรมเซมานั้นค่อนข้างสำคัญน้อยกว่ากลอง คูดุมโดยจะทำหน้าที่เป็นเครื่องบรรเลงสนับสนุนจังหวะ หรือควบคุมจังหวะในบทเพลงบรรเลง และบทเพลงร้องซึ่งไม่ปรากฏว่ามีการใช้ฉาบฮาลิเลในการบรรเลงเดี่ยวในขั้นตอนพิธีแต่อย่างใด ฉาบฮาลิเลแม้ถือเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีมาตรฐานในการประกอบพิธีกรรมเซมา แต่พบว่าในบางโอกาสกลับไม่พบฉาบฮาลิเลในพิธีแต่อย่างใด โดยผู้บรรเลงจะเรียกว่า “ฮาลิเลเซน [Halilezen]” หากมีผู้บรรเลงหลายคนเรียกผู้ที่เป็นหัวหน้ากลุ่มว่า “ฮาลิเลเซนบาซ [Halilezenbaşı]” แต่โดยปกติแล้วมักปรากฏผู้บรรเลงฉาบฮาลิเลในพิธีกรรมเซมาเพียงแค่คนเดียว

ภาพประกอบ 13 ฉาบฮาลิเลบรรเลงโดยฮาลิเลเซน

3) กลองเบนดิร [Bendir] เป็นเครื่องดนตรีประเภทใช้แผ่นหนังเป็นแหล่งกำเนิดเสียง (Membranophone) มีรากศัพท์มาจากภาษาอาหรับ เป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมที่เล่นทั่วไปในภูมิภาคแอฟริกาเหนือ และเอเชียตะวันตกเฉียงใต้ โดยกลองรูปแบบนี้สันนิษฐานว่ามีใช้มาตั้งแต่สมัยยุคอียิปต์โบราณ และเมโสเตเมีย ลักษณะเป็นกลองหน้าเดียวที่มีลำตัวตื้นขึงหน้ากลองอยู่ในกรอบวงแหวน (Frame Drum) ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 40 - 55 ซม. ขนาดที่ได้มาตรฐานที่สุดอยู่ที่ความยาว 52 ซม. ภายในมีบ่วงทำจากหนังไว้ขึงไส้ที่ทำจากเชือกขึงพาดกลางกลอง เมื่อเคาะด้วยฝ่ามือจะทำให้เกิดเสียงสั่นคล้ายกับกลองสแนร์ (Snare) เครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันนี้ถูกใช้อย่างกว้างขวางในยุโรปยุคกลางตั้งแต่ศตวรรษที่ 12 มีชื่อเรียกในภาษาฝรั่งเศษว่า “ทิมเบร (Timbre หรือ Tymbre)” ซึ่งมีความเป็นไปได้สูงว่าชื่อในภาษาอาหรับอาจจะถูกแปลมาจากภาษาฝรั่งเศสอีกทอดหนึ่ง กลองเบนดิรที่พบใช้ในพิธีกรรมเซมา รวมทั้งในดนตรีศิลปะของตุรกีแต่เดิมเป็นที่รู้จักกันในชื่อ “กลองเดฟ [Def]” คำว่า “เบนดิร” เริ่มถูกใช้อย่างแพร่หลายในตุรกีหลังช่วงทศวรรษ 1980 เป็นต้นมา โดยเป็นคำเรียกรวมเครื่องดนตรีประเภทกลองหน้าเดียวที่อยู่ในกรอบวงแหวนใช้มือตีขนาดใหญ่ ในสมัยก่อนพบว่ากลองเบนดิร หรือกลองเดฟจะถูกใช้บรรเลงในดนตรีที่เกี่ยวข้องกับทางศาสนาเท่านั้น แต่ในปัจจุบันพบว่านอกเหนือจากเพลงศักดิ์สิทธิ์ของสำนักเมฟเลวี กลองเบนดิรได้กลายเป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะที่ถูกใช้มากที่สุดในเพลงพื้นบ้านตุรกี นอกจากนี้ยังสามารถพบเห็นกลองเบนดิรนำมาร่วมบรรเลงวงในดนตรีสมัยนิยมของตุรกีได้เป็นครั้งคราว ในการบรรเลงกลองเบนดิรให้ใช้มือข้างที่ไม่ถนัดจับกลองขึ้นในแนวตั้งใช้นิ้วโป้งสอดไว้ด้านหลังกลองใช้นิ้วมือทั้งสองข้างตี

กลองชนิดนี้จัดเป็นเครื่องบรรเลงประกอบจังหวะที่สำคัญที่พบในรูปแบบดนตรีศิลปะตุรกี ดนตรีพื้นบ้านตุรกี และดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนา แม้ว่ากลองเบนดิรจะไม่ได้จัดอยู่ในกลุ่ม

เครื่องดนตรีมาตรฐานที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเซมา แต่เป็นเครื่องดนตรีที่ปรากฏอยู่ในหน้าประวัติศาสตร์อิสลามของการขับร้องอนาชีด หรือการขับลำนำสรรเสริญศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) จึงอาจเป็นไปได้ว่าด้วยเหตุที่มีความสำคัญดังกล่าวจึงถูกนำมาใช้ในพิธีกรรมเซมา ด้วย บทบาทของกลองเบนดิรในพิธีนั้นค่อนข้างสำคัญน้อยกว่ากลองคูดุมโดยจะทำหน้าที่เป็นเครื่องบรรเลงสนับสนุนจังหวะ หรือควบคุมจังหวะในบทเพลงบรรเลง และบทเพลงร้อง ซึ่งไม่ปรากฏว่ามีการใช้กลองเบนดิรในการบรรเลงเดี่ยวในขั้นตอนพิธีกรรมแต่อย่างใด กลองเบนดิรแม้เป็นเครื่องดนตรีที่พบได้บ่อยครั้งในดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศาสนา แต่พบว่าในบางโอกาสกลับไม่พบกลองเบนดิรใช้ในพิธีกรรมเซมาแต่อย่างใด โดยผู้บรรเลงจะเรียกว่า “เบนดิริ [Bendiri]” หากมีผู้บรรเลงหลายคนเรียกผู้ที่เป็นหัวหน้ากลุ่มว่า “เบนดิริบาช [Bendiribaşı]”

ภาพประกอบ 14 กลองเบนดิรบรรเลงโดยเบนดิริ

การจัดประสมวงดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเซมา

วงดนตรีประกอบพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวี เรียกว่า “มุทริบ [Mutrib]” หรือ “มุทริบาน [Mutriban]” เป็นวงดนตรีที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลม เครื่องสาย เครื่องกระทบ และกลุ่มนักร้อง ซึ่งมีพัฒนาการ และการเปลี่ยนแปลงของการประสมวงมาตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน

1) การประสมวงยุคเริ่มต้น เป็นการจัดวงในรูปแบบพื้นต้นสันนิษฐานว่ามีที่มาจากการร่วมกันคิดค้นการทำสมาธิในรูปแบบการหมุนผสมผสานกับเสียงดนตรีโดยซัมส์แห่งตับรีซและเมฟลานา รูมีย์ โดยใช้เครื่องดนตรีเพียงขลุ่ยเนย์อย่างเดียว หรือขลุ่ยเนย์บรรเลงคู่กับกลองคูดุมเท่านั้น

การจัดวงรูปแบบนี้ไม่เป็นที่นิยมบรรเลงร่วมกับการแสดงพิธีกรรมเซมาแล้วในปัจจุบัน แต่อาจพบได้ในลักษณะของการจัดนิทรรศการ

ภาพประกอบ 15 การประสมวงมุทริบยุคเริ่มต้น

2) การประสมวงเครื่องสี่มาตรฐาน เป็นการจัดวงที่พัฒนารูปแบบมาจากการจัดประสมวงระยะแรกเริ่ม มีความคล้ายคลึงกับการจัดวงดนตรีศิลปะตุรกีที่เรียกว่า “ตูร์ก ซานัต มูซีร์ [Türk Sanat Müziği]” ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี 4 ชิ้น ได้แก่ ขลุ่ยเนย์ ซอเคเมนเช กลองคูดุม และฉาบฮาลิเล ร่วมกับคณะนักร้องกลุ่มเล็ก การจัดวงลักษณะนี้ในปัจจุบันพบว่ามีการเปลี่ยนแปลงการใช้เครื่องดนตรีค่อนข้างมากโดยนิยมใช้ซอรีบับ หรือเครื่องสายชนิดอื่นบรรเลงแทนซอเคเมนเช เช่น พิณทัมบูร์ พิณอูด หรือพิณคานุน เป็นต้น อีกทั้งแทบไม่พบการฉาบฮาลิเลในการบรรเลงประกอบจังหวะแต่มีการเพิ่มกลองเบนดิรเข้ามาเพื่อใช้สนับสนุนกลองคูดุมแทน

3) การประสมวงขนาดใหญ่ เป็นการขยายวงเครื่องสี่มาตรฐานโดยเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรีมาตรฐาน เพิ่มเครื่องดนตรีสนับสนุนแนวทำนอง และสนับสนุนจังหวะหลากหลาย

ชนิด และเพิ่มกลุ่มนักร้องเข้ามาอีกเป็นจำนวนมาก การวัดวงรูปแบบนี้พบได้ในการแสดงทางวัฒนธรรมในศูนย์การแสดงขนาดใหญ่

4) การประสมวงแบบอิสระ เป็นรูปแบบการจัดวงตามสถานการณ์เฉพาะ หรือตามความสะดวกของผู้จัดงาน โดยมากขึ้นอยู่กับงบประมาณ สถานที่จัดแสดง และการจัดจ้างนักดนตรี ซึ่งมีตั้งแต่จำนวน 4 คน ไปจนกระทั่ง 20 คน

ภาพประกอบ 16 การประสมวงมุทริบแบบอิสระ

สถานที่สำหรับประกอบพิธีกรรมเซมา

พิธีกรรมเซมาเป็นการระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้าซึ่งถือเป็นกิจกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นสถานที่ประกอบพิธีกรรมจึงนับว่ามีความสำคัญอย่างยิ่ง เนื่องจากต้องสามารถสร้างบรรยากาศของความศรัทธา และการนมัสการควบคู่ไปด้วยกันได้ จากการศึกษาวิจัย และการลงพื้นที่ภาคสนามพบว่ามีการใช้สถานที่หลากหลายขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการประกอบพิธีกรรม สภาพอากาศ และงบประมาณ เป็นต้น

โดยปกติพิธีกรรมเซมาจะถูกจัดขึ้นในสถานที่เป็นการเฉพาะ เรียกว่า “เซมาฮาเน [Semahane]” นิยมสร้างเป็นอาคารขนาด 1 - 2 ชั้น อยู่ในบริเวณพื้นที่อารามเมฟเลวีแยกต่างหากจากอาคารส่วนอื่น ภายในเซมาฮาเนเป็นพื้นที่โล่งกว้างล้อมด้วยที่นั่งสำหรับผู้เข้าร่วมชมพิธี ซึ่งบางแห่งอาจมีการกั้นรั้วเตี้ย ๆ แยกส่วนผู้ชมกับบริเวณพื้นที่ประกอบพิธีกรรมด้วย มักมีการประดับตกแต่งภายในด้วยตัวอักษรวิจิตรภาษาอาหรับจากโองการในคัมภีร์อัลกุรอาน หรือข้อความภาษา

เปอร์เซียจากบทกวีซูฟีย์ และลวดลายเรขาคณิตตามรูปแบบศิลปะอิสลามอย่างงดงาม เช่น เซมาฮาเนของอารามเมฟเลวีแห่งกาลาตา (พิพิธภัณฑ์เมฟเลวีแห่งกาลาตา) เซมาฮาเนของศูนย์วัฒนธรรมเมฟลานา เป็นต้น หรือเซมาฮาเนอาจแบ่งใช้พื้นที่ภายในของอาคารอื่นได้ด้วยเช่นกัน ยกตัวอย่าง เซมาฮาเนของอารามเมฟเลวีแห่งคอนยา (พิพิธภัณฑ์เมฟลานา) ที่อยู่ในพื้นที่เดียวกันกับกลุ่มอาคารสุสาน และมัสยิดโดยมีการกั้นพื้นที่ไว้สำหรับประกอบพิธีกรรมเซมาอย่างเป็นสัดส่วน เป็นต้น

แต่เนื่องจากปัจจุบันอารามต่างๆ ได้ถูกปิดตัวลง และแปรสภาพเป็นพิพิธภัณฑ์ หรือสถานที่ราชการ อีกทั้งความสำคัญของเซมาในฐานะพิธีกรรมทางศาสนาเองก็ได้ถูกลดสถานะเป็นเพียงการแสดงเต้นรำพื้นเมืองของตุรกี การจัดแสดงพิธีกรรมเซมาในปัจจุบันจึงสามารถพบเห็นได้ไม่เพียงแต่ภายในเซมาฮาเนของอดีตอารามต่างๆ เท่านั้น แต่ยังอาจพบได้ในการจัดแสดงเฉพาะกิจโดยการใช้พื้นที่สาธารณะ หรือพื้นที่ธุรกิจ เช่น สนามกีฬา สถานีขนส่ง ห้องจัดแสดงนิทรรศการ เวทีการแสดง หรือกระทั่งบนเรือสำราญ เป็นต้น

แม้จะมีความหลากหลายของสถานที่จัดพิธีกรรมเซมา และการออกแบบประดับตกแต่งแตกต่างกันไปในแต่ละสถานที่ อย่างไรก็ตามเซมาฮาเนทุกแห่งล้วนมีรูปแบบสำคัญเฉพาะร่วมกัน คือ พื้นที่บริเวณภายในปะรำพิธีจะต้องมีลักษณะเป็นรูปวงกลม (หรือวงกลมเหลี่ยม) ตามแบบประเพณีนิยม ดังนั้นในพื้นที่ที่ถูกใช้เป็นปะรำพิธีแต่ไม่ได้รูปร่างเป็นวงกลมจะต้องประยุกต์ใช้พื้นที่ เช่น นำเก้าอี้ของผู้เข้าชมพิธีกรรมมาล้อมพื้นที่ให้เกิดเป็นรูปวงกลม เป็นต้น ซึ่งรูปแบบพื้นที่วงกลมนี้มักไม่เป็นปัญหาของเซมาฮาเนที่ถูกสร้างไว้โดยเฉพาะทั้งส่วนของราชการ และเอกชนรายใหญ่ เนื่องจากมีการคิดคำนวณพื้นที่มาแล้วเป็นอย่างดี แต่เป็นปัญหาที่พบได้บ่อยของเอกชนรายย่อย และการจัดแสดงเฉพาะกิจ ที่มีพื้นที่จำกัด และมักเป็นทรงสี่เหลี่ยม อย่างไรก็ตามหากเป็นการลำบากต่อการจัดการจนเกินไปก็อนุโลมให้ใช้พื้นที่แบบเดิมที่เป็นอยู่ได้เช่นเดียวกัน

ภาพประกอบ 17 พื้นที่ประกอบพิธีกรรมเซมา (เซมาฮาเน)

อีกหนึ่งลักษณะเฉพาะร่วมกันของเซมาฮาเนทุกที่ คือ จะมีบริเวณด้านหนึ่งที่ถูกจัดไว้สำหรับให้นักดนตรีนั่งบรรเลงประกอบพิธีกรรมเซมาโดยเฉพาะ เรียกว่า “มุทริบฮาเน [Mutribhane]” ซึ่งตั้งอยู่ในบริเวณด้านตรงกันข้ามกับจุดวางพรมแดงของโพสเนชินเสมอ ในพื้นที่ออกแบบสำหรับประกอบพิธีกรรมเซมาโดยเฉพาะมุทริบฮาเนจะมีลักษณะยกสูงขึ้นมาเล็กน้อยจากพื้นที่ทำสมาธิหมุน สำหรับอาคารเซมาฮาเนที่มี 2 ชั้น พบว่ามุทริบฮาเนจะขึ้นไปอยู่บริเวณชั้นบนแต่ยังคงอยู่ตรงข้ามกับจุดวางพรมแดงเสมอ

ภาพประกอบ 18 พื้นที่สำหรับบรรเลงดนตรี (มุทริบฮาเน)

ถึงแม้ว่าพิธีกรรมเซมาจะเป็นรูปแบบกิจกรรมทางศาสนาที่ต้องอาศัยสมาธิ และรักษาความสงบเรียบร้อยของบรรยากาศโดยรอบ ฉะนั้นในการประกอบพิธีจึงมักกระทำกันในอาคารเป็นส่วนใหญ่ แต่ก็พบว่ามีการประกอบพิธีกรรมเซมานอกอาคารสถานที่ด้วยเช่นกัน โดยในช่วงเดือนกรกฎาคม และสิงหาคมของแต่ละปีซึ่งเป็นช่วงฤดูใบไม้ผลิที่มีอากาศอบอุ่น สำนักเมฟเลวีแห่งคอนยา (พิพิธภัณฑ์เมฟลานา)และศูนย์วัฒนธรรมเมฟลานาจะมีการประกอบพิธีกรรมเซมาภายนอกอาคาร แต่กระนั้นพื้นที่เซมาฮาเนภายนอกอาคารก็ยังคงต้องรักษารูปแบบดั้งเดิมโดย

ถูกสร้างขึ้นให้เป็นรูปวงกลมเช่นเดียวกับพื้นที่เซมาฮาเนในอาคาร และต้องมีพื้นที่มุทริบฮาเน สำหรับให้นักดนตรีด้วยเช่นกัน

Figure 19 เซมาฮาเนนอกอาคาร

1.5 ว่าด้วยสมาชิกผู้ประกอบพิธีกรรมเซมา ลำดับชั้น หน้าที่ และคุณสมบัติ

หลังจากการก่อตั้งสำนักเมฟเลวีจนมั่นคงดีแล้ว กฎเกณฑ์ต่าง ๆ ของสำนักจึงถูกบัญญัติขึ้นเพื่อใช้ควบคุมสมาชิกของสำนักให้เกิดความเป็นระเบียบเรียบร้อยตามฐานะ และภาระหน้าที่ที่ได้รับมอบหมาย ในอดีตเหล่านักพรตแห่งสำนักเมฟเลวี หรือ “เดอร์วิช [Derviş]” จะพำนักอาศัยอยู่ในอารามเฉพาะเรียกว่า “เทคเค [Tekke]” ที่มีรากศัพท์จากภาษาเปอร์เซีย แปลว่า “สำนัก” หมายถึง สถานที่พำนัก สำหรับฝึกฝนศาสตร์ความรู้ และสำหรับใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาของเหล่าเดอร์วิช ซึ่งภายหลังจากการเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองของสาธารณรัฐตุรกี สำนักลัทธิต่าง ๆ ทางศาสนาได้ถูกยกเลิกตามกฎหมาย เทคเคต่าง ๆ จึงได้ถูกปิดตัวลงถาวรแปรสภาพกลายไปเป็นพิพิธภัณฑ์ โบราณสถาน หรือสถานที่ทางราชการ และกลายมาเป็นที่รู้จักในชื่อเรียกใหม่ว่า “เมฟเลวิฮาเน [Mevlevihane]” แปลว่า “บ้านของเมฟเลวี”

ภายในเทคเคประกอบไปด้วยสมาชิกหลากหลายตำแหน่งตามแต่หน้าที่ภาระงาน เพื่อให้เกิดความเข้าใจลึกซึ้งในบริบททางวัฒนธรรมภายในของสำนักเมฟเลวี ในที่นี้จึงจำเป็นต้องกล่าวถึงสมาชิกลำดับ อื่น ๆ ซึ่งมิได้มีส่วนร่วมในการประกอบพิธีเซมาไว้ด้วย รายละเอียดดังต่อไปนี้

มุฮิบ [Muhib] หมายถึง “ผู้เต็มเปี่ยมไปด้วยความรัก และมิตรภาพ” เป็นคำใช้เรียกบุคคลทั่วไปที่มีความสนใจ และปรารถนาดำเนินชีวิตในวิถีทางของสำนักเมฟเลวี โดยต้องแสดงเจตจำนงต่อเจ้าอารามว่าอยากเข้ารับการเป็นมุฮิบ เมื่อได้รับความเห็นชอบจากเจ้าอารามแล้วจึงจะถูกยอมรับให้เป็นส่วนหนึ่งของสำนัก ซึ่งมุฮิบจะได้รับการศึกษาศาสตร์ต่าง ๆ จากนักพรต

ประจำศาสตร์วิชานั้น ๆ มุฮิบนั้นจะยังไม่ได้รับอนุญาตให้เข้าพักอาศัยภายในอารามของสำนัก เพียงแต่มาเข้าชั้นเรียนเพื่อรับการฝึกหัดโดย แต่งกายด้วยเสื้อผ้าชุดปกติที่ใช้ในชีวิตประจำวันเมื่อออกจากบ้าน ซึ่งต้องเป็นชุดที่สะอาด สุภาพ และต้องสวมหมวกตามประเพณีนิยมให้เรียบร้อย

ภาพประกอบ 20 หุ่นจำลองมุฮิบ

เนฟนิยาซ [Nevniyaz] หมายถึง “ผู้ตั้งเจตนาใหม่” เมื่อมุฮิบที่ได้เรียนรู้ศาสตร์วิถีแห่งเมฟเลวีจนเกิดความซาบซึ้งปรารถนาปวารณาตัวให้กับสำนัก โดยมีข้อกำหนดว่ามุฮิบที่ประสงค์เข้ามาเป็นนักพรตนั้นต้องยังไม่แต่งงาน และต้องได้รับการยินยอมจากเสียงส่วนใหญ่ในครอบครัวเสียก่อน เมื่อผ่านเงื่อนไขดังกล่าวมุฮิบผู้นั้นจะถูกนำไปยังห้อง “เมตบาฮ์ [Metbah]” อันศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นห้องที่ใช้สำหรับการประกอบอาหารของสำนักเพื่อพบกับ “อัซจึ เดเด [Ascı Dede]” หรือนักพรตประจำห้องครัว เพื่อเข้าสู่ขั้นตอนรับทราบกฎระเบียบ โดยอัซจึ เดเดจะสอบถามความประสงค์ของมุฮิบเพื่อประเมินการตอบรับ และแจ้งให้ทราบถึงข้อปฏิบัติที่เข้มงวด เมื่อมุฮิบยอมรับในเงื่อนไขกฎเกณฑ์ต่าง ๆ แล้ว จะถูกทดสอบความเพียรพยายาม และความอดทน โดยถูกนำไปนั่งบน “ซากา โพสตู [Saka Postu]” ซึ่งเป็นพื้นที่แคบ ๆ ที่ยกสูงขึ้นจากพื้นสำหรับตั้งหม้อน้ำบริเวณฝั่งซ้ายของห้องเมตบาฮ์เพื่อสังเกตการณ์ เรียนรู้วิถีชีวิตภายในสำนักโดยการนั่งคุกเข่าอยู่กับที่เป็นเวลา 3 วัน ระหว่างช่วงเวลานี้มุฮิบจะได้รับน้ำ และอาหารปกติ เพียงแต่จะไม่มีใครพูดคุยอะไรด้วยเพื่อหลีกเลี่ยงการชักนำการตัดสินใจ ในกรณีที่มุฮิบนั้นไม่ปรารถนาเข้าร่วมกับสำนักแล้วสามารถลุกออกไปได้โดยที่จะไม่ได้รับคำตำหนิแต่อย่างใด แต่ถ้าสามารถผ่านการทดสอบนี้ไปได้ มุฮิบผู้นั้นจะถูกเลื่อนขั้นขึ้นไปเป็นว่าที่สาวกเพื่อเรียนรู้การปฏิบัติงานจากนักพรตประจำหน้าที่ต่าง

ๆ อีกเป็นเวลา 18 วัน เมื่อครบเวลาฝึกหัดตามที่กำหนดแล้วนักพรตประจำครัวจะแจ้งให้นักพรตประจำครัวอาวุโสทราบเพื่อมอบเครื่องแบบแต่งกายการเป็นสาวกฝึกหัดของสำนักให้ ได้แก่ หมวกอารัคคิยา และเทนนูเรสำหรับงานครัว ซึ่งพิธีการนี้เรียกว่า “โซยุนมา [Soyunma]” หรือ “การเปลี้องชุด” ซึ่งหลังจากขั้นตอนนี้เองสาวกฝึกหัดจะถูกเรียกว่า “เนฟนิยาซ” หรือ “เมตบาฮ์ จาน [Metbah Jan]” หมายถึง “คนครัวใหม่”

ภาพประกอบ 21 ห้องเมตบาฮ์

เดอร์วิช [Derviş] หมายถึง นักพรตสำนักเมฟเลวี หรือเรียกอย่างล้ำลองว่า “เดเด [Dede]” เนฟนิยาซที่ได้รับอนุญาตให้เข้าอยู่ในอารามแล้วจะต้องบำเพ็ญเพียรอย่างหนักตลอดระยะเวลา 1,001 วัน ซึ่งเมื่อสามารถฝึกฝนจนสำเร็จจะได้รับ “เซลล์ [Cell]” ซึ่งเป็นห้องพักขนาดเล็กภายในอารามเป็นของตนเอง (เทียบได้กับกุฏิ) ในช่วงระยะเวลานี้ของการบำเพ็ญเพียรนี้หากมีการฝ่าฝืนธรรมบัญญัติ กฎเกณฑ์ แนวทางปฏิบัติของสำนัก หรือความผิดที่ไม่สามารถอภัยได้จะถือว่าการบำเพ็ญเสียหาย ซึ่งจะต้องเริ่มต้นการปฏิบัติใหม่ทั้งหมด หรืออาจถึงขั้นถูกขับออกจากอาราม นักพรตที่ได้รับเซลล์เป็นของตัวเองแล้วจะต้องบำเพ็ญตนสำหรับการครอบครองห้องในช่วงเวลา 18 วันแรก โดยมีเงื่อนไขว่าห้ามออกจากอาราม หลังจากนั้นเจ้านักพรตพิธีการ (Master dervish of ceremonies) จะนำว่าที่นักพรตไปพบกับเจ้าอาราม และจะได้รับหมวกซิกเคที่ผ่านการอำนวยพรแล้ว ด้วยวิธีนี้เองว่าที่นักพรตจะกลายเป็นเดอร์วิชอย่างสมบูรณ์ในที่สุด

เชย์ฮ [Şeyh] หมายถึง เจ้าอารามเมฟเลวี หรือที่รู้จักอย่างคุ้นชินว่า “เชค (Sheikh)” ทำหน้าที่ดูแลอาราม ปกครองสมาชิกทั้งทางด้านการบริหารทั่วไป และเป็นผู้นำทางด้านจิตวิญญาณ ในสมัยแรกเริ่มตำแหน่งเชคจะคัดเลือกกันเองจากเดอร์วิชอาวุโสที่มีความรอบรู้ทางศาสนา และจิตวิญญาณเป็นอย่างดี อีกทั้งยังต้องได้รับการยอมรับนับถือโดยทั่วไปจากคนในอารามนั้น ๆ ในระยะรุ่งเรืองของสำนักเมฟเลวีที่เกิดอารามขึ้นมากมาย ตำแหน่งเชคจะมาจากการคัดเลือกโดยการอนุมัติตามข้อกำหนดของเชเลบิ ตำแหน่งนี้ถือเป็นตำแหน่งทางจิตวิญญาณ พรมประจำตำแหน่งของเชคจะเป็นสีแดงเสมอ

ภาพประกอบ 22 เชคสำนักเมฟเลวี

เชเลบิ [Çelebi] หมายถึง เจ้าสำนักเมฟเลวีสูงสุด เป็นตำแหน่งของเชคผู้ปกครองอารามเมฟเลวีแห่งเมืองคอนยา ซึ่งเป็นอารามสำนักเมฟเลวีแห่งแรก และเป็นที่ประดิษฐานหลุมฝังศพของเมฟลานา รูมีย์ ซึ่งเปรียบเสมือนหัวใจหลักของสำนัก ในสมัยแรกเริ่มตำแหน่งนี้ถูกเสนอให้เลือกจากชายผู้มีอาวุโสสูงสุดที่สืบทอดเชื้อสายของท่านรูมีย์ทางฝั่งบิดา จากนั้นในปี ค.ศ.1886 เมื่อจักรวรรดิออตโตมันได้ก่อตั้งสมาพันธ์ของเหล่าเชคทั้งหมดทุกนิกายขึ้นมา ทำให้ทั้งตำแหน่งเชค และเชเลบิที่ถูกแต่งตั้งจะต้องมาจากการกำหนดของหัวหน้าสมาพันธ์เชค หรือ “เชค อัล อิสลาม” เท่านั้น จากนั้นรายชื่อดังกล่าวจะถูกนำเสนอต่อสุลต่าน และจะได้รับการแต่งตั้งอย่างเป็นทางการเมื่อสุลต่านให้การรับรองแล้วเท่านั้น

คำว่า “เชเลบิ” นี้ยังถูกใช้ในความหมายได้ 2 ลักษณะ คือ 1) ผู้ที่ได้รับการสืบต่ออารามแห่งเมืองคอนยาขึ้นเป็นเจ้าสำนักเมฟเลวีสูงสุด ซึ่งอาจจะมี หรือไม่มีสายเลือดของท่านรูมีย์ก็ได้

เรียกว่า “มะคัม เชเลบิ [Makam Çelebi]” และ 2) ผู้ที่สืบทอดสายโลหิตของท่านรูมีย์โดยตรง ซึ่งอาจจะได้ครอง หรือไม่ได้ครองสำนักเมฟเลวีก็ได้ เรียกว่า “ฮัซรัต เชเลบิ [Hazrat Çelebi]”

สำหรับสมาชิกสำนักเมฟเลวีที่เป็นแกนหลักในการประกอบพิธีกรรมเซมาส่วนใหญ่จะเป็นสมาชิกในสังกัดของอารามนั้น ๆ ซึ่งประกอบไปด้วยสมาชิก 3 ลำดับขั้น คือ 1) เชค 2) เดเด และ 3) เนฟนิยาซ โดยมีรายละเอียดหน้าที่ต่าง ๆ ในพิธีกรรมดังต่อไปนี้

1. โพสต์เนชิน [Postneşin] หมายถึง “ผู้ครองที่นั่ง” ในที่นี้คือผู้ที่ได้นั่งในตำแหน่งอันทรงเกียรติที่ถูกปูด้วยพรมขนสัตว์สีแดงบริเวณกึ่งกลางของขอบปะรำพิธีด้านตรงข้ามกับที่นั่งของวงดนตรี (มุทริบฮาเน) โดยทำหน้าที่เป็นประธานของพิธีกรรม ซึ่งเปรียบเสมือนเป็นตัวแทนของเมฟลานา รูมีย์ และเป็นศูนย์กลางทางจิตวิญญาณให้กับผู้เข้าร่วมพิธีกรรมทุกคน ในพิธีกรรมเซมาจะมีโพสต์เนชินเป็นประธานเพียงคนเดียวเท่านั้น ปกติแล้วตำแหน่งนี้จะดำเนินการโดยเชคเสมอ ในกรณีฉุกเฉินหากมีเหตุให้เชคไม่สามารถปฏิบัติหน้าที่ได้ก็อาจให้เดเด อาวุโสของอารามนั้น ๆ ปฏิบัติหน้าที่แทน ซึ่งในบางกรณีพบว่าหากไม่สามารถหาผู้ใดที่เหมาะสมในการทำหน้าที่เป็นโพสต์เนชินได้ก็จะปล่อยให้พรมขนสัตว์สีแดงว่างไว้เป็นสัญลักษณ์แทนตัวของเมฟลานา รูมีย์เอง

บทบาทหน้าที่ของโพสต์เนชินนอกจากจะเป็นประธานในพิธีกรรมเซมาแล้ว ยังทำหน้าที่เป็นผู้อนุมัติการเริ่มพิธีกรรมในแต่ละขั้นตอน เริ่มต้นตั้งแต่การเดินเข้ามาในปะรำพิธี เป็นผู้เดินนำเหล่านักพรตในการเดินแถวเวียนเป็นวงกลมในขั้นตอนเดฟริ เวเลด เป็นผู้กล่าวคำขอพรก่อนเริ่มต้นทำการหมุนในทุก ๆ เซลาม เป็นผู้ยืนอำนวยพรโดยการจุมพิตที่หมวกซิกเกส่งแถวนักพรตทีละคนก่อนการหมุน เป็นผู้ทำการหมุนในเซลามสุดท้ายเป็นสัญญาณของการสิ้นสุดพิธีกรรม และเป็นผู้ขอพรภาวนาให้กับทุกคนหลังเสร็จสิ้นพิธีกรรม

2. เซมาเซนบาช [Semazenbaşı] และเซมาเซน [Semazen] หมายถึง “หัวหน้านักพรตหมุน” และ “นักพรตหมุน” ปกติแล้วตำแหน่งเซมาเซนบาชจะดำเนินการโดยเดเด หรือเดเดอาวุโส ซึ่งเป็นผู้ฝึกสอนการทำสมาธิหมุน ในพิธีกรรมจะมีเซมาเซนเพียงคนเดียวเท่านั้น โดยเป็นผู้ดูแลความเรียบร้อยด้านต่าง ๆ ของเซมาเซน เช่น ความพร้อมของร่างกาย การแต่งกาย เป็นต้น ขณะที่เซมาเซนส่วนใหญ่จะเป็นเนฟนิยาซที่ได้รับการฝึกฝนการหมุนจนมีความพร้อมในการประกอบพิธีกรรมแล้ว ซึ่งอาจมีเซมาเซนตั้งแต่ 4 – 20 คน ในการประกอบพิธีกรรมแต่ละครั้งขึ้นอยู่กับโอกาส และสถานที่ โดยในบางโอกาสพบว่าเซมาเซนบางคนอยู่ในระดับเดเดแล้วแต่ก็เป็นเพียงส่วนน้อย เนื่องจากว่าเดเดส่วนใหญ่เริ่มมีอายุมากพอสมควร ในขณะที่ เนฟนิยาซมีวัยวุฒิที่น้อยกว่า และมีความพร้อมของร่างกายสมบูรณ์ แข็งแรงมากกว่า ทั้งเซมาเซนบาช และเซมาเซนมีที่นั่ง

ประจำตำแหน่งในปะรำพิธีเป็นพรมขนสัตว์สีขาวด้านข้างปะรำพิธีทางด้านฝั่งซ้ายมือของโพสต์เนชิน

บทบาทหน้าที่ของเซมาเซนบาชจะเป็นผู้เดินนำแถวของเซมาเซนตั้งแต่เริ่มเข้ามาในปะรำพิธี เป็นผู้เดินนำแถวเซมาเซนไปยังโพสต์เนชินก่อนการเดินแถวเวียนเป็นวงกลมในขั้นตอนเดฟริ เวเลด เป็นผู้ให้สัญญาณเดินแถวเดินกับเซมาเซนมาทำการคารวะโพสต์เนชิน และขอการอำนวยพรก่อนทำการหมุนในแต่ละเซลาม เดินตรวจสอบความเรียบร้อยต่าง ๆ ในระหว่างพิธีกรรม เป็นผู้ดูแลเซมาเซนในขณะกำลังทำการหมุนหากพบว่าเซมาเซนคนใดเริ่มมีอาการป่วยจากการหมุนจะพานำออกไปพัก และในหลายโอกาสพบว่าเซมาเซนบาชจะได้รับมอบหมายให้ทำหน้าที่เป็นผู้ขอพรภาวนาให้กับทุกคนหลังเสร็จสิ้นพิธีกรรมแทน โพสต์เนชินอีกด้วย

3. ฮาฟิซ คูราน [Hafiz Kuran] และนะต์ฆะวาน [Naatkhwan] หมายถึง “ผู้ท่องจำอัลกุรอาน”และ “ผู้ขับลำนำสรรเสริญ” ปกติแล้วตำแหน่งฮาฟิซ คูราน และนะต์ฆะวานจะดำเนินการโดยเดเดซึ่งเป็นผู้อ่านคัมภีร์อัลกุรอานแบบใส่ทำนองเสนาะ หรือ “กอรีย์” ในพิธีกรรมเซมาทั้งสองตำแหน่งนี้อาจจะใช้เดเดแยกกันทำหน้าที่ก็ได้ แต่ส่วนใหญ่เกือบทั้งหมดนิยมใช้เดเดเพียงคนเดียวในการทำหน้าที่ควบทั้งสองตำแหน่ง ซึ่งจะต้องคัดเลือกจากเดเดที่มีน้ำเสียงไพเราะและออกเสียงอักขระภาษาอาหรับได้อย่างถูกต้องชัดเจนตามหลักวิชา

บทบาทหน้าที่ของฮาฟิซ คูราน และนะต์ฆะวานจะเป็นผู้ขับลำนำสรรเสริญศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ซึ่งเป็นขั้นตอนเริ่มแรกของพิธีกรรมเซมาอย่างเป็นทางการ จากนั้นจึงทำหน้าที่เป็นผู้อัญเชิญโองการอัลกุรอานในเซลามสุดท้ายเพื่อเป็นสัญญาณของการสิ้นสุดพิธีกรรม อีกทั้งในบางโอกาสพบว่าฮาฟิซ คูราน หรือนะต์ฆะวานอาจจะได้รับมอบหมายให้ทำหน้าที่เป็นผู้ขอพรภาวนาให้กับทุกคนหลังเสร็จสิ้นพิธีกรรมแทนโพสต์เนชินอีกด้วย นอกจากนั้นแล้วฮาฟิซ คูราน หรือนะต์ฆะวาน ยังทำหน้าที่เป็นหัวหน้าให้กับกลุ่มอายินฆะวาน หรือผู้ร้องบทเพลงพิธีกรรม ตำแหน่งที่นั่งของฮาฟิซ คูราน และนะต์ฆะวานจะจัดเป็นบริเวณเฉพาะเรียกว่า “มุทริบฮาเน [Mutribhane]” โดยอยู่ทางด้านฝั่งตรงข้ามที่นั่งประจำแหน่งของโพสต์เนชินเสมอ

4. มุทริบ [Mutrib] หรือ มุทริบาน [Mutriban] หมายถึง “นักดนตรีของสำนักเมฟเลวี” โดยปกติแล้วตำแหน่งนี้จะดำเนินการโดยเดเด หรือเดเดอาวุโส ซึ่งเป็นผู้ฝึกสอนการบรรเลงดนตรี และเนฟนิยาซที่ได้รับการฝึกหัดเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ จนมีความพร้อมในการประกอบพิธีกรรมแล้ว ซึ่งจะต้องคัดเลือกจากเนฟนิยาซที่มีฝีมือในการบรรเลงเครื่องดนตรีเป็นอย่างดี ในพิธีกรรมเซมาอาจมีมุทริบตั้งแต่ 4 – 16 คน แบ่งออกไปตามเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ โดยในแต่ละชนิดเครื่องดนตรีจะมีเดเด หรือเดเดอาวุโสเป็นหัวหน้า คอยดูแลความเรียบร้อยของเครื่องดนตรี

หรือโน้ตเพลงให้กับเนฟนิยาซในกลุ่มเครื่องดนตรีของตน เช่น “เนย์เซนบาช [Neyzenbaşı]” หรือหัวหน้านักขลุ่ยเนย์ “คูดุมเซนบาช [Küdümzenbaşı]” หรือ หัวหน้านักกลองคูดุม เป็นต้น ตามปกติแล้วจะถือว่าเนย์เซนบาชจะได้รับตำแหน่งหัวหน้าวงมุทริบไปโดยปริยาย ซึ่งในบางครั้งพบว่าตำแหน่งหัวหน้าวงมุทริบก็อาจให้คูดุมเซนบาชเป็นได้เช่นเดียวกัน

บทบาทหน้าที่ของมุทริบจะเป็นผู้บรรเลงดนตรีทุกรูปแบบในพิธีกรรมเซมา เริ่มต้นจากการบรรเลงเดี่ยวจากคีตปฏิภาณ (ทัคซิม) โดยเนย์เซนบาช การตีกลองให้สัญญาณ (คูดุม ดาร์บึ) โดยคูดุมเซนบาช การบรรเลงเพลงโหมโรง (เพชเรฟ) และการบรรเลงเพลงพิธีกรรม (อายิน) โดยรวมวงมุทริบ ตำแหน่งที่นั่งของมุทริบจะจัดเป็นบริเวณเฉพาะเรียกว่า “มุทริบฮาเน [Mutribhane]” โดยอยู่ทางด้านฝั่งตรงข้ามที่นั่งประจำแหน่งของโพสต์เนชินเสมอ

5. อายินฆะวาน [Ayinkwan] หมายถึง “ผู้ร้องบทเพลงพิธีกรรม” โดยปกติแล้วตำแหน่งนี้จะดำเนินการโดยเนฟนิยาซที่ได้รับการฝึกหัดการร้อง “อายิน” หรือบทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมของสำนักเมฟเลวีจนมีความพร้อมในการประกอบพิธีกรรมแล้ว ซึ่งจะต้องคัดเลือกจากเนฟนิยาซที่มีน้ำเสียงไพเราะ และมีความสามารถในการร้องเพลงได้ตรงระดับเสียงอย่างมาก เนื่องจากบทอายินถูกประพันธ์ขึ้นในกุญแจเสียงที่มีค่าความถี่เสียงแตกต่างจากบทเพลงทั่วไป โดยอาจมีอายินฆะวานตั้งแต่ 2 – 5 คน ในการประกอบพิธีกรรมแต่ละครั้งขึ้นอยู่กับโอกาส และสถานที่ บางโอกาสพบว่าอายินฆะวานบางคนอยู่ในระดับเดเดแล้วแต่ก็เป็นเพียงส่วนน้อยมาก เนื่องจากว่าเดเดที่อยู่ในกลุ่มอายินฆะวานจะได้รับหน้าที่ในการเป็นฮาฟิซ คูราน หรือนะต์ฆะวานอยู่แล้ว

บทบาทหน้าที่ของอายินฆะวานจะเป็นผู้ร้องบทเพลงประกอบพิธีกรรมเซมา ในขณะที่เซมาเซนทำการหมุนตัวตลอดทั้ง 4 เซลาม โดยมีฮาฟิซ คูราน หรือนะต์ฆะวาน ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าคอยดูแลความเรียบร้อยต่าง ๆ และเป็นต้นเสียงในการร้องเพลงประกอบพิธีกรรม ตำแหน่งที่นั่งของอายินฆะวานจะจัดเป็นบริเวณเฉพาะเรียกว่า “มุทริบฮาเน [Mutribhane]” โดยอยู่ทางด้านฝั่งตรงข้ามที่นั่งประจำแหน่งของโพสต์เนชินเสมอ

1.5 ว่าด้วยที่มาของคำสวดภาวนา และบทบรรเลงที่ใช้ในพิธีกรรมเซมา

1) พระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน (الْقُرآن) มาจากรากศัพท์ในภาษาอาหรับ แปลว่า “การอ่าน การท่องบ่น หรือ อาขยาน” เป็นคัมภีร์ในศาสนาอิสลาม ชาวมุสลิมเชื่อว่าเป็นพระวจนะของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ทรงประทานผ่านทางเทวทูตญิบรออีล หรือเกเบรียล (Gabriel) และด้วยการลงวะฮีย์ (วิวรณ์) โดยตรงจากพระอัลเลาะห์มาสู่ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ซึ่งชาวมุสลิมถือว่าเป็นผู้นำสาส์นจากพระเจ้าคนสุดท้ายของมวลมนุษยชาติตลอดระยะเวลา 23 ปี ของการเผยแผ่ศาสนา

อิสลาม คัมภีร์กรุอานได้ถูกประทานลงมาจากฟากฟ้าเพื่อให้ใช้เป็นธรรมนูญในการดำเนินชีวิตของมุสลิมทั่วโลกไว้อย่างครบถ้วนไม่ว่าจะเป็นทางทฤษฎี หรือการปฏิบัติสำหรับบุคคล และสังคม เกี่ยวกับการดำเนินชีวิตการอยู่รวมกัน การแต่งงาน การตาย อาชีพ เศรษฐกิจ การปกครอง และการเมือง ฯลฯ และเพื่อยกเลิกบทบัญญัติของคัมภีร์เดิมที่อัลเลาะห์เคยได้ทรงประทานมาในอดีต เช่น คัมภีร์เตารอต (Torah) ที่เคยทรงประทานมาแก่ศาสนทูตมูซา (Moses) คัมภีร์ซะบูร (Psalm) ที่เคยทรงประทานแก่ศาสนทูตดาวูด (David) และคัมภีร์อินญีล (Gospel) ที่เคยทรงประทานแก่ศาสนทูตอีซา (Jesus) เป็นต้น

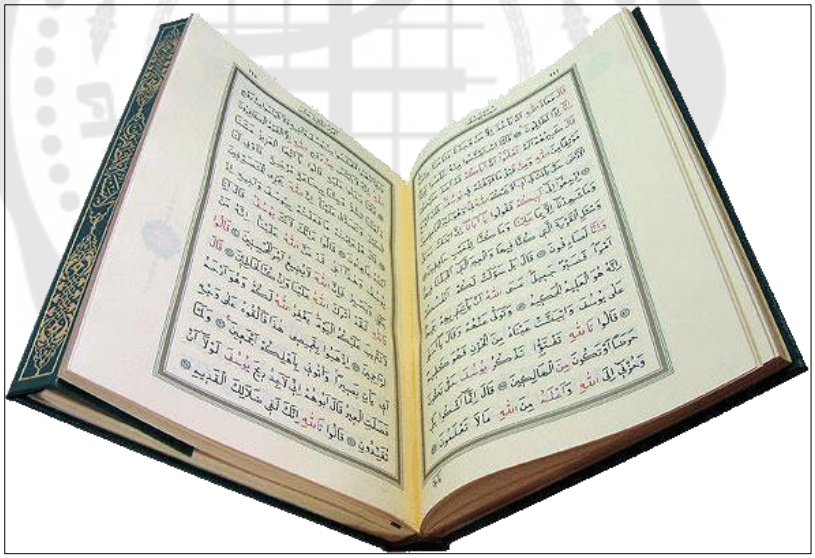
มุสลิมทุกคนถือว่าคัมภีร์อัลกุรอานเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่จะต้องแสดงความเคารพอย่างเคร่งครัด เพราะทุกตัวอักษรทุกคำเกิดจากการเปิดเผยของพระเจ้า เป็นเทวบัญชา และเป็นสัจพจน์ที่บริสุทธิ์ของ พระเจ้าที่ไม่อาจโต้แย้งสงสัย หรือดัดแปลงแก้ไขได้ เป็นคัมภีร์ที่บริบูรณ์ภายใต้การพิทักษ์ของพระผู้เป็นเจ้าไม่มีการผิดเพี้ยนเปลี่ยนแปลงแม้กระทั่งสระ หรืออักษรเพียงตัวเดียวโดยมีความเหมือนกันในทุกฉบับบนโลก ด้วยเหตุนี้จึงไม่มีการสังคายนาคัมภีร์อัลกุรอานเลยตั้งแต่วันที่ท่านศาสนทูตฯ เสียชีวิตจนกระทั่งถึงปัจจุบัน การศรัทธาในคัมภีร์อัลกุรอานว่ามีความบริบูรณ์ตลอดทั้งเล่มเป็นหลักการหนึ่งที่มุสลิมทุกคนต้องศรัทธาหมายความว่าหากไม่ศรัทธาในอัลกุรอานหรือศรัทธาเพียงบางส่วนก็จะถือว่าผู้นั้นสิ้นสุดจากความเป็นมุสลิม

ภาษาของคัมภีร์อัลกุรอานนั้นคือภาษาอาหรับ เป็นภาษาทางวิชาการของอิสลาม และเป็นภาษาของมุสลิมทุกคนทั่วโลกที่ใช้ในการปฏิบัติศาสนพิธีที่ยังใช้อยู่ในปัจจุบัน ภาษาอาหรับในคัมภีร์อัลกุรอานจึงเป็นภาษาโบราณภาษาเดียวที่มีใช้อย่างคงเดิม และได้กลายเป็นภาษามาตรฐานของประเทศอาหรับทั้งหมด ปัจจุบันนี้อัลกุรอานได้รับการแปลเป็นภาษาต่างๆ เกือบทุกภาษารวมทั้งฉบับภาษาไทย และได้แพร่หลายไปทั่วโลก

อัลกุรอานแบ่งออกเป็นบท เรียกว่า “ซูเราะห์” ซึ่งมีทั้งหมด 114 ซูเราะห์ แต่ละซูเราะห์แบ่งเป็นวรรคสั้นยาวไม่เท่ากัน เรียกว่า “อายะห์” แปลว่า “สัญลักษณ์” ซึ่งมีทั้งหมด 6,236 อายะห์ตามการนับมาตรฐานที่พิมพ์โดยรัฐบาลซาอุดิอาระเบีย ปราชญ์มุสลิมในสมัยต่อมาได้นำเอาซูเราะห์ทั้งหมดในอัลกุรอานมาแบ่งออกเป็น 30 ตอน แต่ละตอนมีความยาวใกล้เคียงกัน เรียกว่า “ญุซห์” เพื่อให้มุสลิมผู้มีศรัทธาได้ใช้อ่านวันละตอนตลอด 30 วันระหว่างถือศีลอดในเดือนรอมฎอน

เนื้อหาในอัลกุรอานนั้นแบ่งได้สามหมวด คือ หมวดที่หนึ่งเกี่ยวกับหลักการศรัทธาต่อพระผู้เป็นเจ้า ความเร้นลับที่มีอยู่ใน และนอกกาละ และเทศะ หมวดที่สองคือพงศาวดารของประชาชาติก่อนหน้าการประกาศศาสนาอิสลาม และคำพยากรณ์สำหรับอนาคตกาล หมวดที่สาม

เป็นนิติบัญญัติสำหรับมนุษย์ที่จะต้องนำไปใช้ในชีวิตประจำวัน ในแต่ละซูเราะฮ์ หรือแม้ในแต่ละวรรคอาจจะมีที่ระบุถึงสามหมวดในเวลาเดียวกัน คัมภีร์อัลกุรอานมีความมหัศจรรย์หลายอย่าง ประการแรก คือ ความไพเราะเชิงวรรณศิลป์ที่แตกต่างไปจากกวีนิพนธ์อาหรับในสมัยนั้น ลักษณะพิเศษของอัลกรุอานนั้นอยู่กึ่งกลางระหว่างร้อยแก้ว และร้อยกรองซึ่งถ้อยคำสอดคล้องกัน มีจังหวะรับเหมือนโคลงกลอนในกวีนิพนธ์ คัมภีร์อัลกรุอานจึงเป็นสิ่งท้าทายที่ชวนพิศวงสำหรับชาวอาหรับมาตลอดกาล เพราะเป็นร้อยแก้วที่มีความไพเราะได้โดยไม่ต้องใช้มาตราสัมผัส และบทวรรคตามกฎของกวีนิพนธ์ ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ชาวอาหรับฉงนใจว่า คนที่ไม่เคยแต่งโคลงกลอน และอ่านไม่ออกเขียนไม่ได้อย่างศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) จะต้องไม่ใช่ผู้แต่งอัลกุรอานเป็นแน่ ประการที่สอง คือ การเปิดเผยความลี้ลับของศาสตร์ และวิทยาการแขนงต่าง ๆ ที่คนสมัยนั้นยังไม่ทราบ การเปิดเผยพงศาวดารในอดีต การพยากรณ์อนาคต การเปิดเผยความลี้ลับที่วิทยาศาสตร์ยังไม่รู้ ดั่งเช่น การระบุถึงการขยายตัวของจักรวาล คลื่นใต้น้ำ และบทบาทของลมในการผสมพันธุ์ของต้นไม้ เป็นต้น



ภาพประกอบ 23 พระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน

การที่ภาษาอาหรับเป็นภาษาที่ไม่วิวัฒน์ หรือตายเหมือนภาษาอื่นๆ และวิทยาการที่มีระบุในคัมภีร์อัลกุรอานไม่เคยล้าสมัย อีกทั้งคำสั่งสอนของอัลกุรอานก็ได้นำเอาหลักตรรกวิทยาและปรัชญาเป็นพื้นฐาน ตามความเชื่อของชาวมุสลิมด้วยความมหัศจรรย์ของกรุอานดังที่กล่าวมานี้เองจึงถือเป็นปาฏิหาริย์อันยิ่งใหญ่ที่พระเจ้าได้ทรงประทานให้แก่มุฮัมมัด (ซ.ล.) เพื่อยืนยันว่าถึง

ความเป็นศาสนทูตจากพระผู้เป็นเจ้า และเพื่อยืนยันว่าคัมภีร์อัลกุรอานเป็นโองการของพระผู้เป็นเจ้าอย่างแท้จริงไม่ใช่กวีนิพนธ์ของมนุษย์แต่อย่างใด

สำหรับในพิธีกรรมเซมาของสำนักเมฟเลวีนั้น พระมหาคัมภีร์อัลกุรอานถูกอัญเชิญมาใช้ในขั้นตอนที่ 6 ของพิธี โดยมีนะอัตฆะวานเป็นผู้ทำหน้าที่กล่าวเชิญโองการซูเราะห์ที่กำหนดแตกต่างกันออกไปตามแต่ละคณะอย่างน้อย 2 ซูเราะห์ ในแต่ละซูเราะห์จะถูกอัญเชิญมาจำนวน 2 - 5 อายะห์ โดยโองการอัลกุรอานทั้งหมดที่พบในพิธีกรรมเซมา ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมไว้มีดังต่อไปนี้

- ซูเราะห์ลำดับที่ 2 “อัลบะกอเราะห์” อายะห์ที่ 115 - 117 ซึ่งโองการนี้มีความสำคัญที่สุด เนื่องจากถูกกำหนดเป็นกฎเกณฑ์ตายตัวที่ทุกคณะจะต้องอัญเชิญมาใช้ในพิธีเซมาฯ

- ซูเราะห์ลำดับที่ 22 “อัลฮัจญ์” อายะห์ที่ 58 - 62 ซึ่งโองการนี้มีความสำคัญที่สุด เนื่องจากถูกกำหนดเป็นกฎเกณฑ์ตายตัวที่ทุกคณะจะต้องอัญเชิญมาใช้ในพิธีเซมาฯ

- ซูเราะห์ลำดับที่ 59 “อัลฮัชร์” อายะห์ที่ 22 - 23

- ซูเราะห์ลำดับที่ 94 “อัลอินชิเราะห์” อายะห์ที่ 1 - 8

- ซูเราะห์ลำดับที่ 36 “ยาซีน” อายะห์ที่ 82

2) หนังสือดิวาน [เปอร์เซีย : ديوانشمستبريزى] เป็นชุดของบทกวีนิพนธ์ที่ประพันธ์โดยนักกวีชาวเปอร์เซีย และปรมาจารย์ซูฟีย์ จาลาอัดดิน มุฮัมมัด บัลค์ หรือที่รู้จักกันทั่วไปในนามว่า “รูมีย์” ซึ่งยังได้ถูกตีพิมพ์ด้วยชื่ออื่น ๆ อีก เช่น ดิวานิ กาบิช (Dîvan-i Kabîr) ดิวานิ เชมส์ชิ ตาบริซิ (Dîvân-i Shams-i Tabrîzî) กุลลิยาติ ชัมส์ (Kulliyât-i Shams) กุลลิยาติ เชมส์ชิ ตาบริซิ (Kulliyât-i Shams-i Tabrîzî) หรือ ดิวานโดยรูมี ประกอบไปด้วยรูปแบบบทกวีนิพนธ์อิสลามในตะวันออกกลางที่แตกต่างกัน 3 ประเภท คือ รุไบยาต [rubâ`iyât] กาฮ์ซาลิยาต [ghazaliyât] และ ทาร์จิอัต [tarjî`ât] กวีนิพนธ์ของเขาส่วนใหญ่บันทึกไว้ด้วยภาษาเปอร์เซียโบราณช่วงศตวรรษที่ 13 ซึ่งเป็นภาษาที่ใช้ในสมัยอนาโตเลียโดยมีภาษาอาหรับ ตุรกี และกรีกปรากฏอยู่ด้วย

แรงบันดาลใจในการประพันธ์ดิวานมาจากท่านรูมีย์ช่วงวัยกลางคนในปี ค.ศ.1244 ขณะนั้นท่านได้เป็นนักกฎหมาย และที่ปรึกษาทางจิตวิญญาณให้กับสุลต่านเซลจุกแห่งรูมได้บังเอิญพบกับเชมส์แห่งตับรีซเป็นนักพรตซูฟีย์พเนจรที่เมืองคอนยา เชมส์ได้ทำหน้าที่เป็นครูทางจิตวิญญาณให้กับรูมี และแนะนำให้ท่านได้รู้จักกับดนตรี บทกวี และการเต้นรำ ทั้งสองคนได้แลกเปลี่ยนทัศนะ และผูกสัมพันธ์กันอย่างรวดเร็วจนกระทั่งรูมีได้กลายมาเป็นสาวก และสหายทางจิตวิญญาณ ผลจากความอาลัยอาวรณ์ที่เกิดขึ้นจากการหายตัวไปครั้งแรก ซึ่งเชมส์ได้ออกจากเมืองคอนยาอย่างกะทันหันในปี ค.ศ.1246 หลังจากนั้นจึงได้กลับมาในอีกหนึ่งปีต่อมา

และเชมส์ก็หายตัวไปอีกครั้งในปี ค.ศ.1248 ซึ่งเป็นได้ว่าเขาอาจถูกสังหาร ในช่วงแรกที่เชมส์ออกจากคอนยาไป รูมีได้เขียนจดหมายเป็นบทกวีถึงเชมส์เพื่อขอร้องให้เขากลับมา หลังจากการหายตัวไปครั้งที่สองของเชมส์ รูมีก็ได้กลับไปเขียนกวีนิพนธ์ทั้งยกย่องสรรเสริญเชมส์กคร่ำครวญโหยหาถึงการหายตัวไปของเขา และหลังจากหายตัวไปครั้งสุดท้ายของเชมส์ เชื่อกันว่ารูมียังคงแต่งบทกวีสำหรับดิวานอีกเป็นเวลานาน ซึ่งขณะนั้นเป็นเวลาระหว่างที่รูมีกำลังเขียนหนังสือมัษนาวีอยู่ แม้ว่าเนื้อหาสาระของดิวานจะตรงกันข้ามกับมัษนาวี (Masnavi) ซึ่งไม่ใช่ปรัชญาการสอนสั่งแต่ก็ยังคงเป็นงานปรัชญาที่ลึกซึ้งซึ่งแสดงออกถึงรหัสนัยซูฟีย์อันลึกลับ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของความรัก ความปรารถนาดี

ในช่วงแรกของการเขียนบทกวีดิวานยังคงไม่เป็นที่รู้จักมากนัก อย่างไรก็ตามส่วนสำคัญของดิวานถูกเขียนขึ้นในช่วงแรกหลังการหายตัวไปครั้งที่สองของเชมส์ ดังนั้นบทกวีส่วนใหญ่น่าจะมีอายุตั้งแต่ประมาณปี ค.ศ.1247 และถัดมาจากนั้นอีกหลายปีจนกระทั่งรูมีสามารถเอาชนะความเศร้าโศกจากการสูญเสียสหายทางจิตวิญญาณ บทกวีอีกราว 70 บท ถูกเขียนขึ้นหลังจากที่ตัวรูมีย์ยืนยันเองว่าเชมส์ได้เสียชีวิตลงแล้ว หลังจากนั้นท่านจึงได้อุทิศบทกวีดิวานนี้ให้กับซาลาฮุดดินซาร์กุบ (Salah al-Din Zarkub) สหายสนิทอีกคนหนึ่งซึ่งถึงแก่กรรมในเดือนธันวาคมปี ค.ศ.1258 รูมีย์ยังคงอุทิศตนเพื่อดิวานจนกระทั่งถึงวันที่ตัวท่านเองเสียชีวิตในปี ค.ศ.1273

รูมีย์ไม่ได้บันทึกบทประพันธ์ของท่านด้วยตนเองแต่ใช้การท่องบทกวีอย่างเป็นธรรมชาติตลอดทั้งวัน ทั้งคืน และมอบหมายให้กลุ่มบุคคลที่เรียกว่า “คาติบิ เอซราซ (katib-i esrar)” หรือเลขาลับ คอยติดตาม และจดบันทึกสิ่งที่ท่านพูดเอาไว้ ซึ่งสามารถรวบรวมได้กว่า 44,292 บรรทัด โดยอ้างอิงจากต้นฉบับที่เก่าแก่ที่สุดที่มีอยู่ ประกอบไปด้วย 3,229 กาฮ์ซาล (รวม 34,662 บรรทัด) 44 ทาร์จิอัต (รวม 1,698 บรรทัด) และ 1,983 รุไบยาต (รวม 7,932 บรรทัด) ซึ่งบทประพันธ์เหล่านี้เป็นคำอธิบายที่สวยงามเกี่ยวกับความลับของชีวิต ความรักที่มีต่อมนุษยชาติ พระเจ้า และสิ่งต่างๆ อีกมากมาย ซึ่งได้สะท้อนภาพร่างประวัติศาสตร์ของวิถีชีวิตในอนาโตเลียที่เกิดขึ้นช่วงศตวรรษที่ 13

แม้ว่าบทกวีส่วนใหญ่ในหนังสือดิวานจะเป็นไปตามรูปแบบของกาฮ์ซาลซึ่งเป็นบทกวีประเภทหนึ่งที่มักใช้เพื่อแสดงรูปแบบของความรัก และมิตรภาพเช่นเดียวกับแนวคิดของกวีนิพนธ์ซูฟีย์ที่สืบทอดกันมายาวนานแต่รูมีก็ได้พัฒนารูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง โดยเฉพาะอย่างยิ่งลักษณะบทกวีนิพนธ์ของท่านส่วนใหญ่มีรูปแบบที่เปี่ยมสุขจนเกือบจะเพ้อฝันซึ่งแตกต่างจากผลงานของกวีอิสลามคนอื่นๆ งานแปลกวีนิพนธ์ของรูมีหลายฉบับพยายามถ่ายทอดภูมิปัญญาอันยิ่งใหญ่ลึกซึ้งที่มีอยู่ในนั้น แต่บ่อยครั้งที่มองข้ามความงามทางดนตรี และศิลปะที่มีอยู่ โดยเฉพาะ

อย่างยิ่งดิวานซึ่งรูมีพบว่าฉันทลักษณ์ของกาซ์ซาลนั้นสามารถเข้ากับรูปแบบจังหวะ “ดุม – ทะ – ทะ – ดุม” รูมีได้สร้างระดับความงามดังกล่าวผ่านการใช้ความเชี่ยวชาญในจังหวะดนตรี และการสัมผัสที่ผู้อ่านไม่เพียงแต่ชื่นชมภูมิปัญญาเท่านั้นแต่ยังเข้าถึงระดับของความปีติยินดี และสัมผัสถึงพลังลึกลับที่แทบจะไม่พบในบทกวีอื่นๆ หรือการแปลบทกวีของท่าน ความเชี่ยวชาญในการสัมผัสและจังหวะทำให้รูมีมักจะสร้างคำศัพท์ใหม่โดยใช้คำเดิมๆ แต่สร้างความรู้สึกใหม่ที่เกี่ยวข้องกับคำเหล่านั้น นอกจากนี้บ่อยครั้งที่ท่านแสดงความเชี่ยวชาญในการเล่นคำ และสำนวน หรือในบางครั้งเขาใช้คำเดียวกันที่มีสำเนียง หรือสระต่างกันสองสามครั้งในข้อเดียวกันโดยมีความหมายที่แตกต่างกันในแต่ละครั้ง จึงอดไม่ได้ที่จะประหลาดใจกับความเชี่ยวชาญทางภาษาที่ท่านแสดงในขณะที่กวีคนอื่นๆ อีกหลายคนมีวิสัยทัศน์ที่ลึกลับ และพยายามแสดงออกด้วยภาษาที่พอทำความเข้าใจได้แต่รูมีไม่เคยพยายามที่จะนำวิสัยทัศน์ของเขาไปสู่ระดับของโลกีย์ เขามักจะคาดหวัง และเรียกร้องให้ผู้อ่านเข้าถึงความเข้าใจทางจิตวิญญาณของตนเองในระดับที่สูงขึ้น และหวังว่าหลังจากนั้นบางทีผู้อ่านอาจจะรู้สึกซาบซึ้งในสิ่งที่รูมีเจตนาจะถ่ายทอดออกมา

ด้วยเหตุนี้เองดิวานจึงถูกนับว่าเป็นผลงานชิ้นเอกของความคมคาย และภูมิปัญญา มักกล่าวกันว่ารูมีย์ได้บรรลุสู่ระดับ “ปรมาจารย์ที่สมบูรณ์แบบ” และด้วยเหตุนี้เองท่านจึงมักอาศัยอยู่ในอาณาจักรแห่งจิตวิญญาณที่ไม่ค่อยมีใครมาเยี่ยมเยียนจากโลกนี้ ท่านได้บรรลุสู่จุดสูงสุดที่มีเพียงไม่กี่คนก่อนหน้านี้ หรือหลังจากนี้จะไปถึง

ภาพประกอบ 24 หนังสือดิวานโดยรูมีย์

3) มัษนาวี หรือ มัษนาวี-เย-มะอ์นาวี [เปอร์เซีย : مثنویمعنوی] หรือมัษนาวี เป็นบทกวีที่เป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางซึ่งเขียนในภาษาเปอร์เซียโดย จาลาล อัล ดิน มุฮัมมัด บัลค์ [Jalal al-Din Muhammad Balkhi] หรือที่เรียกว่า "รูมี" เป็นหนึ่งในผลงานที่มีอิทธิพลมากที่สุดของลัทธิซูฟีย์ซึ่งโดยทั่วไปถูกขนานนามว่า "คัมภีร์อัลกุรอานในภาษาเปอร์เซีย" นักวิจารณ์หลายคนมองว่าเป็นบทกวีลึกลับที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในวรรณกรรมโลก มัษนาวีเป็นหนังสือกวีนิพนธ์ประกอบไปด้วย 6 เล่ม แต่ละเล่มประกอบด้วยโองการประมาณ 4,000 บท และมีบทเกริ่นนำร้อยแก้วเป็นของตัวเอง ต้นฉบับที่สมบูรณ์ที่สุด คือ ฉบับคอนยา ซึ่งเสร็จสมบูรณ์ในเดือนธันวาคม ปี ค.ศ.1278 ราว 5 ปี หลังจากรูมีเสียชีวิตแล้ว อ้างอิงจากฉบับ เตาฟิก ซุบฮานี (TôfîqSobhânî) รวมแล้วมีจำนวน 25,575 บรรทัด (เล่มแรก 4,019 บรรทัด เล่มสอง 3,721 บรรทัด เล่มสาม 4,811 บรรทัด เล่มสี่ 3,855 บรรทัด เล่มห้า 4,240 บรรทัด และเล่มหก 4,929 บรรทัด) เป็นข้อความทางจิตวิญญาณที่สอนให้ชาวซูฟีย์รู้ถึงเป้าหมายของการมีความรักกับพระเจ้าอย่างแท้จริงอย่างไรก็ตามแต่ในช่วงหลายศตวรรษที่ผ่านมามีการเพิ่มเติม และการปรับปรุงมัษนาวีอย่างมากมายเพื่อทำให้ผู้ชื่นชอบหลงไหลจำนวนมากในอิหร่าน อินเดีย และปากีสถานโดยเฉพาะ ซึ่งในฉบับเหล่านี้มีการแต่งเพิ่มเติมขึ้นซึ่งไม่ได้มาจากตัวท่านรูมีเอง

ชื่อเต็มของมัษนาวีมีความหมายว่า "บทกลอนของความหมายทางจิตวิญญาณอันลึกซึ้ง" เป็นชุดบทกวีเกร็ดเล็กเกร็ดน้อย และเรื่องราวที่ได้มาจากคัมภีร์อัลกุรอาน จากพระจริยวัตร และพระวจนะของ ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) รวมถึงนิทานปรัมปราต่างๆ มีการบอกเล่าเรื่องราวเพื่อแสดงถึงประเด็นที่น่าสนใจ และมีการกล่าวถึงคุณธรรมแต่ละอย่างโดยละเอียด เป็นการรวบรวมภูมิปัญญาอิสลามที่หลากหลายแต่ส่วนใหญ่มุ่งเน้นไปที่การเน้นการตีความรหัสนัยซูฟีย์ส่วนบุคคลจากภายในซึ่งค่อนข้างตรงกันข้ามกับเนื้อหาสาระหนังสือดิวานของรูมี มัษนาวีเป็นข้อความที่ค่อนข้างเงียบขรึมที่อธิบายถึงมิติต่างๆ ของชีวิตฝ่ายจิตวิญญาณ และการปฏิบัติตนให้กับสาวกลัทธิซูฟีย์ และสำหรับผู้ใดก็ตามที่ต้องการไตร่ตรองถึงความหมายอันลึกซึ้งของชีวิต อีกทั้งตัวท่านรูมีเองยังกล่าวว่ามัษนาวีว่าเป็น "รากของรากของรากของศาสนา (อิสลาม) และยังเป็นการอรรถาธิบายอัลกุรอาน" อีกด้วย

หนังสือมัษนาวีทั้ง 6 เล่ม สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 คู่ เนื่องจากแต่ละคู่มีความเชื่อมโยงกันด้วยเนื้อหาสาระทั่วไป หนังสือเล่มที่ 1 และ 2 ส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับ "นัฟซ์" nafs หรืออารมณ์ใฝ่ต่ำ การหลอกลวงตัวเอง และการถูกล่อลวงไปในทางที่ชั่วร้าย หนังสือเล่มที่ 3 และ 4 มีเนื้อหาหลักของการใช้เหตุผล และความรู้ โดยรูมีใช้วิธีการสมมติตัวตนของศาสนาทูตมูซา (โมเสส)จากเรื่องราวที่ปรากฏในพระคัมภีร์ไบเบิล และอัลกุรอาน หนังสือเล่มที่ 5 และ 6 เชื่อมโยงกันด้วย

แนวคิดอุดมคติสากลที่มนุษย์จำเป็นต้องปฏิเสธการดำรงอยู่บนโลกกายภาพเพื่อที่จะได้ทำความเข้าใจในการดำรงอยู่ของพระผู้เป็นเจ้า

นอกจากรูปแบบที่เกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำเล่าที่นำเสนอในหนังสือแต่ละเล่มแล้ว รูมียังมีมุมมองหรือเสียงต่างๆ ที่เชิญชวนให้ผู้อ่านตกอยู่ในความลุ่มหลงจินตนาการ มี 7 เสียงหลัก เช่น

1 (เสียงของผู้มีอำนาจ ที่สื่อถึงอำนาจของครูซูฟีย์ และโดยทั่วไปจะปรากฏในข้อพระคัมภีร์ที่ส่งถึงคุณ พระเจ้า หรือของมวลมนุษยชาติ

2 (เสียงเล่าเรื่องอาจถูกขัดจังหวะด้วยเรื่องราวข้างเคียงที่ช่วยชี้แจงคำแถลงร้อยบร บางครั้งใช้เวลาหลายรทัดเพื่อให้เป็นประเด็น

3(เสียงอุปมา – การขัดจังหวะการไหลของคำบรรยายเพื่ออธิบายข้อความโดยใช้การเปรียบเทียบ

4เสียงพูด (และบทสนทนาของตัวละคร หลายเรื่องเล่าเรื่องผ่านบทพูด และการสนทนาระหว่างตัวละคร

5) การสะท้อนศีลธรรม ได้หลักฐานสนับสนุนจากข้อความในอัลกุรอาน หรืออัลฮะดิษ

6) วาทกรรมทางจิตวิญญาณ คล้ายกับการสะท้อนเชิงเปรียบเทียบ และแบบจำลอง

7) การหยุดชะงัก รูมีตั้งคำถามกับบทของตัวเองเป็นครั้งคราว และเขียนว่าเขาไม่สามารถพูดอะไรได้มากกว่านี้เพราะผู้อ่านจะไม่สามารถเข้าใจได้

ถึงแม้นมัษนาวีดูเหมือนว่าไม่มีโครงเรื่อง และมีฉากที่หลากหลายตั้งแต่เรื่องราวยอดนิยมและฉากของตลาดท้องถิ่นไปจนถึงนิทาน และนิทานตั้งแต่สมัยของ Rumi นอกจากนี้ยังรวมถึงการอ้างอิงจากอัลกุรอานและจากสุนัตบัญชีตั้งแต่สมัยของโมฮัมเหม็ด แม้ว่าจะไม่มีกรอบสไตล์หรือพล็อตที่คงที่ แต่โดยทั่วไปแล้วรูมีย์จะทำตามรูปแบบการเขียนบางอย่างที่เรียงตามลำดับต่อไปนี้ ปัญหา / รูปแบบ -----> ความซับซ้อน -----> ปณิธาน, การแก้ปัญหา

ในหนังสือชีวประวัตินักบุญที่เขียนขึ้นระหว่างปี ค.ศ.1318 – 1353 โดย อะฟลากิ [Aflaki] ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของเซอรายุดดิน [Sirâjuddîn] หลานชายของท่านรูมีย์ และยังเป็นนักขับมัษนาวีหรือมัสนาวีฆะวาน [Masnavi-khwân] แห่งสุสานท่านรูมี กล่าวไว้ว่า การประพันธ์มัษนาวีของรูมีเริ่มต้นขึ้นในช่วงบั้นปลายของชีวิต ท่านเริ่มเขียนมัษนาวีเล่มแรกราวปี ค.ศ.1258 – 1261 เมื่ออายุได้ 54 – 57 ปี และยังคงแต่งโองการต่างๆ จนกระทั่งเสียชีวิตลงในปี ค.ศ.1273 ตอนจบที่ยังสรุปไม่ได้ทำให้เกิดข้อเสนอแนะว่าในหนังสือเล่มที่หกซึ่งเป็นเล่มสุดท้ายยังคงเขียนไม่เสร็จสมบูรณ์ใน

ช่วงเวลาที่รูมีเสียชีวิต อีกทั้งยังมีการอ้างถึงการมีอยู่ของมัษนาวีเล่มอื่นๆ อีก ยังมีบันทึกไว้อีกด้วยว่ารูมีเริ่มเขียนโองการของมัษนาวีตามคำร้องขอของฮุซัมมุดดิน เชเลบิ (Husam al-Din Chalabi) ซึ่งเป็นสาวกคนโปรดของท่านที่ได้พบว่าบรรดาสหายกำลังศึกษาหนังสือของกวีซูฟีย์ท่านอื่นอย่างจริงจัง เช่น “อิลาฮี นามา [Ilâhî-Nâma]” โดย ฮากิม ซานัย (Hakîm Sanâ'î) “มันติฆุตตะตีร” และ “มุซิบัต นามา” โดย ฟาริดอัดดิน อัตตาร์ เพื่อแสวงหาการรู้แจ้งในสิ่งเร้นลับ และการเข้าถึงความรักในพระผู้เป็นเจ้า คืนหนึ่งเมื่อฮุซัมมุดดินพบกับท่านรูมีซึ่งอยู่ตามลำพัง เขาได้โค้งคำนับลง และกล่าวว่า “มีบทกวีกาฮ์ซาลถูกรวบรวมไว้อย่างมากมาย แต่ถ้าหากมีบทกวีที่ทรงคุณค่าอย่าง อิลาฮี นามา แต่ใช่ท่วงทำนองอย่างมันติฆุตตะตีร ก็คงเป็นที่จดจำกันในหมู่ผู้รู้ และคงเป็นดั่งสหายสนิทของจิตวิญญาณของคู่รักเพื่อที่พวกเขาจะได้ครอบครองตัวเองโดยไม่ปรารถนาสิ่งใดอื่นอีก” ทันใดนั้นเองรูมีจึงได้มอบบทกวีจำนวน 18 วรรค ซึ่งได้กลายเป็นปฐมบทของมัษนาวี และจากนั้นเองมัสนาวีจึงได้กลายเป็นหนังสือที่เผยความเร้นลับของจักรวาลในกาลต่อมา

4) ทำนองบทสรรเสริญอันสูงส่ง โดย บูเฮริซาเด มุสตาฟา อิตริ เอเฟนดิ (Buhurizade Mustafa Itri Efendi) หรือที่รู้จักกันทั่วไปว่า มุสตาฟา อิตริ หรือเรียกง่าย ๆ ว่า อิตริ เกิดเมื่อปี ค .ศ. 1640 และเสียชีวิตในปี ค.ศ.1712 เป็นนักดนตรี และคีตกวีชาวเติร์ก มีผลงานที่สร้างชื่อเสียงมากกว่าหนึ่งพันชิ้นแม้ว่าจะมีเพียง 40 ชิ้นเท่านั้นที่หลงเหลือมาจนถึงปัจจุบันนี้ เขาได้รับการยกย่องว่าเป็นปรมาจารย์แห่งดนตรีคลาสสิกของตุรกี ในปี ค.ศ.2012 เนื่องในวาระครบรอบ 300 ปีการเสียชีวิตของอิตริ ยูเนสโกจึงประกาศให้ในปีนั้นเป็น “ปีสากลอิตริ (International Itri Year)”

เชื่อกันว่าอิตริเป็นศานุศิษย์ของสำนักเมฟเลวี และประพันธ์บทร้องบรรเลงทางศาสนาให้แก่สำนัก เขามีชีวิตอยู่ในช่วงเวลาของสุลต่านออตโตมันห้าคน และกลายเป็นที่รู้จักกันดีในรัชสมัยของสุลต่านเมห์เมดที่ 4 (Sultan Mehmet IV) ซึ่งเขาร้องเพลงเดี่ยวใน “ฟาซึล (Fasıls)” ซึ่งเป็นบทเพลงชุดหลายตอนที่ใช้โครงสร้างเสียงเดียวกันต่อหน้าพระพักตร์เมห์เมดที่ 4 และได้สร้างความประทับใจอย่างมากให้กับพระองค์ หลังจากเวลานั้นเขาได้รับการสนับสนุนจากพระราชวังเป็นเวลาหลายปี และได้สอนดนตรีในโรงเรียนเอนเดรุน (Enderun) ในพระราชวัง อิตริยังมีสนใจในการทำสวนเชื่อกันว่าชื่อ “อิตริ” ของเขาแปลมาจากคำว่า “เพลาร์โกเนียม (Pelargonium)” ซึ่งเป็นชื่อดอกไม้ชนิดหนึ่ง

นอกจากยังเป็นนักแต่งเพลงที่มีความสามารถเป็นที่ยอมรับแล้ว อิตริยังเป็นกวีที่มีชื่อเสียงเขาใช้รูปแบบบทกวีที่มีพื้นฐานมาจากโรงเรียนกวีนิพนธ์ออตโตมันคลาสสิก หรือ ดิวาน เช่นเดียวกับที่ใช้มาตรวัดพยางค์ที่ระบุด้วยดนตรีพื้นบ้านและบทกวี น่าเสียดายที่กวีนิพนธ์ส่วน

ใหญ่ของเขาไม่สามารถดำรงอยู่ได้จนถึงทุกวันนี้ เขายังเป็นที่รู้จักในฐานะนักประดิษฐ์อักษรวิจิตร (Calligrapher)

5) ทำนองเพลงประกอบพิธีกรรม และบทกวีนิพนธ์ของสมาชิกนิกายเมฟเลวี

ตารางที่ 1 รายนามบทบรรเลง และบทเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย

รายนามบทบรรเลง และบทเพลงที่ใช้ในพิธีเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย		
ช่วงเวลา	**ชื่อบทร้องบรรเพลง**	**ผู้ประพันธ์**
ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 17	บทสรรเสิญอันสูงส่งในฐานเสียงราสต์ Rast Na'ti Şerif (ราสต์ นะอ์ติ เชริฟ)	ปรมาจารย์บุฮูริซาเด มุสตาฟา อิตรี Buhûrîzâde Mustafa Itrî Efendi (บุฮูริซาเด มุสตาฟา อิตรี เอเฟนดิ)
ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮูเซย์นี Hüseynî Âyin-i Şerif (ฮูเซย์นี อายินิ เชริฟ)	บทบรรเลงโบราณ Beste-i Kadîm (เบสเตอิ คาดีม)
ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงดูกาฮ์ Dügâh Âyin-i Şerif (ดูกาฮ์ อายินิ เชริฟ)	บทบรรเลงโบราณ Beste-i Kadîm (เบสเตอิ คาดีม)
ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเพนช์กาฮ์ Pençgâh Âyin-i Şerif (เพนช์กาฮ์ อายินิ เชริฟ)	บทบรรเลงโบราณ Beste-i Kadîm (เบสเตอิ คาดีม)
ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงบายาติ Bayâtî Âyin-i Şerif (บายาติ อายินิ เชริฟ)	เดอร์วิช มุสตาฟา (บุตร) Dervish Mustafa Dede (Kûçek) (เดอร์วิช มุสตาฟา เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเซกาฮ์ Segâh Âyin-i Şerîf (เซกาฮ์ อายินิ เชริฟ)	ปรมาจารย์บุฮูริซาเด มุสตาฟา อิตรี Buhûrîzâde Mustafa Itrî Efendi (บุฮูริซาเด มุสตาฟา อิตรี เอเฟนดิ)

คริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินเมฟเลวีในฐานเสียงชาร์กาฮ์ Çârgâh Mevlevî Âyini (ชาร์กาฮ์ เมฟเลวี อายินิ)	ปรมาจารย์ขลุ่ยเนย์ เดเด ออสมัน Kutbü'n Nâyî Osman Dede (คุตบูน นายี ออสมัน เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮิจัซ Hicaz Âyin-i Şerif (ฮิจัซ อายินิ เชริฟ)	ปรมาจารย์ขลุ่ยเนย์ เดเด ออสมัน Kutbü'n Nâyî Osman Dede (คุตบูน นายี ออสมัน เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงราสต์ Rast Âyin-i Şerif (ราสต์ อายินิ เชริฟ)	ปรมาจารย์ขลุ่ยเนย์ เดเด ออสมัน Kutbü'n Nâyî Osman Dede (คุตบูน นายี ออสมัน เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอุซซัค Uşşak Âyin-i Şerif (อุซซัค อายินิ เชริฟ)	ปรมาจารย์ขลุ่ยเนย์ เดเด ออสมัน Kutbü'n Nâyî Osman Dede (คุตบูน นายี ออสมัน เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงนูฮุฟต์ Nühüft Âyin-i Şerif (นูฮุฟต์ อายินิ เชริฟ)	เดเด อัยยูบี ฮูเซย์น Eyyûbî Hüseyin Dede (อัยยูบี ฮูเซย์น เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงนิฮาเวนด์ Nihavend Âyin-i Şerif (นิฮาเวนด์ อายินิ เชริฟ)	มูซาฮิบ อาห์เมด อา Musâhib Ahmed Ağa (มูซาฮิบ อาห์เมด อา)
คริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮิจัซ Hicaz Âyin-i Şerif (ฮิจัซ อายินิ เชริฟ)	มูซาฮิบ อาห์เมด อา Musâhib Ahmed Ağa (มูซาฮิบ อาห์เมด อา)
คริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซาบา Sabâ Âyin-i Şerif (ซาบา อายินิ เชริฟ)	มูซาฮิบ อาห์เมด อา Musâhib Ahmed Ağa (มูซาฮิบ อาห์เมด อา)
คริสต์	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเบสเตนิการ์	ปรมาจารย์บุรซาลือมา ซาดึค

ศตวรรษที่ 17	Bestenigâr Âyin-i Şerif (เบสเตนิการ์ อายินิ เชริฟ)	Bursalıâmâ Sâdık Efendi (บุรซาลือมา ซาดึค เอเฟนดิ)
คริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอิรัค İrak Âyin-i Şerif (อิรัค อายินิ เชริฟ)	เดเด อับดุรราฮีม (เชย์ดา นักท่องจำ) Abdürrahîm Dede (Hâfız Şeydâ) (อับดุรราฮีม เดเด : ฮาฟึซ เชย์ดา)
คริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮิจาเซย์น Hicâzeyn Âyin-i Şerif (ฮิจาเซย์น อายินิ เชริฟ)	เดเด อับดุรราฮีม (เชย์ดา นักท่องจำ) Abdürrahîm Dede (Hâfız Şeydâ) (อับดุรราฮีม เดเด : ฮาฟึซ เชย์ดา)
คริสต์ศตวรรษที่ 17	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอิสฟาฮาน İsfahan Âyin-i Şerif (อิสฟาฮาน อายินิ เชริฟ)	เดเด อับดุรราฮีม (เชย์ดา นักท่องจำ) Abdürrahîm Dede (Hâfız Şeydâ) (อับดุรราฮีม เดเด : ฮาฟึซ เชย์ดา)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเซฟคูทาราบ Şevk-ü Tarâb Âyin-i Şerîf (เซฟคู ทาราบ อายินิ เชริฟ)	เดเด อะลี นุตคี Ali Nutkî Dede (อะลี นุตคี เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซูซิดิลารา Sûz-i Dilârâ Âyin-i Şerîf (ซูซิ ดิลารา ทาราบอายินิ เชริฟ)	สุลต่านเซลิมที่ 3 Sultan Selim Üçüncü (ซุลตาน เซลิม อูชุนจู)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเยกาฮ์ Yegâh Âyin-i Şerif (เยกาฮ์ ทาราบ อายินิ เชริฟ)	เดอร์วิช เดเด อับดุลเครีม Dervish Abdülkerîm Dede (เดอร์วิช อับดุลเครีม เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอะเจมบูเซลิค Acembûselik Âyin-i Şerif (อะเจมบูเซลิค อายินิ เชริฟ)	เดเด นาซึร อับดุลบาคี Nâsır Abdülbâkî Dede (นาซึร อับดุลบาคี เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอิสฟาฮาน İsfahan Âyin-i Şerif	เดเด นาซึร อับดุลบาคี Nâsır Abdülbâkî Dede

19	(อิสฟาฮาน อายินิ เชริฟ)	(นาซึร อับดุลบาคี เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮิจัซ Hicaz Âyin-i Şerif (ฮิจัซ อายินิ เชริฟ)	เดเด คูนฮี อับดุรราฮีม Künhî Abdürrâhîm Dede (คูนฮี อับดุรราฮีม เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงนูฮุฟต์ Nühüft Âyin-i Şerif (นูฮุฟต์ อายินิ เชริฟ)	เดเด คูนฮี อับดุรราฮีม Künhî Abdürrâhîm Dede (คูนฮี อับดุรราฮีม เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซาบา Sabâ Âyin-i Şerif (ซาบา อายินิ เชริฟ)	ปรมาจารย์ เดเด ฮัมมามีซาเด อิสมาอีล Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi (ฮัมมามีซาเด อิสมาอีล เดเด เอเฟนดิ)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเนวา Nevâ Âyin-i Şerîf (เนวา อายินิ เชริฟ)	ปรมาจารย์ เดเด ฮัมมามีซาเด อิสมาอีล Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi (ฮัมมามีซาเด อิสมาอีล เดเด เอเฟนดิ)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเบสเตนิการ์ Bestenigâr Âyin-i Şerif (เบสเตนิการ์ อายินิ เชริฟ)	ปรมาจารย์ เดเด ฮัมมามีซาเด อิสมาอีล Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi (ฮัมมามีซาเด อิสมาอีล เดเด เอเฟนดิ)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซาบาบูเซลิค Sabâ Bûselik Âyin-i Şerif (ซาบา บูเซลิค อายินิ เชริฟ)	ปรมาจารย์ เดเด ฮัมมามีซาเด อิสมาอีล Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi (ฮัมมามีซาเด อิสมาอีล เดเด เอเฟนดิ)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮุซซาม Hüzzâm Âyin-i Şerif (ฮุซซาม อายินิ เชริฟ)	ปรมาจารย์ เดเด ฮัมมามีซาเด อิสมาอีล Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi (ฮัมมามีซาเด อิสมาอีล เดเด เอเฟนดิ)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอิสฟาฮาน İsfahan Âyin-i Şerif (อิสฟาฮาน อายินิ เชริฟ)	ปรมาจารย์ เดเด ฮัมมามีซาเด อิสมาอีล Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi (ฮัมมามีซาเด อิสมาอีล เดเด เอเฟนดิ)

คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเฟราฮ์เฟซา Ferahfezâ Âyin-i Şerif (เฟราฮ์เฟซา อายินิ เชริฟ)	ปรมาจารย์ เดเด ฮัมมามีซาเด อิสมาอีล Hammâmîzâde İsmâîl Dede Efendi (ฮัมมามีซาเด อิสมาอีล เดเด เอเฟนดิ)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเซดาราบัน Şedaraban Âyin-i Şerif (เซดาราบัน อายินิ เชริฟ)	เดเด มุสตาฟา นัคชิ Mustafa Nakşî Dede (มุสตาฟา นัคชิ เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซูซินัค Sûzinâk Âyin-i Şerif (ซูซินัค อายินิ เชริฟ)	นายท่านฮาชิม Hâşim Bey (ฮาชิม เบย์)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเชฮ์นาซ Şehnâz Âyin-i Şerîf (เชย์นาซ อายินิ เชริฟ)	นายท่านฮาชิม Hâşim Bey (ฮาชิม เบย์)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซูซิดิล Sûzidil Âyin-i Şerif (ซูซิดิล อายินิ เชริฟ)	เดเด เนซีบ Nesîb Dede (เนซีบ เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียง Sûzinâk Âyin-i Şerif (ซูซินัค อายินิ เชริฟ)	ปรมาจารย์เดลลาลซาเด อิสมาอีล Dellâlzâde İsmâîl Efendi (เดลลาลซาเด อิสมาอีล เอเฟนดิ)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอิสฟาฮาน İsfahan Âyin-i Şerif (อิสฟาฮาน อายินิ เชริฟ)	Ismet นายพล
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงมุสเทียร์ Müstear Âyin-i Şerif (มุสเทียร์ อายินิ เชริฟ)	Ismet นายพล
คริสต์	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงราฮัตเฟซา	

ศตวรรษที่ 19	Rahatfezâ Âyin-i Şerif (ราฮัตเฟซา อายินิ เซริฟ)	Ismet นายพล
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงมาฮูร์ Mâhur Âyin-i Şerîf (มาฮูร์ อายินิ เซริฟ)	เดเด อาริฟ ฮิคเมตี Ârif Hikmetî Dede (อาริฟ ฮิคเมตี เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮิจัซคาร์ Hicazkâr Âyin-i Şerif (ฮิจัซคาร์ อายินิ เซริฟ)	เดเด มานิซาลึ จาซิม Manisalı Câzim Dede (มานิซาลึ จาซิม เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเยกาฮ์ Yegâh Âyin-i Şerif (เยกาฮ์ อายินิ เซริฟ)	เดเด คามิล นักพิณทันเบอร์ Tanbûrî Kâmil Dede (ทันบูรี คามิล เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซูซินัค Sûzinak Âyin-i Şerif (ซูซินัค อายินิ เซริฟ)	เดเด เนจิบ เดอร์วิชแห่งเซลานิค Selânikli Derviş Necib Dede (เซลานิคลิ เดอร์วิช เนจิบ เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเนเวเซอร์ Neveser Âyin-i Şerîf (เนเวเซอร์ อายินิ เซริฟ)	นายท่านริฟัต Rifat Bey (ริฟัต เบย์)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเฟราฮ์นัค Ferahnâk Âyin-i Şerif (เฟราฮ์นัค อายินิ เซริฟ)	นายท่านริฟัต Rifat Bey (ริฟัต เบย์)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเซดาราบัน Şedaraban Âyin-i Şerif (เซดาราบัน อายินิ เซริฟ)	เดเด ซาลิฮ์ นักขลุ่ยเนย์ Neyzen Sâlih Dede (เนย์เซน ซาลิฮ์ เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเยกาฮ์ Yegâh Âyin-i Şerif	นายท่านฮาจึ ฟาอิค Hacı Fâik Bey

19	(เยกาฮ์ อายินิ เซริฟ)	(ฮาจึ ฟาอิค เบย์)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซูซินัค Sûzinak Âyin-i Şerif (ซูซินัค อายินิ เซริฟ)	นายท่านฮาจึ ฟาอิค Hacı Fâik Bey (ฮาจึ ฟาอิค เบย์)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮูเซย์นิอาซิรัน Hüseyniaşîran Âyin-i Şerîf (ฮูเซย์นิอาซิรัน อายินิ เซริฟ)	ปรมาจารย์อะลี อัชคี Ali Aşkî Efendi (อะลี อัชคี เอเฟนดิ)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซูซิดิล Sûz-i Dil Âyin-i Şerif (ซูซิดิล อายินิ เซริฟ)	เดเด ม. เซคาอี M. Zekâî Dede (เอ็ม. เซคาอี เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงมาเย Mâye Âyin-i Şerif (มาเย อายินิ เซริฟ)	เดเด ม. เซคาอี M. Zekâî Dede (เอ็ม. เซคาอี เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอิสฟาฮาน İsfahan Âyin-i Şerif (อิสฟาฮาน อายินิ เซริฟ)	เดเด ม. เซคาอี M. Zekâî Dede (เอ็ม. เซคาอี เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซูซินัค Sûzinak Âyin-i Şerif (ซูซินัค อายินิ เซริฟ)	เดเด ม. เซคาอี M. Zekâî Dede (เอ็ม. เซคาอี เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซาบาเซมเซเม Sabâzemzeme Âyin-i Şerif (ซาบาเซมเซเม อายินิ เซริฟ)	เดเด ม. เซคาอี M. Zekâî Dede (เอ็ม. เซคาอี เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 19	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงนูฮูฟต์ Nühüft Âyin-i Şerif (นูฮูฟต์ อายินิ เซริฟ)	เดเด ออสมาน แห่งบุรซา Bursalı Osman Dede (บุรซาลึ ออสมาน เดเด)

คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งฐานเสียงราฮาตูเลอร์วาฮ์ Râhatülervâh Âyin-i Şerîf (ราฮาตูเลอร์วาฮ์ อายินิ เชริฟ)	เดเด อะห์เมด ฮูซาเมดดิน Ahmed Hüsâmeddin Dede (อะห์เมด ฮูซาเมดดิน เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงดูกาฮ์ Dügâh Âyin-i Şerif (ดูกาฮ์ อายินิ เชริฟ)	อะห์เมด เจลาเลดดิน Mehmed Celâleddin Dede เมห์เมด เจลาเลดดิน เดเด
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงบูเซลิค Bûselik Âyin-i Şerif (บูเซลิค อายินิ เชริฟ)	นายท่านโบลาฮ์เอนค์ นูรี Bolâhenk Nûri Bey (โบลาฮ์เอนค์ นูรี เบย์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงคาร์จาช Karcığar Âyin-i Şerif (คาร์จาช อายินิ เชริฟ)	นายท่านโบลาฮ์เอนค์ นูรี Bolâhenk Nûri Bey (โบลาฮ์เอนค์ นูรี เบย์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอะเจมาซิรัน Acemaşîran Âyin-i Şerif (อะเจมาซิรัน อายินิ เชริฟ)	เดเด ฮูเซย์น ฟาฮ์เรดดิน Hüseyin Fahreddin Dede (ฮูเซย์น ฟาฮ์เรดดิน เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮูเซย์นี Hüseynî Âyin-i Şerif (ฮูเซย์นี อายินิ เชริฟ)	ปรมาจารย์มุซุลลุ ฮาฟีซ ออสมัน Musullu Hâfız Osman Efendi (มุซุลลุ ฮาฟีซ ออสมัน เอเฟนดิ)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเยกาฮ์ Yegâh Âyin-i Şerif (เยกาฮ์ อายินิ เชริฟ)	นายท่านราอุฟ เยคตา Rauf Yektâ Bey (ราอุฟ เยคตา เบย์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซุลตานิเยกาฮ์ Sultâniyegâh Âyin-i Şerif (ซุลตานิเยกาฮ์ อายินิ เชริฟ)	คาซึม อุซ Kâzım Uz (คาซึม อุซ)
คริสต์	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงบูเซลิคาชิรัน	อาคันตุกะ อะห์เมด เอฟนิ

ศตวรรษที่ 20	Bûselikaşîran Âyin-i Şerif (บูเซลิคาซิรัน อายินิ เซริฟ)	Ahmed Avni Konuk (อะห์เมด เอฟนิ โคนุค)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงดิลเคซิ Dilkeşîde Âyin-i Şerîf (ดิลเคซิเด อายินิ เซริฟ)	อาคันตุกะ อะห์เมด เอฟนิ Ahmed Avni Konuk (อะห์เมด เอฟนิ โคนุค)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงรูยิอิรัค Rûy-i Irak Âyin-i Şerif (รูยิ อิรัค อายินิ เซริฟ)	อาคันตุกะ อะห์เมด เอฟนิ Ahmed Avni Konuk (อะห์เมด เอฟนิ โคนุค)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงบายาติบูเซลิค Bayâtîbûselik Âyin-i Şerîf (บายาติบูเซลิค อายินิ เซริฟ)	อะห์เมด อึรซอย นักท่องจำ Zahâzâde Hâfız Ahmed Irsoy (ซะฮาซาเด ฮาฟีซ อะห์เมด อึรซอย)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงมุสเทียร์ Müstear Âyin-i Şerif (มุสเทียร์ อายินิ เซริฟ)	อะห์เมด อึรซอย นักท่องจำ Zahâzâde Hâfız Ahmed Irsoy (ซะฮาซาเด ฮาฟีซ อะห์เมด อึรซอย)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงคาร์จาช Karcığar Âyin-i Şerif (คาร์จาช อายินิ เซริฟ)	ราคึม เอลคุทลุ Râkım Elkutlu (ราคึม เอลคุทลุ)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงคูร์ดีลิฮิจัซคาร์ Kürdîlihicazkâr Âyin-i Şerîf (คูร์ดีลิฮิจัซคาร์ อายินิ เซริฟ)	เดเด อะลี เชคแห่งอะเลโป Halepli Şeyh Ali Dede (ฮะเลปลิ เชยฮ์ อะลี เดเด)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอะเจมาชิรัน 1 Acemaşîran Âyin-i Şerîf I (อะเจมาชิรัน อายินิ เซริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอะเจมาชิรัน 2 Acemaşîran Âyin-i Şerîf II	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel

20	(อะเจมาชิรัน อายินิ เชริฟ)	(ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอะเจมคูร์ดี 1 Acemkürdî Âyin-i Şerîf I (อะเจมคูร์ดี อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอะเจมคูร์ดี 2 Acemkürdî Âyin-i Şerîf II (อะเจมคูร์ดี อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอัชฮ์เคฟซา Aşhkefza Âyin-i Şerif (อัชฮ์เคฟซา อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งฐานเสียงเบสเตอึสฟาฮาน Besteısfahan Âyin-i Şerîf (เบสเตอึสฟาฮาน อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเบสเตนิการ์ 1 Bestenigâr Âyin-i Şerîf I (เบสเตนิการ์ อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเบสเตนิการ์ 2 Bestenigâr Âyin-i Şerîf II (เบสเตนิการ์ อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงบายาติ Bayâtî Âyin-i Şerif (บายาติ อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงบูเซลิค Bûselik Âyin-i Şerif (บูเซลิค อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)

คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งฐานเสียงดิลเคชฮาเวราน Dilkeşhâverân Âyin-i Şerîf (ดิลเคชฮาเวราน อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเอวิช Eviç Âyin-i Şerif (เอวิช อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเอฟจารา Evcârâ Âyin-i Şerîf (เอฟจารา อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเฟราฮ์เฟซา Ferahfezâ Âyin-i Şerif (เฟราฮ์เฟซา อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเฟราฮ์นัค Ferahnâk Âyin-i Şerif (เฟราฮ์นัค อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเฟราฮ์นูมา 1 Ferahnümâ Âyin-i Şerif I (เฟราฮ์นูมา อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเฟราฮ์นูมา 2 Ferahnümâ Âyin-i Şerîf II (เฟราฮ์นูมา อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเฮฟต์กาฮ์ Heftgâh Âyin-i Şerif (เฮฟต์กาฮ์ อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮิจัซ	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล

ศตวรรษที่ 20	Hicaz Âyin-i Şerif (ฮิจัซ อายินิ เชริฟ)	Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮิจัซคาร์ Hicazkâr Âyin-i Şerif (ฮิจัซคาร์ อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮูเซย์นี Hüseynî Âyin-i Şerif (ฮูเซย์นี อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮูซซัม Hüzzam Âyin-i Şerif (ฮูซซัม อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอิสฟาฮัน İsfahan Âyin-i Şerif (อิสฟาฮัน อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงคาร์จาช Karcığar Âyin-i Şerif (คาร์จาช อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งฐานเสียงคูร์ดีลิฮิจาซคาร์ Kürdîlihicazkâr Âyin-i Şerîf (คูร์ดีลิฮิจาซคาร์ อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงลาเลกูล Lâlegül Âyin-i Şerif (ลาเลกูล อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงมาฮูร์ Mâhur Âyin-i Şerîf	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel

20	(มาฮูร์ อายินิ เซริฟ)	(ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงมูสเทียร์ Müstear Âyin-i Şerif (มูสเทียร์ อายินิ เซริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเนวา Nevâ Âyin-i Şerîf (เนวา อายินิ เซริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเนเวเซอร์ Neveser Âyin-i Şerîf (เนเวเซอร์ อายินิ เซริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงนิฮาเวนด์ Nihâvend Âyin-i Şerif (นิฮาเวนด์ อายินิ เซริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงนิคริซ Nikriz Âyin-i Şerif (นิคริซ อายินิ เซริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงนิชาบูร์ Nişâbur Âyin-i Şerîf (นิชาบูร์ อายินิ เซริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงนิชาบูเรค Nişâburek Âyin-i Şerîf (นิชาบูเรค อายินิ เซริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงนูฮูฟต์ Nühüft Âyin-i Şerif (นูฮูฟต์ อายินิ เซริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)

คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงราฮัตเฟซา Rahatfezâ Âyin-i Şerif (ราฮัตเฟซา อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งฐานเสียงราฮาตูเลอร์วาห์ Rahatülervah Âyin-i Şerif (ราฮาตูเลอร์วาห์ อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงราสต์ Rast Âyin-i Şerif (ราสต์ อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซาบา Sabâ Âyin-i Şerif (ซาบา อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเซกาห์ Segâh Âyin-i Şerîf (เซกาห์ อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซุลตานีเยกาห์ Sultânîyegâh Âyin-i Şerîf (ซุลตานีเยกาห์ อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซูซิดิล Sûzidil Âyin-i Şerif (ซูซิดิล อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซูซินัค Sûzinâk Âyin-i Şerif (ซูซินัค อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเชเดราบัน	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล

ศตวรรษที่ 20	Şederaban Âyin-i Şerif (เชเดราบัน อายินิ เชริฟ)	Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเชฮ์นาซ Şehnâz Âyin-i Şerîf (เชฮ์นาซ อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเชเรฟนูมา Şerefnümâ Âyin-i Şerif (เชเรฟนูมา อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเชฟเคฟซา Şevkefzâ Âyin-i Şerif (เชฟเคฟซา อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงทาฮิร Tâhir Âyin-i Şerif (ทาฮิร อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอุซซัค Uşşak Âyin-i Şerif (อุซซัค อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอุซซาล Uzzâl Âyin-i Şerif (อุซซาล อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเยกาฮ์ Yegâh Âyin-i Şerif (เยกาฮ์ อายินิ เชริฟ)	ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล Hüseyin Saadettin Arel (ฮูเซย์น ซาเดตติน อะเรล)
คริสต์ศตวรรษที่	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงราสต์ Rast Âyin-i Şerif	เรฟิค เฟอร์ซัน Refik Fersan

20	(ราสต์ อายินิ เชริฟ)	(เรฟิค เฟอร์ซัน)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียง Selmek Âyin-i Şerif (เซลเมค อายินิ เชริฟ)	เรฟิค เฟอร์ซัน Refik Fersan (เรฟิค เฟอร์ซัน)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเชฟเคฟซา Şevkefzâ Âyin-i Şerif (เชฟเคฟซา อายินิ เชริฟ)	ฮาลิล จัน Halil Can (ฮาลิล จัน)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮิซาร์บูเซลิค Hisarbûselik Âyin-i Şerif (ฮิซาร์บูเซลิค อายินิ เชริฟ)	ซะอัดเอดดิน ฮีเปอร์ Saadeddin Heper (ซะอัดเอดดิน ฮีเปอร์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงนิคริซ Nikriz Âyin-i Şerif (นิคริซ อายินิ เชริฟ)	เคมาล บะตะเนย์ นักท่องจำ Hâfız Kemâl Batanay (ฮาฟีซ เคมาล บะตะเนย์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งฐานเสียงบายาตีอาราบัน Bayâtîaraban Âyin-i Şerif (บายาตีอาราบัน อายินิ เชริฟ)	จินุเซน ทันรึโครุช Cinuçen Tanrıkorur (จินุเซน ทันรึโครุช)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเอฟจารา Evcârâ Âyin-i Şerif (เอฟจารา อายินิ เชริฟ)	จินุเซน ทันรึโครุช Cinuçen Tanrıkorur (จินุเซน ทันรึโครุช)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซาวิลาชีรัน Zâvilaşîran Âyin-i Şerif (ซาวิลาชีรัน อายินิ เชริฟ)	จินุเซน ทันรึโครุช Cinuçen Tanrıkorur (จินุเซน ทันรึโครุช)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงนิชาบูเรค Nişâbûrek Âyin-i Şerif (นิชาบูเรค อายินิ เชริฟ)	จินุเซน ทันรึโครุช Cinuçen Tanrıkorur (จินุเซน ทันรึโครุช)

คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเฟราฮ์นาคาซิราน Ferahnâkaşîrân Âyin-i Şerîf (เฟราฮ์นาคาซิราน อายินิ เชริฟ)	โดกัน เออร์กิน Dogan Ergin (โดกัน เออร์กิน)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	(ไม่ปรากฏชื่อบทประพันธ์)	เบดรี โนยัน Bedri Noyan (เบดรี โนยัน)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงนิฮาเวนด์ Nihâvend Âyin-i Şerif (นิฮาเวนด์ อายินิ เชริฟ)	เคมาล เทเซอร์กิล Kemâl Tezergil (เคมาล เทเซอร์กิล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเนเวเซอร์ Neveser Âyin-i Şerîf (เนเวเซอร์ อายินิ เชริฟ)	อ. เนคเดต ทันลัค A. Necdet Tanlak (เอ เนคเดต ทันลัค)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงทาฮิร Tâhir Âyin-i Şerif (ทาฮิร อายินิ เชริฟ)	อ. เนคเดต ทันลัค A. Necdet Tanlak (เอ เนคเดต ทันลัค)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเอวิช Eviç Âyin-i Şerif (เอวิช อายินิ เชริฟ)	อ. เนคเดต ทันลัค A. Necdet Tanlak (เอ เนคเดต ทันลัค)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอะเจม Acem Âyin-i Şerîf (อะเจม อายินิ เชริฟ)	อะลาเอดดิน ยาวาชซา Alâeddin Yavaşça (อะลาเอดดิน ยาวาชซา)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงมาฮูร์ Mâhur Âyin-i Şerîf (มาฮูร์ อายินิ เชริฟ)	อิรฟาน โดรุโชซ İrfan Doğrusöz (อิรฟาน โดรุโชซ)
คริสต์	บทอายินอันสูงส่งในฐานมุเฮย์เยอร์ซูนบูเล	อิรฟาน โดรุโชซ

ศตวรรษที่ 20	Muhayyersünbüle Âyin-i Şerif (มุเฮย์เยอร์ซูนบูเล อายินิ เชริฟ)	İrfan Doğrusöz (อิรฟาน โดรุโชซ)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเซกาฮ์ Segâh Âyin-i Şerîf (เซกาฮ์ อายินิ เชริฟ)	อิรฟาน โดรุโชซ İrfan Doğrusöz (อิรฟาน โดรุโชซ)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงนิซาบูร์ Nişâbur Âyin-i Şerîf (นิซาบูร์ อายินิ เชริฟ)	จูเนย์ด โคซัล Cüneyd Kosal (จูเนย์ด โคซัล)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเนวา Nevâ Âyin-i Şerîf (ฮเนฮ์นาซ อายินิ เชริฟ)	อะลี รึซา เอฟนิ ทึนัซ Ali Rıza Avni Tınaz (อะลี รึซา เอฟนิ ทึนัซ)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซาซคาร์ Sâzkâr Âyin-i Şerif (ซาซคาร์ อายินิ เชริฟ)	ซาดุน อัคซูต Sâdun Aksüt (ซาดุน อัคซูต)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮิซาร์ Hisar Âyin-i Şerif (ฮิซาร์ อายินิ เชริฟ)	ฟึรัต คึซึลทู Fırat Kızıltuğ (ฟึรัต คึซึลทู)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานมุเฮย์เยอร์ซูนบูเล Muhayyersünbüle Âyin-i Şerif (มุเฮย์เยอร์ซูนบูเล อายินิ เชริฟ)	เบกิร ซึดคึ เซซกิน Bekir Sıdkı Sezgin (เบกิร ซึดคึ เซซกิน)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเอวิช Eviç Âyin-i Şerif (เอวิช อายินิ เชริฟ)	เอโรล ซายาน Erol Sayan (เอโรล ซายาน)
คริสต์ศตวรรษที่	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเฟราฮ์เฟซา Ferahfezâ Âyin-i Şerif	ม. โอคเยย์ ยีอิตบัช M. Okyay Yiğitbaş

20	(เฟราฮ์เฟซา อายินิ เชริฟ)	(เอ็ม โอคเยย์ ยีอิตบัช)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเซฟคุตอารับ Şevkutarab Âyin-i Şerif (เซฟคุตอารับ อายินิ เชริฟ)	ม. โอคเยย์ ยีอิตบัช M. Okyay Yiğitbaş (เอ็ม โอคเยย์ ยีอิตบัช)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงบายาติ Bayâtî Âyin-i Şerif (บายาติ อายินิ เชริฟ)	ม. โอคเยย์ ยีอิตบัช M. Okyay Yiğitbaş (เอ็ม โอคเยย์ ยีอิตบัช)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮูซซัม Hüzzam Âyin-i Şerif (ฮูซซัม อายินิ เชริฟ)	ม. โอคเยย์ ยีอิตบัช M. Okyay Yiğitbaş (เอ็ม โอคเยย์ ยีอิตบัช)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเชฮ์นาซ Şehnâz Âyin-i Şerîf (เชฮ์นาซ อายินิ เชริฟ)	มัทลุ โทรุน Mutlu Torun (มัทลุ โทรุน)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอะเซมคูร์ดี Acemkürdî Âyin-i Şerif (อะเซมคูร์ดี อายินิ เชริฟ)	เซคิ อัตโคชาร์ Zeki Atkoşar (เซคิ อัตโคชาร์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงดิลเคซฮาเวรัน Dilkeşhaveran Âyin-i Şerif (ดิลเคซฮาเวรัน อายินิ เชริฟ)	เซคิ อัตโคชาร์ Zeki Atkoşar (เซคิ อัตโคชาร์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงมาฮูร์ Mâhur Âyin-i Şerîf (มาฮูร์ อายินิ เชริฟ)	เซคิ อัตโคชาร์ Zeki Atkoşar (เซคิ อัตโคชาร์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียง Muhayyer Âyin-i Şerif (มุเฮย์เยอร์ อายินิ เชริฟ)	เซคิ อัตโคชาร์ Zeki Atkoşar (เซคิ อัตโคชาร์)

คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงซาซคาร์ Sazkar Âyin-i Şerif (ซัซคาร์ อายินิ เชริฟ)	เซคิ อัตโคชาร์ Zeki Atkoşar (เซคิ อัตโคชาร์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเซดดิซาบา Sedd-i Saba Âyin-i Şerif (เซดดิ ซาบา อายินิ เชริฟ)	เซคิ อัตโคชาร์ Zeki Atkoşar (เซคิ อัตโคชาร์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งฐานเสียงเชฮ์นาซบูเซลิค Şehnaz Buselik Âyin-i Şerîf (เชฮ์นาซ บูเซลิค อายินิ เชริฟ)	เซคิ อัตโคชาร์ Zeki Atkoşar (เซคิ อัตโคชาร์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเซฟเคฟซา Şevkefza Âyin-i Şerif (เซฟเคฟซา อายินิ เชริฟ)	เซคิ อัตโคชาร์ Zeki Atkoşar (เซคิ อัตโคชาร์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงอุชซัค Uşşak Âyin-i Şerif (อุชซัค อายินิ เชริฟ)	ฟาติฮ์ ซัลการ์ Fatih Salgar (ฟาติฮ์ ซัลการ์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเวจดิดิล Vecdidil Âyin-i Şerif (เวจดิดิล อายินิ เชริฟ)	กูร์เซล โคจัค Gursel Kocak (กูร์เซล โคจัค)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	(ไม่ปรากฏชื่อบทประพันธ์)	อิสเมต โดรุ Ismet Doğru (อิสเมต โดรุ)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮิจัซคาร์ Hicazkâr Âyin-i Şerif (ฮิจัซคาร์ อายินิ เชริฟ)	อะห์เมด ซาลึซึร นักท่องจำ Hâfız Ahmet Çalışır (ฮาฟึซ อะห์เมด ซาลึซึร)
	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงมุเฮย์เยอร์	

ไม่ปรากฏ	Muhayyer Âyin-i Şerif (มุเฮย์เยอร์ อายินิ เซริฟ)	(ไม่ปรากฏชื่อผู้ประพันธ์)
ไม่ปรากฏ	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงจันเฟซา Canfezâ Âyin-i Şerîf (จันเฟซา อายินิ เซริฟ)	(ไม่ปรากฏชื่อผู้ประพันธ์)
ไม่ปรากฏ	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงบาบาทาฮิร Baba Tâhir Âyin-i Şerîf (บาบา ทาฮิร อายินิ เซริฟ)	(ไม่ปรากฏชื่อผู้ประพันธ์)
ไม่ปรากฏ	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเอวิช Eviç Âyin-i Şerif (เอวิช อายินิ เซริฟ)	(ไม่ปรากฏชื่อผู้ประพันธ์)
ไม่ปรากฏ	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงบูเซลิค Bûselik Âyin-i Şerif (บูเซลิค อายินิ เซริฟ)	(ไม่ปรากฏชื่อผู้ประพันธ์)
ไม่ปรากฏ	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเนฟรูซ Nevrûz Âyin-i Şerif (เนฟรูซ อายินิ เซริฟ)	(ไม่ปรากฏชื่อผู้ประพันธ์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงฮิซาร์ Hisar Âyin-i Şerif (ฮิซาร์ อายินิ เซริฟ)	จาวิท เออร์โซย Cavit Ersoy (จาวิท เออร์โซย)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเวจดิดิล Vecdidil Âyin-i Şerif (เวจดิดิล อายินิ เซริฟ)	อิรฟาน โดรุโชซ İrfan Doğrusöz (อิรฟาน โดรุโชซ)
คริสต์ศตวรรษที่	บทอายินอันสูงส่งฐานเสียงเชฮ์นาซบูเซลิค Şehnaz Buselik Âyin-i Şerîf	ฮะซัน เอเซน Hasan Esen

20	(เซย์นาซ บูเซลิค อายินิ เซริฟ)	(ฮะซัน เอเซน)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงมุเฮย์เยอร์ Muhayyer Âyin-i Şerif (มุเฮย์เยอร์ อายินิ เซริฟ)	ฮะซัน เอเซน Hasan Esen (ฮะซัน เอเซน)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งฐานเสียงเซย์นาซบูเซลิค Şehnaz Buselik Âyin-i Şerîf (เซย์นาซ บูเซลิค อายินิ เซริฟ)	เซอร์ฮัท บาซาร์ Serhat Basar (เซอร์ฮัท บาซาร์)
คริสต์ศตวรรษที่ 20	บทอายินอันสูงส่งในฐานเสียงเซดาราบัน Şedaraban Âyin-i Şerif (เซราดาบัน อายินิ เซริฟ)	จัมเฮอร์ เอเนส เออร์กูร์ Cumhur Enes Ergür (จัมเฮอร์ เอเนส เออร์กูร์)
ไม่ปรากฏ	บทขอพรต่อพระเจ้าในฐานเสียงเซกาฮ์มาเย Segâh-Mâye Niyâz İlâhî (เซกาฮ์ มาเย นิยาซ อิลาฮี)	(ไม่ปรากฏชื่อผู้ประพันธ์)

1.7 รูปแบบทางดนตรี วรรณศิลป์ นาฏกรรม และลำดับขั้นตอนพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวี

รูปแบบทางดนตรี วรรณกรรม และนาฏกรรมประกอบพิธีเซมา

เซมาเป็นรูปแบบหนึ่งของพิธีกรรมการปฏิบัติฌานสมาธิเพื่อรำลึกถึงพระผู้เป็นเจ้า หรือ “ซิเกร” ในศาสนาอิสลามตามแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ของสำนักเมฟเลวี เป็นการผสมผสานกันระหว่างบทบัญญัติทางศาสนา การตีความคำสอนของสำนัก และศิลปะชั้นสูง 3 แขนง ประกอบไปด้วย ดนตรี วรรณศิลป์ และนาฏกรรม เข้าด้วยกันเป็นรูปแบบเฉพาะ มีกฎเกณฑ์ และระเบียบขั้นตอนตายตัว โดยสามารถจำแนกรายละเอียดได้ดังต่อไปนี้

ดนตรีจัดเป็นส่วนประกอบสำคัญที่สุดในพิธีเซมา เนื่องจากถูกใช้ประกอบพิธีกรรมเกือบตลอดเวลา ซึ่งมีลักษณะรูปแบบทางดนตรีแตกต่างกันออกไปในแต่ละขั้นตอน เพื่อให้การศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบทางดนตรีที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมาเกิดความชัดเจนเป็นรูปธรรม และความเข้าใจมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยเห็นควรอธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับองค์ประกอบหลักทางดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีของตุรกี และสำนักเมฟเลวี คือ มะคัม และอูซูล โดยสังเขปดังนี้

(ก) มะคัม [Makam] มีลักษณะเป็นระบบโครงสร้างทำนอง หรือกุญแจเสียงที่ใช้ในดนตรีศิลปะคลาสสิกตุรกี และดนตรีพื้นบ้านตุรกี ซึ่งมีความใกล้เคียงกับระบบบันไดเสียง (Scale) หรือโมดทำนอง (Melodic Mode) ในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก มะคัมมีโครงสร้างการประพันธ์ และกฎเกณฑ์การบรรเลงที่ค่อนข้างซับซ้อน โดยมะคัมแต่ละชนิดมีโอกาสในการใช้ และหน้าที่เฉพาะตัว เนื่องจากมีสีสันเสียง และสามารถสร้างอารมณ์ให้ฟังผู้ฟังแตกต่างกันไป ในแต่ละมะคัมมีโน้ตสำคัญ 3 ตำแหน่ง ที่ทำหน้าที่เสมือนโครงสร้างหลักให้แก่มะคัม และยังทำให้สามารถระบุชนิดของมะคัมนั้น ๆ ได้ ประกอบไปด้วย

- ดูรัค [Durak] ทำหน้าที่เสมือนโน้ตโทนิค (Tonic) ในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก เป็นโน้ตในตำแหน่งที่ 1 ในโครงสร้างทำนองมะคัม และมักใช้เป็นโน้ตจบในบทเพลง

- กุชลุ [Güçlü] ทำหน้าที่คล้ายโน้ตโดมินันท์ (Dominant) ในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก เป็นโน้ตในตำแหน่งที่ 4 หรือ 5 หรือ 3 (พบได้น้อย) ในโครงสร้างทำนองมะคัม เป็นโน้ตที่มีความสำคัญรองลงมาจากดูรัค มักใช้เป็นโน้ตในตำแหน่งพักเสียง หรือก่อนเปลี่ยนโครงสร้างทำนองมะคัม

- เยเดน [Yeden] ทำหน้าที่เสมือนโน้ตนำ (Leading Note) ในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก เป็นโน้ตในตำแหน่งก่อนหน้าดูรัค และมักปรากฏใช้เป็นโน้ตนำเพื่อส่งทำนองไปหาดูรัค

ทั้งนี้มะคัมยังเป็นมากกว่าการเรียงลำดับของตัวโน้ต และการเคลื่อนที่ของขั้นคู่ โดยพื้นฐานแล้วมะคัมยังหมายรวมถึงแนวทางในโครงสร้างการเรียบเรียงเสียงต่าง ๆ กฎเกณฑ์ที่ซับซ้อนของมะคัมยังกำหนดรูปแบบการเคลื่อนผ่านโน้ตต่าง ๆ ในมะคัมที่กำหนด ซึ่งรูปแบบนี้เรียกว่า “ซียึร [Seyir]” แปลความหมายว่า “เส้นทาง” โดยมีซียึร 3 รูปแบบ ดังนี้

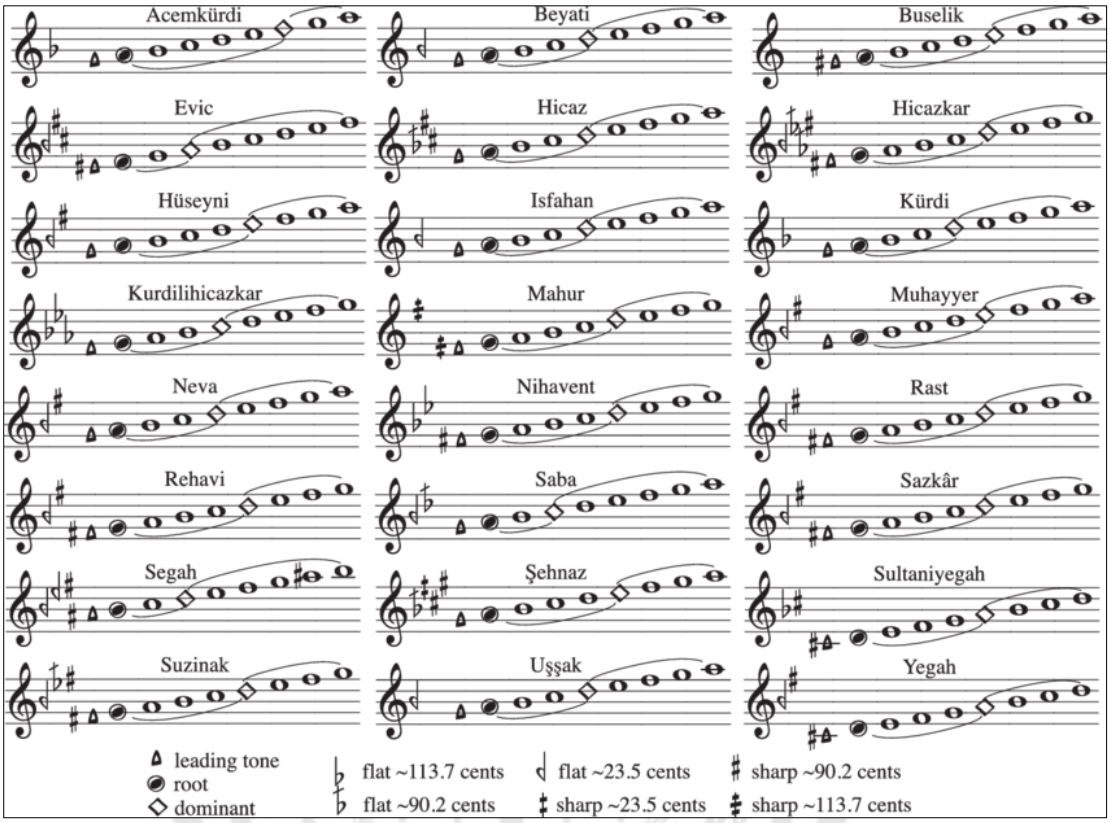
- การเคลื่อนที่ทำนองขาขึ้น หรือ “ชึคึจึ [Çıkıcı]”
- การเคลื่อนที่ทำนองขาลง หรือ “อินิจึ [İnişı]”
- การเคลื่อนที่ทำนองขาลง และขาขึ้น หรือ “อินิจึ – ชึคึจึ [İnişı – Çıkıcı]”

นอกจากนี้แล้วยังพบว่ามีรูปแบบของมะคัมทั้งหมด 3 ประเภท แบ่งออกตามลักษณะการจัดเรียงระยะห่างเสียงของโน้ตภายใน ดังนี้

- บาสิท มะคัมลาร์ [Basit Makamlar] หรือ “มะคัมเรียบง่าย” เป็นบันไดเสียงพื้นฐานของดนตรีตุรกี ส่วนใหญ่

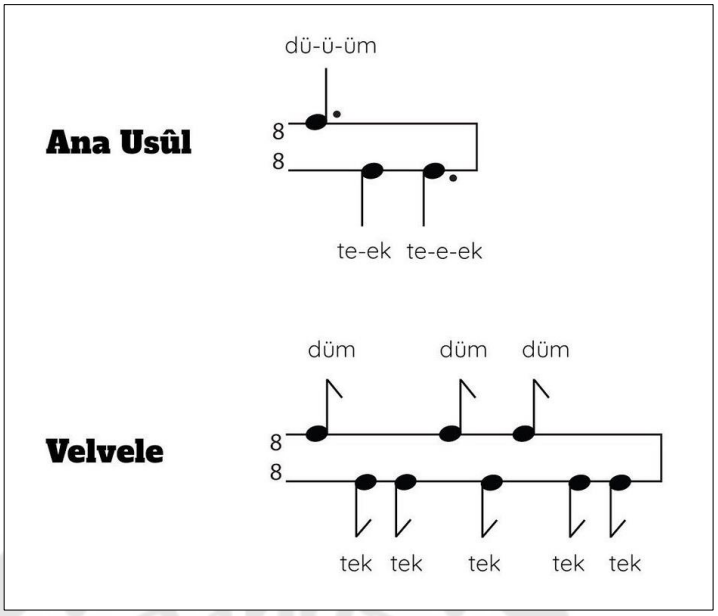
- กูซูรูลมูส มะคัมลาร์ [Göçürülmüş Makamlar] หรือ “มะคัมย้ายฐาน” เป็นการทดเสียงบันไดเสียงพื้นฐานซึ่งทำให้โน้ตโทนิคเปลี่ยนแปลงไป

- บิเลซิค/มูเรกเกป มะคัมลาร์ [Bileşik/Mürekkep Makamlar] หรือ “มะคัมประกอบ” เป็นการผสมรวมมะคัมต่าง ๆ เข้าด้วยกันทำให้เกิดบันไดเสียงใหม่ ซึ่งมีจำนวนมากมาย



ภาพประกอบ 25 ตัวอย่างมะคัมชนิดต่าง ๆ

(ข) อูซูล [Usul] มีลักษณะเป็นชุดจังหวะของเครื่องกระทบที่เล่นวนต่อเนื่องกันไป หรือ “หน้าทับ” ในดนตรีศิลปะคลาสสิกของตุรกี มีหน้าที่เสริมทำนองเพลงให้ไพเราะขึ้น และบางครั้งยังช่วยกำหนดโครงสร้างโดยรวมของการประพันธ์ดนตรีโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการใช้ควบคู่กับกุญแจเสียงมะคัม อูซูลหนึ่งอาจสั้นเพียง 2 จังหวะ หรือสามารถยาวได้ถึง 128 จังหวะ มีโครงสร้างภายในที่ซับซ้อนมาก หรือน้อยขึ้นอยู่กับชนิดของอูซูลที่มีค่าอัตราจังหวะ และน้ำหนักจังหวะที่แตกต่างกันออกไป โดยสามารถนำอูซูลพื้นฐานมารวมกันเพื่อสร้างรูปแบบจังหวะใหม่ และยังสามารถแบ่งส่วนภายในค่าจังหวะเดิมเพื่อเป็นการแปรจังหวะ หรือประดับประดาอูซูลให้เกิดความวิจิตรได้อีกด้วย โดยวิธีการนี้เรียกว่า “เวลเวเล [Velvele]”



ภาพประกอบ 26 อูซูลแม่บท และการแปรจังหวะ

ในการบรรเลงอูซูลจำเป็นต้องเรียนรู้ จดจำหน้าทับอูซูลต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความเข้าใจในประโยค และหน้าที่ของอูซูลในบทเพลง ไม่เช่นนั้นแล้วอาจทำให้เกิดความผิดพลาดในการบรรเลง เช่น ค่าจังหวะคลาดเคลื่อน เน้นผิดพยางค์ หรือไม่อาจสื่ออารมณ์ได้อย่างถูกต้อง เป็นต้น โดยสามารถใช้วิธีการฝึกหัดจากการร้องพยางค์ต่าง ๆ ในอูซูลพร้อมทั้งใช้ฝ่ามือตบลงบนที่เข่า เมื่อจดจำอูซูลได้ดีแล้วจึงเปลี่ยนจากการร้องพยางค์อูซูลเป็นร้องบทเพลงที่ต้องการพร้อมทั้งใช้ฝ่ามือตบเป็นจังหวะอูซูลไปพร้อมกัน สำหรับพยางค์พื้นฐานในการฝึกหัดร้องอูซูลที่พบได้ทั่วไปมีดังนี้

ตาราง 2 ตัวอย่างการออกเสียงพยางค์อูซูล

พยางค์อูซูล	ลักษณะจังหวะ
ดูม [DÜM]	เสียงต่ำหนึ่งครั้ง เป็นจังหวะยาว
ดู-อูม [DÜ-ÜM]	เสียงต่ำหนึ่งครั้ง เป็นจังหวะยาวสองเท่า
เทค [TEK]	เสียงสูงหนึ่งครั้ง เป็นจังหวะยาว
เท-เค [TE-KE]	เสียงสูงสองครั้ง เป็นจังหวะสั้นทั้งคู่
เท-คา [TE-KA]	เสียงสูงสองครั้ง เป็นจังหวะสั้นตามด้วยจังหวะยาว
เทค-คา [TEK- KA]	เสียงสูงสองครั้ง เป็นจังหวะยาว

ตาราง 3 ตัวอย่างอูซูลในอัตราจังหวะต่าง ๆ

ค่าจังหวะต่อห้อง	อูซูล
2	Nimsofyan
3	Semâî
4	Sofyan
5	Zafer, Türk Aksağı (Süreyya)
6	Yürüksemâî, Sengin Semaî , Ağır Semai
7	Devr-i Hindî, Devr-i Turan (Mandra), Devr-i Aryân
8	Düyek, Ağırdüyek, Katakofti (Müsemmen)
9	Aksak, Ağır Aksak, Oynak, Evfer, Ağır Evfer, Bulgar Darbı (Darbıbulgar), Çiftesofyan (Raksaksağı)
10	Aksaksemaî, Ağır Aksaksemaî
12	Frenkçin
13	Nimevsat
14	Devrirevan
16	Nimhafîf
32	Hafîf, Muhammes
88	Darbıfetih

1. รูปแบบทางดนตรีที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมา ประกอบไปด้วย

- นะต์ [Na’at] มีลักษณะเป็นบทลำนำร้องกรองที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อขับสรรเสริญท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) เป็นการเฉพาะเจาะจง ซึ่งเป็นที่นิยมมากในประเทศแถบเอเชียใต้ เช่น บังคลาเทศ ปากีสถาน และอินเดีย ผู้ทำการขับนะต์จะเรียกว่า “นะต์ ฆะวาน [Na’at Khwan]” หรือ “ซานาฆูอัน [Sana’a-Khua’an]” ในประเทศแถบอาหรับบทร้อง และบทสรรเสิญซึ่งกล่าวสดุดีศาสนทูตมุฮัมมัดจะเป็นที่รู้จักในชื่อ “มาดิฮ์ นะบะวีย์ [Madih Nabawi]” หรือ “นาซีด [Nasheed]” มากกว่า ในขณะที่บทลำนำสำหรับใช้สรรเสริญสดุดีอัลเลาะห์โดยเฉพาะจะเรียกว่า “ฮัมด์ [Hamd]” ซึ่งทั้งสองคำดังกล่าวไม่สามารถใช้เรียกแทนกันได้

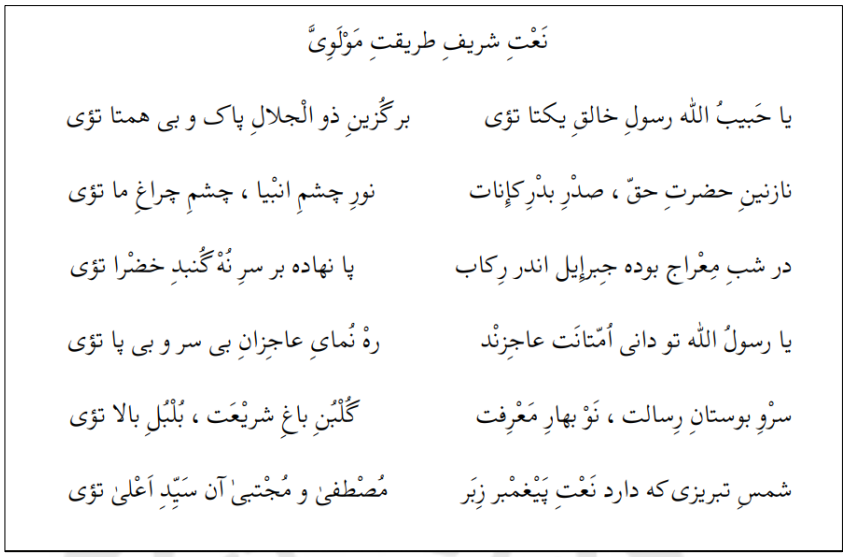
จากบันทึกหลักฐานทางประวัติศาสตร์ไม่ปรากฏชัดเจนว่าความเป็นมาของ “นะต์” เริ่มต้นตั้งแต่เมื่อใด แต่มีบันทึกเรื่องราวของกวีนามว่า “ฮัสซัน [Hassan]” หรือ “ซาอีร์ ดาร์บาร์ ริซา

ละห์ [Shair-e Darbaar-e Risalat]" หลังจากที่เข้ารับศาสนาอิสลามแล้วจึงเริ่มประพันธ์บทนะต์ไว้เพื่อเป็นเกียรติแด่ ศาสนทูตมุฮัมมัด ซึ่งเขามีชื่อเสียงมาจากการใช้ความสามารถทางด้านกวีนิพนธ์เพื่อปกป้อง และตอบโต้กวีคู่แข่งที่โจมตีให้ร้ายศาสนทูตมุฮัมมัด และศาสนาอิสลาม ดังนั้น ฮัสซันจึงเป็นที่รู้จักในฐานะของนะต์ ฆะวานคนแรกในช่วงเวลานั้น หลังจากเหตุการณ์ดังกล่าวทำให้กวีมุสลิมอีกหลายคนอุทิศตนเพื่อประพันธ์นะต์อย่างเดียวแด่ศาสนทูตฯ และศาสนาอิสลามไปโดยปริยาย

เชื่อกันว่าเป็นนะต์บทที่เก่าแก่ที่สุด คือ บทลำนำ "ตอลา อัลบัดรุ อะลัยนา [Tala al-Badru Alayna]" เป็นบทนะซีดเก่าแก่ดั้งเดิมซึ่งชาวเมืองยัษริบ (มะดีนะห์) ใช้ร้องต้อนรับการมาถึงของศาสนทูตมุฮัมมัดในช่วงการอพยพใหญ่จากเมืองมักกะห์ไปยังมะดีนะห์ในปี ค.ศ. 622 เนื่องจากบทกวีนะต์ถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้สรรเสริญศาสนทูตมุฮัมมัดโดยเฉพาะจึงมีการเรียกชื่อเพื่อเป็นการยกฐานะของบทกวีลักษณะนี้ว่า "นะต์ เชริฟ [Na'at Şerif]" หรือ "บทสรรเสริญอันสูงส่ง" เพื่อให้เป็นเกียรติแด่ศาสนทูตฯ และเป็นการยกสถานะของนะต์ให้มีความศักดิ์สิทธิ์ในฐานะบทกวีประกอบพิธีกรรมเซมาอีกด้วย

นะต์ เชริฟของสำนักเมฟเลวีเป็นลักษณะทางดนตรีอันดับแรกที่ปรากฏขึ้นในลำดับขั้นตอนพิธีกรรมเซมา เป็นการขับทำนองลำนำเดี่ยวโดยไม่ใช้เครื่องดนตรี ปัจจุบันมีนะต์ เชริฟเพียงบทเดียวที่ถูกใช้ในการประกอบพิธี คือ ลำนำนะต์ เชริฟในกุญแจเสียงมะคามรัสต์ [Rast Na'at Şerif] ซึ่งมะคามนี้เป็นกุญแจเสียงที่ใช้นิยมใช้กันมากเนื่องจากกล่าวกันว่าเป็นกุญแจเสียงที่นำความสุขสงบมาสู่ผู้ฟัง ทั้งยังสามารถแสดงถึงความมีอำนาจ และความเป็นชายชาตรี มีเนื้อความเป็นบทกวีนิพนธ์กาเซลภาษาเปอร์เซียโบราณโดยเมาลานา รูมีย์ และประพันธ์ทำนองการขับลำนำโดยปรมาจารย์มุสตาฟา อิตริ ตุรกี): Buhurîzade Mustafa İtri Efendi) นักดนตรีเอกของสำนักเมฟเลวี โดยถูกนำมาใช้ประกอบพิธีกรรม เซมา ตั้งแต่ประพันธ์ทำนองเสร็จสมบูรณ์ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 เป็นต้นมา

นะต์ เชริฟ มีความคล้ายรูปแบบกาเซล [Gazel] เป็นรูปแบบหนึ่งของดนตรีตุรกีที่เกือบจะตายไปแล้ว ในขณะที่ส่วนอื่นๆ ของเอเชียตะวันตก แปลความหมายของ "กาเซล" เหมือนกันกับคำว่า "กาฮ์ซาล (Ghazal)" หรือรูปแบบกวีนิพนธ์ของเปอร์เซียชนิดหนึ่ง ส่วนในตุรกีจะหมายถึงรูปแบบการร้องเพลงเดี่ยวแบบด้นสด ซึ่งบางครั้งอาจมีขลุ่ยเนย์ พิณอูด หรือพิณทัมบูร์ร่วมด้วย สามารถเทียบเท่ากับได้กับ "ทัคซิม [Taksim]" ของตุรกีซึ่งเป็นการประพันธ์เพลงแบบด้นสด รูปแบบดนตรีกาเซลนี้เริ่มหายไปในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 เนื่องจากความนิยมของดนตรีสมัยนิยมในหมู่คนรุ่นใหม่แต่เพิ่งเริ่มมีกระบวนการฟื้นฟูเมื่อไม่นานมานี้



نَعْتِ شریفِ طریقتِ مَوْلَوِیَّ

یا حَبیبُ اللّٰه رسولِ خالقِ یکتا تؤی — بر گُزینِ ذو الْجلالِ پاک و بی همتا تؤی

نازنینِ حضرتِ حقّ ، صدْرِ بدْرِ کإنات — نورِ چشمِ انبْیا ، چشمِ چراغِ ما تؤی

در شبِ مِعْراج بوده جبرإیل اندر رِکاب — پا نهاده بر سرِ نُهْ گُنبدِ خضْرا تؤی

یا رسولُ اللّٰه تو دانی اُمّتانَت عاجزنْد — رهْ نُمایِ عاجزانِ بی سر و بی پا تؤی

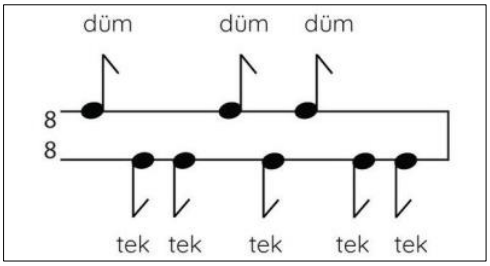
سرْوِ بوستانِ رِسالت ، نَوْ بهارِ مَعْرِفت — گُلْبُنِ باغِ شریْعَت ، بُلْبُلِ بالا تؤی

شمسِ تبریزی که دارد نَعْتِ پَیْغمْبر زِبَر — مُصْطفیٰ و مُجْتبیٰ آن سَیِّدِ اَعْلیٰ تؤی

ภาพประกอบ 27 บทกวีนิพนธ์ นะต์ เชริฟ ต้นฉบับ

- คูดุม ดาร์บึ [Küdüm Darbı] การตีกลองคูดุมให้สัญญาณ มีลักษณะการบรรเลงเดี่ยวด้วยกลองคูดุมในจังหวะสั้น ๆ เสมือนเป็นการให้สัญญาณ โดยสันนิษฐานว่ามีที่มาจาก เมาลานา รูมีย์ บรมครูของสำนักเมฟเลวีได้ยินเสียงค้อนของช่างตีทองเป็นจังหวะคล้ายคำปฏิญาณตนของชาวมุสลิมว่า "(لَا إِلٰهَ إِلَّا اللّٰه) ลาอิลาฮาอิลลัลลอฮ์" แปลว่า ไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจากอัล" และได้นำมาพัฒนาเป็นค่าจังหวะทางดนตรีในเวลาต่อมา "เลาะห์

การบรรเลงคูดุม ดาร์บึของสำนักเมฟเลวีเป็นรูปแบบทางดนตรีอันดับสองที่ปรากฏขึ้นในลำดับขั้นตอนพิธีกรรมเซมาหลังเสร็จสิ้นนะต์ เชริฟ ผู้ตีกลองเรียกว่า คูดุมเซน" [Küdümzen] " จะตีกลองด้วยค่าจังหวะสั้น ๆ ตั้งแต่3 – 8 จังหวะ โดยอาศัยหน้าทับอูซูลพื้นฐานเป็นแม่บทในการบรรเลง ในขั้นตอนนี้นับว่าเป็นรูปแบบทางดนตรีที่เกิดขึ้นเพียงเสี้ยวเวลาเดียวเนื่องจากใช้เวลาเพียงไม่กี่วินาทีเท่านั้น



ภาพประกอบ 28 ตัวอย่างอูซูลที่ใช้บรรเลงคูดูม ดาร์บึ

- ทัคซิม [Taksim] มีลักษณะเป็นการบรรเลงเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีโดยฉับพลันจากคีตปฏิภาณ (Improvisation) ในขณะที่เครื่องดนตรีอื่น ๆ หยุดบรรเลงลงทั้งหมด ซึ่งเป็นการแสดงออกทางไหวพริบ และเทคนิคการบรรเลงขั้นสูง ฉะนั้นผู้บรรเลงทัคซิมจึงจำเป็นต้องเป็นผู้มากด้วยฝีมือ และมีประสบการณ์ในการบรรเลงเครื่องดนตรีเป็นอย่างมาก ปกติแล้วในเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงทัคซิมหากมีผู้เล่นมากกว่าหนึ่งคนจะเป็นหน้าที่ของหัวหน้ากลุ่มเครื่องดนตรีนั้นเป็นผู้บรรเลง การบรรเลงทัคซิมค่อนข้างมีอิสระในการบรรเลงโดยมีความยืดหยุ่นสูงในค่าจังหวะโน้ตและการประดับตกแต่งทำนองด้วยเทคนิคการบรรเลงต่าง ๆ เป็นต้น

ถึงแม้รูปแบบการบรรเลงทัคซิมจะค่อนข้างมีอิสระแต่จำเป็นต้องสอดคล้องกับกุญแจเสียง และทำนองหลักของบทบรรเลงโหมโรงเพชเรฟ และบทร้องบรรเลงอายิน ซึ่งสังเกตได้ว่าในทัคซิมจะปรากฏทำนองของเพชเรฟ หรืออายินอยู่เป็นระยะเพื่อให้เกิดความเป็นเอกภาพ และความต่อเนื่องของบทเพลงตลอดการประกอบพิธีเซมา ซึ่งมีความคล้ายคลึงกันกับการบรรเลงเดี่ยวคาเดนซา (Cadenza) ในช่วงหนึ่งของบทบรรเลงประชัน (Concerto) ในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกที่นักดนตรีผู้บรรเลงเดี่ยว (Soloist) จะได้แสดงทักษะฝีมือผ่านการด้นสดให้สอดคล้องทำนองหลักของเพลงขณะที่วงดุริยางค์ (Orchestra) ทั้งวงหยุดพักชั่วขณะ แต่มีความแตกต่างกันตรงที่คาเดนซาจะเริ่มบรรเลงในช่วงกลาง หรือท้ายของบทเพลงหลังจากที่มีการเสนอทำนองหลักไปแล้ว ในขณะที่ทัคซิมเริ่มบรรเลงก่อนที่จะมีการนำเสนอท่วงทำนองหลัก เนื่องจากทัคซิมเป็นการบรรเลงโดยฉับพลันจึงไม่พบการบันทึกโน้ตที่ชัดเจน และมีความแตกต่างกันไปในแต่ละครั้งของการบรรเลง แต่ก็สามารถพบได้ว่าทัคซิมจากผู้บรรเลงบางคนที่มีเทคนิคการที่บรรเลงไพเราะในมิติของการเคลื่อนทำนอง การย้ายกุญแจเสียง และการแปรทำนองที่น่าสนใจ อาจถูกบันทึกไว้ และลอกทำนองมาเพื่อใช้เล่นเลียนแบบในการบรรเลงทัคซิมครั้งต่อไปได้อีกด้วย

การบรรเลงทัคซิมของสำนักเมฟเลวีเป็นลักษณะทางดนตรีอันดับสามที่ปรากฏขึ้นในลำดับขั้นตอนพิธีกรรมเซมาหลังจากเสร็จสิ้นนะต์ เชริฟ และสิ้นเสียงกลองคูดุมให้สัญญาณ

เรียบร้อยแล้ว ซึ่งในลำดับนี้จำเป็นจะต้องใช้ขลุ่ยเนย์ในการบรรเลงเท่านั้นโดย “เนย์เซนบาช [Neyzenbaş]” หรือ “หัวหน้ากลุ่มขลุ่ยเนย์” จะเป็นผู้ทำการบรรเลงในขั้นตอนนี้ เรียกว่า “บาช ทัคซิม [Baş Taksim]” หรือ “การบรรเลงเดี่ยวนำ” นอกจากนี้แล้วยังพบว่าในช่วงท้ายของพิธีกรรมยังมีการบรรเลงทัคซิมอีกครั้งหนึ่ง ก่อนขั้นตอนการอัญเชิญโองการคัมภีร์อัลกุรอาน เรียกว่า “ซอนทัคซิม [Sön Taksim]” หรือ “การบรรเลงเดี่ยวส่งท้าย” ซึ่งในการบรรเลงเดี่ยวครั้งหลังนี้ไม่จำเป็นต้องใช้ขลุ่ยเนย์แต่อาจจะใช้เครื่องดนตรีชนิดอื่นได้เช่นเดียวกัน ซึ่งพบว่านิยมใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายชนิดสี หรือดีดในการบรรเลงแทน

ภาพประกอบ 29 โน้ตเนย์ ทัคซิม

- เพชเรฟ [Peşrev] มีลักษณะเป็นบทเพลงบรรเลงรวมวงของเครื่องดนตรี หรือ “มุทริบ /มุทริบาน [Mutrib / Mutriban]” โดยไม่มีเนื้อร้องใช้เป็นตอนเกริ่นนำก่อนเข้าบทร้องบรรเลงอายิน และใช้ประกอบการเดินเวียน “เดฟริ เวเลด [Devr-i Veled]” ในพิธีกรรมเซมาซึ่งมีความใกล้เคียงกับบทบรรเลง โอเวอร์เจอร์ (Overture) หรือเพรลูด (Prelude) ในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกที่ใช้

บรรเลงนำเป็นการโหมโรงเพื่อเป็นตัวกำหนดก่อนเริ่มทำการแสดงบทเพลงชิ้นใหญ่อื่น ๆ ในลำดับต่อไป เช่น การแสดงบัลเล่ต์ โอเปร่า หรือการขับบทกวีบรรเลง เป็นต้น

รูปแบบการประพันธ์เพชเรฟบทหนึ่งจะประกอบไปด้วย 4 ตอนย่อยเรียกว่า “ฮาเน [Hane]” บรรเลงต่อเนื่องกันไปตามลำดับ ซึ่งแต่ละตอนเกิดจากกุญแจเสียงตั้งต้น และการย้ายกุญแจเสียงใหม่ที่สัมพันธ์กับกุญแจเสียงเดิม โดยแต่ละตอนมีการนำเสนอโครงสร้างลักษณะทำนองใหม่ที่จบสมบูรณ์ในตัว แต่อย่างไรก็ตามมักพบว่าบทเพชเรฟส่วนใหญ่ในตอนย่อยสุดท้ายทำนองมักจะซ้ำกลับไปหาทำนองเดิม ใช้เนื้อคำร้องแบบเดิม หรือมีความคล้ายคลึงกันกับฮาเนที่หนึ่ง หรือฮาเนที่สองเพื่อเป็นการย้ำเตือนทำนองในตอนนำเสนออีกครั้งหนึ่ง

รูปแบบหน้าทับจังหวะอูซูลที่จำเป็นต้องใช้ในบทโหมโรงเพชเรฟ เรียกว่า “เดฟริ เคบิร [Devr-i Kebîr]” ของสำนักเมฟเลวี จะมีความแตกต่างจากหน้าทับรูปแบบเดียวกันในดนตรีศิลปะคลาสสิกของตุรกี ซึ่งตามปกติแล้วอูซูลนี้จะมีค่าอัตราจังหวะเท่ากับ 28/4 แต่ในเพชเรฟที่ใช้สำหรับขั้นตอนเดฟริ เวเลด หน้าทับเดฟริ เคบิรจะถูกรวมเข้าด้วยกัน 2 ชุด กลายเป็นอูซูลที่มีค่าอัตราจังหวะเท่ากับ 56/4 ซึ่งวิธีการนี้เรียกว่า “มูซาฟ เดฟริ เคบิร [Muzaaf Devr-i Kebîr]” ถูกพัฒนาขึ้นโดยนักประพันธ์ดนตรีของสำนักเมฟเลวี เพื่อให้เหมาะสมกับการเดินเวียนเป็นวงกลมตามจังหวะในขั้นตอนพิธีกรรมนี้ ทั้งยังช่วยรักษาค่าอูซูลเดิมไม่ให้เกิดการแบ่งส่วนผิดพลาด อีกทั้งเป็นการยืดจังหวะ และเพิ่มความยาวของโหมโรงเพชเรฟโดยไม่ทำให้เกิดความซ้ำซ้อนของทำนองอันเนื่องมาจากการอ้างอิงจังหวะของอูซูลเดฟริ เคบิร ในรูปแบบอัตราจังหวะปกติ

ภาพประกอบ 30 โน้ตเพชเรฟ และอูซูลมูซาฟ เดฟริ เคบิร

การบรรเลงเพชเรฟของสำนักเมฟเลวีเป็นลักษณะทางดนตรีอันดับสี่ที่ปรากฏขึ้นในลำดับขั้นตอนพิธีกรรมเซมา หลังสิ้นสุดเสียงเนย์ ทัคซิม เพชเรฟจะเริ่มบรรเลงขึ้นในทันที เรียกว่า “อิล์ค เพชเรฟ [İlk Peşrev]” หรือบทโหมโรงแรก หลังจากนั้นแล้วบทอายินทั้งสี่ท่อนจะถูกบรรเลงต่อเนื่องไปจนจบ และปิดท้ายด้วยเพชเรฟอีกครั้ง เรียกว่า “ซอน เพชเรฟ [Sön Peşrev]” หรือบทโหมโรงสุดท้ายซึ่งไม่จำเป็นต้องอยู่ในอูซูลเดียวกับเพชเรฟแรกเนื่องจากไม่ต้องใช้เพื่อการประกอบการเดินเวียน โหมโรงเพชเรฟที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเซมาในแต่ละครั้งจำเป็นจะต้องอยู่ในกุญแจเสียงเดียวกัน หรือในกุญแจเสียงสัมพันธ์กับบทร้องบรรเลงอายินเสมอจึงทำให้ผู้ประพันธ์อายินมักประพันธ์เพชเรฟไปด้วยในคราวเดียวกัน แต่อย่างไรก็ตามรูปแบบของเพชเรฟก็มีความจบสมบูรณ์ในตัวเองจึงมักพบว่าผู้ประพันธ์บางส่วนอาจเลือกประพันธ์เฉพาะบทเพชเรฟอย่างเดียวเพื่อนำไปใช้บรรเลงโหมโรงคู่กับอายินที่อยู่ในกุญแจเสียงเดียวกัน หรือในกุญแจเสียงสัมพันธ์กันของผู้ประพันธ์อื่นก็สามารถทำได้เช่นเดียวกัน

- อายิน [Ayin] มีลักษณะเป็นบทเพลงบรรเลงรวมวงของเครื่องดนตรี และมีเนื้อคำร้อง ประกอบ ขับร้องโดยกลุ่มนักร้องที่เรียกว่า “อายินฆะวาน [Ayinkhwan]” จัดเป็นบทร้องบรรเลงขนาดใหญ่ซึ่งมีความใกล้เคียงกับบทบรรเลงซิมโฟนี (Symphony) ในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ใช้ร้องบรรเลงประกอบขณะที่เซมาเซนกำลังทำการหมุนตัว จัดว่าเป็นบทเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์ของสำนักจึงมักถูกเรียกว่า “เมฟเลวี อายินิ เซริฟี [Mevlevi Ayin-i Şerif-i]” หรือเพลงพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์ของเมฟเลวี อีกทั้งยังนับว่าเป็นบทประพันธ์ที่เป็นจุดสูงสุดของรูปแบบดนตรีศิลปะคลาสสิคตุรกีอีกด้วย

รูปแบบการประพันธ์อายินบทหนึ่งจะประกอบไปด้วย 4 ท่อน เรียกว่า “เซลาม Selam)” บรรเลงเรียงตามลำดับกันไป และมีการหยุดพักเล็กน้อยในระหว่างท่อน แต่ละท่อนเกิดจากกุญแจเสียงมะคามที่ถูกเลือกไว้ในการประพันธ์ตามชื่อของบทอายินนั้น ๆ หรือเกิดจากการย้ายกุญแจเสียงใหม่ที่สัมพันธ์กับมะคามเดิม มีการนำเสนอโครงสร้างลักษณะทำนองใหม่ในแต่ละท่อนซึ่งจะต้องสอดคล้องกับจังหวะอูซูลที่ใช้ประกอบในเซลามนั้น ๆ ดังนี้

1) เซลามที่หนึ่ง หรือ “บิริจิ เซลาม [Birinci Selam]” ส่วนใหญ่อยู่ในจังหวะอูซูล “เดฟริ เรวาน [Devr-i Revân]” ที่มีค่าอัตราจังหวะ 14/8 และในบางครั้งพบว่าอยู่ในจังหวะอูซูล “อาอืร ดุเยค [Ağır Düyek]” ที่มีค่าอัตราจังหวะ 8/4

2) เซลามที่สอง หรือ “อิคินจิ เซลาม [İkinci Selam]” และเซลามที่สี่ หรือ “ดอร์ดูนจู เซลาม [Dordüncü Selam]” จะอยู่ในจังหวะอูซูลเอฟเฟอร์ [Evfer] ที่มีค่าอัตราจังหวะ 9/4 เสมอ ในอายินส่วนใหญ่ทั้งสองเซลามนี้อาจมีความเหมือนกันในแง่ของเนื้อร้อง และทำนอง

ในขณะที่บางอายินบางบทอาจใช้ทำนองเดียวกันแต่ใช้คำร้องที่แตกต่างกันออกไป หรือมีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงทั้งคำร้อง และทำนองซึ่งพบได้น้อยมาก

3) เซลามที่สาม หรือ “อูซูนจู เซลาม [Üçüncü Selam]” เป็นท่อนที่ยาวที่สุด และใช้ศิลปะในการประพันธ์ดนตรีมากที่สุด ซึ่งสามารถพบการเปลี่ยนกุญแจเสียงมะคามได้อย่างชัดเจน อีกทั้งยังอาจมีการเปลี่ยนจังหวะอูซูลได้ถึง 3 รูปแบบ โดยมักเริ่มด้วยอูซูล “เดฟริ เคบิร [Devr-i Kebir]” ที่มีค่าอัตราจังหวะ 28/4 ก่อนจะเปลี่ยนไปใช้อูซูลอื่น ๆ หรือในบางครั้งอาจพบว่ามีการใช้อูซูล “อาอีร ดุเยค [Ağır Düyek]” ที่มีค่าอัตราจังหวะ 8/4 อูซูล “แฟรงชึน [Frenkçin]” ที่มีค่าอัตราจังหวะ 12/4 อูซูล “ชิฟเต ดุเยค [Çifte Düyek]” ที่มีค่าอัตราจังหวะ 16/4 อูซูล “ฟาฮ์เต [Fahte]” ที่มีค่าอัตราจังหวะ 20/4 แทนอูซูลเดฟริ เคบิร ได้เช่นกัน

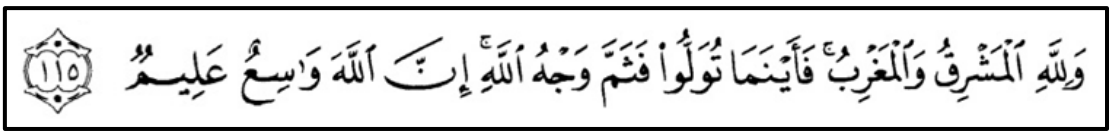
การบรรเลงอายินของสำนักเมฟเลวีเป็นรูปแบบทางดนตรีอันดับห้าที่ปรากฏขึ้นในลำดับขั้นตอนพิธีกรรมเซมาหลังสิ้นสุดเพชเรฟ โดยคำร้องที่ใช้ประกอบอายินมักเป็นตอนหนึ่งที่ถูกนำมาจากบทนิพนธ์ภาษาเปอร์เซียของกวีซูฟีย์ที่มีชื่อเสียง เช่น มัษนาวี และดิวาน ของเมฟลานา รูมีย์ ซึ่งอาจมีการเพิ่มข้อความ คำสร้อย หรือวรรคตอนเพิ่มขึ้นบางส่วนจากบทกวีต้นฉบับเพื่อให้คำร้องสอดรับกับค่าจังหวะ และทำนองดนตรี

ภาพประกอบ 31 โน้ตอายินท่อนที่ 4

- มะคามิ คูราน [Makami Kuran] มีลักษณะเป็นการอัญเชิญโองการส่วนใดส่วนหนึ่งในคัมภีร์อัลกุรอานจากการท่องจำออกมาเป็นท่วงทำนองที่ไพเราะโดยฉับพลันซึ่งมีความแตกต่างจากคีตปฏิภาณ เนื่องจากว่าทำนองอัลกุรอานที่ถูกอัญเชิญมาเกิดขึ้นจากความรู้สึกซาบซึ้งในความหมายขณะนั้นมากกว่าแนวคิดความงามของดนตรีที่ต้องอาศัยหลักการในการเคลื่อนทำนอง ความสั้นยาว หรือการย้ายกุญแจเสียง เป็นต้น อีกทั้งมีกฎข้อห้ามในการอ่านอัลกุรอานเป็นทำนองเพลง และยังต้องอาศัยหลักวิชา “ตัจญ์วิด (تجويد)” หรือการอ่านออกเสียงอัลกุรอานที่มีหลักเกณฑ์การบังคับคำเป็น คำตาย การหน่วงคำ การแบ่งวรรคตอน การเปลี่ยนเสียงพยัญชนะ ฯลฯ ซึ่งต้องอาศัยการเรียนรู้ และการฝึกฝนเป็นเวลานาน เพราะถือว่าถ้อยคำต่าง ๆ เป็นพระดำรัสของพระผู้เป็นเจ้า ฉะนั้นผู้อัญเชิญโองการอัลกุรอานจึงจำเป็นต้องเป็นผู้ที่มีความจำเป็นเลิศ สามารถออกเสียงอักขระต่าง ๆ ได้อย่างถูกต้องแม่นยำ และจำเป็นต้องรู้ในความหมายของอัลกุรอานอย่างลึกซึ้ง เนื่องจากว่าหากเกิดความผิดพลาดเพียงเล็กน้อยอาจทำให้ความหมายของโองการเปลี่ยนไปได้ และถือเป็นความผิดบาปในทางคำสอนของศาสนาอิสลาม

รูปแบบของมะคามิ คูราน มีความเป็นอิสระสูงตามแต่ผู้อัญเชิญเห็นว่าไพเราะ โดยผู้ทำหน้าที่อัญเชิญโองการ เรียกว่า “ฮาฟิซ คูราน [Hafiz Kuran]” ซึ่งมักเป็นบุคคลเดียวกันกับผู้ทำหน้าที่เป็นนะต์ ฆะวาน และแม้ว่าการเชิญโองการจะมีความไพเราะคล้ายกับทำนองเพลงแต่ไม่จำเป็นที่ผู้อัญเชิญ อัลกุรอานจะต้องมีความรู้ทางด้านดนตรีแต่อย่างใด อย่างไรก็ตามในปัจจุบันมีความนิยมอาศัยการเทียบเสียงจากทำนองมะคัมเพื่อใช้ในการอัญเชิญโองการอัลกุรอานจึงทำให้วิธีการนี้ถูกเรียกว่า “มะคามิ คูราน” ซึ่งผู้ทำหน้าที่อัญเชิญมักได้รับการฝึกฝนทางด้านดนตรีด้วยเช่นกัน ดังนั้นจึงจำเป็นต้องใช้ความระมัดระวังอย่างมาก เพราะอาจทำให้การอัญเชิญโองการมีลักษณะความเป็นบทเพลงเกิดขึ้นซึ่งผิดจุดประสงค์ของการอัญเชิญอัลกุรอาน

มะคามิ คูรานของสำนักเมฟเลวีเป็นรูปแบบทางดนตรีอันดับหกที่ปรากฏขึ้นในลำดับขั้นตอนพิธีกรรมเซมาหลังสิ้นสุดอายิน เมื่อเสียงอัลกุรอานดังขึ้นดนตรี และการหมุนตัวจะต้องหยุดลงโดยทันที ทุกคนต้องสดับฟังด้วยอาการสงบนิ่ง โองการที่ถูกเลือกมาใช้มีหลากหลายซึ่งล้วนมีความหมายเป็นรหัสนัยตามแนวทางซูฟีย์ หรือมีความหมายแสดงความยิ่งใหญ่ของพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งโองการที่มีความสำคัญที่สุดเนื่องจากถูกอัญเชิญมาใช้ในพิธีกรรมทุกครั้ง คือ อัลกุรอานบทที่ 2 “อัลบะกอเราะห์ (อาหรับ : البقرة) วรรคที่ 115 และโองการอื่น ๆ ที่พบใช้บ่อยครั้ง เช่น บทที่ 22 วรรคที่ 58 - 62 บทที่ 59 วรรคที่ 22 - 23 บทที่ 94 วรรคที่ 1 - 8 บทที่ 36 วรรคที่ 82 เป็นต้น


وَلِلَّهِ ٱلْمَشْرِقُ وَٱلْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا۟ فَثَمَّ وَجْهُ ٱللَّهِ إِنَّ ٱللَّهَ وَٰسِعٌ عَلِيمٌ ١١٥

ภาพประกอบ 32 โองการอัลกุรอานบทที่ 2 วรรคที่ 115

<u>แผนผังสรุปโครงสร้างการบรรเลงดนตรีในพิธีกรรมเซมา</u>

นะต์ เชริฟ

การขับลำนำเดี่ยวสรรเสริญศาสนทูตฯ โดยไม่มีดนตรีประกอบ

↓

คูดูม ดาร์บึ

การตีกลองคูดูมในจังหวะสั้นๆ เป็นอาณัติสัญญาณ

↓

บาช ทัคซิม

การบรรเลงเดี่ยวนำจากคีตปฏิภาณ โดยใช้ขลุ่ยเนย์เท่านั้น

↓

อิล์ค เพชเรฟ

การบรรเลงรวมวงเพลงโหมโรงนำ โดยไม่มีเนื้อร้อง

↓

อายิน เชริฟ

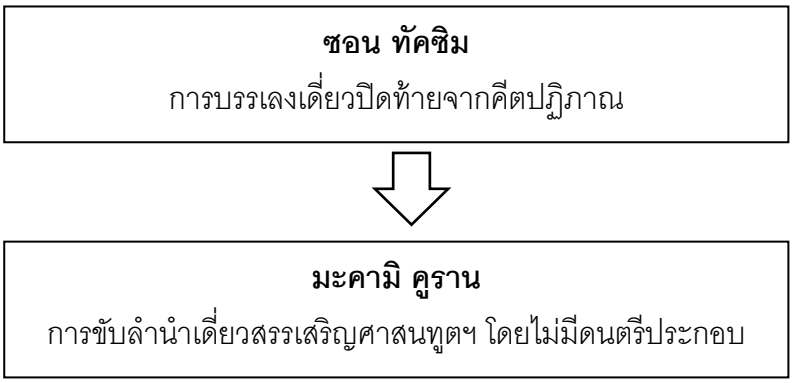
การบรรเลงรวมวงเพลงพิธีกรรม มีเนื้อร้องประกอบ

↓

ซอน เพชเรฟ

การบรรเลงรวมวงเพลงโหมโรงส่งท้าย โดยไม่มีเนื้อร้อง

↓



รูปแบบทางวรรณกรรมที่ปรากฏ

- อัลกุรอาน ชาวมุสลิมเชื่อว่าอัลกุรอานเป็นถ้อยคำของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ถูกประทานลงมาให้แก่ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) เป็นภาษาอาหรับเพื่อใช้เผยแผ่เป็นทางนำของมนุษยชาติ ไม่ได้ถูกจัดเป็นผลงานบทกวีนิพนธ์ หรืองานวรรณกรรมแต่อย่างใด อย่างไรก็ตามถ้อยความในอัลกุรอานก็ถูกแสดงออกมาในรูปแบบของคำพูด การพรรณนา และการบรรยาย ดังนั้นจึงเลี่ยงไม่ได้ที่จะเกิดรูปแบบ และลีลาทางภาษา ซึ่งเมื่อพิจารณาอัลกุรอานเทียบกับรูปแบบทางวรรณกรรมทั่วไปจะพบว่ามีความสอดคล้องกับรูปแบบภาษาทั้งร้อยแก้ว และร้อยกรอง กล่าวคืออัลกุรอานมีวิธีการแสดงออกทางภาษาใกล้เคียงกับภาษาอาหรับที่ใช้พูดกันในชีวิตประจำวันแต่มีการสัมผัส และทำนอง อาศัยการใช้ลีลาเฉพาะที่ใช้ในกุรอาน ซึ่งถูกกล่าวคล้ายกับ "ซอจญ์"

คำว่า “ซอจญ์ (อาหรับ) โดยปกติแล้วแปลว่า “ร้อยแก้วที่มีสัมผัส” กล่าวคือ เป็นรูปแบบของวรรณกรรมที่มีสัมผัส และทำนองบางตอน แต่แตกต่างไปจากบทกวี ซอจญ์ไม่สละสลวยเหมือนบทกวีแต่ถูกนำมาใช้โดยกวีชาวอาหรับ และเป็นที่รู้จักในหมู่นักร่ายกวีชาวอาหรับยุคก่อนอิสลาม มันแตกต่างไปจากบทกวีตรงที่ไม่มีจังหวะกาพย์กลอนกล่าวคือ ไม่มีรูปแบบทำนองต่อเนื่อง แต่กลับมีการสัมผัสคล้ายกับบทกวีถึงแม้ว่าในหลายตอนจะมีการใช้ภาษาในรูปแบบปกติ

- กาฮ์เซล [Ghazel] เป็นบทกวีนิพนธ์อันไพเราะที่มีต้นกำเนิดมาจากกวีภาษาอาหรับเดิมทีมีเนื้อหาส่วนใหญ่ที่สามารถอนุมานได้ว่าเป็นการแสดงออกถึงความเจ็บปวดทางอารมณ์ผ่านการประพันธ์จากการสูญเสีย หรือการพลัดพรากจากกัน หรืออาจมีเนื้อหาบรรยายถึงความงามของความรักทั้งที่เต็มไปด้วยความเจ็บปวดเช่นกัน

รูปแบบของการประพันธ์กาเซลเป็นแบบโบราณโดยสืบเนื่องมาจากกวีนิพนธ์ภาษาอาหรับตั้งแต่สมัยคริสต์ศตวรรษที่ 7 และได้แพร่กระจายไปยังเอเชียใต้ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 12

เนื่องจากอิทธิพลของนักปราชญ์ซูฟีย์ และการก่อตั้งของรัฐสุลต่านแห่งใหม่ ปัจจุบันกาเซลเป็นรูปแบบหนึ่งของกวีนิพนธ์หลายภาษาที่เด่นชัดที่สุดในอนุทวีปอินเดีย และตุรกี

กาเซลโดยทั่วไปประกอบด้วยกลอนห้าถึงสิบห้าบทซึ่งเป็นอิสระต่อกันแต่มีการเชื่อมโยงกันในเชิงนามธรรมของแนวคิดหลัก และมีความเคร่งครัดมากขึ้นในรูปแบบของบทกวี ข้อกำหนดเชิงโครงสร้างของกาเซลมีความคล้ายคลึงกับโคลง Petrarchan ซึ่งเป็นฉันทลักษณ์โบราณของโครงอิตาลี ในลักษณะของรูปแบบ และเนื้อหา เนื่องจากลักษณะที่พาดพิงสูง กาฮ์เซลได้พิสูจน์แล้วว่ามีความสามารถในการแสดงออกที่หลากหลายอย่างไม่ธรรมดาในแนวคิดหลักของเรื่องความรัก และการพลัดพรากจากกัน

- รุบัย (رباعی) รุบัยยาต (رباعیات) หรือ ชาฮาร์กานาฮ์(چهارگانه) เป็นคำที่ใช้เรียก บทกวี หรือกลอนที่ประกอบด้วยสี่บรรทัด ซึ่งหมายถึงเฉพาะรูปแบบของกวีนิพนธ์เปอร์เซียหรือรูปแบบอนุพันธ์ในภาษาอังกฤษและภาษาอื่นๆ ในกวีนิพนธ์เปอร์เซียคลาสสิกเขียนเป็นบทกวีสี่บรรทัด หรือสองคู่) โดยมี)รูปแบบ AABA หรือ AAAA

รูปแบบทางนาฏรรมที่ปรากฏ

ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาเป็นศาสนาที่มีบทบัญญัติครอบคลุมในทุกด้านทั้งนี้รวมถึงทางด้านการแต่งกายซึ่งกลายมาเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่ทำให้ผู้พบเห็นโดยทั่วไปสามารถทราบได้ทันทีว่าผู้นั้นเป็นมุสลิม ในตัวบทบัญญัติของศาสนาอิสลามระบุไว้ว่าให้มุสลิมแต่งกายปกปิดอวัยวะพึงสงวนของร่างกายโดยบุรุษให้แต่งกายปกปิดตั้งแต่สะดือถึงหัวเข่า และสตรีให้ปกปิดทุกส่วนยกเว้นเฉพาะใบหน้า และฝ่ามือ ทั้งนี้ไม่เพียงแต่บทบัญญัติดังกล่าวที่เป็นแนวทางปฏิบัติโดยทั่วไปของมุสลิมเท่านั้น แต่ยังรวมถึงแบบอย่างของท่านศาสนทูตมุฮัมมัด จากการ ซ.ล.)) ตีความของบรรดาปวงปราชญ์มุสลิมกลุ่มต่าง ๆ และยังมีที่มาจากเครื่องแต่งกายประจำชนชาติมุสลิมใหญ่ที่มีอิทธิพลต่อมุสลิมกลุ่มน้อยอื่น ๆ อีกด้วย ซึ่งกรอบกำหนดดังกล่าวนี้เองเมื่อเกิดการผสมผสานประยุกต์ใช้กับประเพณีนิยมการแต่งกายของชนชาตินั้น ๆ จึงทำให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะด้านการแต่งกายของมุสลิมในกลุ่มต่าง ๆ ขึ้นมาอย่างหลากหลาย ซึ่งถึงแม้จะมีความแตกต่างกันทางด้านรายละเอียดปลีกย่อยแต่ก็ยังคงธำรงรักษาอัตลักษณ์ของความเป็นมุสลิมไว้ในเครื่องแบบแต่งกายนั้นไว้เป็นอย่างดี

ในบรรดาแนวปฏิบัติของมุสลิมกลุ่มต่าง ๆ แนวทางซูฟีย์ได้ชื่อว่าเป็นกลุ่มที่มีความน่าสนใจมากที่สุดเนื่องจากกลุ่มนี้มักถูกวิพากษ์วิจารณ์จากกลุ่มอิสลามสายจารีตนิยมในเรื่องของการตีความคำสอนจนเลยเถิดถึงขั้นวิจิตรพิสดารเกินขอบเขต ทั้งนี้เนื่องจากว่ากลุ่มซูฟีย์มีความ

นิยมในเรื่องของรหัสนัยจึงมักรังสรรค์พิธีกรรมต่าง ๆ ที่แฝงไว้ด้วยการตีความทางด้านนามธรรมให้ออกมาเป็นรูปธรรมซึ่งทั้งนี้รวมถึงเครื่องแต่งกายในพิธีทางศาสนาอันเป็นเอกลักษณ์โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสำนักเมฟเลวีฯ ที่ปรากฏเครื่องแบบแต่งกายที่ใช้ในพิธีเซมาดังต่อไปนี้

1(อะราคิย์เย [Arakiyye] มีลักษณะเป็นหมวกทรงครึ่งวงกลมเรียบทำจากผ้าขนแกะหรือผ้าสักหลาดสีขาวบางครั้งพบแบบลักษณะที่มีจุกตรงกลางหมวกเรียกว่า Arif-i Araqiyyah เด็กหรือมุฮิบที่ไม่ได้รับอนุญาตให้สวมใส่หมวกซิกเคจะสวมใส่หมวกชนิดนี้ อีกทั้งหมวกชนิดนี้นักพรตเดอร์วิชยังใช้สวมใส่แทนซิกเคในเวลากลางคืนตอนเข้านอนอีกด้วย โดยอะราคิย์เยจะไม่สามารถสวมใส่ร่วมกับผ้าเดสตาร์ได้ อนึ่งหมวกชนิดสามารถพบเห็นชายชาวมุสลิมสวมใส่ได้ทั่วไปในรูปแบบของหมวกถักสีขาวทรงครึ่งวงกลมอีกด้วยแต่อาจจะมีชื่อเรียกที่แตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่

หมวกชนิดนี้ไม่ปรากฏใช้ในพิธีเซมาฯ เนื่องจากผู้ประกอบพิธีฯ จะอยู่ในฐานะที่สามารถสวมใส่หมวกซิกเคแทนได้ ผู้วิจัยนำเสนอหมวกชนิดนี้เพื่อให้เข้าใจถึงบริบททางวัฒนธรรมการแต่งกายของสำนักเมฟเลวีเพิ่มเติมมากยิ่งขึ้น

2 (ซิกเค [Sikke] ทำจากผ้าสักหลาด หรือขนอูฐ ปกติจะมีสีออกน้ำตาล หรือเหลือง มีลักษณะรูปร่างคล้ายทรงโคนซึ่งในยุคหลังหมวกซิกเคจะมีรูปร่างออกไปทางทรงกระบอกมากกว่า คำว่า พิเศษโดยหมวกลักษณะนี้ที่ถูกนี้จะมีความหมายเฉพาะเจาะจงกับสำนักเมฟเลวีเป็น ”ซิกเค“ ตา ”หมวกทัจศักดิ์สิทธิ์“สวมโดยสำนักนิกายอื่นจะถูกเรียกว่า มหนทางการปฏิบัติตนของสำนักเมฟเลวีฯ เดอร์วิชที่คู่ควรแก่การสวมใส่หมวกชนิดนี้จะได้รับการอำนวยพรที่ซิกเคจากเชค ซิกเคทั่วไปที่เหล่านักพรตเดอร์วิชสวมใส่จะไม่ได้ถูกพันด้วยผ้าดาสตาร์เรียกว่า ดาล ซิกเค“[Dal Sikke]”

หมวกชนิดนี้เป็นเครื่องแบบสำคัญที่ปรากฏในพิธีเซมาฯ ต้องสวมใส่โดยนักพรตเดอร์วิชผู้ประกอบพิธีทุกคนทั้งนักดนตรี ผู้ทำเซมา หัวหน้าผู้ทำเซมา และเชค โดยหมวกซิกเคนี้ถูกใช้เป็นตัวแทนสัญลักษณ์ของป้ายหินหลุมศพเพื่อให้ระลึกถึงความตายอยู่เสมอ

3 (เดสตาร์ ซิกเค [Destar Sikke] มีลักษณะเป็นหมวกซิกเคที่ถูกพันด้วยผ้าสีขาว สีดำ และสีที่นิยมใช้มากที่สุดจนกลายเป็นสัญลักษณ์ คือ สีเขียว มีขนาดหน้ากว้างประมาณ 5 - 8 ซม. . ที่ตรงปลายผ้าจะมีเชือกยาวเรียกว่าTaylasan เดสตาร์เป็นชื่อเรียกทั่วไปของการคาดผ้าซึ่งยังสามารถเรียกได้อีกหลายชื่อตามลักษณะการพันผ้า ขนาดผ้า และตามการใช้งานของซิกเค เช่น Orfi Junaydi เป็นต้น

หมวกชนิดมีผ้าคาดนี้เป็นเครื่องแบบสำคัญที่ปรากฏในพิธีเซมาฯ สวมใส่ได้เฉพาะเชคเท่านั้นซึ่งโดยปกติแล้วจะพบเพียงชิ้นเดียว เนื่องจากกว่ามีเชคเป็นประธานในการประกอบพิธีฯ เพียงแค่คนเดียวเท่านั้น แต่ในบางโอกาสพบว่านักพรตเดอร์วิชอาวุโสผู้ทรงคุณวุฒิ

บางคนที่เป็นหัวหน้าผู้ทำเซมาก็สวมใส่ เดสตาร์ ซิกเคด้วยเช่นกัน โดยหมวกเดสตาร์ ซิกเคนี้ถูกใช้เป็นตัวแทนของสัญลักษณ์ของผู้มีความรอบรู้ทางศาสนา และชาวสวรรค์

4 เทนนูเร ([Tennure] มีลักษณะเป็นเสื้อเดรสชายกว้างที่ไม่มีแขนเสื้อ และปกคอ ผ่าด้านหน้าตั้งแต่ช่วงคอจนถึงอก หรือเกือบถึงเอว ตัวเสื้อตั้งแต่เอวลงไปจะค่อย ๆ บานออกจนถึงข้อเท้าดูคล้ายชายกระโปรง ใช้สวมใส่ทับเสื้อเชิ้ตสีขาวไม่มีปกคอ ไม่มีแขนเสื้อตัวในที่สวมใส่อยู่ปกติ เสื้อเทนนูเรนี้นักพรตเดอร์วิชจะใช้สวมใส่ทั่วไปทั้งในการปฏิบัติงานตามหน้าที่ต่าง ๆ ในสำนัก และในพิธีเซมา โดยมีชื่อเรียกแตกต่างกันไปตามลักษณะการใช้งาน เช่น เทนนูเรรับใช้ หรือเทนนูเรเซมา เป็นต้น ปัจจุบันเทนนูเรเซมามีความแตกต่างจากเทนนูเรอื่น ๆ เป็นอย่างมากโดยเทนนูเรเซมาจะมีเนื้อผ้าหนากว่า ชายเสื้อบานออกเป็นกระโปรงขนาดกว้างมาก และบางครั้งมีการถ่วงน้ำหนักที่ชายกระโปรงเพื่อให้เกิดความพลิ้วไหวในขณะหมุนประกอบพิธีฯ อีกด้วย

เสื้อชนิดนี้เป็นเครื่องแบบสำคัญที่ปรากฏในพิธีเซมาฯ สวมใส่โดยหัวหน้าผู้ทำเซมาและผู้ทำเซมา ยกเว้นเชคที่นิยมสวมใส่เสื้อโต๊ปสีขาว)Thawb (และกลุ่มนักดนตรีทั้งหมดที่จะสวมเพียงเสื้อเชิ้ตสีขาวแบบมีแขน ซึ่งพบว่าเทนนูเรเซมาที่ถูกสวมใส่โดยเชค และหัวหน้าผู้ทำเซมาจะมีลักษณะชายแคบไม่บานออกเป็นชายกระโปรงเหมือนกลุ่มผู้ทำเซมา เนื่องจากว่าทั้งเชค และหัวหน้าผู้ทำเซมามีการทำสมาธิหมุนเพียงบางช่วงของพิธีฯ เป็นระยะเวลาสั้น ๆ เท่านั้นทั้งยังหมุนช้ากว่าผู้ทำเซมามาก โดยเสื้อเทนนูเรนี้ถูกใช้เป็นตัวแทนสัญลักษณ์ของผ้าห่อศพเพื่อให้ระลึกถึงความตายอยู่เสมอ

5 (เดสเตกูล [Destegul] มีลักษณะคล้ายเสื้อเชิ้ตแขนยาวสีขาวขนาดพอดีตัวยาวแค่เอว ไม่มีปกคอ เปิดด้านหน้าตลอด ไม่มีกระดุมหน้า และกระดุมแขนเสื้อ ทำจากผ้าฝ้ายเนื้อบางเบาระบายอากาศ และเหงื่อได้ดี ใช้สวมใส่ทับบนเทนนูเร และอยู่ใต้ผ้าคลุมเคอร์กาฮ์อีกชั้นหนึ่ง

เสื้อชนิดนี้เป็นเครื่องแบบสำคัญที่ปรากฏในพิธีเซมาฯ สวมใส่โดยหัวหน้าผู้ทำเซมาและผู้ทำเซมา ยกเว้นเชคที่นิยมสวมใส่เสื้อโต๊ปสีขาว)Thawbและกลุ่มนักดนตรีทั้งหมดที่จะสวม (เพียงเสื้อเชิ้ตสีขาวแบบมีแขน โดยเสื้อเดสเตกูลนี้ถูกใช้เป็นตัวแทนสัญลักษณ์ของสีขาวที่หมายถึงความบริสุทธิ์

6 อะลิฟ เนเมด ([Alif i Nemed] มีลักษณะคล้ายเข็มขัด หรือรัดประคด เป็นผ้าแถบขนาดหน้ากว้างประมาณ 8 - 10 ซ ม. ยาว.150 ซ .ม.ทำจากผ้าสักหลาด หรือผ้าเนื้อหยาบอย่างดี แล้วเย็บทับด้วยผ้าเงาเนื้อบาง หัวท้ายเป็นลักษณะรูปสามเหลี่ยมมีเชือกยาวอยู่ที่ปลายด้านหนึ่ง ใช้พันรอบเอวทับบนเสื้อเทนนูเร

7 (เฮอร์กา [Khirqa] มีลักษณะเป็นเสื้อคลุมตัวหลวม ไม่มีปกคอ ไม่มีกระดุม แขนเสื้อยาวกว้างตลอดลำแขน ไม่มีข้อแขน ชายเสื้อยาวจนถึงเท้า ทำจากวัสดุหลากหลายชนิดขึ้นอยู่กับฤดูกาลอาจเป็นผ้าขนสัตว์ หรือผ้าลินิน นิยมใช้สีดำล้วน หรือขอบเสื้อปักด้วยแถบผ้าสีเขียวเข้มตั้งแต่คอเสื้อจนถึงชายเท้า

เสื้อคลุมชนิดนี้เป็นเครื่องแบบสำคัญที่ปรากฏในพิธีเซมาฯ ต้องสวมใส่โดยนักพรตเดอร์วิชผู้ประกอบพิธีทุกคนทั้งนักดนตรี ผู้ทำเซมา หัวหน้าผู้ทำเซมา และเชค ซึ่งนักดนตรี หัวหน้าผู้ทำเซมา และเชคจะคลุมเฮอร์กาตลอดทั้งพิธีฯ โดยไม่ถอดออก ขณะที่ผู้ทำเซมาจะถอดเสื้อคลุมออกก่อนเริ่มทำสมาธิหมุน โดยเสื้อคลุมเฮอร์กานี้ถูกใช้เป็นตัวแทนสัญลักษณ์ของอัตตาตัวตน กิเลสตัณหา และอารมณ์ใฝ่ต่ำในตัวมนุษย์ หรือใช้เป็นตัวแทนสัญลักษณ์ของหลุมฝังศพเพื่อให้ระลึกถึงความตายอยู่เสมอ

8 (อะลิฟ ซัลวาร์ [Alif i Shalwar] นักพรตเดอร์วิชสำนักเมฟเลวีแต่เดิมสวมใส่กางเกงหลายแบบเหมือนคนทั่วไป อย่างไรก็ตามแต่ตอนนี้จะนิยมใส่อะลิฟอิชาลวาร์ เป็นกางเกงกึ่งมีเป้ารัดเอวแน่นด้วยเชือกดำที่ขอบขากางเกง

9 อะยัคคาบึ ([Ayakkabı] รองเท้าที่เดอร์วิชใส่ทำพิธีเซมามีลักษณะเดียวกันกับรองเท้าปกติทั่วไปที่ทำจากหนังคุณภาพดี ถ้าเป็นสีดำนิยมหนังแก้วเงา หรือถ้าเป็นสีน้ำตาลนิยมหนังด้าน หรือหนังกลับ ปลายค่อนข้างแหลม พื้นรองเท้าเป็นยางคุณภาพดี ดอกพื้นละเอียดเพื่อกันลื่นขณะหมุนตัวในพิธีเซมา

- *ท่าทางในการประกอบพิธีกรรมเซมา*

1) ท่ายืนตรง ใช้เป็นท่าเตรียมพร้อมของเซมาเซนก่อนการหมุน โดยยืนให้เท้าชิดกันแขนซ้ายจับที่ไหล่ขวา แขนขวาจับที่ไหล่ซ้ายโดยให้แขนขวาทับอยู่ด้านบนเสมอ

ภาพประกอบ 33 ท่ายืนตรง

2) ท่าก่อนหมุนตัว ใช้เป็นท่าสำหรับออกตัวในการหมุนของเซมาเซน โดยเริ่มจากการกอดไหล่ในท่ายืนก่อนค่อย ๆ ลดระดับแขนลงจนถึงบั้นเอวจากนั้นแยกแขนซ้าย และแขนขวาออกจากกันแล้วใช้หลังมือแต่ละข้างค่อย ๆ ไล่ขึ้นไปตามข้างลำตัวจนถึงหมวกซิกเคก่อนจึงกางแขนออกมา

3) ท่าชูแขน ใช้เป็นท่าสำหรับหมุนตัวของเซมาเซน โดยกางแขนออกชูขึ้นระดับศีรษะ ให้ฝ่ามือข้างซ้ายคว่ำลงพื้น ฝ่ามือข้างขวาหงายขึ้นฟ้า ศีรษะเอียงไปทางด้านขวาเล็กน้อย เท้าซ้ายตรึงอยู่กับที่ใช้เป็นจุดหมุนโดยหมุนทิศทางทวนเข็มนาฬิกา ยกเว้นเฉพาะเชค และเซมาเซนบาช (หัวหน้านักพรตหมุน) ในขณะหมุนไม่ต้องชูแขนขึ้นแต่ให้ใช้มือขวาจับบริเวณปกคอเสื้อคลุมเฮอร์กาด้านขวา และมือซ้ายจับบริเวณชายเสื้อคลุมเฮอร์กาช่วงบั้นเอวแทน

ภาพประกอบ 34 ท่าหมุนตัวของเซมาเซน (ซ้าย) และเซค (ขวา)

4) ท่าเดินเวียน ใช้เป็นท่าสำหรับการเดินเป็นวงกลมในขั้นตอนเดอร์วิ เวเลด โดยยืนกอดอกเหนือสะดือประมาณหนึ่งคืบให้มือขวาทับมือซ้าย จากนั้นก้าวเท้าขวาไปข้างหน้าเต็มก้าว แล้วชักเท้าซ้ายขึ้นมาครึ่งก้าวประมาณส้นเท้าขวา เปิดส้นเท้าค้างไว้แล้วจึงก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้าเต็มก้าวแล้วชักเท้าขวาขึ้นมาครึ่งก้าวประมาณส้นเท้าซ้ายเป็นรูปแบบนี้สลับกันไป

ลำดับขั้นตอนพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวี

พิธีเซมา เป็นพิธีกรรมในศาสนาอิสลามของสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย ที่มีความศักดิ์สิทธิ์ และค่อนข้างลึกลับแม้ว่าพิธีจะกระทำกันอย่างเปิดเผย เป็นวัตรปฏิบัติที่มีการประกอบกันเป็นการภายในเฉพาะผู้ที่ได้รับการเรียนรู้ ผ่านการฝึกปฏิบัติตน เข้าใจ เข้าถึง ผ่านการทดสอบ และเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปในกลุ่มสำนัก ในช่วงเวลาประวัติศาสตร์ที่สำนักเมฟเลวีเจริญรุ่งเรืองจนถึงขีดสุดในดินแดนอนาโตเลีย การประกอบพิธีเซมาของสำนักเมฟเลวีฯ สามารถปฏิบัติได้อย่างเป็นอิสระทั่วดินแดนรวมไปถึงแว่นแคว้นที่อาณาจักรสามารถเข้ายึดครองได้ และแม้ว่าในบางช่วงของประวัติศาสตร์ที่สำนักนี้เสื่อมความนิยมลงจนเกือบสูญหายไปจากความรับรู้นับเป็นเวลาเนิ่นนาน พิธีกรรมนี้ก็ยังคงถูกสืบทอดต่อมาในกลุ่มผู้ที่เชื่อถือศรัทธาในหลักปฏิบัติ และได้รับการฟื้นฟูกลับมาให้ใกล้เคียงกับวัตรปฏิบัติเดิมที่เคยกระทำกันเมื่อหลายศตวรรษที่ผ่านมา

พิธีเซมาของสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลียนี้มีประวัติความเป็นมาสามารถสืบย้อนกลับไปได้กว่า 800 ปี ตลอดช่วงเวลาที่ผ่านมา พิธีกรรมนี้ได้ถูกพัฒนาทีละขั้นทีละตอนตอนจนกระทั่งมี

ความสมบูรณ์ ทั้งทางด้านศาสนศาสตร์ ศาสนศิลป์ ดุริยางคศาสตร์ และนาฏยศิลป์ ผสานเข้าด้วยกันอย่างลงตัว มีหลักปฏิบัติที่เป็นกฎเกณฑ์ ระเบียบขั้นตอนของพิธีการ และพิธีกรรมที่สามารถพบเห็นได้ในปัจจุบัน แม้ว่าจะมีความแตกต่างกันบ้างของการประกอบพิธีเซมาในแต่ละคณะ แต่ก็เป็นเพียงรายละเอียดปลีกย่อยเล็กน้อยที่อาจไม่เหมือนกันทั้งหมดเสียทีเดียวอันเนื่องมาจากสาเหตุทางด้านอุปกรณ์ต่าง ๆ งบประมาณ สถานที่ หรือข้อจำกัดทางด้านเวลาเป็นต้น

ปัจจุบันพิธีกรรมเซมา ถูกทำให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของเอกลักษณ์ประจำชาติ เป็นการผสมผสานระหว่างศาสนา ดนตรี และนาฏกรรม ดังนั้นรูปแบบการเผยแพร่ออกสู่สาธารณชนจึงมีลักษณะเป็นการจัดแสดงทางศิลปวัฒนธรรมมากกว่าพิธีกรรมทางศาสนา อย่างไรก็ตามแต่ขั้นตอนพิธีการเซมา ที่ทุกคณะปฏิบัติล้วนเป็นแบบแผนเดียวกัน ซึ่งมีทั้งสิ้น 7 ขั้นตอน โดยสอดคล้องกันกับรูปแบบทางดนตรีที่ปรากฏ อนึ่งผู้วิจัยได้เพิ่มรายละเอียดทั้งก่อน และหลังพิธีกรรมเซมาโดยไม่นับเป็นหนึ่งในขั้นตอนของพิธีกรรมมาตรฐาน เพื่อแสดงให้เห็นถึงภาพรวมของการจัดการพิธีกรรมตั้งแต่เริ่มต้นจนกระทั่งสิ้นสุด ดังต่อไปนี้

ก) ก่อนการเริ่มพิธีกรรมเซมา

ระหว่างที่ผู้เข้าร่วมชมกำลังเข้าสู่สถานที่จัดแสดงพิธีกรรมเซมา ผู้ดำเนินรายการจะกล่าวต้อนรับ และกล่าวเปิดงานโดยแจ้งจุดประสงค์ของการจัดพิธีว่าเนื่องในโอกาสสำคัญใด รวมถึงประชาสัมพันธ์ ให้ความรู้ในการรับชมพิธีกรรมที่จะเกิดขึ้นหลังจากนี้ เช่น ขั้นตอนพิธีต่าง ๆ บทเพลงที่ใช้บรรเลง หรือสัญลักษณ์สื่อความหมายต่าง ๆ จากนั้นจะเป็นการเปิดพิธีอย่างเป็นทางการโดยมีการเชิญประธานจัดงาน หรือผู้ทรงคุณวุฒิทางศาสนาอิสลามกล่าวบทสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้า ในระหว่างนี้จะมีนักพรตเดอร์วิชนำพรมแดงประจำตำแหน่งของเชคออกมาวางไว้ ก่อนที่นักดนตรี เซมาเซน และเชค จะทยอยออกมาตามลำดับประจำตำแหน่งที่นั่งของตนเอง

1) การกล่าวบทสรรเสริญท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.)

ในขั้นตอนนี้นักพรตเดอร์วิชที่ทำหน้าที่เป็นผู้ขับกวี หรือที่เรียกว่า “นะต์ฆะวาน [Na’atkhwan]” จะลุกขึ้นยืนเดี่ยวขับบทกวีที่เรียกว่า “นะต์ เชริฟ [Na’at-i Şerif]” หรือ “การสรรเสริญอันสูงส่ง” มีเนื้อหาสำหรับใช้สดุดีท่านศาสนทูตมุฮัมมัดโดยเฉพาะ เป็นบทกวีภาษาเปอร์เซียโบราณในรูปแบบฉันทลักษณ์ที่เรียกว่า “กาเซล (Gazel)” ผลงานการประพันธ์ดั้งเดิมของเมาลานา รูมีย์ และถูกประพันธ์ทำนองกวีโดย ปรมาจารย์ดนตรีสำนักเมฟเลวี มุสตาฟา อิตรี บทกวีนี้จะถูกขับโดยเพียงคนเดียวเท่านั้น โดยผู้ที่ทำหน้าที่เป็นนักขับกวีอาจจะถูกเลือกจากหนึ่งในกลุ่มผู้ขับร้อง หรือที่เรียกว่า “อะญินฆะวาน (Ayinkhwan)” มาทำหน้าที่นี้ด้วยก็ได้

ภาพประกอบ 35 นะต์ฆะวานขับลำนำนะต์เชริฟ

2) กลองคูดูมตีสัญญาณ

ในขั้นตอนนี้กลองคูดุมจะถูกตีเป็นจังหวะอิสระสั้น ๆ เรียบง่าย รูปแบบจังหวะไม่ซับซ้อนเป็นลักษณะการตีคล้ายการให้เสียงสัญญาณมากกว่าเป็นจังหวะทางดนตรี หรืออาจเลือกใช้รูปแบบหน้าทับจังหวะพื้นฐานขนาดสั้นของดนตรีศิลปะตุรกีที่เรียกว่า “อูซูล [Usul]” ได้เช่นเดียวกัน ขั้นตอนนี้ใช้เวลาน้อยมากไม่เกิน 10 วินาทีเท่านั้น โดยจังหวะมีความยาวตั้งแต่ 3 – 8 จังหวะ

3) ขลุ่ยเนย์บรรเลงด้วยคีตปฏิภาณ

ในขั้นตอนนี้จะเป็นการบรรเลงเดี่ยวของขลุ่ยเนย์ โดยนักดนตรีจะใช้คีตปฏิภาณ (Improvisation) ในการคิดโน้ตเพื่อบรรเลงสด หรือพบว่ามีการบรรเลงจากโน้ตที่ถูกคิดไว้แล้ว โดยโน้ตที่คิดสดนี้จะต้องมีความสัมพันธ์กันกับรูปแบบการประพันธ์ของชุดเพลงที่จะใช้ในพิธีเซมาฯ ในระบบกุญแจเสียงมะคามของดนตรีศิลปะตุรกี

ภาพประกอบ 36 การบรรเลงเนย์ทัคซิม

4) การเดินเวียนแถววงกลม

ในขั้นตอนนี้เป็นการเดินเวียนเป็นวงกลมตามจังหวะเพลงเพชเรฟเพื่อเป็นเกียรติแด่สุลต่าน เวเลดบุตรชายของเมาลานา รูมีย์ ในฐานะที่เป็นผู้ก่อตั้งสำนักเมฟเลวีอย่างเป็นทางการ และเสมือนเป็นการแสดงความเคารพกันระหว่างนักพรตเดอร์วิชอีกด้วย การเดินเวียนจะเดินทั้งสิ้นเป็นจำนวน 3 รอบ โดยผู้ที่เดินผ่านระหว่างจุดตั้งพรมแดงประจำแหน่งของเชคจะหันหน้าเข้าหากันและโค้งคำนับซึ่งกันและกันเวียนไปจนครบทุกคน โดยมากนิยมใช้ผู้ประกอบขั้นตอนนี้ไม่เกิน 12 คน รวมถึงเชคจะเข้าร่วมในขั้นตอนนี้ด้วย

ภาพประกอบ 37 การเดินเวียนแถววงกลม

5) การทำสมาธิหมุน

ในขั้นตอนนี้เป็นการทำสมาธิหมุนของเซมาเซนประกอบบทร้องบรรเลง แบ่งออกเป็น 4 ช่วง ในระหว่างช่วงจะมีการหยุดพักเล็กน้อยตามลำดับบรรเลงอายินทั้ง 4 เซลาม โดยหัวหน้าเซมาเซนเชิญเหล่าเซมาเซนให้เดินเรียงแถวเข้าโค้งคารวะรับการประสาทพรต่อเชคทีละคนก่อนจะเริ่มหมุนตัวออกไป โดยในเซลามที่ 1 – 3 เชคจะทำหน้าที่ยืนเป็นประธาน และหัวหน้าเซมาเซนทำหน้าที่เดินตรวจตราเซมาเซนโดยคอยสังเกตคนที่อาจมีอาการป่วยจากการหมุนเพื่อนำไปพักจากพิธี ในเซลามที่ 4 หรือ “โพสต์ เซลาม” ทั้งเชค และหัวหน้าเซมาเซนจึงจะร่วมทำสมาธิหมุนด้วย

6) การอัญเชิญโองการในพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน

ในขั้นตอนนี้พระมหาคัมภีร์อัลกุรอานจะถูกอัญเชิญโองการโดย “ผู้ท่องจำกุรอาน” หรือ “ฮาฟิซ กุรอาน” ซึ่งมักเป็นบุคคลเดียวกันกับผู้ทำหน้าที่เป็นนะต์ฆะวาน โดยลุกขึ้นยืน และอัญเชิญโองการด้วยทำนองการอ่านที่ไพเราะโดยอาจเป็นทำนองที่เกิดขึ้นเองโดยฉับพลันหรืออาจอ้างอิงการเทียบเสียง การเคลื่อนทำนองจากกุญแจเสียงมะคามต่าง ๆ ก็ได้เช่นเดียวกัน แต่สิ่งที่ต้องระมัดระวัง คือ ห้ามไม่ให้การอัญเชิญโองการอัลกุรอานนั้นกลายเป็นการร้องเพลง โดยโองการที่จำเป็นจะต้องใช้ในพิธีเซมาฯ ทุกครั้งมาจากซูเราะห์ (บท) ลำดับที่ 2 อัลบะกอเราะห์ อายะห์ (วรรค) ที่ 115 – 117 ซึ่งหลังจากอัญเชิญโองการดังกล่าวเรียบร้อยแล้วฮาฟิซกุรอานอาจจะอัญเชิญโองการอัลกุรอานอื่น ๆ ที่มีความหมายเฉพาะเจาะจง(รหัสนัย) เหมาะสมกับพิธีกรรมเซมาเพิ่มเติมอีกก็สามารถกระทำได้

7) การขอพร (Niyaz)

ในขั้นตอนนี้เชค หัวหน้าเซมาเซน หรือฮาฟิซกุรอาน คนใดคนหนึ่งจะลุกขึ้นยืนเพื่อทำหน้าที่เป็นผู้ขอพร (ดุอา) แด่พระผู้เป็นเจ้าให้อำนวยพรมายังผู้ร่วมในพิธีทุกคน ส่วนใหญ่จะใช้บทขอพรในภาษาอาหรับที่มีการบันทึกเอาไว้อยู่แล้วด้วยการท่องจำ แต่ก็สามารถทำการขอพรด้วยภาษาอื่น ๆ ในขณะนั้นโดยไม่ต้องอาศัยท่องจำบทบันทึกได้เช่นเดียวกัน เนื้อหาส่วนใหญ่ในบทขอพรเป็นการขอให้ยึดมั่นในหลักศรัทธาของศาสนา ขอให้มีสุขภาพดี การงานที่สุจริต หรือปัจจัยยังชีพที่เพิ่มพูน เป็นต้น ในอดีตมีการขอพรอย่างเป็นทางการโดยเฉพาะให้กับสุลต่านแต่ในปัจจุบันหลังจากที่ระบอบการปกครองตุรกีเปลี่ยนแปลงไปจึงเป็นการขอพรให้กับสาธารณรัฐ และประชาชนแทน

ภาพประกอบ 38 การขอพรโดยเซมาเซนซาช

ข) หลังจบพิธีกรรมเซมา

ในความเป็นจริงแล้วขั้นตอนนี้ไม่ได้ถูกนับเนื่องให้เป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรมเซมา เนื่องจากว่าในขั้นตอนที่เจ็ดซึ่งเป็นขั้นตอนสุดท้ายมีการประสาทพร และการกล่าวอำลา เป็นที่เรียบร้อยแล้ว แต่ทว่ายังเป็นขั้นตอนที่ผู้วิจัย หรือผู้สังเกตการณ์ทั่วไปยังสามารถรับรู้ได้ถึงความเป็นพิธีกรรมในขั้นตอนนี้ โดยหลังจากที่ เซมาเซนบาช หรือเชค ทำการขอพรเสร็จแล้วเหล่าเดอร์วิชเซมาเซนก็จะใช้ฝ่ามือตบลงที่พื้นพร้อมออกเสียง “ฮู” ยาว ๆ อย่างพร้อมเพียงกันก่อนลุกขึ้นยืนด้วยความสงบ และค่อย ๆ เดินอย่างช้า ๆ เป็นจังหวะทีละก้าวประหนึ่งการทำสมาธิ หรือ “เทเฟคคูร์ (Tefekkür)” ออกไปทางด้านหลังมุทริบฮาเน โดยเชคจะ เป็นผู้เดินออกจากประรำพิธีเป็นคนแรก โดยเดินตัดตรงพื้นที่พิธีตามแนวเส้น “อิสติวา” จากนั้นเซมาเซนบาชจะนำแถวเซมาเซน หลังจากนั้นนักดนตรีทุกคนจะลุกขึ้นโค้งคำนับ และค่อย ๆ ทยอยออกจากมุทริบฮาเนจนครบทุกคนจึงเป็นอันจบขั้นตอนในพิธีเซมาสำนักเมฟเลวีอย่างสมบูรณ์

1.8 ว่าด้วยวัตรปฏิบัติ เทศกาลประเพณี และโอกาสในการประกอบพิธีกรรมเซมา

คำเรียกอีกชื่อหนึ่งของพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวี คือ “มูคาเบเล [Mukabele]” ก่อนการปฏิรูประบบการปกครองของสาธารณรัฐตุรกีจากรัฐศาสนามาเป็นรัฐฆราวาส พิธีกรรมเซมามี

การปฏิบัติเป็นประจำสม่ำเสมอในเวลาใดเวลาหนึ่งหลังการละหมาดเวลาเที่ยง (ดุฮ์ริ) เวลาเย็น (อัสริ) หรือเวลาค่ำ (อีซา) โดยแบ่งวันกันออกไปในแต่ละอาราม ซึ่งอารามเมฟเลวีขนาดใหญ่ในเมืองอิสตันบูล เช่น อาราม เมฟเลวีกาลาตา [Galata Mevlevihane] กระทำในวันศุกร์ และวันอังคาร อารามเมฟเลวีเยนิกาปึ [Yenigapı Mevlevihane] กระทำในวันจันทร์ และวันพฤหัสบดี อารามเมฟเลวีคาซึมพาชา () กระทำในวันอาทิตย์ และอารามเมฟเลวีเบซิกตาซ (บาฮาริเย) กระทำในวันพุธ ส่วนอารามเมฟเลวีแห่งคอนยาซึ่งจัดเป็นศูนย์กลางหลักของสำนัก และอารามย่อยในเมืองคอนยาจะกระทำกันเฉพาะในวันศุกร์เท่านั้น โดยในปัจจุบันไม่ปรากฏการประกอบพิธีกรรมในลักษณะของวัตรปฏิบัติดังกล่าวข้างต้นอีกต่อไป นอกจากนี้แล้วพิธีกรรมเซมายังถือปฏิบัติกันในค่ำคืนอันศักดิ์สิทธิ์ก่อนหน้าเทศกาลสำคัญทางศาสนา และในโอกาสพิเศษอื่น ๆ อีกด้วย

บัยรัม [Bayram] คือ คำสำหรับใช้เรียกเทศกาล หรือวันหยุดเฉลิมฉลองขนาดใหญ่ สามารถใช้เรียกได้กับงานเฉลิมฉลองระดับประเทศทั้งเทศกาลของฆราวาส และเทศกาลทางศาสนา ซึ่งการกำหนดเวลาของวันบัยรัมประจำปีนั้นจะแตกต่างกันสำหรับเทศกาลประจำชาติและวันสำคัญทางศาสนาวันหยุดราชการของตุรกีจะถูกกำหนดวันที่ในปฏิทินสุริยคติ หรือเกรกอเรียน (Gregorian Calendar) แบบสากลนิยมที่ใช้กันในชีวิตประจำวันทั่วประเทศ ขณะที่วันหยุดทางศาสนาของอิสลามจะได้รับการคำนวณวันที่แน่ชัดตามปฏิทินจันทรคติ จากนั้นจึงประสานงานไปยังส่วนราชการ และออกประกาศต่อสาธารณชนล่วงหน้าโดยประธานฝ่ายศาสนาของรัฐบาลเพื่อนำไปเทียบลงในปฏิทินเกรกอเรียนแห่งชาติ ซึ่งส่งผลให้วันหยุดทางศาสนา เปลี่ยนแปลงไปทุกปีโดยมีอัตราเร็วขึ้นปีละประมาณ 11 วัน โดยวันบัยรัมสำคัญของตุรกี ได้แก่ “ยึลบาชึ บัยรัม [Yılbaşı Bayramı]” หรือ วันขึ้นปีใหม่สากล “อูลูซัล อีเกเมนลิค วิ โชจุค บัยรัม [Ulusal Egemenlik ve Çocuk Bayramı]” หรือวันอธิปไตย และวันเด็กแห่งชาติ “อิซจึ บัยรัม [İşci Bayramı]” หรือวันแรงงาน “อตาตูร์คู อันมา / เยนจ์ลิค วิ สปอช บัยรัม [Atatürk'ü Anma / Gençlik ve Spor Bayramı]” หรือวันรำลึกถึงอตาตูร์ค / วันกีฬา และเยาวชน “ซาแฟช บัยรัม [Zafer Bayramı]” หรือวันแห่งชัยชนะ “จุมฮูริเยต บัยรัม [Cumhuriyet Bayramı]” หรือวันสาธารณรัฐ “เดนิซจิลิค วิ คาโบทัจ บัยรัม [Denizcilik ve Kabotaj Bayramı]” หรือเทศกาลชายฝั่งวันครบรอบอิสรภาพของตุรเคีย “เชแกช บัยรัม / รามาซาน บัยรัม [Şeker Bayramı / Ramazan Bayramı]” หรือเทศกาลของหวาน / วันหยุดเดือนรอมาฎอน “คูรบาน บัยรัม [Kurban Bayramı]” หรือวันเชือดสัตว์พลีทาน

เนื่องจากอิทธิพลของออตโตมันที่ยังคงหลงเหลืออยู่ในคาบสมุทรบอลข่าน และบางส่วนของยุโรปตะวันออกเฉียงใต้ ทำให้มีผู้คนจำนวนมากที่ไม่ใช่ชาวตุรกี เช่น Bosniaks มุสลิม

แอลเบเนีย ชาวโกรานี ชาวโพมัก และชาวมุสลิมจากคอเคซัสตอนเหนือ เช่น เชเชนส์ อาวาร์ อินกุช และ ชาวมุสลิมจากอาเซอร์ไบจาน ไครเมีย และชาวเติร์ก อื่น ๆ ก็ได้ใช้คำว่า “บัยรัม” ในลักษณะสื่อความหมายเดียวกัน

ประเพณี และงานเฉลิมฉลองขนาดใหญ่ที่ไม่ใช่ของตุรเคีย หรือไม่ใช่ของอิสลามก็อาจถูกเรียกว่า บัยรัมได้เช่นกัน ยกตัวอย่าง วันฮาโลวีน (บัยรัมแม่มด) หรือ “จาดีลาร์ บัยรัม [Cadılar Bayramı]” วันอีสเตอร์ หรือ “ปัสกาลยา บัยรัม [Paskalya Bayramı]” วันคริสต์มาส หรือ “โนเอล บัยรัม [Noel Bayramı]” เทศกาลปัสกา หรือ “ฮามูรซูซ บัยรัม [Hamursuz Bayramı]” และเทศกาลฮานุคกา (การเริ่มต้นใหม่) ของชาวยิว หรือ “เยนิเดน อาดันมา บัยรัม [Yeniden Adanma Bayramı]” อย่างไรก็ตามไม่ใช่ทุกโอกาสพิเศษ หรือทุกวันหยุดที่จะถูกเรียกว่าบัยรัมเสมอไป

1. วันอีดิลฟิฏริ เทศกาลอีดิลฟิฏริ หรือเทศกาลแห่งการออกศีลอด เป็นวันสำคัญทางศาสนาอิสลามซึ่งมุสลิมทั่วโลกต่างเฉลิมฉลองกันโดยถือเป็นสัญลักษณ์ของการสิ้นสุดเดือนเราะมะฎอน หรือเดือนอิสลามศักดิ์สิทธิ์ของการถือศีลอดซึ่งตรงกับเดือนที่ 9 ตามปฏิทินอิสลาม ชาวมุสลิมเชื่อว่าในเดือนนี้เองที่คัมภีร์อัลกุรอานโองการแรกได้ถูกประทานลงมาให้แก่ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) วันหยุดนี้เฉลิมฉลองแด่การปฏิบัติศาสนกิจการถือศีลอดซึ่งมิเพียงแต่งดอาหาร หรือน้ำ แต่ยังรวมถึงข้อห้าม และข้อปฏิบัติต่าง ๆ อีกตามศาสนบัญญัติตั้งแต่ย่ำรุ่งจนถึงตะวันตกดิน ตลอดเวลา 29 - 30 วัน การกำหนดวันอิดิลฟิฏริน้นขึ้นอยู่กับการมองเห็น ดวงจันทร์ของในแต่ละพื้นที่ซึ่งทั่วโลกอาจเฉลิมฉลองไม่ตรงกัน การประกาศวันแน่นอนของวันอิดิลฟิฏรินั้นไม่อาจเกิดขึ้นได้จนกว่าจะทราบถึงวันเริ่มต้นของเดือนเราะมะฎอนซึ่งก็ใช้การสังเกตดวงจันทร์เช่นเดียวกัน

วันอีดิลฟิฏริครั้งแรกได้รับการเฉลิมฉลองในปี ค.ศ. 624 โดยศาสนทูตมุฮัมหมัด (ซ.ล.) และสาวกผู้ติดตามหลังจากที่ได้รับชัยชนะในยุทธการเมืองบะดัรซึ่งเป็นสงครามระหว่างมุสลิมเมืองมะดีนะห์ และเผ่ากุเรชในเมืองมักกะห์ในช่วงยุคต้นของศาสนาอิสลาม สำหรับชาวมุสลิมวันอีดิลฟิฏริเป็นเทศกาลที่แสดงออกถึงความกตัญญูที่มีต่ออัลเลาะห์สำหรับความช่วยเหลือและความแข็งแกร่งที่พระองค์มอบให้เพื่อช่วยฝึกฝนการควบคุมตนเองให้อยู่ในครรลองของอิสลามตลอดเดือนเราะมะฎอน

ในประเทศตุรกีวันอีดิลฟิฏริ เรียกกันว่า “รามาซาน บัยรัม [Ramazan Bayramı]” หรือ งานฉลองเดือนเราะมะฎอน” ตามปกติแล้วเป็นวันหยุดติดต่อกัน 3 วัน ในระหว่างการเฉลิมฉลองนี้โรงเรียน หน่วยงานราชการ ธนาคาร และแม้แต่สถานประกอบการเอกชนก็ปิดทำการเป็นเวลาสามวันครึ่งโดยเริ่มตั้งแต่เที่ยงวันก่อนวันหยุด หรือที่เรียกว่า “อะริเฟ [Arife]” เพื่อให้เป็นการเตรียมพร้อมสำหรับวันหยุด ผู้คนจะทำความสะอาดบ้าน ไปซื้อลูกกวาด ช็อคโกแลต เตรียมขนม

อบแบบดั้งเดิม เช่น บาคลาวา [Bakalva]" ตัดผมใหม่ และยังเป็นโอกาสพิเศษที่จะซื้อเสื้อผ้าใหม่ เครื่องแต่งกายนี้จะเรียกว่า "บัยรัมลึค [Bayramlik]" เพื่อสวมใส่เสื้อผ้าที่ดีที่สุดสำหรับเทศกาลนี้โดยเฉพาะ

ในระหว่างช่วงเทศกาล 3 วันนี้ห้ามมิให้ทำการอดอาหารในวันแรกของวันหยุดเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการสิ้นสุดการถือศีลอด มีการบริจาคซะกาตฟิฏร์ หรือการให้อาหาร และให้เงินแก่คนยากจนตามศาสนบัญญัติ จากนั้นจะชาวมุสลิมจะรวมตัวกันเฉลิมฉลองที่มัสยิดด้วยการ "ละหมาดอีด หรือละหมาดบัยรัม" ซึ่งการละหมาดนี้ไม่มีเสียงประกาศ (อาซาน) เหมือนกับการสวดมนต์วันละ 5 เวลาตามปกติของชาวมุสลิม หลังละหมาดเสร็จแล้วจะตามมาด้วยคำเทศนาซึ่งอิหม่ามจะร้องขอการให้อภัย ความเมตตา และความสันติสุขจากพระผู้เป็นเจ้าสำหรับทุกคนทั่วโลก

เทศกาลวันอีดิลฟิฏริในตุรกีนี้ยังมีอีกสิ่งที่น่าสนใจ โดยในวันหยุดวันแรกเป็นที่รู้จักกันในชื่อ "เชแกช บัยรัม [Şeker Bayramı] หรือเทศกาลลูกกวาด" ซึ่งเป็นประเพณีที่เด็ก ๆ จะเดินไปตามละแวกบ้านหลังต่อหลังแล้วส่งข้อความอวยพรขอให้ทุกคนมีความสุขในวันบัยรัม ตามธรรมเนียมแล้วเด็ก ๆ จะได้รับลูกกวาด ช็อกโกแลต หรือกระทั่งเงินเล็กน้อยห่อมาในผ้าเช็ดหน้าเป็นรางวัลตอบแทน สำหรับช่วงเวลาที่เหลือของเทศกาลจะมีการออกเยี่ยมเยียน หรือรับประทานอาหารกับบุคคลอันเป็นที่รัก เช่น พ่อแม่ ญาติพี่น้อง เพื่อนบ้าน เพื่อนฝูง และไปแสดงความเคารพต่อผู้เสียชีวิตด้วยการเยี่ยมสุสานอย่างสุภาพเรียบร้อย ในช่วงงานฉลองนี้ถือเป็นเรื่องสำคัญที่จะต้องให้เกียรติผู้สูงอายุ ดังนั้นคนรุ่นใหม่ส่วนใหญ่จึงไปเยี่ยมคนที่มีอายุมากกว่า การจูบมือขวาของผู้สูงอายุ และนำมาวางไว้บนหน้าผากเป็นธรรมเนียมในการแสดงความเคารพ วลีที่นิยมใช้ทักทายกันในวันนี้มักพูดว่า "บัยระมึนึซ คุทลู [Bayramınız Kutlu] แปลว่า สุขสันต์วันเทศกาล" หรือ "บัยระมึนึซ มุบาริค โอลซุน [Bayramınız Mübarek Olsun] แปลว่า ขอให้วันเทศกาลเป็นสุข" หรือสามารถทักทายเป็นภาษาอาหรับว่า "Eid Mubarak" ซึ่งเป็นภาษาอาหรับสำหรับ 'เทศกาลแห่งความสุข' การตอบสนองที่เหมาะสมต่อ Eid Mubarak คือ "Khair Mubarak" ซึ่งปรารถนาดีต่อผู้ที่ทักทายคุณ

อนึ่ง วันอีดิลฟิฏริในตุรกีอาจเรียกกันอีกว่า "คุชุก บัยรัม ซิยาฟิตเทอะ [Küçük Bayram Ziyafeti] หรือ งานฉลองบัยรัมเล็ก" อาจจะดูน่าแปลกที่ใช้คำว่า "เล็ก" สำหรับวันเทศกาลที่มีการเฉลิมฉลองกันอย่างแพร่หลายทั่วโลก ซึ่งเหตุผลก็คือยังมีอีกวันสำคัญหนึ่งที่เรียกว่า "บุยุค บัยรัม ซิยาฟิตเทอะ [Büyük Bayram Ziyafeti] หรือ งานฉลองบัยรัมใหญ่" ซึ่งก็คือเทศกาล

วันอีดิลอัฎฮาซึ่งเป็นเทศกาลของศาสนาอิสลามที่ยิ่งใหญ่อีกงานหนึ่ง อย่างไรก็ตามแต่ชาวมุสลิมถือว่าวันทั้งสองนี้ต่างเป็นวันศักดิ์สิทธิ์ และมีความสำคัญเท่าเทียมกัน

ภาพประกอบ 39 วันอีดิลฟิฎริในตุรกี

2. วันอีดิลอัฎฮา เทศกาลอีดิลอัฎฮา หรือเทศกาลแห่งการเชือดสัตว์พลีทาน เป็นวันสำคัญทางศาสนาอิสลามที่ชาวมุสลิมทั่วโลกต่างเฉลิมฉลองกันเพื่อเป็นการรำลึกถึงเหตุการณ์ทดสอบความศรัทธาของท่านศาสนทูตอิบรอฮีม (อ.) หรืออับราฮัมตามพระคัมภีร์เดิมของศาสนายิว และคริสต์ ที่ยินยอมเสียสละทุกสิ่งเพื่อพระเจ้า เริ่มในวันที่ 10 เดือนซุลฮิจญะห์ หรือเดือนลำดับที่สิบสอง และเป็นเดือนสุดท้ายตามปฏิทินจันทรคติอิสลาม เนื่องจากการกำหนดวันที่แน่นอนของวันอีดิลอัฎฮาขึ้นอยู่กับการมองเห็นดวงจันทร์ใน แต่ละพื้นที่ซึ่งทำให้ประเทศมุสลิมทั่วโลกอาจเฉลิมฉลองไม่ตรงกัน ในวันนี้จะตรงกับช่วงเทศกาลประกอบพิธีฮัจญ์ หรือการเดินทางไปแสวงบุญของชาวมุสลิมที่เมืองมักกะห์ ประเทศซาอุดิอาระเบีย และในวันอีดิลอัฎฮานี้เองมีพิธีกรรมสำคัญอย่างหนึ่งที่จะขาดเสียมิได้ คือ การทำ “กุรบาน” หรือ “การเชือดสัตว์เป็นพลีทาน”

ตามประวัติศาสตร์ในศาสนาอิสลามเล่าว่า ครั้งหนึ่งมีการทดสอบความศรัทธาท่านศาสนทูต อิบรอฮิม (อ.) ในการเผชิญหน้ากับพระบัญชาของพระผู้เป็นเจ้า ท่านได้ฝันเห็นว่าตัวเองเชือดอิสมาอีล บุตรชาย (หรืออิชมาเอล ตามพระคัมภีร์เดิมของชาวยิว และคริสต์) ถวายเป็นพลีทานแด่พระเจ้าหลายครั้งหลายคราจนท่านอิบรอฮิม (อ.) มั่นใจว่านี่เป็นคำสั่งจากเบื้องบน ท่านได้บอกเล่าความฝันนี้กับลูกชายของตนตามที่ระบุไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน “โอ้ ลูกชายเอ๋ย พ่อคิดว่าพ่อจะต้องฆ่าลูก” อิสมาอีลตอบว่า “พ่อจงทำในสิ่งที่ได้รับบัญชาเถิด” เรื่องราวเดียวกันนี้ปรากฏในพระคัมภีร์เดิมของชาวยิว และชาวคริสต์ แต่มีความแตกต่างประการสำคัญอย่างหนึ่ง คือ ชาวมุสลิมเชื่อว่าลูกชายคนที่ถูกนำไปถวาย คือ อิสมาอีล ไม่ใช่อิสฮัค ในศาสนาอิสลามอิสมาอีล

(อ.) ได้รับการยกย่องว่าเป็นศาสนทูตท่านหนึ่ง และเป็นบรรพบุรุษของชาวอาหรับทั้งปวง ขณะที่อิสฮัค (อ.) หรืออิสอัค หรือไอแซค เป็นบรรพบุรุษของชาวยิว ซึ่งชาวมุสลิมก็ยกย่องให้เป็นศาสนทูตอีกท่านหนึ่งเช่นเดียวกัน

ท่านอิบรอฮีม (อ.) พร้อมยอมจำนนต่อพระประสงค์ของพระเจ้าได้เตรียมการที่จะสังหารลูกชายเพื่อเป็นการแสดงศรัทธา และการเชื่อฟังต่อพระเจ้า ในระหว่างการเดินทางเพื่อเตรียมการนี้ชัยตอนมารร้าย(ซาตาน) ได้โผล่มาล่อลวงโดยพยายามห้ามท่านจากการทำตามพระบัญชาของพระเจ้าถึง 3 ครั้ง ท่านอิบรอฮีม (อ.) ได้ขับไล่มารร้ายออกไปโดยโยนก้อนกรวดใส่มัน ในการกระทำของท่านนี้เองได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งในขั้นตอนพิธีฮัจญ์ซึ่งชาวมุสลิมจะเตรียมก้อนกรวดขว้างใส่เสาหิน 3 ต้น อันเป็นสัญลักษณ์แทนชัยตอนซึ่งเป็นนัยยะแสดงออกถึงการปฏิเสธการถูกล่อลวงจิตใจจากมารร้าย เมื่อพระเจ้าทรงทราบว่าท่านอิบรอฮีม (อ.) เต็มใจที่จะเสียสละลูกชายอันเป็นที่รักที่สุดในขณะที่ลงมือนั้นมีดก็ไม่อาจทำอันตรายร่างกายของท่านอิสมาอีล (อ.) ได้เลย จากนั้นพระเจ้าจึงได้บัญชาให้เทวทูตญิบรออีล (เกเบรียล) นำแกะ ตัวผู้จากสวรรค์มาให้ท่านอิบรอฮีม (อ.) เพื่อใช้เชือดถวายเป็นพลีทานแทนท่านอิสมาอีล (อ.) เหตุการณ์ทั้งหมดดังที่กล่าวมานี้จึงเป็นที่มาของการทำกุรบานซึ่งเป็นสัญลักษณ์แสดงให้ชาวมุสลิมรำลึกถึงเหตุการณ์ซึ่งแสดงถึงความศรัทธาอันแน่วแน่ของท่านอิบรอฮีม (อ.) และการอุทิศตนในหนทางของพระเจ้าของท่านอิสมาอีล (อ.)ดังนั้น วัตถุประสงค์ของการทำกุรบาน หรือการเชือดสัตว์พลีทานในวันอีดิลอัฎฮาจึงไม่ได้เป็นการบูชายัญสัตว์เพื่อถวายแด่พระผู้เป็นเจ้าแต่เป็นการเสียสละบางสิ่งที่รักที่สุดเพื่อแสดงการอุทิศตนของผู้ศรัทธาต่ออัลเลาะห์เท่านั้น

ในประเทศตุรกีวันอีดิลอัฎฮา เรียกว่า “คุรบาน บัยรัม [Kurban Bayramı] หรือ งานฉลองกุรบาน” เป็นเทศกาลทางศาสนาอิสลามสำคัญที่เก่าแก่ที่สุดของปี ในระหว่างการเฉลิมฉลองนี้ตามปกติแล้วเป็นวันหยุดติดต่อกัน 4 - 5 วัน สำหรับประชาชนทั่วไป หน่วยงานราชการ ธนาคาร โรงเรียน และสถานประกอบการเอกชนจะปิดทำการ งานฉลองกุรบานนี้จะมีขึ้นประมาณ 70 วัน หลังจากงานฉลองเดือน เราะมะฎอน ตามความเชื่อท้องถิ่นการแต่งงาน หรือเริ่มต้นธุรกิจใหม่ในช่วงระหว่างวันหยุดสองวันนี้ถือว่าไม่เป็นมงคล

ตามประเพณีในวันแรกของวันอีดิลอัฎฮาที่ตุรกี ผู้ชายของแต่ละครอบครัวจะไปที่มัสยิดเพื่อละหมาดในช่วงเช้าเป็นพิเศษ ซึ่งก็จะเหมือนกันกับการละหมาดในวันอีดิลฟิฏริ จากนั้นพิธีกรรมเชือดสัตว์พลีทานจะเริ่มขึ้น บางพื้นที่ในตุรกีผู้คนจะวาดรูปบนตัวสัตว์ที่ใช้เป็นพลีทานด้วยเฮนน่า และประดับตัวสัตว์ด้วยริบบิ้น ผู้ทำหน้าที่เชือดสัตว์อ่านคำอธิษฐานสวดภาวนาก่อนที่จะลงมีด โดยปกติในหนึ่งครอบครัวจะแบ่งเนื้อสัตว์ที่ได้มาออกเป็น 3 ส่วนเท่ากัน ส่วนที่หนึ่งเก็บไว้ใช้

รับประทานกันเองในครอบครัว ส่วนที่สองจะแบ่งให้กับญาติ หรือเพื่อนบ้าน และส่วนที่สามจะแบ่งให้กับคนยากจนขัดสน ไม่กี่ปีที่ผ่านมาคนตุรกีบางคนเริ่มใช้วิธีการบริจาคเงินให้กับองค์กรการกุศลแทนที่การเสียสละสัตว์พลีทาน เหมือนกันกับเทศกาลฉลองเราะมะฎอนผู้คนมักจะสวมใส่เสื้อผ้าที่ดีที่สุดในช่วงเทศกาลฉลองกุรบาน พวกเขาจะยินดีต้อนรับแขกที่มาเยี่ยมที่บ้าน ออกเดินทางไปเยี่ยมญาติ หรือเพื่อนฝูงในช่วงวันหยุด หลายคนในตุรกีใช้วันแรกของงานฉลองเพื่อเยี่ยมญาติที่ใกล้ที่สุด คนหนุ่มสาวทักทายญาติที่อาวุโส และเพื่อนบ้านของพวกเขาด้วยการจูบมือ และนำมาไว้บนหน้าผากเพื่อแสดงความเคารพ บางคนในตุรกีอาจใช้วันหยุดสี่วันเพื่อไปเที่ยวพักผ่อนตามอัธยาศัย สัญลักษณ์ทั่วไปของงานเฉลิมฉลองกุรบานในตุรกี คือ รูปแกะ และมัสยิด

ภาพประกอบ 40 วันอีดิลอัฎฮาในตุรกี

คันดิล [Kandil] มาจากคำภาษาอาหรับ “กอนดีล (قنديل)” หมายถึง โคมระย้า ตะเกียงน้ำมัน หรือเทียน โดยเป็นคำใช้เรียกค่ำคืนอันศักดิ์สิทธิ์ 5 คืน ของอิสลามที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์สำคัญในชีวิตของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ซึ่งมีการเฉลิมฉลองกันในประเทศตุรกี และชุมชนมุสลิมแถบคาบสมุทรบอลข่าน หอสูงประกาศเวลาละหมาด หรือหออาซานมัสยิดถูกจุดตะเกียงสว่างไสวและมีการสวดมนต์พิเศษ ซึ่งเป็นประเพณีที่ย้อนหลังไปถึงในยุคสมัยศตวรรษที่ 16 โดยสุลต่านเซลิมที่ 2 แห่งจักรวรรดิออตโตมัน ซึ่งทรงดำริว่าเป็นการเหมาะสมที่จะประดับประดาแสงสว่างบนหอมัสยิดเนื่องในโอกาสอันเป็นมงคลเหล่านี้ แนวความคิดนี้ได้รับการสนับสนุนจาก “เชค อัลอิสลาม” ซึ่งเป็นผู้ตัดสิน และดูแลกิจกรรมทางศาสนาของออตโตมันในสมัยนั้น โดยปกติแล้วเทศกาลคันดิล

มีบทบาทน้อยกว่าเทศกาลบัยรัม ทั้งในแง่ความสำคัญเชิงพิธีกรรมทางศาสนา และการจัดเฉลิมฉลองเทศกาล

1. เมฟลิด คันดิล [Mevlid Kandili] หรือ วีลาเดต คันดิล [Veladet Kandili] เป็นที่รู้จักโดยทั่วไปในชื่อ “เมาลิด อัล นบี (Mawlid Al Nabi)” คือ วันเฉลิมฉลองการประสูติของศาสนาทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.)

เมฟลิด มาจากรากคำภาษาอาหรับว่า “วะลิด (ولد)” หมายถึง การให้กำเนิด คลอด ลูก ลูกหลาน ในการใช้งานร่วมสมัยคำนี้ หมายถึง วันถือกำเนิดของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) โดยนักวิชาการมุสลิมซุนนีส่วนใหญ่เชื่อว่าตรงกับวันที่ 12 เดือนเราะบีอุลเอาวัล หรือเดือน 3 ตามปฏิทินฮิจเราะห์ศักราชอิสลาม ขณะที่มุสลิมชีอะห์เชื่อว่าตรงกับวันที่ 17 ในเดือนเดียวกัน คำว่า “เมาลิด” นี้ยังถูกใช้ในบางส่วนของโลก เช่น ในอียิปต์ใช้เป็นคำทั่วไปสำหรับการเฉลิมฉลองวันเกิดของบุคคลสำคัญทางประวัติศาสตร์ศาสนาอิสลามท่านอื่น ๆ เช่น นักบุญในนิกายซูฟีย์ เป็นต้น

ภาพประกอบ 41 การประดับไฟมัสยิดในค่ำคืนเมฟลิด คันดิลิ

ประวัติความเป็นมาของการเฉลิมฉลองนี้ย้อนกลับไปสู่ยุคแรกของอิสลาม เมื่อตาบิอีนบางส่วนเริ่มมีการประชุมหารือเกี่ยวกับบทกวี และการขับลำนำที่ประชาชาติมุสลิมใช้เพื่อเป็นเกียรติแด่ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) พวกออตโตมานประกาศอย่างเป็นทางการในวันหยุดใน ปี ค.ศ.1588

ผู้นับถือศาสนาอิสลามส่วนใหญ่เห็นด้วยกับการฉลองวันเกิดของมุฮัมมัด (ซ.ล.) อย่างไรก็ตามด้วยอิทธิพลแนวคิดของกลุ่มวะฮะบีย์ หรือซะละฟีย์ (Wahhabism / Salafism) ที่เพิ่มขึ้นทำให้ชาวมุสลิมเริ่มที่จะไม่ยอมรับการเฉลิมฉลองนี้ และถูกมองว่าเป็นบิดอะห์ (อุตริกรรม

ทางศาสนา) วันเมาลิดได้เป็นวันหยุดประจำชาติในประเทศมุสลิมส่วนใหญ่ทั่วโลก ยกเว้นซาอุดิอาระเบีย และกาตาร์ซึ่งสนับสนุนแนวคิดของกลุ่มวะฮะบีย์อย่างเป็นทางการ

ในช่วงแรกของอิสลามการเฉลิมฉลองวันประสูติของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ถือเป็นวันศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งมักจัดงานกันแบบลับ ๆ ต่อมามีผู้เยี่ยมเยือนเพิ่มมากขึ้นจนต้องเปิดสถานที่ประสูติไว้ในวันนี้โดยเฉพาะ รูปแบบการเฉลิมฉลองนี้ถูกนำไปใช้ที่ซาบตาโดย **อบูอับบาส อัลอะซะฟีย์** เพื่อเสริมความเข้มแข็งในสังคมมุสลิม และต่อต้านวัฒนธรรมคริสเตียน การจัดงานเมาลิดช่วงแรกได้รับอิทธิพลของซูฟีย์ มีการเชือดสัตว์พลีทาน การเดินขบวนคบเพลิงพร้อมกับการเทศนาในที่สาธารณะ และงานเลี้ยงรื่นเริง ซึ่งการเฉลิมฉลองจะจัดขึ้นในระหว่างวัน ตรงข้ามกับรูปแบบที่ถือปฏิบัติกันอยู่ในปัจจุบันที่มักจะจัดกิจกรรมในช่วงเวลาเย็นถึงกลางคืน โดยผู้ปกครองรัฐมักมีบทบาทสำคัญในพิธีกรรม ส่วนชาวอะห์ลุลบัยต์ (Ahl al-Bayt) จะให้ความสำคัญกับวันเมาลิดด้วยการนำเสนอคำเทศนา และการทบทวนคัมภีร์อัลกุรอาน

ต้นกำเนิดที่แท้จริงของวันเมาลิดยังเป็นสิ่งที่หาข้อสรุปได้ยาก ข้อสันนิษฐานแรกเชื่อว่าเหตุการณ์นี้เกิดขึ้นจากการที่ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) มักถือศีลอดในวันจันทร์ซึ่งอ้างอิงว่าท่านเกิดในวันนั้น และเป็นหนึ่งในเหตุผลที่**อุมัร** (ร.ด.) เลือกเป็นวันเริ่มต้นปีของฮิจเราะห์ศักราช ข้อสันนิษฐานที่สองเชื่อว่ามีการจัดเมาลิดครั้งแรกโดย**รัฐเคาะลีฟะฮ์อับบาซียะฮ์ที่แบกแดด** มีการแนะนำว่ามีการทำพิธีเมาลิดอย่างเป็นทางการโดย**อัลค็อยซุรอนแห่งรัฐเคาะลีฟะฮ์อับบาซียะฮ์** โดยมีรายงานบันทึกเพิ่มเติมในปี ค.ศ.1183 ว่ามีการฉลองวันเกิดศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ทุกวันจันทร์ของเดือน**เราะบีอุลเอาวัล** ข้อสันนิษฐานที่สามเชื่อว่า เมาลิดถูกริเริ่มโดย**รัฐเคาะลีฟะฮ์ฟาฏิมียะฮ์** ซึ่งในปัจจุบันแนวคิดนี้เกือบเป็นที่ยอมรับโดยสากลทั้งนักโต้เถียงทางศาสนา และนักวิชาการฆราวาส อย่างไรก็ตามแต่มีการกล่าวอ้างว่า พวกฟาฏิมิดจัดงาน เมาลิดนี้เฉพาะในเขตพระราชฐานของเคาะลีฟะฮ์ฟาฏิมียะฮ์เท่านั้น ดังนั้น จึงมีการสรุปว่างานเมาลิดที่ถูกจัดในที่สาธารณะเป็นครั้งแรก ถูกเริ่มต้นโดยมุสลิม**ซุนนี** โดย**มุซัฟฟารุดดีน โกคบูรี** (Mu**Ẓ**affar al-D**Ī**n Gökburi) เมื่อปี ค.ศ.1207 ในตุรกี Mawlid (ตุรกี : Mevlud Kandili) มีการเฉลิมฉลองในวันหยุดราชการ และบทกวีดั้งเดิมเกี่ยวกับชีวิตของมูฮัมหมัดถูกอ่านทั้งในมัสยิดสาธารณะและที่บ้านในตอนเย็น

บ่อยครั้งที่การจัดกิจกรรมวันเมาลิดในบางประเทศมักถูกดำเนินการโดยกลุ่มองค์กรซูฟีย์ รูปแบบการเฉลิมฉลองเป็นลักษณะงานรื่นเริง มีการเดินขบวนบนถนนขนาดใหญ่จัดมีการตกแต่งประดับประดาบ้านเรือน หรือมัสยิด มีการแจกจ่ายอาหาร บริจาคทานเป็นการกุศล และมีการเล่าขานเรื่องราวเกี่ยวกับชีวิตของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ด้วยบทกวีของเด็ก ๆ กันตามท้องถนน นักวิชาการ และนักกวีอาชีพต่างเฉลิมฉลองโดยการท่องกาซิดะห์ อัลบุรดา ชารีฟ

(Qaṣīda al-Burda Sharif) บทกวีที่มีชื่อเสียงโดย อัล บูซีย์รีย์ นักกวีซูฟีย์ชาวอาหรับแห่งศตวรรษที่ 13

การเฉลิมฉลองนี้มักถูกมองว่าเป็นการแสดงออกถึงแนวคิดของพวกซูฟีย์เกี่ยวกับการดำรงอยู่ของ ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ก่อนการถือกำเนิด อย่างไรก็ตามแต่หัวใจของการเฉลิมฉลองนี้ คือ การแสดงออกถึงความรักที่มีต่อท่านมุฮัมมัด (ซ.ล.) เป็นประเด็นสำคัญ

2. เรไกบ์ คันดิล [Regaib Kandili] หรือ ลัยลาตุล เรไกบ์ (Laylat al-Raghaib : ค่ำคืนเดือนเรไกบ์) เป็นที่รู้จักกันว่า คือ ค่ำคืนแห่งความคิดของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) และค่ำคืนแห่งการตอบรับคำอธิษฐาน

เรไกบ์ หรือรอญับ (رَجَب) มาจากรากศัพท์ “Ra-Gha-Ba” หมายถึง “ความปรารถนา หรือ มีแนวโน้มไปสู่” เป็นชื่อเดือนที่ 7 ในปฏิทินฮิจเราะห์ศักราชอิสลาม จุดเริ่มต้นของ 3 เดือนอันศักดิ์สิทธิ์ ได้แก่ รอญับ ชะอ์บาน และรอมาฎอน และเป็นชื่อแม่น้ำสายหนึ่งในสวรรค์ที่มีสีขาวดุจน้ำนม มีรสหวานกว่าน้ำผึ้ง มีคำกล่าวว่าใครก็ตามที่ถือศีลอดในเดือนนี้เพียงหนึ่งวัน ผลตอบแทนคือจะได้ดื่มน้ำในแม่น้ำนี้ เรไกบ์นับว่าเป็นเดือนที่ประเสริฐยิ่งในศาสนาอิสลาม เป็น 1 ใน 4 เดือนต้องห้ามที่อัลเลาะห์ (ซ.บ.) ทรงห้ามการอธรรมต่าง ๆ เป็นเดือนต้องห้ามเพียงเดือนเดียวที่ไม่ได้อยู่ติดกับเดือนต้องห้ามอื่น ๆ เป็นเดือนที่พระเจ้าทรงประทานความโปรดปราน ความเมตตา ความเป็นสิริมงคล และทรงขวางมารร้ายให้ห่างจากปวงบ่าวของพระองค์ ท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) กล่าวถึงความสำคัญของเดือนนี้ไว้มากมาย โดยสรุปใจความได้ว่า “รอญับเป็นเดือนที่ยิ่งใหญ่เดือนหนึ่งซึ่งอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ทรงห้ามไม่ให้ทำฮะรอม (สิ่งต้องห้าม) ห้ามการทำสงคราม ห้ามการฆ่ากัน แม้ว่าผู้ที่ถูกฆ่าจะเป็นกาฟิร (ผู้ปฏิเสธศรัทธา) ก็ตาม รอญับเป็นเดือนของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ชะอ์บานเป็นเดือนของฉัน และรอมาฎอนเป็นเดือนของประชาชาติ ใครก็ตามที่เขาได้ถือศีลอด 1 วัน ในเดือนนี้ก็เท่ากับว่าเขาได้ทำความปลื้มปีติอย่างใหญ่หลวงแด่อัลเลาะห์ (ซ.บ.) พระองค์จะทำให้เขาพ้นจากไฟนรก และประตูนรกทุกบานจะถูกปิด รอญับเป็นเดือนแห่งการขออภัยโทษ ดังนั้นจงเร่งรีบในการขออภัยโทษเถิด พระองค์จะทรงยอมรับการขออภัยของเขา และที่เดือนนี้ถูกเรียกว่า รอญับ เพราะพระองค์อัลเลาะห์ (ซ.บ.) จะทรงประทานความเมตตาอย่างมากมายแก่ประชาชาติของฉัน” นอกจากนั้นแล้วในคืนที่ 27 ของเดือนเรไกบ์ตามทัศนะของนักวิชาการอิสลามส่วนใหญ่เห็นพ้องต้องกันว่าเป็นค่ำคืนที่อัลเลาะห์ (ซ.บ.) ทรงประทานมั๊วะญิซาต (สิ่งมหัศจรรย์) แก่ท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) โดยให้เดินทางนครมักกะห์ไปยังบัยตุลมักดิส

(อิสรอ) และเดินทางจากบัยตุลมักดิส (มิอ์รอจญ์) ขึ้นไปยังฟากฟ้าชั้นสวรรค์เพื่อรับการประทานวิธีการทำละหมาดจากพระผู้เป็นเจ้า

การปฏิบัติตนในค่ำคืนเรไกบ์เกิดขึ้นครั้งแรกหลังปี ค.ศ.1087 ในกรุงเยรูซาเล็ม ความนิยมแพร่หลายในการจัดเฉลิมฉลองวันเมาลิดของมุสลิมซุนนีทั่วไป ทำให้ข้อพิพาทเกี่ยวกับเดือนเรไกบ์กลายเป็นจุดสนใจในการอภิปรายวิชาการทางศาสนา ช่วงต้นศตวรรษที่ 13 มีการถกเถียงเกี่ยวกับการอธิษฐานในค่ำคืนเดือนเรไกบ์เกิดขึ้นในดามัสกัสระหว่างนักวิชาการอิสลาม 2 ฝ่าย ซึ่งทั้งคู่เห็นพ้องต้องกันว่าการปฏิบัติตนนี้เป็นอุตริกรรมทางศาสนา (บิดอะห์) แต่ฝ่ายหนึ่งอนุโลมให้ปฏิบัติได้เนื่องจากมองว่าเป็น “บิดอะฮัสนะ” หรือ “อุตริกรรมที่ดี” อย่างไรก็ตามเนื่องจากนักวิชาการส่วนใหญ่ในสมัยนั้นไม่เห็นด้วย จึงห้ามไม่ให้มีการละหมาดขอพรในมัสยิดในค่ำคืนเรไกบ์แต่สามารถกระทำเป็นการส่วนตัวในที่พักอาศัยได้ตามความสมัครใจ

นักวิชาการชาวเติร์กในศตวรรษที่ 15 ได้เขียนบทความเป็นหลักฐานสำคัญเกี่ยวกับประเพณีในเดือนเรไกบ์ นอกจากนี้ในจักรวรรดิออตโตมันยังมีความเชื่อแพร่กระจายในหมู่ประชาชนทั่วไปว่าในคืนนั้นเอง อามีนะห์ มารดาของท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ตระหนักว่าพระนางกำลังจะให้กำเนิดศาสดาพยากรณ์ผู้ยิ่งใหญ่ นอกจากนี้ก่อน ปี ค.ศ.1588 การจุดตะเกียงประดับหอคอยมัสยิดในค่ำคืนเดือนเรไกบ์ได้กลายเป็นธรรมเนียมปฏิบัติโดยทั่วไปอยู่แต่เดิมแล้ว นับตั้งแต่ศตวรรษที่18 เป็นต้นมามีบทกวีพิเศษเพื่อสรรเสริญศาสนทูตฯ (ซ.ล.) ถูกเขียนขึ้นสำหรับคืนเรไกบ์ซึ่งท่องพร้อมกับดนตรีประกอบ บทกวีเหล่านี้เรียกว่า “เรไกบิย์เย (Regaibiyye)” ซึ่งเรไกบิย์เยบทที่รู้จักกันดีที่สุด คือ “มัษนาวี มัฏลุล ฟิจร์ (Masnawi Matlau'l-fecr)” ประพันธ์โดย เซลาฮัดดิน อุซซาค (Selahaddin Uşşakī)

ในตุรกี “เรเกป คันดิล” เป็น 1 ใน 5 คืนคันดิลที่มีความสุขในประเพณีอิสลาม เมื่อมีการประกาศเข้าสู่เดือนเรไกบ์ตามปฏิทินอิสลาม “ลัยลาตุล เรไกบ์” จะมีการเฉลิมฉลองในคืนวันพฤหัสบดีก่อนวันศุกร์แรกของเดือน ผู้ปฏิบัติตามประเพณีนี้เชื่อว่าหากในวันพฤหัสบดีแรกของเดือนพวกเขาท่องชุดบทสวดมนต์พิเศษจะได้รับสิ่งตอบแทนตามความปรารถนา และเชื่อกันว่าชื่อของคืนนี้ได้รับจากมะลาอิกะห์ (ทูตสวรรค์) ดังนั้น เมื่อเวลาล่วงไป 1 ใน 3 ของคืนนั้น จะไม่มีทูตสวรรค์องค์ใดอยู่บนสวรรค์ หรือบนแผ่นดินโลกโดยทั้งหมดจะชุมนุมกันรอบวิหารกะอ์บะห์ และพระเจ้าจะตรัสถามว่าพวกเขาว่าต้องการสิ่งใด ทูตสวรรค์จะตอบกลับว่า พวกเขาหวังว่าพระเจ้าจะทรงให้อภัยผู้ที่ถือศีลอดในเดือนเรไกบ์ ครั้นแล้วพระเจ้าก็ทรงประทานตามที่ทูตสวรรค์ประสงค์

การปฏิบัติตนในค่ำคืนนี้แตกต่างกันไปในหมู่มุสลิมทั่วโลก กลุ่มที่มีจัดการเฉลิมฉลอง หรือมีพิธีกรรมส่วนใหญ่ปฏิบัติโดยชาวมุสลิมที่ได้รับอิทธิพลจากลัทธิซูฟีย์ เช่น ชาวมุสลิมใน

ตุรกี และชุมชนมุสลิมแถบบอลข่านในปัจจุบัน ในขณะที่โลกอาหรับให้ความสนใจเพียงเล็กน้อย และ มุสลิมที่เคร่งครัดบางกลุ่มปฏิเสธการกระทำใด ๆ ในค่ำคืนนี้โดยสิ้นเชิง

ภาพประกอบ 42 การประดับไฟมัสยิดในค่ำคืนเรไกป์ คันดิลิ

3. มิราช คันดิล [Miraç Kandili] หรือ ลัยลาตุล มิราจ (Lailat al Miraj : ค่ำคืนแห่งการมิอ์รอจญ์) เป็นที่รู้จักกันว่า คือ ค่ำคืนแห่งการเดินทางขึ้นสู่ชั้นฟ้าของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.)

มิราช มาจากคำเต็มในภาษาอาหรับว่า “อิสรออ์ และมิอ์รอจญ์ (الإسراء والمعراج)” แยกเป็นสองส่วนเหตุการณ์สำคัญในศาสนาอิสลามที่เกิดขึ้นต่อเนื่องในคราวเดียวกัน เมื่อศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ได้รับการประทาน “มั๊วะญิซาต (สิ่งมหัศจรรย์ที่ยืนยันถึงความเป็นศาสนทูตจากพระผู้เป็นเจ้า)” ในรูปแบบของการเดินทางระยะไกลโพ้นภายในค่ำคืนเดียวซึ่งเกินกว่าขีดความสามารถของมนุษย์จะกระทำได้ โดยเป็นการเดินทางทั้งร่างกาย และจิตวิญญาณ นักปราชญ์อิสลามจำนวนมากมีทัศนะว่าทั้งสองเหตุการณ์เกิดขึ้นราวปีที่ 10 - 12 หลังจากท่านมุฮัมมัด (ซ.ล.) ได้รับการแต่งตั้งเป็นศาสนทูตแล้ว แต่ยังมีการถกเถียงกันในเรื่องของเดือนที่แน่นอน บ้างก็ว่าเกิดขึ้นในเดือนรอบีอุลเอาวัล หรือเดือนที่ 3 ตามปฏิทินฮิจเราะห์ศักราชอิสลาม บ้างก็ว่าเกิดขึ้นในค่ำคืนของวันที่ 27 เดือนรอญับ หรือเดือนที่ 7 ตามปฏิทินฮิจเราะห์ศักราชอิสลาม

คัมภีร์อัลกุรอานมีการกล่าวถึงเหตุการณ์สำคัญนี้เพียงเล็กน้อย ดังโองการในซูเราะห์อัลอิสรออ์ ความว่า

سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ

“มหาบริสุทธิ์ผู้ทรงนำบ่าวของพระองค์เดินทางในเวลากลางคืนจากมัสยิดอัลฮะรอมไปยังมัสยิดอัลอักซอ ซึ่งบริเวณรอบมันเราได้ให้ความจำเริญ เพื่อเราจะให้เขาเห็นบางอย่างจากสัญญาณต่าง ๆ ของเรา แท้จริงพระองค์คือผู้ทรงได้ยิน ผู้ทรงเห็น”

ในขณะที่รายละเอียดสำคัญของเหตุการณ์ส่วนใหญ่ถูกกล่าวถึงในรายงานฮะดิษของบรรดาสาวกที่บันทึกคำบอกเล่าของศาสนทูตมุฮัมหมัด (ซ.ล.) ซึ่งสามารถสรุปเหตุการณ์ “อิสรออ์” ได้ว่า คืนหนึ่งในนคร มักกะห์ขณะที่ท่านศาสนทูตกำลังกึ่งหลับกึ่งตื่นอยู่ที่บ้านของลูกพี่ลูกน้องนั้น เทวทูตญิบรีล (เกเบรียล) ได้ปรากฏกายมาหาท่าน และกล่าวว่า ‘ตื่นเถิด จงไปหาพระเจ้าของท่าน พระเจ้าของทุกสรรพสิ่ง’ พร้อมทั้งได้นำสัตว์พาหนะที่เรียกว่า “อัลบุรอก (البُراق)” ซึ่งถูกบรรยายว่าเป็นสัตว์สวรรค์รูปร่างคล้ายพ่อ (ม้าผสมลา) สีขาว มีปีก มีใบหน้าที่งดงาม และสามารถเดินทางได้รวดเร็วปานสายฟ้าแลบ เมื่อขึ้นขี่มันท่านก็ได้เดินทางจากมัสยิดอัลฮะรอม (ประเทศซาอุดิอาระเบีย) ไปถึงยังมัสยิดอัลอักศอ (นครเยรูซาเลม ประเทศอิสราเอล) เพียงชั่วพริบตาเดียว ที่นั้นท่านได้ทำการสักการะพระผู้เป็นเจ้า จากนั้นเทวทูตได้นำภาชนะที่มีเหล้า และน้ำนมมาให้ดื่ม ซึ่งท่านได้เลือกน้ำนม เทวทูตจึงกล่าวว่า ‘ท่านได้เลือกความบริสุทธิ์แล้ว’ (ชี้ให้เห็นว่าอิสลามเป็นศาสนาแห่งความบริสุทธิ์) จากนั้นเทวทูตได้พาท่านไปยังสถานที่สำคัญต่าง ๆ เพื่อทำการสักการะพระผู้เป็นเจ้า เช่น สถานที่ที่ศาสนทูตมูซา (อ.) ได้พบกับพระเจ้า และสถานที่เกิดของศาสนทูตอีซา (อ.) เป็นต้น ระหว่างทางไปยังสถานที่ต่าง ๆ ท่านพบว่าถูกมารร้ายคอยสะกดรอยตาม เทวทูตจึงได้สอน ดุอาอ์ (บทขอพร) เพื่อขอความคุ้มครองจากพระผู้เป็นเจ้า และกำราบมารตนนั้นได้สำเร็จ จากนั้นอัลบุรอกจึงได้พาท่านกลับไปยังมัสยิดอัลอักศออีกครั้งหนึ่ง ณ ที่นั้นเหล่าทูตสวรรค์ต่างลงมาจากฟากฟ้าเพื่อยืนแถวแสดงความเคารพแก่ท่านจนถึงประตูทางเข้ามัสยิด จากนั้นเทวทูตญิบรีลได้ให้ขอท่านลงจากหลังอัลบุรอก และได้นำไปผูกไว้ที่มุมด้านหนึ่งของมัสยิดเป็นอันจบเหตุการณ์สำคัญของอิสรออ์ หรือการเดินทางภาคพื้นจากมัสยิดอัลฮะรอมไปยังมัสยิดอัลอักศอ

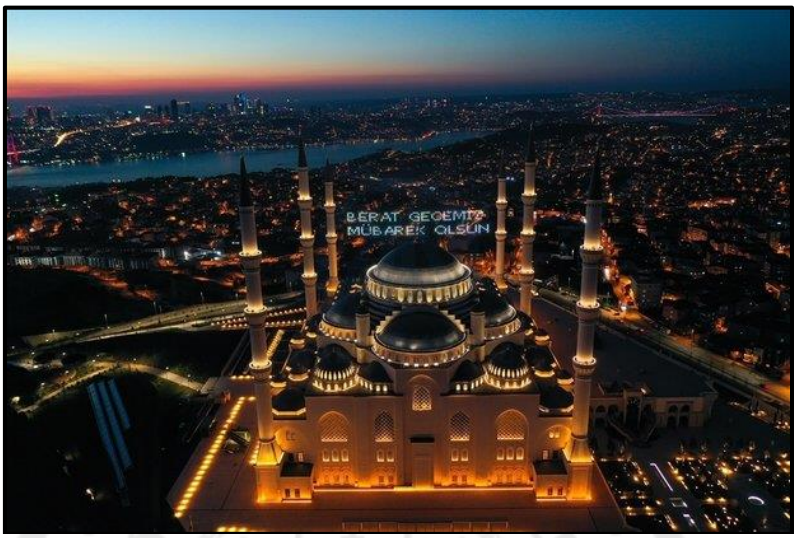
ภาพประกอบ 43 ภาพวาดมุฮัมมัด (ซ.ล.) ขี่อัลบุรอค ศิลปะเปอร์เซีย

จากนั้นจึงเป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องกันที่เรียกว่า “มิอ์รอจญ์” ซึ่งก็ถูกอ้างอิงจากรายงานฮะดิษของบรรดาสาวกที่บันทึกคำบอกเล่าของศาสนทูตมุฮัมหมัด (ซ.ล.) ด้วยเช่นกัน โดยสามารถสรุปเหตุการณ์ได้ว่า หลังจากท่านได้เดินผ่านประตูมัสยิดอัลอักศอแล้ว เทวทูตญิบรีลได้นำท่านผ่านไปสู่ชั้นฟ้าต่าง ๆ ทั้งเจ็ดที่ซึ่งท่านได้พบกับบรรดาศาสนทูตในอดีตซึ่งได้ให้การต้อนรับ แสดงความเคารพ และขอพรให้แก่ท่านในชั้นฟ้าที่หนึ่งท่านได้พบกับอาดัม (อ.) มนุษย์คนแรก และเป็นศาสนทูตท่านแรกของมนุษยชาติ ในชั้นฟ้าที่สองท่านได้พบกับศาสนทูตยะห์ยา (ยอห์น) และศาสนทูตอีซา (เยซู) ในชั้นฟ้าที่สามท่านได้พบกับ ศาสนทูตยูซุฟ (โจเซฟ) ในชั้นฟ้าที่สี่ท่านได้พบกับศาสนทูตอิดรีส (เอโนค) ในชั้นฟ้าที่ห้าท่านได้พบกับ ศาสนทูตฮารูน (อาโรน) ในชั้นฟ้าที่หกท่านได้พบกับศาสนทูตมูซา (โมเสส) และในชั้นฟ้าที่เจ็ดท่านได้พบกับศาสนทูตอิบรอฮีม (อับราฮัม) จากนั้นเทวทูตญิบรีลจึงได้นำท่านไปยังต้นพุทราสวรรค์ซึ่งมีใบเหมือน หูช้าง มีผลเหมือนโอ่งดินเผา และสามารถเปลี่ยนสีไปมาเป็นสีแดง สีเหลือง สีน้ำเงิน สีเงิน ไม่มีผู้ใดที่จะสามารถพรรณนาถึงความงดงามของมันได้ จากนั้นญิบรีลจึงได้ให้ท่านเป็นผู้เดินนำเนื่องจากว่าสถานที่ต่อจากนี้ท่านศาสนทูตฯ (ซ.ล.) เป็นผู้ที่มีเกียรติสูงกว่า และสามารถส่งท่านได้แต่เพียงเท่านี้ จากนั้นท่านได้พบกับม่านทองคำ และถูกอุ้มเข้าไปโดยทูตสวรรค์ที่ดูแลผ่านไปยังม่านที่ทำจากไข่มุก และถูกอุ้มผ่านไปยังม่านอีกหลายชั้น ซึ่งแต่ละชั้นมีระยะห่างเท่ากับเดินเท้าห้าร้อยปี กระทั่งมาถึง

หน้าอะรัช (บัลลังก์) ซึ่งใหญ่โตยิ่งกว่าสิ่งใด ๆ ท่านเคยเห็นมา ณ ที่นั้นสุรเสียงของพระเจ้าได้ตรัสเล่าถึงประวัติของบรรดา ศาสนทูตในอดีต และตรัสบอกในสิ่งที่ให้ท่านเก็บเป็นความลับ และสุดท้ายพระองค์ได้บัญชาให้ท่าน และประชาชาติมุสลิมทำการละหมาดวันละ 50 เวลา จากนั้นทุกสิ่งที่ท่านเห็นอยู่เบื้องหน้าก็มลายหายไปสิ้น ท่านได้พบกับญิบรีลอีกครั้งที่ต้นพุทราสวรรค์ เทวทูตได้นำท่านไปยังสวนสวรรค์ และนรก เพื่อกลับมาบอกเล่าให้แก่ศรัทธาชนถึงผลแห่งวันพิพากษา จากนั้นญิบรีลได้พาท่านลงจากชั้นฟ้าจนกระทั่งได้พบกับศาสนทูตมูซา (อ.) อีกครั้ง เมื่อทราบว่าพระเจ้าทรงบัญชาให้ทำละหมาดถึง 50 เวลา ท่านมูซา (อ.) จึงขอให้ท่านอ้อนวอนต่อพระผู้เป็นเจ้าให้ลดหย่อน เนื่องจากทราบดีว่าไม่มีผู้ใดสามารถทำได้ พระผู้เป็นเจ้าจึงทรงบัญชาให้เหลือละหมาดเพียง 10 เวลา ท่านมูซา (อ.) ก็ยังคงขอให้ท่านอ้อนวอนต่อพระเจ้าให้ลดหย่อนเวลาละหมาดลงอีก ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ขึ้นลงชั้นฟ้าระหว่างท่านมูซา (อ.) กับพระเจ้าอยู่หลายครั้งจนกระทั่งทรงมีบัญชาเด็ดขาดให้ทำละหมาดวันละ 5 เวลา กระนั้นท่านมูซา (อ.) ก็ยังคงขอให้ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) อ้อนวอนต่อพระเจ้าอีก ซึ่งท่านได้ตอบกลับไปว่า ‘ฉันได้กลับไปยังพระผู้อภิบาลของฉันจนกระทั่งละอายต่อพระองค์เสียแล้ว’ จากนั้นเป็นต้นมาการละหมาดวันละ 5 เวลาจึงถือเป็นศาสนกิจภาคบังคับเหนือมุสลิมทุกคน เมื่อทุกอย่างเสร็จสิ้นเรียบร้อยแล้วท่านได้กล่าวอำลาท่านมูซา (อ.) และเดินทางลงจากชั้นฟ้ากระทั่งถึงพื้นแผ่นดินโดยมีญิบรีลอยู่เคียงข้างกระทั่งถึงที่พำนักในมักกะห์ และแล้วเทวทูตญิบรีลก็จากท่านไปเป็นอันจบเหตุการณ์สำคัญของมิอ์รอจญ์ หรือการเดินทางจากภาคพื้นดินโดยเริ่มต้นจากมัสยิดอัลอักศอผ่านชั้นฟ้าต่าง ๆ ขึ้นสู่สรวงสวรรค์ไปยังบัลลังก์ของพระผู้เป็นเจ้าเพื่อรับบัญชาเรื่องการละหมาด

ภาพประกอบ 44 การประดับไฟมัสยิดในค่ำคืนมิราซ คันดิลิ

4. เบรัต คันดิล [Berat Kandili] หรือ นิสฟู ชะอ์บาน (Nisfu Syaaban : กลางเดือนชะอ์บาน) เป็นที่รู้จักกันว่า คือ ค่ำคืนแห่งการขออภัยโทษ และการกำหนดชะตาชีวิตในปีถัดไป



ภาพประกอบ 45 การประดับไฟมัสยิดในค่ำคืนเบรัต คันดิลิ

เบรัต คันดิลิ เป็นหนึ่งในเทศกาลสำคัญสำหรับชาวมุสลิม โดยมีการเฉลิมฉลองเฉพาะในค่ำคืนที่ 15 ของเดือน 8 ในปฏิทินฮิจเราะห์ศักราชอิสลาม หรือเดือนชะอ์บานเท่านั้น คืนที่มีความสุขนี้เริ่มต้นเมื่อพระอาทิตย์ตกดินในวันที่ 15 ไปจนสิ้นสุดในยามเช้า ในประเทศมุสลิมต่าง ๆ มีวิธีการเฉลิมฉลอง และมีชื่อเรียกที่แตกต่างกันไป ตามประเพณีของชาวซุนนี ค่ำคืนนี้ เรียกว่า “ชะอ์บิ บารัต (Shab-e-Bara'at)” แปลว่า “คืนแห่งอิสรภาพ” เพราะเชื่อว่าอัลเลาะห์ (ซ.บ.) จะทรงปลดปล่อยผู้ที่ต้องโทษทัณฑ์ให้พ้นจากไฟนรก มีการตั้งข้อสังเกตว่าเทศกาลนี้จัดขึ้นในวันเดียวกันกับเทศกาลกลางเดือนชะอ์บานของมุสลิมชีอะห์ คือ วันถือกำเนิดของอิหม่ามมะดีย์ ซึ่งทั้ง 2 เทศกาลนี้แม้จะจัดขึ้นในวันเดียวกันแต่ต้นกำเนิด จุดประสงค์ และรูปแบบการเฉลิมฉลองแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง เทศกาลกลางเดือนชะอ์บานของชาวชีอะห์จะมีรูปแบบการเฉลิมฉลองที่คล้ายคลึงกันทุกที่ ในขณะที่เทศกาล Shab-e-Barat จะมีความแตกต่างกันไปในแต่ละภูมิภาค ซึ่งมักเกี่ยวข้องกับการเฝ้าระลึกถึงบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วใรยามค่ำคืนพร้อมกับสวดมนต์ ในภูมิภาคส่วนใหญ่ เป็นคืนที่ระลึก

ค่ำคืนถือเป็นเทศกาลสำคัญในปฏิทินอิสลามที่ชาวมุสลิมรวมตัวกันเพื่อขอขมา และขออภัยในการกระทำผิด ซึ่งเชื่อกันว่าจะให้รางวัลตอบแทนแก่พวกเขาด้วยโชคลาภตลอดทั้งปี และช่วยชำระล้างบาปที่ได้กระทำมา ในหลายภูมิภาคยังเป็นคืนที่มีการสวดอ้อนวอนเพื่อให้อภัยบรรพ

บุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว นอกจากนี้ ชาวมุสลิมชีอะสิบสองคนยังฉลองวันเกิดของมูฮัมหมัด อัล-มาห์ดี สาวกสะละฟีคัดค้านการยกย่องมิดชะอ์บานเป็นพิเศษสำหรับการละหมาด เนื่องจากไม่มีหลักฐานว่าศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) หรือสหาย หรือครอบครัวผู้สูงศักดิ์ของเขาเคยเฉลิมฉลอง หรือรำลึกถึงคืน Shab-e-Barat แต่ตามประเพณีฮะดีษ เป็นที่ทราบกันดีว่ามูฮัมหมัดเข้าไปในสุสานของบากีในคืนนี้ และท่านได้สวดภาวนาให้ชาวมุสลิมผู้ล่วงลับที่ถูกฝังอยู่ที่นั่น

จากการศึกษาของ Eiichi Imoto และ Mohammad Ajam พบว่า Shab-e-Barat มีรากฐานมาจากศาสนาก่อนอิสลามในตะวันออกกลาง และเปอร์เซีย ชาวอิหร่านตะวันออกมักจะรักษา Barat เช่น เทศกาล Bon ในพระพุทธศาสนา และ Pitri Paksha ในศาสนาฮินดู และโซโรอัสเตอร์ เป้าหมายหลักของพิธีคือการอธิษฐานเพื่อความสุขของวิญญาณผู้ตาย ในกรณีนี้ก็คล้ายกันมากกับข้อเสนอหลักในการทำพิธีฮัลโลวีนโดยคริสเตียน การศึกษาระบุว่าคำภาษาเปอร์เซีย brat (สดใส) แตกต่างจากคำภาษาอาหรับ bara'at ชาว Khorasan เรียก Barat the Cheragh (แสง) Brat หมายถึงเทศกาลที่สดใสหรือเบา Al-Biruni (973 – หลัง 1050) ได้เขียนเกี่ยวกับ "เทศกาลจาก 12 ถึง 15 ของเดือนจันทรคติซึ่งในภาษาอาหรับคือ Al Baiz หมายถึงความสดใส และ Barat ก็เรียกว่า al Ceqe หมายถึง Cheque" ในเมืองอิหร่านบางแห่ง ผู้คนเฉลิมฉลองเทศกาลนี้โดยรวมตัวกันในสุสาน จุดไฟ Peganum harmala (ถนนป่า)—พืชศักดิ์สิทธิ์ในเปอร์เซียเก่า—วางไฟตรงมุมสุสาน และเทเกลือลงบนกองไฟขณะอ่านข้อความ

เทศกาลนี้ยังเป็นที่รู้จักกันในนามค่ำคืนแห่งการให้อภัย หรือวันแห่งการชดใช้ ชาวมุสลิมถือว่า วันกลางเดือนชะอ์บาน เป็นคืนแห่งการสักการะ และความรอด นักวิชาการ เช่น อิหม่ามชาฟีอิ อิหม่ามนาวาวี อิหม่ามกัซซาลี และอิหม่ามสุยูตี ประกาศว่าการละหมาดเป็นที่ยอมรับในคืนกลางเดือนชะอ์บาน ในมัจมุอ์ของท่านอิหม่ามนะวาวีได้อ้างถึงกิตาบ อัลอุมม์ของอิหม่ามอัล-ชาฟีอีว่ามีเวลาห้าคืนในการดุอาอฺ (ละหมาด) หนึ่งในนั้นคือคืนวันที่ 15 ชะอ์บาน

มีการเฉลิมฉลองโดยชาวมุสลิมทั่วโลก ชาวมุสลิมเชื่อว่าในคืนนี้พระเจ้าได้เขียนชะตากรรมของชายหญิงทั้งหมดในปีที่จะมาถึงไว้ล่วงหน้าโดยคำนึงถึงการกระทำที่พวกเขาทำไว้ในอดีต ค่ำคืนนี้ถือว่ามีสิริมงคลสูงสำหรับชาวมุสลิมซุนนี และถือได้ว่าเป็นหนึ่งในคืนที่ศักดิ์สิทธิ์ที่สุดในปฏิทินอิสลาม การอธิษฐานเผื่อคนตาย และขอพระเจ้ายกโทษให้คนตายเป็นพิธีกรรมทั่วไปในทุกเมืองที่จัดพิธีบารัต ซึ่งมีการอ้างฮะดิษที่กล่าวว่า “ท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ได้เข้าไปในสุสานบากียะห์ในคืนนี้ และท่านได้สวดอ้อนวอนให้ชาวมุสลิมที่ถูกฝังอยู่ที่นั่น” จากหลักฐานดังกล่าวนี้ นักวิชาการศาสนาบางคนจึงมีความเห็นว่าควรไปเยี่ยมสุสานของชาวมุสลิมในคืนนี้เพื่ออ่านอัลกุรอาน และอธิษฐานเผื่อคนตาย

5. เคอดิร เกเจซึ [Kadir Gecesi] หรือ ลัยลาตุลก็อดร์ (Laylat al-Qadr : ค่ำคืนแห่งการวิวรณ์แรกของมุฮัมมัด)

เคอดิร เกเจซึ แปลว่า “ค่ำคืนแห่งอำนาจ” หรือ “ลัยลาตุลก็อดร์ (ليلة القدر)” อันมีความหมายถึง ค่ำคืนแห่งประกาศิต ค่ำคืนแห่งคุณค่า ค่ำคืนแห่งโชคชะตา หรือค่ำคืนแห่งมาตรา (วรรคโองการ) ซึ่งยังอาจถูกเรียกในชื่ออื่น ๆ เช่น ค่ำคืนแห่งความยิ่งใหญ่ หรือ “ลัยลาตุลอะซอมัต (ليلة العظمة)” ค่ำคืนแห่งเกียรติยศ หรือ “ลัยลาตุลชารัฟ (ليلة الشرف) เป็นต้น ตามความเชื่อในศาสนาอิสลาม คือ คืนที่อัลกุรอานถูกประทานลงมาจากสวรรค์สู่โลกมนุษย์เป็นครั้งแรก และยังเป็นคืนที่โองการแรกของ อัลกุรอานถูกประทานให้แก่ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.)

นักวิชาการศาสนาบางคนเชื่อว่าอัลกุรอานถูกเปิดเผยต่อศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) 2 ครั้ง ในลักษณะการเปิดเผยทั้งหมดทันทีซึ่งเกิดขึ้นในคืนลัยลาตุลก็อดร์ และเป็นการเปิดเผยทีละน้อยผ่านการวะฮีย์ (วิวรณ์) ตลอดระยะเวลา 23 ปี ของการเผยแผ่อิสลาม อย่างไรก็ตามบางคนเชื่อว่าการเปิดเผยของอัลกุรอานเกิดขึ้น 2 ครั้งเช่นกันแต่แตกต่างกันที่ครั้งแรกเป็นการเปิดเผยอย่างครบถ้วนในคืนลัยลาตุลก็อดร์ต่อทูตสวรรค์ญิบรีล (กาเบรียล)ในสวรรค์ชั้นล่างสุดแล้วตามด้วยการถ่ายทอดโองการไปยังศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) โดยญิบรีล โดยการเปิดเผยโองการอัลกุรอานเริ่มต้นขึ้นใน ปี ค.ศ.610 เมื่อท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ปลีกตัวไปเพื่อแสวงหาสงบในถ้ำฮิรออ์บนภูเขานูร ณ เมืองมักกะห์ ประเทศซาอุดิอาระเบีย จากนั้นทูตสวรรค์ได้ปรากฏกายแก่ท่านและบอกให้ท่านอ่าน ซึ่งท่านได้ตอบกลับไปว่าท่านไม่รู้หนังสือ ทูตสวรรค์จึงได้บอกให้ท่านกล่าวโองการอัลกุรอานตาม ดังถ้อยความต่อไปนี้

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ

จงอ่านด้วยพระนามแห่งพระเจ้าของเจ้าผู้ทรงบังเกิด

خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ

ทรงบังเกิดมนุษย์จากก้อนเลือด

اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ

จงอ่านเถิด และพระเจ้าของเจ้านั้นผู้ทรงใจบุญยิ่ง

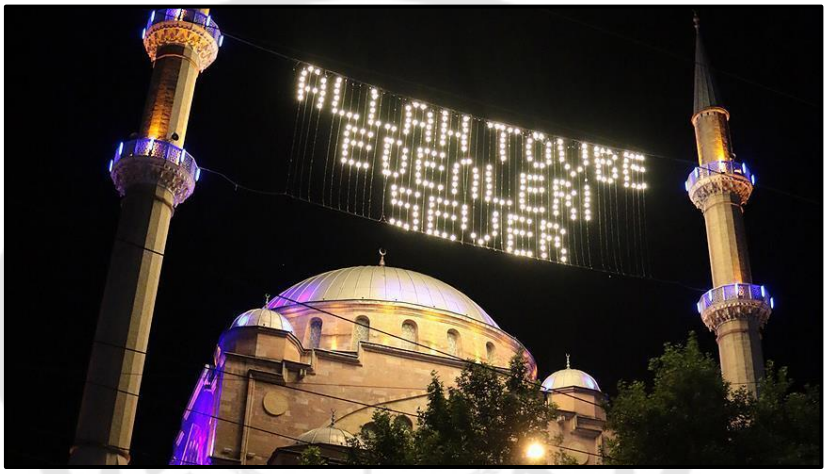
الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ

ผู้ทรงสอนการใช้ปากกา

عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ

ผู้ทรงสอนมนุษย์ในสิ่งที่เขาไม่รู้

ซึ่งจากถ้อยความข้างต้นเป็น 5 โองการแรกจากทั้งหมด 19 โองการของซูเราะห์ (บท) ที่ 96 อัลอะลัก (العلق) แปลว่า ก้อนโลหิต



ภาพประกอบ 46 การประดับไฟมัสยิดในค่ำคืน เคดิร เกเจซี

ในมุมมองของชาวมุสลิมไม่มีค่ำคืนใดที่มีความประเสริฐเทียบได้กับค่ำคืนนี้ และตามประเพณีความเชื่อแม้แต่การสักการะตลอดชีวิตก็ไม่อาจเท่าเทียบได้กับการได้รับพรอันเนื่องมาจากการสักการะในคืนนี้ บำเหน็จแห่งการสักการะที่กระทำในคืนนี้คืนเดียวนี้มีค่ามากกว่าบำเหน็จแห่งการสักการะหนึ่งพันเดือนซึ่งมีการอ้างอิงหลักฐานจากคัมภีร์อัลกุรอาน อย่างไรก็ตามแต่ไม่มีการกล่าวระบุวันที่แน่ชัดของค่ำคืนลัยลาตุลก็อดร์ กล่าวกันว่าศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ทราบวันที่แน่นอนของค่ำคืนนี้จากพระผู้เป็นเจ้าในความฝัน ซึ่งท่านตั้งใจไปบอกบรรดาอัครสาวก (ศอฮาบะฮ์) อย่างไรก็ตามขณะนั้นท่านได้เห็นคนกำลังต่อสู้กันจนกระทั่งลืมความฝันไปทั้งหมด ทั้งนี้เพราะอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ทรงประสงค์ให้ริบเอาความรู้เรื่อง ค่ำคืนลัยลาตุลก็อดร์ไปจากท่าน แต่เป็นไปได้ว่าอาจเป็นหนึ่งคืนใดในคืนเลขคี่ช่วง 10 คืน สุดท้ายของเดือนรอมาฎอน ซึ่งเป็นเดือนที่ 9 ตามปฏิทินฮิจเราะห์ศักราชอิสลาม นับตั้งแต่นั้นมาชาวมุสลิมจึงถือว่า 10 คืนสุดท้ายของ

เดือนรอมาฎอนนั้นจะได้รับพรเป็นพิเศษ สำหรับชุมชนมุสลิมในหลายวัฒนธรรมมีการเฉลิมฉลองคืนลัยลาตุลก็อดร์ในค่ำที่ 27 ขณะที่นักวิชาการบางคนระบุว่าหากคืนวันศุกร์ใดตรงกับคืนเลขคี่ มีแนวโน้มว่าคืนนั้นจะเป็นคืนลัยลาตุลก็อดร์ซึ่งมาพร้อมกับพร และความเมตตาจากอัลเลาะห์ (ซ.บ.) อย่างมากมายซึ่งมีเพียงพระองค์เท่านั้นที่สามารถตอบรับคำวิงวอน และสามารถประทานอภัยความผิดบาปทั้งหลาย ซึ่งในคืนพิเศษนี้มุสลิมจึงแสวงหาการอภัยโทษจากพระเจ้าอย่างแข็งขัน และมีส่วนร่วมในการสักการะต่างๆ เพื่อให้ได้รับสิ่งตามที่ตนปรารถนา

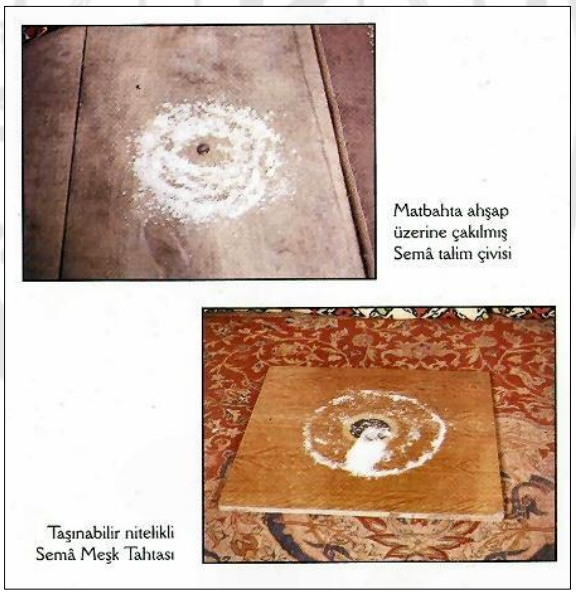
1.9 ว่าด้วยการสืบต่อ การประชาสัมพันธ์ และการเผยแพร่พิธีกรรมเซมา

เมฟเลวีแห่งอนาโตเลียเป็นสำนักนิกายทางศาสนาอิสลามสายซูฟีย์ ที่ก่อตั้งขึ้นมายาวนานเป็นเวลากว่า 700 ปี ในอดีตมีผู้เลื่อมใสศรัทธาในสำนักนี้เป็นจำนวนมาก และค่อย ๆ เสื่อมความนิยมลงไปตั้งแต่สมัยจักรวรรดิออตโตมันต่อเนื่องไปจนกระทั่งการปฏิวัติการปกครองเป็นสาธารณรัฐตุรกี ซึ่งผลพวงจากการเปลี่ยนรัฐศาสนาไปเป็นรัฐฆราวาส ยังส่งผลให้สำนักนิกายทางศาสนาต่างๆ ต้องปิดตัวลง แม้ว่าปัจจุบันนี้จำนวนผู้ปฏิบัติตามแนวทางของสำนักเมฟเลวีจะลดน้อยลงไป แต่ยังคงมีผู้นับถือศรัทธาในตัวของเมฟลานา รูมีย์ บรมครูของสำนัก และถือเป็นนักบุญที่ชาวซูฟีย์สำนักต่าง ๆ ให้ความเคารพนับถือ ประเมินได้จากจำนวนผู้ศรัทธาที่เข้าเยี่ยมคารวะหลุมฝังศพของรูมีย์เพื่อเป็นสื่อกลางในการติดต่อกับพระผู้เป็นเจ้าให้สมพรปรารถนาเป็นจำนวนเกือบแสนคนต่อปี ซึ่งความศรัทธาอย่างแรงกล้าต่อตัวบุคคลนี่เองที่เป็นอีกหนึ่งคุณูปการที่ทำให้พิธีกรรมเซมายังคงได้รับความสนใจอย่างต่อเนื่องด้วยเช่นกัน

ตลอดระยะเวลากว่า 7 ศตวรรษ เทคเค [Tekke] หรืออารามเมฟเลวี เป็นสถาบันทางศาสนาที่สร้างความเข้มแข็งให้กับสำนักเมฟเลวีทั้งในแง่การสั่งสอนบทบัญญัติทางศาสนาอิสลาม การปฏิบัติตนตามแนวการชำระจิตใจเพื่อรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นเจ้า (ฏอรีกัต) นอกจากนี้เทคเคยังเป็นเสมือนสถาบันทางศิลปวัฒนธรรม เนื่องจากว่าพัฒนาการทางด้านศิลปกรรมหลายแขนงของตุรกีทั้งศิลปะ วรรณกรรม ดนตรี และนาฏกรรม ล้วนถูกถ่ายทอดออกมาจากสำนักนี้ทั้งสิ้นด้วยการสนับสนุนของราชสำนักเติร์ก

ในอดีตแนวทางของสำนักเมฟเลวี ทั้งแนวคิดปรัชญา การตีความคำสอนทางศาสนาอิสลาม การปฏิบัติศาสนกิจ ฯลฯ ซึ่งรวมไปถึงพิธีกรรมเซมาถูกเผยแพร่สู่สังคมภายนอกผ่านทางอารามที่กระจายตัวอยู่ในพื้นที่อนาโตเลียกว่า 140 แห่ง อารามเมฟเลวีนั้นสามารถแบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ 1) อะซิตาเน (Asitane) จัดเป็นอารามขนาดใหญ่ ประกอบไปด้วยกลุ่มอาคารเฉพาะจุดประสงค์ และอาคารที่พักของนักพรต ซึ่งมีแต่อารามชนิดนี้เท่านั้นที่ได้รับอนุญาตให้ทำการ

ฝึกฝนนักพรตใหม่ของสำนัก 2) ซาวิเย (Zavıye) เป็นอารามขนาดเล็กอาจมีแค่อาคารเอนกประสงค์สำหรับการแลกเปลี่ยนความรู้ทางจิตวิญญาณกันระหว่างนักพรตต่างอาราม โดยภายในบริเวณอารามเมฟเลวีขนาดใหญ่ประกอบไปด้วยส่วนอาคารสำคัญต่างๆ มากมาย เช่น สุสาน ที่พักนักพรต มัสยิด ห้องเรียนอัลกุรอาน และมัษนาวี เป็นต้น แต่อาคารส่วนที่สำคัญที่สุดภายในอาราม โดยอาจกล่าวได้ว่าเป็นหัวใจหลักของสำนักเมฟเลวี และนับเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ คือ “เมตบาฮ์ [Metbah]” หรือ “ห้องครัว” โดยมักก่อสร้างเป็นโรงเรือน หรือเป็นโถงขนาดใหญ่ มีส่วนเตรียมอาหาร ส่วนรับประทานอาหาร และส่วนพื้นที่อเนกประสงค์ ซึ่งในพื้นที่นี้เองว่าที่นักพรตใหม่จะได้รับการฝึกหัดการทำสมาธิหมุน ที่เรียกว่า “เซมาเมซ” โดยใช้แผ่นกระดานสี่เหลี่ยมจตุรัสขนาดเล็กที่มีตะปูอยู่ตรงกลางสำหรับสอดระหว่างนิ้วโป้งเท้า และนิ้วชี้เท้าสำหรับยึดตัว และโรยเกลือเอาไว้เพื่อกันลื่น ก่อนการเรียนรู้เซมาเมซสาวกฝึกหัดจำเป็นจะต้องผ่านงาน 18 ชนิด ซึ่งเป็นเลขนำโชคตามหลักเมฟเลวี โดยมีเดเดพ่อครัวอาวุโสรับผิดชอบเมตบาฮ์ และค่าใช้จ่ายทั้งหมดของสำนัก



ภาพประกอบ 47 กระดานฝึกหัดทำสมาธิหมุน

งานศักดิ์สิทธิ์ทั้งหมด 18 ชนิด ประกอบด้วย

1. คาซาน เดเด (Cauldron Dede) : เป็นผู้ช่วยของ เดเดผู้ดูแลอาหารอาวุโส มีหน้าที่ดูแลความเป็นระเบียบเรียบร้อย และดูแลสาวกฝึกหัด เช่นเดียวกับผู้ดูแลอาหารอาวุโส ซึ่งมีพรมประจำตำแหน่ง และตำแหน่งที่นั่งของตัวเอง

2. กาหลิบ เดเด (Caliph Dede) : ทำหน้าที่สั่งสอนสาวกฝึกหัดในวิถีทาง และประเพณีของสำนักเมฟเลวี

3. ผู้ดูแลกลางแจ้ง (Outdoor Caretaker) : เขาจะถ่ายทอดคำสั่งของหัวหน้าเดเด ผู้นำทางจิตวิญญาณในคอนยา และ เดเดห้องอาหารในอารามอื่น ๆ ไปยังเดอร์วิชที่ในห้องพักของพวกเขา

4. เดเดหัวหน้าซักรีด เขาจะดูแลซักรีดของเหล่านักพรต และสาวกฝึกหัด เขายังรับผิดชอบการทำความสะอาด

5. คนเทน้ำ: เขามักจะดูแลความสะอาดของห้องน้ำ น้ำพุ และก๊อกน้ำ.

6. คนทำเชอร์เบต (Sherbet-maker) : เขาจะเตรียมเชอร์เบทสำหรับสาวกฝึกหัดที่ได้รับห้องพัก และเสิร์ฟเชอร์เบทเพื่อไปเยี่ยมมัทบาห์

7. คนล้างจาน (Dish-washer) : มีหน้าที่ทำความรักษาความสะอาด และรักษาความสะอาดของหม้อ และกระทะ.

8. คนดูแลตู้ (Cupboard Keeper) : มีหน้าที่ดูแลเครื่องใช้ในครัว และคอยเคลือบดีบุกเครื่องครัวเมื่อถึงเวลา

9. คนจ่ายตลาด (Shopper) : มีหน้าที่ไปตลาดในตอนเช้าเพื่อดูแลการจับจ่ายซื้อของให้แก่สำนัก

10. คนดูแลโต๊ะ (Table Kepper) : มีหน้าที่ ทำความสะอาดโต๊ะ จัดโต๊ะให้เข้าที่ และกวาดพื้น

11. ผู้ดูแลในอาคาร (Indoor Caretaker) มีหน้าที่ปรุงกาแฟสำหรับสาวกฝึกหัดใหม่ และเหล่านักพรตในวันศุกร์เมื่อพวกเขาไปเยี่ยมห้องมัตบะห์

12. ผู้ดูแลตะเกียงในอาคาร (Indoor lamp keeper) : มีหน้าที่ทำความสะอาด จัดเตรียม เปิด/ปิด ตะเกียงน้ำมัน และเทียนในห้องมัตบะห์

13. คนบดกาแฟ (Coffee Grinder) : มีหน้าที่บดกาแฟสำหรับมัทบะฮ์ และเหล่านักพรต

14. คนทำห้องนอน (Bed Maker) : มีหน้าที่จัดเตียง และเปลี่ยนผ้าปูที่นอนให้สาวกใหม่

15. ผู้ดูแลตะเกียงกลางแจ้ง (Outdoor Lamp Keeper) : ทำหน้าที่ดูแลตะเกียงน้ำมัน เทียน และเชิงเทียนกลางแจ้ง

16. คนกวาดพื้น (Sweeper) : ทำหน้าที่รับผิดชอบในการกวาดลาน และกระท่อม หรืองานทำความสะอาดทั่วไป

17. คนจุดเทียน (Candle Lighter): ทำหน้าที่ ดูแลตะเกียงน้ำมัน และเทียนในห้องมัตบะห์

18. เด็กรับใช้ : มีหน้าที่ทำธุระตามที่รับมอบหมาย บรรดาผู้ที่ประสงค์จะเข้าสู่สำนักต้องรับหน้าที่นี้ก่อนเป็นขั้นแรก

พิธีกรรมเซมาในอดีตถือเป็นศาสนพิธีสำคัญของสำนักเมฟเลวีที่มีความศักดิ์สิทธิ์เป็นอย่างยิ่งจึงไม่มีลักษณะของการประชาสัมพันธ์สำหรับบุคคลภายนอกเพื่อเข้าร่วมในการประกอบพิธีกรรมแต่เป็นไปในลักษณะของการรับทราบกันเองภายในแต่ละสำนักตามกำหนดวัตรปฏิบัติประจำสัปดาห์ และวันสำคัญทางศาสนาอิสลามต่าง ๆ โดยมีผู้เกี่ยวข้องกับการประกอบพิธีกรรมโดยตรง คือ เชค ทำหน้าที่เป็นประธานในพิธี และเดเด กับเนฟนิยาซ ทำหน้าที่เป็นผู้ประกอบสมาธิหมุน หรือนักร้องนักดนตรี ในขณะที่ผู้ที่ไม่มีส่วนร่วมโดยตรงในการประกอบพิธีกรรมส่วนใหญ่เป็นมูฮิบ หรือผู้สนใจในคำสอนสำนัก ที่เข้าสังเกตการณ์พิธีกรรมซึ่งทำหน้าที่เสมือนผู้ชมไปโดยปริยาย ซึ่งถือเป็นการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ให้แก่บุคคลภายนอกวัฒนธรรมได้รับรู้

หลังจากการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองจากรัฐศาสนามาสู่รัฐฆราวาสในสมัยของมุสตาฟา เคมาล หรือ “อตาเติร์ก” บิดาผู้ก่อตั้งสาธารณรัฐตุรกีสมัยใหม่ ซึ่งถือเป็นการปฏิวัติประเทศให้ทัดเทียมกับชาติตะวันตก ศาสนาอิสลามได้ถูกลดบทบาทลงเพื่อให้สอดคล้องกับนโยบายบริหารประเทศ กิจกรรมทางศาสนาของลัทธินิกายต่าง ๆ ได้ถูกจำกัดสิทธิ์อยู่ในวงจำกัด ซึ่งรวมถึงการประกอบพิธีกรรมเซมาที่ได้กลายเป็นสิ่งผิดกฎหมาย และต้องกระทำกันอย่างลับ ๆ ในพื้นที่เฉพาะ เนื่องจากอารามเมฟเลวีในที่ต่าง ๆ ได้ถูกสั่งปิด หรือถูกกลายสภาพไปเป็นสถานที่ราชการ ดังนั้นการประชาสัมพันธ์พิธีกรรมเซมาในช่วงนี้ จึงเป็นไปในลักษณะการบอกปากต่อปากเป็นการเฉพาะสำหรับผู้ศรัทธาที่ยังคงสนับสนุนแนวทางศาสนาตามแนวทางของสำนักเมฟเลวี

ปัจจุบันพิธีกรรมเซมาเป็นไปในรูปแบบของการแสดงทางวัฒนธรรมประจำชาติที่ได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาล อีกทั้งยังอยู่ในฐานะมรดกโลกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติที่รับรองโดย UNESCO จึงทำให้มีช่องทางการประชาสัมพันธ์ที่หลากหลายผ่านทางสื่อกลางต่าง ๆ จากหลายสำนักองค์กรทั้งในระดับท้องถิ่น (Local)และระดับโลก (Global) การประชาสัมพันธ์ระดับท้องถิ่นตามสถานจัดแสดงพิธีกรรมขนาดเล็กมักจัดทำเป็นป้ายโฆษณาที่มีขนาดไม่ใหญ่มาก หรือการตั้งโต๊ะแจกแผ่นพับ มีกลุ่มเป้าหมายหลัก คือ นักท่องเที่ยวที่บังเอิญเดินทางผ่านไปมาในพื้นที่ กระทั่งแผ่นพับแนะนำแพ็คเกจท่องเที่ยวที่ถูกเสนอโดยโรงแรมที่พักต่าง ๆ มีกลุ่มเป้าหมายหลัก คือ

นักท่องเที่ยวที่เข้าพักโดยยังไม่มีแผนการท่องเที่ยวใด ๆ ลักษณะการประชาสัมพันธ์รูปแบบนี้เน้นการให้ข้อมูลโดยสังเขปของพิธีกรรมเซมา เช่น วันเวลา และสถานที่ในการจัดแสดง ประวัติย่อของสำนักเมฟเลวี และเมฟลานา รูมีย์ ขั้นตอนพิธีกรรมเซมา เป็นต้น

ภาพประกอบ 48 แผ่นป้ายประชาสัมพันธ์การแสดงพิธีกรรมเซมา

การประชาสัมพันธ์ในระดับชาติส่วนมากดำเนินการโดยกระทรวงวัฒนธรรม และการท่องเที่ยวของสาธารณรัฐตุรกี [Kültür ve Turizm Bakanlığı] ผ่านทางแผ่นป้ายโฆษณาขนาดใหญ่บนทางหลวง ภาพยนตร์โฆษณาทางโทรทัศน์ หรือวีดิทัศน์สั้น ๆ ประกอบเว็บไซต์ของทางการ อย่างไรก็ตามแต่แม้ว่าพิธีกรรมเซมาจะเป็นวัฒนธรรมที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์แต่ก็ได้รับการส่งเสริมจากภาครัฐในระดับปกติเท่านั้นไม่ได้รับการส่งเสริมเป็นพิเศษแต่อย่างไร สังเกตได้จากรูปแบบการนำเสนอสู่สาธาณณชนส่วนใหญ่ที่พิธีกรรมเซมาเป็นเพียงส่วนประกอบย่อยในการประชาสัมพันธ์ร่วมกับการท่องเที่ยวเชิงสันทนาการ และการท่องเที่ยวเชิงธรรมชาติของตุรกีที่ประจักษ์ว่าได้รับการส่งเสริมมากกว่าอย่างชัดเจน

อย่างไรก็ตามผู้ที่มีส่วนอย่างยิ่งในการสืบต่อ เผยแพร่แนวทางของสำนักเมฟเลวีอย่างแท้จริง รวมถึงการประชาสัมพันธ์พิธีกรรมเซมาให้เป็นที่รู้จักในระดับนานาชาติในปัจจุบัน คือ องค์กรซูฟีย์ระหว่างประเทศที่มีชื่อว่า “มูลนิธิเมฟลานา นานาชาติ (International Mevlana Foundation)” เป็นองค์กรไม่แสวงหาผลกำไรทางด้านการศึกษา และวัฒนธรรม ก่อตั้งขึ้นในนคร

อิสตันบูล เมื่อปี ค.ศ.1996 ด้วยการดำเนินตามเจตนารมณ์ของ เจลาเลดดิน บาคิร เชเลบิ [Celâleddin Bâkır Çelebi] ทายาทรุ่นที่ 21 ผู้ล่วงลับ วัตถุประสงค์ของมูลนิธิ คือ เพื่อดำเนินการวิจัยเกี่ยวกับผลงาน และแนวคิดของเมฟลานา รูมีย์ ผู้เป็นนักคิด และกวีที่ยิ่งใหญ่ของโลกส่งต่อไปยังคนรุ่นหลัง ปัจจุบันดูแลโดย “ฟารุก ฮัมเดม เชเลบิ” ทายาทสายตรงรุ่นที่ 22 ของเมฟลานา รูมีย์ และน้องสาว ซึ่งมูลนิธินี้เป็นผลสืบเนื่องจากการปรับตัวของสำนักเมฟเลวีในฐานะสถาบันทางศาสนามาสู่ลักษณะองค์กรทางวัฒนธรรมเพื่อไม่ให้ขัดกับกฎหมายของสาธารณรัฐตุรกีในปัจจุบัน แม้คำว่า “เชเลบิ” จะเป็นคำใช้เรียกผู้สืบทอดสำนักเมฟเลวีซึ่งอาจขัดกับข้อกฎหมายเนื่องจากสำนักได้ถูกยกเลิกไปโดยรัฐบาล แต่ในฐานะผู้สืบทอดทางสายโลหิตของเมฟลานา รูมีย์จึงทำให้ผู้ดูแลมูลนิธิเมฟลานา นานาชาติยังคงถูกเรียกนามว่า “เชเลบิ” เพื่อเป็นการให้เกียรติอย่างสูงต่อไป

ภาพประกอบ 49 สัญลักษณ์มูลนิธิเมฟลานา นานาชาติ

ภารกิจหลักของมูลนิธิเมฟลานา นานาชาติ นอกจากจะให้ความรู้เกี่ยวกับแนวทางเมฟเลวีแล้ว ยังทำหน้าที่ออกใบอนุญาตสำหรับเชคเพื่อเป็นการรับรองความรู้เกี่ยวกับแนวคิดปรัชญาปฏิบัติ และแนวทางปฏิบัติตามวิถีของเมฟเลวี โดยอาศัยช่องทางออนไลน์เป็นหลักผ่านทางเว็บไซต์ของมูลนิธิ ไม่เพียงแต่มูลนิธิเมฟลานานานาชาติเท่านั้นที่ให้ความรู้เกี่ยวกับวิถีทางของเมฟเลวี แต่ยังพบว่ามีอีกกว่า 100 เว็บไซต์ ที่มุ่งให้ความรู้เกี่ยวกับสำนักนี้ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

2. เพื่อศึกษาอิทธิพลแนวคิดเชิงปรัชญาซูฟีย์ต่อการรังสรรค์ดนตรี และนาฏลักษณ์ประกอบพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย

2.1 การศึกษาแนวคิดหลักของปรัชญาซูฟีย์ในอิสลาม

- หลักการเรื่องพระเจ้า
- หลักการเรื่องแหล่งความรู้
- หลักการเรื่องครูผู้นำจิตวิญญาณ
- หลักการเรื่องการระลึกถึงพระเจ้า
- หลักการเรื่องการถือสันโดษ

2.2 การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ที่ปรากฏในบทคำร้อง หรือบทสวด

- อิทธิพลฯในบทลำนำสรรเสริญ และในบทเพลงพิธีกรรม
- อิทธิพลฯในโองการอัลกุรอาน

2.3 การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ที่ปรากฏในองค์ประกอบทางดนตรี

- อิทธิพลฯในขลุ่ยเนย์
- อิทธิพลฯในกลองคูดุม
- อิทธิพลฯในโครงสร้างบทเพลงพิธีกรรม
- อิทธิพลฯในมะคามิ คูราน

2.4 การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ที่ปรากฏในนาฏลักษณ์ และเครื่องแต่งกายในพิธีกรรม

- อิทธิพลฯในท่าทางประกอบนาฏกรรม
- อิทธิพลฯในผ้าโพกเดสตาร์
- อิทธิพลฯในหมวกซิกเค
- อิทธิพลฯในเสื้อเทนนูเร และเสื้อเดสเตกูล
- อิทธิพลฯในเสื้อคลุมเฮอร์กา
- อิทธิพลฯในรัดประคดเนเมต
- อิทธิพลฯในพรมเซมาโพสตู

2.5 การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ที่ปรากฏในรูปแบบพิธีกรรม

- อิทธิพลฯในการเดินเวียนเดฟริเวเลด
- อิทธิพลฯในการสมาธิหมุนเซมา
- อิทธิพลฯในจำนวนขั้นตอนพิธีกรรม

2.1 การศึกษาแนวคิดหลักของปรัชญาซูฟีย์ในอิสลาม

ในศาสนาอิสลามมีการอ้างถึงวจนะหนึ่งของศาสนทูตมุฮัมมัด ที่กล่าวว่า ซ.ล.)) *ประชาชาติของฉันจะแตกออกเป็น"73 จำพวก"* ถ้อยความดังกล่าวแม้ว่าจะยังไม่ได้รับการยืนยันความน่าเชื่อถือจากนักวิชาการอิสลามว่าเป็นวจนะที่แท้จริง หรือไม่ แต่ก็มีความสอดคล้องกับสภาพความเป็นจริงของศาสนาอิสลามที่ในปัจจุบันมีการแตกออกเป็นนิกาย รวมถึงสำนึกคิดต่างๆ เป็นจำนวนมาก ซึ่งเหตุการณ์เดียวกันนี้ยังได้เกิดขึ้นกับศาสนาใหญ่อื่นๆ อีกทั่วโลกด้วยเช่นกัน

เป็นสาขาหนึ่งของอิสลามที่นักวิชาการศาสนาบ้างก็จัดให้เป็นเพียงแนวทางการ "ซูฟีย์" บ้างก็ยกให้เป็นหนึ่งในนิกายสำคัญของอิสลามที่อาจไม่เป็นที่รู้จักมากนัก มุสลิมปฏิบัติตนของชาวในสังคมโลกแต่กลับเป็นที่ถกเถียงกันอย่างมากในแวดวงวิชาการศาสนาของโลกมุสลิม เนื่องจากเป็นนิกายที่ถูกโจมตีอย่างรุนแรงจากอิสลามสายอนุรักษ์นิยมว่ามีหลักความเชื่อ การตีความ และแนวทางปฏิบัติที่เบี่ยงเบนออกนอกลู่ทางของอิสลามมากที่สุด แต่กระนั้นก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าการที่ศาสนาอิสลามสามารถเจริญรุ่งเรือง และแผ่ขยายออกไปทั่วโลก รวมถึงความเจริญทางด้านศิลปวิทยการของโลกอิสลามที่ส่งผลกระทบต่อความก้าวหน้าของศิลปวิทยาการโลกทั้งหมดนั้นเป็นเพราะคุณูปการของซูฟีย์ทั้งสิ้น

นิกายซูฟีย์ยังถูกแบ่งเป็นสำนักย่อยอีกมากมายตามการตีความบทบัญญัติ และหลักจริยศาสตร์ อย่างไรก็ตามในทุกสำนักล้วนมีแนวคิด ทฤษฎี หลักการศรัทธา และแนวการทางปฏิบัติตนที่เป็นสารัตถะสำคัญร่วมกัน 5 ประการ ดังนี้

1. หลักการเรื่องพระผู้เป็นเจ้า

อิสลามเป็นศาสนาประเภทเอกเทวนิยมที่ให้ความเคารพยำเกรงในพระเจ้าอย่างสูงสุด เนื่องจากถือว่าพระองค์ทรงเป็นเจ้าเหนือทุกสรรพสิ่งในสากลจักรวาล เป็นผู้ทรงสิทธิ์เด็ดขาดในการตอบแทนคุณความดี ลงโทษสิ่งชั่วร้าย และประทานการทดสอบต่างๆ แก่มวลมนุษย์ ดังนั้นมุสลิมจึงยึดถือบทบัญญัติทางศาสนาอย่างเคร่งครัด มีวัตรปฏิบัติที่ค่อนข้างเข้มงวด เนื่องจากดำเนินวิถีชีวิตเป็นไปตามแนวทางคำสั่งใช้ และคำสั่งห้ามของพระผู้เป็นเจ้าเพื่อเป็นการแสดงออกถึงความเคารพศรัทธา ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่กล่าวไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ

"และข้ามิได้สร้างญิน และมนุษย์เพื่ออื่นใดเว้นแต่เพื่อเคารพภักดีต่อข้า"

(อัซซาริยาต 51 : 56)

ในทัศนะของปรัชญาซูฟีย์เรื่องพระผู้เป็นเจ้ามีความแตกต่างจากฝ่ายจารีตนิยม เช่น ในคำปฏิญาณตนของมุสลิมส่วนแรกที่กล่าวว่า “ลาอิลาฮาอิลลัลลอฮ์” ฝ่ายจารีตนิยมจะให้ความหมายว่า “ไม่มีสิ่งใด (ที่คู่ควรแก่การสักการะ) นอกจากอัลเลาะห์” แต่นักปรัชญาซูฟีย์จะให้ความหมายว่า “ไม่มีสิ่งใด (มีตัวตนอยู่อีก) นอกจากอัลเลาะห์” ดังนั้นปรัชญาซูฟีย์จึงถือว่าพระผู้เป็นเจ้าเป็นสิ่งที่เที่ยงแท้ (Ultimate Reality) เพียงสิ่งเดียวเท่านั้น สิ่งอื่นใดในสากลจักรวาลนี้เป็นเพียงภาพมายา หรือสิ่งลวงตาเท่านั้น ชาวซูฟีย์จึงถือว่าจุดหมายสูงสุดของชีวิตนั่นคือการได้กลับเข้าไปรวมอยู่กับพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งต่อมาแนวคิดดังกล่าวทำให้เกิดการตั้งทฤษฎี “ฟะนาอ์” ขึ้นมา โดยตามนิยามของนักซูฟีย์ส่วนใหญ่คำนี้ หมายถึง สภาพของชีวิตที่ปราศจากความปรารถนาแห่งอารมณ์ และความต้องการใดๆ โดยทำให้สิ่งเหล่านั้นสูญสลายไป เมื่อนั้นชีวิตก็จะเหลือแต่ความปรารถนาแห่งพระผู้เป็นเจ้าเท่านั้น ซึ่งเป็นเป้าหมายสูงสุดของชาวซูฟีย์ เป็นขั้นสุดท้ายของการตรากตรำบำเพ็ญตน เป็นจุดหมายปลายทางของความพากเพียร ผู้ใดก็ตามที่ต้องการบรรลุถึงขั้นนี้จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมี “มะอ์ริฟัต” หรือความรู้ที่ไม่ต้องอาศัยสื่อกลางใด ๆ ซึ่งเกิดขึ้นจากญาณวิสัย และการประจักษ์แจ้งภายในจิตใจ อันเป็นคุณลักษณะพิเศษของนักซูฟีย์ชั้นแนวหน้าเพื่อที่จะขจัดความรู้สึกผูกพันกับโลกวัตถุจนเกิดสภาพการแลเห็นพระผู้เป็นเจ้า และเข้าไปรวมกับพระองค์จนเกิดสภาวะ “บะกออ์” อันหมายถึงการดำรงอยู่ของตนเองร่วมกับพระผู้เป็นเจ้าอย่างถาวร นอกจากนี้ขั้นตอนของสภาวะฟะนาอ์ยังเป็นหนทางไปสู่การ “อิตติฮาด” หมายถึงการเข้าไปรวมอยู่ของทุกๆ สิ่งในสิ่งสูงสุด นั่นก็คือการเข้าไปรวมเป็นหนึ่งเดียวกันระหว่างมนุษย์กับพระผู้เป็นเจ้า เป็นการนำจิตขึ้นไปสู่พระผู้เป็นเจ้า ซึ่งในลักษณะดังกล่าวนี้เองนักซูฟีย์บางท่านจึงตั้งทฤษฎีใหม่ขึ้นมา นั่นคือ “ฮุลู้ล” และ “เวียะฮ์ดะตุลวุญูด” ซึ่งทั้งสองทฤษฎีนี้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน เพราะผู้ที่อยู่ในแนวทางซูฟีย์นี้จะต้องพาตนเองให้บรรลุจุดหมายสูงสุดนั่นเอง

ทฤษฎี “ฮุลู้ล” เป็นทฤษฎีที่ชาวซูฟีย์บางคนได้ให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก มีการอธิบายถึงทฤษฎีนี้ไว้ว่า บุคคลใดที่ขัดเกลาจิตใจของเขาด้วยความภักดีมั่นต่อพระผู้เป็นเจ้า และอดทนต่อแรงปรารถนาในโลกนี้ เขาจะได้รับการยกฐานันดรศักดิ์แห่งซูฟีย์ให้เป็นผู้ใกล้ชิดพระผู้เป็นเจ้า หรือ “วะลียุลลอฮ์ (ผู้ที่อัลเลาะห์ทรงรัก)” ต่อมาเขาก็เข้าสู่ภาวะความบริสุทธิ์จากความเป็นมนุษย์ หลังจากนั้นวิญญาณแห่งพระผู้เป็นเจ้าจะลงมาสถิตอยู่ในตัวเขาผู้นั้น เสมือนกับที่พระผู้เป็นเจ้าได้สถิตอยู่ในร่างของศาสนทูตอีซา (เยซู) บุตรมัรยัม (มารี) ซึ่งเขาสามารถทำตามใจปรารถนาได้ และการกระทำของเขาทุกอิริยาบถ คือ การกระทำของพระผู้เป็นเจ้า จากอิทธิพลดังกล่าวนี้เองทำให้นักซูฟีย์รุ่นหลังบางคนได้ยึดเอาแนวคิดนี้ และนำมาสร้างทฤษฎีใหม่ เช่น “ทฤษฎีเวียะฮ์ดะตุลวุญูด (เอกภาพของการดำรงอยู่)” ซึ่งหมายถึง “การไม่มีสิ่งใดเลยนอกจาก

อัลเลาะห์ สิ่งที่เราเห็นอยู่มิใช่สิ่งใดเลยนอกจากความเป็นจริงแห่งพระผู้เป็นเจ้า" สันนิษฐานว่าทฤษฎีดังกล่าวคงได้รับอิทธิพลมาจากลัทธิปรัชญากรีกที่เรียกว่า "สรรพเทวนิยม (Pantheism)" ที่กล่าวว่า "พระผู้เป็นเจ้า คือ ธรรมชาติ และธรรมชาติ คือ พระผู้เป็นเจ้า" แนวคิดนี้ได้แพร่หลายอยู่ในกลุ่มนักปรัชญาตะวันตกสมัยใหม่ โดยเฉพาะสปิโนซ่า (ค.ศ.1632-1677) ได้นำทฤษฎีดังกล่าวนี้มาเผยแพร่อีกครั้งหนึ่ง โดยกล่าวว่า "พระผู้เป็นเจ้ากับธรรมชาติเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน แยกออกจากกันไม่ได้" (อดิศักดิ์ ทองบุญ, 2526)

ในศาสนาอิสลามมีบทบัญญัติคำสอนเกี่ยวเนื่องกับการใช้ชีวิตในโลกนี้อย่างครอบคลุมครบสมบูรณ์ในทุกด้านเพื่อให้การกระทำในโลกนี้ (ดุนยา) เป็นตัวตัดสินต่อชีวิตนิรันดร์ในโลกหน้า (อาคิเราะห์) ซึ่งจุดมุ่งหมายสูงสุดของมุสลิมทุกคนไม่ว่าในทัศนะการตีความแบบใด คือ การได้กลับไปสู่พระผู้เป็นเจ้าในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นการได้ใช้ชีวิตนิรันดร์ในสวนสวรรค์ของพระผู้เป็นเจ้า หรือการได้กลับไปรวมเป็นหนึ่งเดียวกับชีวิตอมตะของพระผู้เป็นเจ้า ฉะนั้นแล้วทางผ่านในการไปสู่โลกหน้าของมุสลิมจึงหนีไม่พ้นเรื่องของความตาย การระลึกถึงความตายจึงเป็นผลต่อเนื่องจากการตีความในทัศนะเรื่องสภาวะการดำรงอยู่ของพระผู้เป็นเจ้า เนื่องจากมุสลิมถือตัวเองเป็นเพียงคนแปลกหน้าสำหรับโลกนี้ และใช้ชีวิตในดุนยาเป็นเพียงทางผ่านสำหรับการประกอบคุณงามความดีตามวิถีอิสลามเพื่อมุ่งสู่พระผู้เป็นเจ้าในอาคิเราะห์เท่านั้น ความตายจึงเป็นเพียงเรื่องธรรมดาสามัญในทัศนะของอิสลาม โดยปกติแล้วเมื่อมีมุสลิมเสียชีวิตจะมีคำกล่าวเพื่อประกาศให้แก่ผู้เสียชีวิตเป็นธรรมเนียมปฏิบัติ ซึ่งเป็นการยืนยันถึงความเชื่อเรื่องพระเจ้า และความตายว่า

إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ

"แท้จริงพวกเราเป็นกรรมสิทธิ์ของอัลเลาะห์ และแท้จริงพวกเราต้องกลับคืนสู่พระองค์"

ทั้งนี้การระลึกถึงความตายยังเป็นคุณลักษณะที่ถูกสรรเสริญดังที่ท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ได้กล่าวว่า *"ท่านทั้งหลายจงรำลึกถึงสิ่งที่ตัดขาดความอร่อย ตัดความสนุกสนานเพลิดเพลิน สิ่งนั้นก็คือความตาย"* การระลึกความตายอยู่เสมอนั้นทำให้ละความผูกพันต่างๆ ที่มีอยู่ต่อโลก ได้ใช้เวลาพิจารณาตนเอง มีความสันโดษห่างไกลจากความวุ่นวายทำให้จิตใจสุขสงบ ดังปรากฏว่าชาวซูฟีย์ส่วนหนึ่งมุ่งเน้นการปฏิบัติตนเยี่ยงนักพรตโดยใช้เวลาส่วนใหญ่ในการปลีกตัวเพื่อบำเพ็ญเพียรทางจิตวิญญาณด้วยวิธีการต่าง ๆ อย่างไรก็ตามแต่ยังมีมุสลิมจำนวนไม่น้อยที่ยังคงหลงระเริงเพลิดเพลินอยู่กับความสวยงามความสนุกสนานของโลกดุนยา จนบางครั้งหลงลืม

การระลึกถึงความตายที่มนุษย์ทุกคนไม่อาจหนีพ้น ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่กล่าวไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ

"ทุกชีวิตต้องได้ลิ้มรสกับความตาย"

(อาละอิมรอน 3 : 185)

أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِككُّمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشَيَّدَةٍ

"ไม่ว่าพวกเจ้าจะอยู่ ณ แห่งหนตำบลใดก็ตาม ความตายก็จะมาสู่พวกเจ้า แม้ว่าพวกเจ้าจะอยู่ในป้อมปราการอันสูงตระหง่านมั่นคงแข็งแรงขนาดไหนก็ตาม"

(อันนิซาอ์ 4 : 78)

เมื่อพิจารณาจากการศึกษาวิเคราะห์ในหลักคำสอนต่าง ๆ ข้างต้นตามแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ พบว่าการตีความเรื่องพระเจ้า และเรื่องความตายมีความสอดคล้องกันกับหลักปรัชญาซูฟีย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแนวทางของสำนักเมฟเลวี ซึ่งในวันเสียชีวิตของท่านเมฟลานา รูมีย์ ผู้ซึ่งได้รับการยอมรับให้เป็นนักบุญศักดิ์สิทธิ์ของชาวซูฟีย์ ในเวลาต่อมาได้กลายเป็นหนึ่งในวันสำคัญที่มีการประกอบพิธีกรรมเซมาของชาวสำนักเมฟเลวีที่เรียกว่า "เซบิ อุรุส [Seb-i Urus]" หรือ "ค่ำคืนแห่งการสมรส" โดยเป็นการเล่นคำซึ่งเป็นการสื่อถึงแนวคิดในการกลับไปรวมกันเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นเจ้าอันเป็นที่รักยิ่ง

2. หลักการเรื่องแหล่งความรู้

การแสวงหาความรู้เป็นปัจจัยสำคัญในการพัฒนา และเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของมนุษย์ ทัศนะเกี่ยวกับการแสวงหาความรู้ในแต่ละศาสนา และกลุ่มลัทธินิกายจะแตกต่างกันไปตามพื้นฐานของแนวคิดทางปรัชญาที่ยึดถือ ศาสนาอิสลามถือว่าการหาแสวงความรู้เป็นกิจการงานที่พิเศษ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการหาความรู้ที่พระผู้เป็นเจ้าทรงประทานลงมาให้แก่บรรดาศาสนทูตของพระองค์ หรือความรู้เกี่ยวกับศาสนาซึ่งถือว่าเป็นการงานที่มีความประเสริฐ (อิบาดะห์) และเป็นแขนงหนึ่งของการทำญิฮาด (ต่อสู้)ในหนทางของพระเจ้าอีกด้วย และสำหรับมุสลิมจำเป็นที่จะต้องสวดอธิษฐานต่อพระผู้เป็นเจ้าให้พระองค์ทรงเพิ่มพูนสติปัญญา และประทานความรู้ให้ ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

فَتَعَالَى اللَّهُ الْمَلِكُ الْحَقُّ وَلَا تَعْجَلْ بِالْقُرْآنِ مِن قَبْلِ أَن يُقْضَىٰ إِلَيْكَ وَحْيُهُ وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا

"ดังนั้น อัลเลาะห์ คือพระผู้ทรงสูงส่งยิ่ง พระผู้ทรงอำนาจอันแท้จริง และเจ้าจงอย่ารีบเร่งในการอ่านอัลกุรอานก่อนที่วิวรณ์ของพระองค์จะจบลง และจงกล่าวเถิด ข้าแต่พระเจ้าของข้าขอพระองค์ทรงโปรดเพิ่มพูนความรู้ให้แก่ข้าพระองค์ด้วย"

(ฏอฮา 20 : 114)

อิสลามมองว่าการศึกษาหาความรู้ เป็นกุญแจสำคัญในการนำพามนุษย์สู่การดำเนินชีวิตที่สอดคล้องกับหลักการในอัลกุรอาน และจริยวัตรของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ยิ่งแสวงหาความรู้มากขึ้นยิ่งทำให้มีศรัทธามากขึ้น ใกล้ชิดกับพระผู้เป็นเจ้ามากขึ้น ทำให้รู้ถึงคำสั่งใช้และคำสั่งห้ามต่างๆ ผู้ที่มีความรู้นั้นจึงเป็นผู้ที่มีความยำเกรงต่อพระเจ้า ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในพระมหาคัมภีร์ อัลกุรอาน ความว่า

وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ وَالْأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَٰلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ

"และในหมู่มนุษย์ และสัตว์ และปศุสัตว์ ก็มีหลากหลายสีเช่นเดียวกัน แท้จริง บรรดาผู้ที่มีความรู้จากปวงบ่าวของพระองค์เท่านั้นที่เกรงกลัวอัลเลาะห์ แท้จริงอัลเลาะห์ นั้นเป็นผู้ทรงอำนาจผู้ทรงอภัยเสมอ"

(ฟาฏิร 35 : 28)

คำว่า "ความรู้" และคำที่ใกล้เคียงกันได้ถูกกล่าวไว้ในคัมภีร์อัลกุรอานมากกว่า 800 ครั้ง และ ศาสนทูตฯ เองได้กล่าวถึงความสำคัญของความรู้ไว้มากมาย ซึ่งที่เป็นหลักฐานสำคัญ คือ โองการอัลกุรอานที่ถูกประทานลงมาเป็นครั้งแรกก็เกี่ยวข้องกับการอ่าน และการเรียนรู้โดยตรง ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ الَّذِي خَلَقَ خَلَقَ الْإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ اقْرَأْ وَرَبُّكَ الْأَكْرَمُ الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ عَلَّمَ الْإِنسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ

"จงอ่านเถิด ด้วยพระนามแห่งพระเจ้าของเจ้าผู้ทรงบังเกิด ทรงบังเกิดมนุษย์จากก้อนเลือด จงอ่านเถิด และพระเจ้าของเจ้านั้นผู้ทรงใจบุญยิ่ง ผู้ทรงสอนการใช้ปากกา ผู้ทรงสอนมนุษย์ในสิ่งที่เขาไม่รู้"

(อัลอะลัก 96 : 1-5)

จากโองการแรกสุดที่ถูกประทานลงมานี้เองได้แสดงให้เห็นว่าว่า อิสลามได้ให้ความสำคัญต่อการแสวงหาความรู้ และประสงค์ให้ประชาชาติมุสลิมดำรงอยู่ด้วยความรู้ ซึ่งพระเจ้าได้บัญชาให้ศาสนทูต มุฮัมมัด (ซ.ล) อ่าน และหาความรู้เกี่ยวกับความเร้นลับในการสรรค์สร้างบรรดาสรรพสิ่งของพระองค์ และรู้จักคุณลักษณะพระองค์ ทั้งยังได้บัญชาให้มีการเขียน เพราะการบรรลุถึงความก้าวหน้าในองค์ความรู้นั้น ต้องอาศัยกระบวนการเรียนรู้ สื่อการเรียนรู้ และแหล่งความรู้

สำหรับแหล่งที่มาของความรู้ในอิสลามนั้นมีอยู่หลากหลาย ได้แก่ 1) อัลกุรอาน คือ คัมภีร์ที่เป็นแหล่งอ้างอิง และแหล่งความรู้หลักของประชาชาติมุสลิม มีเนื้อหาครอบคลุมความรู้หลายแขนง เช่น ศาสนศาสตร์ ประวัติศาสตร์ สังคม การเมือง เศรษฐกิจ การศึกษา วิทยาศาสตร์ ฯลฯ มุสลิมเชื่อว่าความรู้ของพระเจ้านั้นไร้ขอบเขต ซึ่งควรศึกษาทำความเข้าใจเพื่อให้บรรลุถึงวิทยาการ และปรัชญาที่กระตุ้นความนอบน้อมถ่อมตนต่อพระองค์

2) ซุนนะห์ หมายถึง วจนะ และจริยวัตรของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล) ที่ถูกแต่งตั้งให้ทำหน้าที่สั่งสอนเกี่ยวกับหลักการของอิสลาม ถือเป็นแหล่งอ้างอิงความรู้สำคัญของประชาชาติมุสลิมถัดจากอัลกุรอาน ดังนั้น พฤติกรรม และวาทกรรมทุกอย่างที่เกี่ยวข้องกับท่านจึงถือเป็นทางนำ และแบบอย่างแก่มนุษยชาติ หลังจากที่ท่านกลับไปสู่ความเมตตาของพระผู้เป็นเจ้าแล้ว ท่านไม่ได้ทิ้งสมบัติใดไว้นอกจากวิชาความรู้เท่านั้น ซึ่งได้ถูกบันทึกไว้ในประมวลวจนะ หรือที่เรียกว่า “อัลฮะดิษ”

3) สติปัญญา และประสาทสัมผัส พระเจ้าทรงสร้างมนุษย์ให้มีความสมบูรณ์ทั้งด้านร่างกาย สติปัญญา และจิตวิญญาณ เพื่อทำหน้าที่เป็นตัวแทนของพระองค์ในแผ่นดินโลก ทรงประทานประสาทสัมผัส คือ ตา หู จมูก ปาก และอวัยวะร่างกาย เพื่อให้มนุษย์สามารถคิดวิเคราะห์ ศึกษาทดลองได้ อิสลามส่งเสริมให้มนุษย์ใช้สติปัญญาบนพื้นฐานของสัจธรรมทางศาสนาโดยอาศัยวิธีการวินิจฉัย (อิจญ์ติฮาต) การลงมติเอกฉันท์ของปวงปราชญ์ (อิจญ์มาอ์) และการเปรียบเทียบ (กิยาส)

4) ปรากฏการณ์ธรรมชาติ พระเจ้าได้สร้างโลกนี้ขึ้นเพื่อเป็นสถานที่ทดสอบการทำหน้าที่ และความภักดีของมนุษย์ และโลกยังถือเป็นแหล่งศึกษาความรู้ซึ่งสามารถแสวงหาสัญลักษณ์ความยิ่งใหญ่ของพระผู้สร้างได้จากปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ในบริบทนี้สติปัญญาของมนุษย์จะต้องถูกใช้มากที่สุดเพื่อพัฒนาองค์ความรู้ในหลายสาขาวิชา เช่น วิทยาศาสตร์ ดาราศาสตร์ คณิตศาสตร์ เป็นต้น

5) การดลใจ การหยั่งรู้ และการฝัน ถือเป็นแหล่งความรู้อย่างหนึ่งของมนุษย์ที่พระเจ้าประทานให้แก่ผู้ที่ทรงประสงค์ การดลใจ คือ ความรู้สึกที่พระเจ้าประทานเพื่อให้กระทำหรือละทิ้งการกระทำใด ๆ การหยั่งรู้ คือ พลังที่ได้มาโดยไม่มีเหตุผลซึ่งถือเป็นความสามารถพิเศษที่พระเจ้าทรงประทานเพื่อให้รู้ถึงสิ่งหนึ่งโดยฉับพลัน ส่วนการฝันในยามหลับก็ถือเป็นอีกปรากฏการณ์หนึ่งที่มนุษย์อาจจะได้รับความรู้โดยตรงจากพระเจ้า

ความรู้ในอิสลามมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากองค์ความรู้ตามทัศนะทั่วไป ดังนี้ 1) มีความเป็นพระเจ้า กล่าวคือ ทุกความรู้ที่มนุษย์ได้รับมาล้วนมีพื้นฐานมาจากพระเจ้าผู้ทรงรอบรู้ทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นความรู้ที่ได้มาโดยทางตรง คือ การวิวรณ์ (วะฮีย์) หรือที่ได้มาโดยทางอ้อม เช่น ผ่านการศึกษาค้นคว้า วิเคราะห์ และวิจัย การใช้ความรู้ที่ได้รับมานั้นจะสอดคล้องกับหลักการของอิสลามโดยไม่มีความสับสนคลุมเครือ

2) มีความเปิดกว้าง อิสลามไม่ได้จำกัดแหล่งที่มาของความรู้จากอัลกุรอาน และซุนนะห์เท่านั้น และไม่ได้จำกัดเป้าหมายการศึกษาเพื่อกิจกรรมทางศาสนาเพียงอย่างเดียว หากแต่รวมถึงกิจกรรมต่าง ๆทางโลกด้วย ความหมายของการเปิดกว้างในด้านความรู้ คือ ความรู้ที่ได้มาควรได้ใช้ประโยชน์ร่วมกันไม่ว่าจะเป็นมุสลิมหรือไม่ ความรู้ในอิสลามนั้นไม่มีการผูกขาดซึ่งทุกศาสนิกชนสามารถศึกษาได้

3) มีลักษณะครอบคลุมไร้พรมแดน ในมุมมองอิสลามความรู้ทั้งหมดเป็นต้องประโยชน์แก่มนุษยชาติไม่ว่าจะเป็นความรู้ด้านศาสนบัญญัติ หรืออารยธรรมของมนุษย์ต้องไม่มีการแยกจากกัน เพราะความรู้ที่เป็นประโยชน์มีอยู่อย่างครอบคลุมในอิสลามแล้ว

4) มีการบูรณาการ ในขณะที่การศึกษาทั่วไปองค์ความรู้มักถูกแยกออกจากกันระหว่างวิชาทางศาสนาที่ถูกใช้ในศาสนสถานเท่านั้น กับความรู้ทางโลกที่แยกออกจากกันเป็นรายวิชาต่างๆ ซึ่งตรงกันข้ามกับเป้าหมายของอิสลามที่มุ่งบูรณาการทุกองค์ความรู้เพื่อใช้เป็นระบอบการดำเนินชีวิตที่ครอบคลุมในทุกมิติ ไม่ว่าจะเป็นด้านสังคม การศึกษา การเมือง เศรษฐกิจ การบริหารจัดการ ปรัชญา ศิลปวัฒนธรรม วิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยี

5) มีความเป็นเอกภาพ ความรู้ในอิสลามมีความเป็นหนึ่งเดียวกันระหว่างความรู้ ความศรัทธา และการปฏิบัติ ทั้งนี้เพราะความรู้ทั้งหมดมาจากแหล่งเดียวกัน ความรู้นำพามนุษย์ให้รู้จักการมีอยู่ของ พระเจ้า หรือนำไปสู่การศรัทธาที่แท้จริง ดังนั้นจึงมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกันระหว่างความรู้กับความศรัทธา

สำหรับแนวคิดแบบซูฟีย์นั้นมีความเชื่อว่าการบรรลุถึงความรู้ของพระผู้เป็นเจ้าจำเป็นต้องอาศัย “กัชฟ์” หมายถึง “การยกม่านกั้นออกจากดวงตา และจิตใจ” เพื่อจะได้รับความรู้

แท้จริงทั้งที่เปิดเผย และเร้นลับบนหน้าพื้นแผ่นดิน และในแผ่นฟ้าทั้งหมด ซึ่งบุคคลทั่วไปจะสามารถรับรู้ได้เพียงแต่ความหมายภายนอกตามบทบัญญัติ หรือที่เรียกว่า “ชะรีอัต” เท่านั้น ส่วนนักซูฟีย์ทั้งหลายจำเป็นจะต้องมีความคิดในขั้นแรกว่าสามารถหยั่งรู้ความหมายที่ซ่อนอยู่ในตัวบทของพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน และอัลฮะดิษด้วย ความรู้จากภายใน หรือ “ฮะกีกัต” ซึ่งการจะได้มาซึ่งความรู้ภายในนี้จะต้องเรียนรู้ผ่านแนวทางจริยธรรม หรือ “ตอรีกัต” ของครูผู้นำจิตวิญญาณ ซึ่งนำไปสู่ “มะอ์ริฟัต” หรือ การรู้จักพระผู้เป็นเจ้าอย่างแท้จริง

3. หลักความเชื่อเรื่องครูผู้นำจิตวิญญาณ

ครู คือ ผู้มีความสำคัญต่อมวลมนุษยชาติทุกหมู่เหล่า เพราะครูเป็นผู้มีความรู้ที่มีบทบาทในการนำพาผู้ปรารถนาเรียนรู้ไปสู่ความสำเร็จทั้งปวง ผู้รู้ในอิสลามถือว่ามีสถานะเป็นผู้มีเกียรติอย่างยิ่ง มีหน้าที่ในการรักษา สืบทอด และสั่งสอนบทบัญญัติจากพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งเท่ากับเป็นการปกป้องมรดกอันล้ำค่าของอิสลาม เปรียบได้กับเป็นตัวแทนของศาสนทูตต่อมาอีกลำดับหนึ่ง ซึ่งอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ได้ทรงยกฐานะของบรรดาผู้มีความรู้ให้อยู่เหนือกว่ามนุษย์โดยทั่วไปในความประเสริฐทั้งในดุนยา และในอาคิเราะห์ด้วยการตอบแทนสิ่งที่ขวนขวายมาด้วยความรู้นั้น โดยแต่ละคนจะมีระดับชั้นที่แตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับความศรัทธา และระดับความรู้ ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ

“เพราะอัลเลาะห์ทรงยกฐานะของบรรดาผู้ศรัทธา และผู้ที่มีความรู้ทั้งหลายในหลายระดับ และอัลเลาะห์ทรงรอบรู้ยิ่งในสิ่งที่พวกเจ้ากระทำ”

(อัลมุญาดิละห์ 58 : 11)

ส่วนหนึ่งของประเพณีแนวคิดแบบซูฟีย์ คือ การยึดมั่นเชื่อถือในตัว “เชค” หรือครูผู้นำจิตวิญญาณไปสู่หนทางอันบริสุทธิ์ของอิสลาม ซึ่งถือเป็นสิ่งสำคัญอันดับแรกสำหรับผู้ยึดมั่นในแนวทางนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ที่ปรารถนาเข้าถึงอาตมันแห่งองค์พระผู้เป็นเจ้า หรือการกลับไปสู่ความเมตตาของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีครูคอยชี้นำหนทาง โดยมีคำกล่าวจากนักซูฟีย์อาวุโสที่ว่า *“จำเป็นสำหรับผู้ที่อยู่ในแนวทางซูฟีย์จะต้องมีครู บุคคลใดก็ตามไม่มีครูจงรู้ไว้เถิดว่าผู้นำทางของเขา คือมารร้าย”* เพราะถือว่าครูคือตัวแทนของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ซึ่งมีรายงานจากนักซูฟีย์อาวุโสกล่าวว่า *“แท้จริงครู (เชค) ในหมู่พวกเรา เปรียบเสมือนศาสนทูต*

มุฮัมมัดในหมู่ประชาชาติของท่าน" ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

وَمَا أَرْسَلْنَا مِن قَبْلِكَ إِلَّا رِجَالًا نُّوحِي إِلَيْهِمْ فَاسْأَلُوا أَهْلَ الذِّكْرِ إِن كُنتُمْ لَا تَعْلَمُونَ

"และเรามิได้ส่งผู้ใดมาก่อนหน้าเจ้า นอกจากเป็นผู้ชายที่เราได้วะฮียฺ (วิวรณ์) แก่พวกเขา ดังนั้น พวกเจ้าจงถามบรรดาผู้รู้เถิด หากแม้นพวกเจ้าไม่รู้"

(อัลนะฮ์ลฺ 16 – 43)

การเรียนรู้วิชาว่าด้วยการกลับคืนสู่พระผู้เป็นเจ้าในสภาพที่พระองค์โปรดปรานอย่างถูกวิธีนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องแสวงหาครูผู้มีความรู้แจ้งเห็นจริงในจริยศาสตร์ (ตะเซาวุฟ) ที่เรียกว่า "ครูมุรชีด" เพื่อเป็น "สื่อกลาง" ในการนำพาให้รู้จัก และใกล้ชิดกับพระเจ้าได้ เปรียบเทียบได้กับศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ยังจำเป็นต้องอาศัยเทวทูตญิบรีล (เกเบรียล) เพื่อเป็นสื่อกลางในการรับความรู้ (โองการ) และนำพาท่านไปเพื่อใกล้ชิดกับพระผู้เป็นเจ้า ญิบรีลจึงเปรียบเสมือนกับครูคนแรกของท่านศาสนทูตฯ ด้วยเช่นกัน ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในพระมหาคัมภีร์ อัลกุรอาน ความว่า

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ وَابْتَغُوا إِلَيْهِ الْوَسِيلَةَ وَجَاهِدُوا فِي سَبِيلِهِ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ

"โอ ผู้ศรัทธาทั้งหลาย พึงยำเกรงอัลเลาะห์เถิด และจงแสวงหาสื่อไปสู่พระองค์ และจงต่อสู้ และเสียสละในหนทางของอัลเลาะห์เถิด เพื่อว่าพวกเจ้าจะได้รับความสำเร็จ"

(อัลมาอิดะห์ 5 : 35)

อย่างไรก็ตามไม่ใช่เชคทุกคนจะสามารถเป็นครูผู้นำทางจิตวิญญาณได้ในแนวทางรหัสนัยซูฟีย์ ครูมุรชีดนั้นนอกจากจะต้องเป็นผู้ที่มีความเฉลียวฉลาดแตกฉานในวิชาการอิสลามทั้งทางด้านบทบัญญัติ และจิตวิญญาณแล้ว ยังจะต้องเป็น "ครูนะซับ" หมายถึงครูที่สามารถสืบย้อนเชื้อสายตระกูลที่สืบทอดมาจากศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) หรือต้องเป็น "ครูซัลซีละห์" หมายถึง ครูที่ได้รับการแต่งตั้ง มอบหมาย สั่งเสียจากครูนะซับให้เป็นผู้สืบทอดเจตนารมณ์สามารถรับสัตยาบัน (มุบัยยิอะห์) จากศิษย์ได้ โดยอ้างอิงสายโซ่แห่งการสืบต่อความรู้นี้จากศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) มาสู่คอลีฟะห์อาลี ไปยังอิหม่ามฮะซัน อัลบัศรีย์ และสืบทอดไปสู่นักซูฟีย์ทั้งหลายเรื่อยมา (อับดุรเราะฮฺมาน อับดุลคอลิก, 1986:318)

เพื่อให้ได้รับความรู้จนบรรลุระดับสูงสุด ผู้ยึดมั่นในแนวทางซูฟีย์จำเป็นต้องสร้างความสัมพันธ์ทางจิตวิญญาณกับครูผู้นำจนเป็นหนึ่งเดียวกัน โดยมีขั้นตอนสำคัญคือการ “มุบัยยิอะห์” หรือการให้สัตยาบันกันระหว่างครูกับศิษย์ว่าฝ่ายครูจะต้องเป็นผู้ชี้นำแนวทางในการรู้จักพระเจ้า เป็นสื่อกลางเชื่อมโยงไปสู่พระองค์อัลเลาะห์ (ซ.บ.) ให้กับศิษย์ และฝ่ายศิษย์นั้นจะต้องเป็นผู้ติดตาม เชื่อฟังครูทั้งในดุนยา (โลกนี้) และอาคิเราะห์ (โลกหน้า) โดยอ้างอิงมาจากการให้สัตยาบันของบรรดาศอฮาบะห์ (ผู้ติดตาม) ต่อศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) และการให้สัตยาบันของบรรดามุสลิมต่อคอลีฟะห์ (ผู้แทนศาสนทูตฯ) สำหรับขั้นตอนพิธีการ หรือพิธีกรรมในการเข้าให้สัตยาบัตจะแตกต่างกันไปตามแนวทางปฏิบัติ (ฏอรีกัต) ของแต่ละสำนัก ซึ่งปรากฏหลักฐานในเรื่องการให้สัตยาบัน ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ใน พระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

إِنَّ الَّذِينَ يُبَايِعُونَكَ إِنَّمَا يُبَايِعُونَ اللَّهَ يَدُ اللَّهِ فَوْقَ أَيْدِيهِمْ فَمَن نَّكَثَ فَإِنَّمَا يَنكُثُ عَلَىٰ نَفْسِهِ وَمَنْ أَوْفَىٰ بِمَا عَاهَدَ عَلَيْهُ اللَّهَ فَسَيُؤْتِيهِ أَجْرًا عَظِيمًا

“แท้จริงบรรดาผู้ที่ให้สัตยาบันกับเจ้านั้นเสมือนกับว่าพวกเขาได้ให้สัตยาบันกับอัลเลาะห์พระหัตถ์ของอัลเลาะห์ทรงอยู่เหนือมือของพวกเขา ฉะนั้น ผู้ใดทำลาย (สัตยาบัน) เสมือนกับว่าเขาทำลายตัวของเขาเองส่วนผู้ใดปฏิบัติตามสัญญาที่เขาได้มีไว้กับอัลเลาะห์โดยครบถ้วนพระองค์ก็จะทรงตอบแทนรางวัลอันใหญ่หลวงแก่เขา”

(อัลฟัตห์ 48 : 10)

สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งนอกเหนือจากการมีสายเลือดสืบย้อนไปจนถึงท่านศาสนทูตฯ หรือได้รับประกาศิตจากบรมครูก่อนหน้าให้สืบทอดเจตนารมณ์แล้ว ผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็นครูมุรชีดที่แท้จริงยังจะต้องมี “กะรอมัต (อภิญญา)” หรือการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ต่างๆ เพื่อเป็นหลักฐานพิสูจน์ยืนยันว่าเป็นผู้มี “ดารอยัต (ฐานันดรศักดิ์)” ที่สูงส่ง หรือเป็น “วะลียุลลอฮ์ (ผู้ที่พระเจ้าทรงรัก)” อีกด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งครูมุรชีดต้องอ่านใจลูกศิษย์ของตนออกเสมอ ซึ่งมีการกล่าวถึงวิธีการทดสอบสำหรับผู้แสวงหาผู้นำทางจิต ตลอดจนคุณสมบัติไว้ดังนี้ เมื่ออยู่ต่อหน้าครูมุรชีดที่แท้จริงจะเกิดความรู้สึกที่ทำให้นึกถึงอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ผู้นำจิตวิญญาณที่แท้จริงจะต้องมีเพียงผู้คนเดียว เป็นผู้ซึ่งปฏิบัติตามกฎ (ชะรีอัต) อย่างเคร่งครัด เป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในแนวทาง (ฏอรีกัต) เพื่อมุ่งสู่อัลเลาะห์ (ซ.บ.) เป็นผู้อดทนต่อการ “มูซีบะห์” หรือการทดสอบอันหนักหน่วงจากพระผู้เป็นเจ้า อีกทั้งยังต้องอดทนต่อการถูกเย้ยหยันจากบุคคลอย่างไม่ย่อท้อตลอดจนต้องฝึกฝนต่อระเบียบอันยากนักที่มนุษย์ทั่วไปจะกระทำได้ กล่าวคือ การทำทุกวิถีทางที่

จะทำให้จิตใจของตนดำรงมั่นอยู่กับการมีอยู่เพียงหนึ่งเดียวของพระผู้เป็นเจ้าจนกระทั่งเป็น “ฟะนาอ์ฟิลลาห์” หรือผู้ที่มีสภาพปรารถนาแต่เพียงอัลเลาะห์ (ซ.บ.) เท่านั้น อย่างไรก็ตามนักซูฟีย์อาวุโสได้มีการอรรถาธิบายถึงคุณสมบัติของผู้เป็นครูมุรชีดที่สำคัญเอาไว้ ดังนี้

1) ต้องเป็นผู้มีความรอบรู้ในกฎบัญญัติศาสนา (ฮุกุมชะรีอะห์) รู้ในแบบฉบับของท่านศาสนทูตฯ (ซุนนะห์) รู้ในสิ่งที่อนุญาต (ฮาลาล) และสิ่งที่ต้องห้าม (ฮะรอม) อย่างแตกฉาน เพื่อแยกแยะให้สานุศิษย์สามารถทำความเข้าใจได้เป็นอย่างดี

2) ต้องเป็นผู้รอบรู้ในแนวทาง (ฎอรีกัต) และความรู้ว่าด้วยสัจธรรม (อิลมูฮากีกัต) ถึงแก่นแท้โดยได้เคยสัมผัส หรือผ่านประสบการณ์ตรงด้วยตนเองมิใช่รู้เพียงทฤษฎี ตลอดจนรอบรู้ถึงสภาวะจิตใจ อารมณ์ และรู้วิธีขัดเกลาเพื่อบรรลุระดับสู่การรู้จักอัลเลาะฮ์ (ซ.บ.) โดยได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้ต่างๆ จากครูมุรชีดก่อนหน้าที่มีสายสืบทอด (ซัลซีละห์) ไล่ขึ้นไปจนถึงศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.)

3) ต้องเป็นผู้มีจิตใจโอบอ้อมเอื้ออารีต่ออาคันตุกะที่มาเยือนด้วยการรับรองอย่างสมเกียรติโดยไม่บกพร่อง ตลอดจนมีบุคลิกยิ้มแย้มแจ่มใสซึ่งแสดงออกถึงความเต็มใจยินดีต้อนรับ และปราศจากความทุกข์โศกใดๆ ทั้งสิ้น

4) ต้องเป็นผู้นอมน้อมถ่อมตนต่อบุคคลทั่วไป ไม่เลือกที่รักมักที่ชัง ทั้งคำพูดและกิริยา สมควรอย่างยิ่งที่จะต้องปฏิบัติตนรับใช้ผู้ยากไร้ขัดสน และอยู่ร่วมด้วยโดยไม่รังเกียจ

5) ต้องเอาใจใส่ และกระตือรือร้นในการอบรมขัดเกลาสานุศิษย์ให้ได้รับความสำเร็จสู่เป้าหมายแห่งการรู้จักอัลเลาะห์ (ซ.บ.) อย่างแท้จริง จะต้องเป็นผู้ที่ได้รับการขัดเกลามาอย่างดีแล้วจากบรมครูมุรชีดก่อนหน้าอีกชั้นหนึ่ง และจะต้องได้รับอนุญาตจากบรมครูคนก่อนให้รับตำแหน่งผู้ชี้นำในฐานะครูมุรชิดโดยไม่ขาดตอน

ในเรื่องมารยาทของศิษย์ที่มีต่อครูมุรชีดได้มีการกล่าวถึงไว้ ดังนี้

1) ต้องไม่ขัดแย้งกับครูโดยเด็ดขาด และต้องเห็นชอบในทุกสิ่งด้วยร่างกายและหัวใจ

2) ไม่อนุญาตให้ปฏิเสธคำพูดขอครูอย่างเด็ดขาด แม้จะมีหลักฐาน หรือเหตุผลยืนยัน

3) ต้องเคารพเชื่อฟังในคำสั่งของครู และยึดมั่นว่าคำสั่งของครูถือเป็นบทบัญญัติเฉพาะทาง

4) จะต้องไม่เคลื่อนไหว หรือหยุดนิ่งนอกจากขออนุญาตครูเสียก่อน

5) ต้องไม่ปกปิดความลับใดๆ กับครู (อับดุรเราะฮฺมาน อัลคอลิก, 1986:319-344)

4. หลักการเรื่องการระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้า

ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่มีวัตรปฏิบัติทางศาสนกิจที่เคร่งครัดบังคับเหนือมุสลิมทุกคน เช่น การละหมาด การบริจาคทาน (ซะกาต) การถือศีลอด ฯลฯ ซึ่งทั้งหมดนี้มุสลิมทุกกลุ่มล้วนปฏิบัติตนเป็นไปในแนวทางเดียวกัน แต่ในแนวคิดแบบซูฟีย์ที่มีหลักความเชื่อว่าพระผู้เป็นเจ้าทรงสถิตอยู่ในทุกสรรพสิ่ง การระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้าจึงนับเป็นศาสนากิจสำคัญที่ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าหลักปฏิบัติภาคบังคับของอิสลาม

การระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้าในคำสอนของอิสลาม หรือ "ซิเกร (الذِّكْرُ)" คือ การกระตุ้นลิ้น และกระตุ้นหัวใจให้เกิดการระลึกถึงพระเจ้า หรืออีกนัยหนึ่งคือ การกล่าวคำ "ตักบีร (تَكْبِيْرٌ)" ด้วยวลี "อัลลอฮุอักบัร" แปลว่า "พระองค์อัลเลาะห์ (ซ.บ.) ผู้ทรงยิ่งใหญ่" การกล่าวคำ "ตัสเบียะห์ (تَسْبِيْحٌ)" ด้วยวลี "ซุบฮานัลลอฮ์" แปลว่า "มหาบริสุทธิ์ยิ่งแด่พระองค์อัลเลาะห์ (ซ.บ.)" และการกล่าวคำ "ซะนาอ์ (ثَنَاءٌ)" ด้วยวลี "อัลฮัมดุลิลลาฮ์" แปลว่า "มวลการสรรเสริญเป็นสิทธิของอัลเลาะห์ (ซ.บ.)" เจตนารมณ์ของการกล่าวคำซิเกรด้วยการเปล่งเสียงออกมาพร้อมกับการใคร่ครวญในความหมายด้วยหัวใจที่จดจ่ออยู่กับ พระผู้เป็นเจ้านั้น เป็นวิธีการที่กระตุ้นให้จิตเกิดเป็นสมาธิ และทำให้เกิดการระลึกถึงอัลเลาะห์ (ซ.บ.)

บุคคลที่ระลึกถึงพระเจ้าอยู่เสมอนั้น ย่อมมีแนวโน้มที่จะไม่กระทำการอันผิดบาป เพราะจิตใจที่จดจ่ออยู่กับพระเจ้าจะทำให้ตระหนักได้ว่าพระเจ้าทรงเฝ้ามองทุกการกระทำของเขาอยู่ตลอดเวลา และจะทรงปกป้องคุ้มครองปวงบ่าวที่ระลึกถึงพระองค์อยู่เสมอ ทำให้จิตใจเกิดความสงบ ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ในโองการคัมภีร์อัลกุรอานความว่า

الَّذِينَ آمَنُوا وَتَطْمَئِنُّ قُلُوبُهُم بِذِكْرِ اللَّهِ أَلَا بِذِكْرِ اللَّهِ تَطْمَئِنُّ الْقُلُوبُ

"บรรดาผู้ศรัทธา และจิตใจของพวกเขาสงบด้วยการรำลึกถึงอัลเลาะห์
พึงทราบเถิดว่า ด้วยการรำลึกถึงอัลเลาะห์เท่านั้นทำให้จิตใจสงบ"

(อัรเราะอ์ฺ 13 : 28)

การระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้า และการควบคุมตนเองนั้นถือเป็นขั้นสุดท้ายในหนทางของซูฟีย์ก่อนที่จะบรรลุถึงขั้น “ฟะนาอ์” ซึ่งชาวซูฟีย์ให้ความสำคัญกับรำลึกถึงพระผู้เป็นเจ้าควบคู่ไปกับการประกอบอิบาดะห์ (การงานอันประเสริฐ) อื่นๆ ซึ่งมีกล่าวไว้ในอัลกุรอานมีใจความว่า

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا اللَّهَ ذِكْرًا كَثِيرًا

“โอ้ บรรดาผู้ศรัทธา จงรำลึกถึงอัลเลาะห์ด้วยการรำลึกอย่างมากมาย”

(อัลอะฮ์ซาบ 33 : 41)

وَاذْكُرِ اسْمَ رَبِّكَ وَتَبَتَّلْ إِلَيْهِ تَبْتِيلًا

“และจงรำลึกถึงพระนามแห่งพระเจ้าของเจ้า และจงตั้งจิตมั่นต่อพระองค์อย่างเคร่งครัด”

(อัลมุซซัมมิล 73 : 8)

เพื่อให้บรรลุถึงความดื่มด่ำทางจิตวิญญาณ และเป็นการเตรียมทางไปสู่พระผู้เป็นเจ้า ท่านอิมามฆ่อซาลีย์ (เสียชีวิตปี ค.ศ.1111) ได้กล่าวไว้ว่า “แท้จริงแนวทางการมุญาฮะดะห์ (ความเพียรพยายาม) นั้น สามารถต่อต้านกระแสอารมณ์ใฝ่ต่ำที่มีอยู่ในจิตใจของผู้อยู่ในแนวทางซูฟีย์ และเมื่อรู้สึกว่าพอเพียงแล้ว หัวใจของเขาจะไม่มีพันธะใด ๆ ต่อจากนั้นให้เขารำลึกด้วยใจอยู่เสมอ” (อัลฆ่อซาลีย์, 1992:378)

ชาวซูฟีย์ทุกคนมีความปรารถนาที่จะเข้าไปสู่ภาวะเป็นหนึ่งเดียวกับอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ดังนั้นการระลึกถึงพระองค์คือความรู้สึกว่าได้ปรากฏกายต่อเบื้องหน้าของพระองค์อยู่ตลอดเวลา แต่ทว่าแนวทางการระลึกนั้นมีอยู่หลากหลายแตกต่างกันไปตามระดับของผู้สนใจด้านนี้ ดังนั้นครูผู้นำทางจึงได้วางกฎเกณฑ์ และระเบียบการปฏิบัติกันโดยเฉพาะด้วยวิธีการที่แตกต่างกันไป เช่น การขอความช่วยเหลือจากครู การปรากฏตัวของครูขณะกล่าวระลึก หรือการรวมกลุ่มกล่าวระลึกพร้อมกันด้วยเสียงอันดังพร้อมกับโยกตัว และโคลงศีรษะไปมาซึ่งในความเป็นจริงแล้วซูฟีย์มีรูปแบบการระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้ามากมาย เช่น การเต้น การร้องตะโกน การใช้เครื่องดนตรี และการย่อคำกล่าวให้สั้นด้วยคำว่า “ฮา” “ฮู” “ฮัย” ซึ่งเป็นคำย่อมาจากประโยคว่า “ลาอิลาฮาอิลลัลลอฮ์ (ไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจากอัลเลาะห์)” พร้อมการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างรุนแรง ในหนังสือตำราของชาวซูฟีย์เกี่ยวกับเรื่องมารยาทของการระลึกถึงอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ได้กล่าวไว้ว่า “ให้ผู้ระลึกสั่นศีรษะจนถึงเท้าของเขา และให้โยกตัวไปทางขวาด้วยการกล่าวคำว่า “ลา” ต่อจากนั้นให้กลับมาอยู่ตรงกลางด้วยการกล่าวคำว่า “อิลาฮา” และไปสุดทางด้านซ้ายด้วยคำว่า “อิลลัลลอฮ์”

ในบางครั้งการระลึกจะกล่าวคำสั้นๆ ว่า “อัลลอฮ์” หรือ “ฮูว์” พร้อมเอาคางที่มีเคราตีเข้าที่หน้าอก (อับดุลลอฮฺ หนุ่มสุข, 1987:550)

5. หลักการเรื่อง “การถือสันโดษ” และ “การเฝ้าเดี่ยว”

อิสลามสนับสนุนการอยู่อย่างสันโดษ เพื่อที่จะได้ใช้ความคิดตรึกตรองสิ่งต่างๆ ในโลกนี้ หรือเพื่อหาความสงบทางกาย และจิตใจ แต่อิสลามก็ไม่ได้ห้ามการติดต่อ หรือคบค้าสมาคมกับเพื่อนมนุษย์ ถ้าหากมุสลิมอยู่อย่างโดดเดี่ยวโดยตีตัวออกห่างจากผู้คนมากเท่าใดก็จะยิ่งพลาดโอกาสที่จะต่อสู้ในงานที่เป็นความดี หรือมีโอกาสน้อยที่จะยืนหยัดต่อสู้เพื่ออิสลาม และเขาก็จะกลายเป็นผู้ที่ไม่ให้ความช่วยเหลือเพื่อนของเขาในยามคับขัน การอยู่อย่างสันโดษ และการอยู่โดยร่วมสังคมกับผู้อื่นนับเป็นสองลักษณะที่มุสลิมควรรู้จักเลือกว่าเวลาใดควรจะอยู่ในลักษณะใดจึงจะเหมาะสม เพื่อที่จะให้เกิดประโยชน์ต่อตัวเอง และสังคมรอบข้างด้วย

ตามวิถีทางแห่งซูฟีย์ถือว่าการปลีกตนสันโดษออกจากผู้คน หรือที่เรียกว่า “อุซละห์” และการเฝ้าภาวนาเดี่ยวเพื่อสนทนาอย่างลับๆ กับพระผู้เป็นเจ้า (อัลฮักก์) โดยไม่มีใครเห็น หรือที่เรียกว่า “คุ้ลวะห์” ทั้งสองสิ่งนี้คือหัวใจสำคัญของหลักปฏิบัติเพื่อให้ผู้ที่อยู่ในแนวทางนี้ได้บรรลุถึงสภาวะ “ฟะนาอ์” และ “กัชฟ์” และเข้าไปรวมกับพระผู้เป็นเจ้า นักปรัชญาซูฟีย์ผู้มีชื่อเสียงกล่าวว่า “คุ้ลวะห์ คือ ลักษณะของผู้บริสุทธิ์ ส่วนอุซละห์ คือ สัญลักษณ์ของการเข้าถึงอัลเลาะห์” ดังนั้นจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับนักซูฟีย์จะต้องเริ่มตรากตรำฝึกฝนโดยเข้าสู่ภาวะของอุซละห์เสียก่อน และให้จบลงด้วยสภาพคุ้ลวะห์

การถือสันโดษ หรือการปลีกตัวออกจากสังคมของชาวซูฟีย์ข้างต้น ทำให้พวกเขามีการพัฒนาทฤษฎีทางศาสนาอิสลามอื่น ๆ ตามมาอีกมากมาย อาทิเช่น “ทฤษฎีตะวักกุ้ล” ซึ่งหมายถึง การมอบกายถวายตนต่ออัลเลาะห์ซึ่งถือเป็นองค์ประกอบสำคัญของศาสนา ภาวะดังกล่าวจะเกิดขึ้นภายหลังจากการขวนขวาย และการปฏิบัติอย่างเต็มที่ คือเคล็ดลับแห่งพลังความสำเร็จซึ่งมาจากพระผู้เป็นเจ้าแต่เพียงผู้เดียว โดยอ้างอิงจากโองการอัลกุรอานที่ได้กล่าวสรรเสริญถึงบุคคลเหล่านั้น ความว่า

وَتَوَكَّلْ عَلَى الْعَزِيزِ الرَّحِيمِ

“และจงมอบหมายต่อพระผู้ทรงเดชานุภาพผู้ทรงเมตตาเสมอ”

(อัชชุอะรออ์ 26 : 217)

สำหรับชาวซูฟีย์บางกลุ่มเชื่อว่าจุดมุ่งหมายของการ “ตะวักกุ้ล” ที่ถูกต้อง หรือการถวายตนที่สมบูรณ์นั้น คือ การนิ่งเงียบ และละทิ้งการขวนขวายทางโลก เพราะผู้ที่ขวนขวายหาปัจจัยยังชีพ (ริสกี) จากอัลเลาะห์ (ซ.บ.) นั้นเป็นคนที่ไม่น่าเชื่อถือ และแท้จริงพระองค์จะประทานความโปรดปรานต่าง ๆ ให้เองตามพระประสงค์ ดังนั้นพวกเขาจึงละทิ้งหน้าที่การงาน เฝ้ารอคอยการประทานจากพระผู้เป็นเจ้าเพียงอย่างเดียว แม้จะต้องตายเพราะความหิว หรือเพราะความเจ็บป่วยก็ถือเป็นความโปรดปรานอย่างหนึ่งจากพระผู้เป็นเจ้า

وَمَن يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَل لَّهُ مَخْرَجًا وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ وَمَن يَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ فَهُوَ حَسْبُه إِنَّ اللَّهَ بَالِغُ أَمْرِهِ قَدْ جَعَلَ اللَّهُ لِكُلِّ شَيْءٍ قَدْرًا

“และผู้ใดยำเกรงอัลเลาะห์ พระองค์ก็จะทรงหาทางออกให้แก่เขา และจะทรงประทานปัจจัยยังชีพแก่เขาจากที่ที่เขามิได้คาดคิด และผู้ใดมอบหมายแด่อัลเลาะห์ พระองค์ก็จะทรงเป็นผู้พอเพียงแก่เขา แท้จริงอัลเลาะห์เป็นผู้ทรงบรรลุในกิจการของพระองค์โดยแน่นอนสำหรับทุกสิ่งอย่างนั้นอัลเลาะห์ทรงกำหนดกฎสภาวะไว้แล้ว”

(อัฏฏอลาก 65 : 3)

นอกจากนี้การละทิ้งการแต่งงานถือเป็นแนวทางของซูฟีย์บางกลุ่มเช่นกัน นักปรัชญาซูฟีย์ผู้หนึ่งได้กล่าวว่า “บุคคลใดที่ยึดมั่นอยู่บนขาอ่อนของอิสตรี เขาผู้นั้นจะไม่พบกับชัยชนะ (ตามแนวทางของซูฟีย์)” พวกเขาจึงปฏิเสธการมีคู่ครองโดยคิดว่าอุปสรรคที่ปิดกั้นการบรรลุขั้นสุดยอดนั้น คือ การแต่งงาน

ส่วนเรื่องการวางเฉยต่อการทำ “ญิฮาด” (การต่อสู้เพื่อพระผู้เป็นเจ้า) ซึ่งเป็นหลักการสำคัญประการหนึ่งของอิสลามนั้น ถือเป็นแนวทางหนึ่งของซูฟีย์เช่นกัน พวกเขามีชีวิตอยู่ในช่วงสงครามกางเขนเหล็ก (ซ่อลีบียีน) ในปี ค.ศ.1099 โดยที่นครบัยตุ้ลมักดิสได้ตกอยู่ในมือของฝ่ายศัตรู แต่พวกเขากลับไม่มีการเคลื่อนไหวใดๆเลย ไม่จับปากกาเขียนหนังสือปลุกระดมให้มุสลิมเข้าต่อต้านผู้รุกรานด้วยใจที่ฮึกเหิม และไม่มีใครเคยเห็นหรือได้ยินว่า คนเหล่านี้ได้เข้าร่วมศึกสงครามครั้งนี้เลย (อับดุรเราะฮฺมาน อัลวะกี้ล, มปป:170)

2.2 การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดอิทธิพลฯ ที่ปรากฏในบทคำร้อง หรือบทสวดภาวนา

- อิทธิพลในโองการอัลกุรอาน

อิสลามกล่าวถึงคัมภีร์อัลกุรอานว่าเป็นแนวทางที่ใช้ชี้นำมวลมนุษยชาติ ซึ่งเนื้อหาของอัลกุรอานมักเน้นความสำคัญทางด้านศีลธรรมของเหตุการณ์ที่ถูกนำมาประกอบ

หรือบางครั้งก็มุ่งเน้นในรายละเอียดเกี่ยวกับเหตุการณ์จำเพาะต่างๆ มากกว่าลำดับการเล่าเรื่อง ดังนั้น ถ้อยคำที่ปรากฏในอัลกุรอานบางส่วนจึงมีความคลุมเครือ และต้องอาศัยการตีความอย่างรอบคอบ ซึ่งสำหรับหลักความเชื่อของชาวซูฟีย์แล้วการแก้ไขปัญหาของรหัสนัยที่ซ่อนเร้นอยู่ในพระดำรัสของพระผู้เป็นเจ้าสามารถทำได้โดยอาศัยความรู้จากภายในมากกว่าการตีความตามตัวอักษรเพียงอย่างเดียว อย่างไรก็ตามในการอัญเชิญโองการอัลกุรอานไม่ว่าจะใช้ในศาสนพิธีใดๆ ของอิสลามก็ตามจำเป็นจะต้องกล่าวเป็นภาษาอาหรับเท่านั้น เพื่อให้คงไว้ซึ่งความหมายที่แท้จริงตามที่พระผู้เป็นเจ้าทรงประสงค์ ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.)ที่ประทานไว้ในพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

ذَٰلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ
الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنفِقُونَ

“คัมภีร์นี้ไม่มีความสงสัยใดๆ ในนั้น เป็นคำแนะนำสำหรับบรรดาผู้ยำเกรงเท่านั้น คือบรรดาผู้ศรัทธาต่อสิ่งเร้นลับ และดำรงไว้ซึ่งการละหมาด และส่วนหนึ่งจากสิ่งที่เราได้ให้เป็นปัจจัยยังชีพแก่พวกเขานั้น พวกเขาก็บริจาค”

(อัลบะกอเราะห์ 2 : 2 – 3)

ก่อนสิ้นสุดพิธีกรรมเซมาจะมีขั้นตอนการอัญเชิญโองการจากคัมภีร์อัลกุรอานเพื่อเป็นสัญญาณของการสิ้นสุดการทำสมาธิหมุน อีกทั้งยังเป็นการเสริมสร้างความศักดิ์สิทธิ์ และสิริมงคลให้กับพิธีกรรม โองการที่ถูกอัญเชิญมาใช้นั้นจะผ่านการเลือกสรรมาเป็นอย่างดี ซึ่งต้องมีความหมายที่สอดคล้องกับหลักแนวคิดของซูฟีย์ รหัสนัยที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมเซมา หรือเกี่ยวข้องกับความรู้อันเร้นลับของพระผู้เป็นเจ้าซึ่งตรงกับคตินิยมของแนวคิดแบบซูฟีย์ ดังตัวอย่าง

وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ

“และทิศตะวันออก และทิศตะวันตกนั้นเป็นสิทธิของอัลเลาะห์ ดังนั้นพวกเจ้าจะผินไปทางไหนที่นั่นแหละ คือ พระพักตร์ของอัลเลาะห์ แท้จริงอัลเลาะห์ คือ ผู้ทรงกว้างขวาง ผู้ทรงรอบรู้”

(อัลบะกอเราะห์ 2 : 115)

เมื่อพิจารณาความหมายจากโองการอัลกุรอานข้างต้นจะเห็นได้ว่า มีความสอดคล้องกับกิริยาท่าทางขณะที่นักพรตเซมาเซนกำลังทำสมาธิโดยการหมุนตัวไปรอบๆ

ซึ่งเปรียบเสมือนว่าพระเจ้าทรงอยู่รอบตัวเรา ทุกทิศทุกทางที่หันหน้าไปในขณะหมุนจะได้พบกับพระผู้เป็นเจ้าเสมอ ความพิเศษของโองการนี้ คือ ในการประกอบพิธีกรรมเซมาจำเป็นจะต้องอัญเชิญโองการนี้ทุกครั้ง และมักถูกใช้เป็นโองการแรกเสมอหากมีการเชิญโองการอัลกุรอานอื่นๆ ร่วมด้วย

ذَٰلِكَ بِأَنَّ اللَّهَ يُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَيُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَأَنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ

“เช่นนั้นแหละ เพราะว่าอัลเลาะห์ทรงให้กลางคืนคาบเกี่ยวเข้าไปในกลางวัน และพระองค์ทรงให้กลางวันคาบเกี่ยวไปในกลางคืน และแท้จริงอัลเลาะห์ เป็นผู้ทรงได้ยิน ผู้ทรงเห็น”

(อัลฮัจญ์ 22 : 61)

เมื่อพิจารณาความหมายจากโองการอัลกุรอานข้างต้นจะเห็นได้ว่า มีความสอดคล้องกับขั้นตอนการเดินเวียนแถวนักพรต (เดฟริ เวเลด) ที่เชค และเซมาเซนเดินเป็นวงกลมตามจังหวะดนตรี เปรียบเสมือนการโคจรของดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ และดวงดาวที่เป็นระบบระเบียบ อีกทั้งในขณะที่กำลังเดินเวียนเมื่อผ่านบริเวณที่ตั้งพรมของโพสต์เนชินซึ่งเป็นจุดแบ่งครึ่งแถววงกลมออกเป็น 2 ฝั่ง ก็สามารถเปรียบได้กับด้านกลางวัน และกลางคืน โดยเมื่อผ่านเดินจุดนี้นักพรตต่างหันหน้าโค้งคำนับให้แก่กันซึ่งอุปมาได้กับทั้งกลางวัน และกลางคืนต่างคาบเกี่ยวเข้าไปด้วยกัน

إِنَّمَا أَمْرُهُ إِذَا أَرَادَ شَيْئًا أَن يَقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ

“แท้จริงพระบัญชาของพระองค์ เมื่อทรงประสงค์สิ่งใด พระองค์ก็จะตรัสแก่มันว่า ‘จงเป็น’ แล้วมันก็จะเป็นขึ้นมา”

(ยาซีน 36 : 82)

เมื่อพิจารณาความหมายจากโองการอัลกุรอานข้างต้นจะเห็นได้ว่ามีความสอดคล้องกับขั้นตอนการตีกลองสัญญาณ (คูดุม ดาร์บึ) ในพิธีกรรมเซมา ซึ่งเป็นการเปรียบเทียบเสียงกลองคูดุมดั่งสุรเสียงของพระผู้เป็นเจ้าว่า “จงเป็น” โดยหลังจากสิ้นสุดเสียงกลองแล้วเสียงบรรเลงเดี่ยวขลุ่ยเนย์จะเริ่มขึ้นในทันที ซึ่งเปรียบเสมือนสิ่งทรงสร้างทั้งหลายที่เกิดขึ้นโดยฉับพลันเพียงอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ทรงประกาศิตเท่านั้น

هُوَ اللَّهُ الَّذِي لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ عَالِمُ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ هُوَ الرَّحْمَٰنُ الرَّحِيمُ

“พระองค์คือ อัลเลาะห์ ซึ่งไม่มีพระเจ้าอื่นใดอีกนอกจากพระองค์ผู้ทรงรอบรู้สิ่งเร้นลับ และสิ่งเปิดเผยพระองค์คือผู้ทรงกรุณาปรานีผู้ทรงเมตตาเสมอ”

(อัลฮัชร์ 59 : 22)

เมื่อพิจารณาความหมายจากโองการอัลกุรอานข้างต้นจะเห็นได้ว่า มีความสอดคล้องกับแนวคิดหลักของปรัชญาซูฟีย์เรื่องพระเจ้า และแหล่งความรู้ โดยเชื่อว่าทุกสรรพสิ่งล้วนถือกำเนิดขึ้นจากการทรงสร้างของพระผู้เป็นเจ้า และจะต้องกลับไปรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระองค์ พระองค์ทรงเป็นสัพพัญญู ดังนั้นแล้วทุกองค์ความรู้ที่มีอยู่ทั้งหมดในสากลจักรวาลทั้งที่พิสูจน์ได้ และที่ยังพิสูจน์ไม่ได้ล้วนมีที่มาจากพระองค์ทั้งสิ้น

إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًافَإِذَا فَرَغْتَ فَانصَبْ وَإِلَىٰ رَبِّكَ فَارْغَب

“แท้จริงหลังจากความยากลำบากก็จะมีความง่าย ดังนั้นเมื่อเจ้าเสร็จสิ้น (จากงานหนึ่งแล้ว) ก็จงลำบากต่อไป และยังพระเจ้าของเจ้าเท่านั้นจงมุ่งปรารถนาเถิด”

(อัลอินชิเราะห์ 94 : 6 – 8)

เมื่อพิจารณาความหมายจากโองการอัลกุรอานข้างต้นจะเห็นได้ว่า มีความสอดคล้องกับขั้นตอนการทำสมาธิหมุนทั้ง 4 เซลาม โดยเป็นการเปรียบเทียบถึงความยากลำบากของการหมุนที่ต้องใช้ทั้งสมาธิ กำลังกาย และกำลังใจเป็นอย่างมาก ซึ่งถึงแม้จะทำสำเร็จไปแล้วครั้งหนึ่งแต่ยังมีครั้งอื่นๆ ที่ต้องฟันฝ่าต่อไปเพื่อให้ถึงจุดมุ่งหมายของการระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้า แต่กระนั้นแล้วเมื่อได้ฝึกทำสมาธิหมุนไปอย่างต่อเนื่องก็จะพบว่าในแต่ละครั้งจะมีความชำนาญมากขึ้น และรู้สึกสะดวกสบายมากขึ้น

จากการตีความหลักฐานต่าง ๆ ในคำสอนทางศาสนาอิสลามดังกล่าวนี้เองที่เป็นแนวคิดให้สำนักเมฟเลวีเลือกใช้พระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ดังกล่าวข้างต้นจากคัมภีร์อัลกุรอานในขั้นตอนพิธีกรรมเซมาเพื่อใช้เสริมสร้างความศักดิ์สิทธิ์ และความเป็นสิริมงคลให้กับผู้เข้าร่วมพิธีกรรมทุกส่วน อีกทั้งยังเป็นการสะท้อนแนวคิดการตีความแหล่งความรู้อันเร้นลับของพระผู้เป็นเจ้าอีกด้วย

2.3 การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดอิทธิพลฯ ที่ปรากฏในองค์ประกอบทางดนตรี

- เนย์ ทัคซิม

ขลุ่ยเนย์นับเป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุดในพิธีกรรมเซมา และมีภาพลักษณ์เปรียบเสมือนตัวแทนของสำนักเมฟเลวี ซึ่งเครื่องดนตรีชนิดนี้มีความพิเศษที่น่าตั้งข้อสังเกตในภาษาตุรกี กล่าวคือ ในการบรรเลงขลุ่ยเนย์นั้นจะถูกใช้โดยคำกริยาว่า อุเฟลเมค“ [Üflemek]” แปลว่า ”เป่า“ เท่านั้น ซึ่งแตกต่างจากเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ที่ถูกใช้โดยคำกริยาว่า ชัลมัค“ [Çalmak]” แปลว่า ”เล่น“ ซึ่งเป็นคำกริยาปกติทั่วไปที่ใช้สำหรับการเล่นดนตรี โดยสันนิษฐานว่าเนื่องจากขลุ่ยเนย์มีความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับสำนักเมฟเลวีจึงอาจเป็นที่มาของการใช้คำกริยานี้เพื่อเป็นการให้เกียรติโดยเฉพาะ นอกจากนี้ถ้อยคำจากพระผู้เป็นเจ้ายังถูกนำไปตีความรหัสนัยในลักษณะการอุปมาอุปไมยจากพระดำรัสของอัลเลาะห์ ซ.บ.) ที่ตรัสไว้ในคัมภีร์) อัลกุรอาน ความว่า

ثُمَّ سَوَّاهُ وَنَفَخَ فِيْهِ مِن رُّوْحِهِ وَجَعَلَ لَكُمُ السَّمْعَ وَالأَبْصَارَ وَالأَفْئِدَةَ قَلِيْلاً مَا تَشْكُرُوْنَ

“จากนั้นพระองค์ทำให้เขามีรูปร่างสมบูรณ์ และเป่าลงไปในเขาจากวิญญาณของพระองค์ และพระองค์ทรงสร้างให้พวกเจ้าได้ยิน และได้เห็น และให้มีจิตใจ (สติปัญญา) เป็นส่วนน้อยเหลือเกินที่พวกเจ้าจะขอบคุณ”

(อัซซะญะดะห์ 32 : 7 - 9)

فَإِذا سَوَّيْتُهُ وَ نَفَخْتُ فيهِ مِنْ روحى فَقَعوا لَهُ ساجِدين

“เมื่อข้าได้ทำให้เขามีรูปร่างสมส่วน และได้เป่าจากวิญญาณของข้าเข้าไปในตัวเขา ดังนั้นพวกเจ้าจงก้มลงกราบต่อเขาเถิด”

(ซอด 38 : 72)

ในลำดับขั้นตอนพิธีกรรมเซมา มีรูปแบบทางดนตรีหนึ่งที่เรียกว่า “เนย์ ทัคซิม” ซึ่งเป็นการบรรเลงขลุ่ยเนย์จากคีตปฏิภาณ โดยในขั้นตอนนี้จะเกิดขึ้นอย่างฉับพลันหลังเสียงกลองคูดุมตีให้สัญญาณ เมื่อพิจารณาจากโองการดังกล่าวข้างต้น ทำให้เห็นภาพเปรียบเทียบของเนย์ที่เป็นขลุ่ยอ้อรูปทรงตรงสมบูรณ์แบบ เมื่อถูกบรรเลงโดยการ “เป่า” ลมหายใจเข้าไป ซึ่งเปรียบได้กับพลังชีวิตของมนุษย์ หรือจิตวิญญาณอันมีที่มาจากพระผู้เป็นเจ้าก็พลันเกิดเสียงอันไพเราะประหนึ่งขลุ่ยนั้นมีชีวิตขึ้นมา ดังนั้นคำกริยา “เป่า” ที่ถูกใช้เฉพาะกับขลุ่ยเนย์จึงมีความหมายลึกซึ้งซ่อนเร้นเสมือนการมอบพลังให้กับสิ่งทรงสร้างจนบังเกิดขึ้นมาเป็นชีวิตนั่นเอง

อีกหนึ่งเหตุผลสำคัญที่ทำให้ขลุ่ยเนย์กลายมาเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่สุดของสำนักเมฟเลวี นอกเหนือจากที่กล่าวไว้ข้างต้น คือ ท่านเมฟลานา รูมีย์ บรมครูของสำนักเคยได้ร่วมทดลองการทำสมาธิหมุนประกอบการบรรเลงขลุ่ยเนย์ อีกทั้งหนึ่งในผลงานการประพันธ์ยิ่งใหญ่ชิ้นหนึ่งของท่าน คือ “มัษนาวี” ยังได้กล่าวถึง “ขลุ่ยอ้อ” อย่างมีนัยสำคัญไว้เป็นปฐมบทอีกด้วย ดังถ้อยความต่อไปนี้

“จงสดับขลุ่ยอ้อที่โหยหวนครวญครางอย่างถวิลหาอาลัย
หายใจระทดระทวย ตั้งแต่เมื่อมันถูกทิ้งจำพราก
จงสดับรับฟังเสียงขลุ่ยอ้อ มันได้อุทธรณ์ทุกข์อย่างไร
กำลังคร่ำครวญถึงการถูกเนรเทศจากบ้านเกิดเมืองนอนของมัน
นับตั้งแต่ที่พวกเขาได้ฉีกทึ้งตัวฉันออกมาจากพงอ้อ
อันเป็นสถานภูมิลำเนาของฉันนั้น
และตั้งแต่นั่นมา เสียงคร่ำครวญโหยหาของฉัน
ก็ได้เร่งเร้าน้ำตาของมนุษย์ทั้งหญิงชายให้ไหลพรากออกมา”

(รูมี, มัษนาวี, ไรน่าน อรุณรังสี แปล)

จากความสำคัญทั้งหมดดังกล่าวนี้เองจึงทำให้ขลุ่ยเนย์กลายมาเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าเพียงชนิดเดียวที่ถูกใช้ในการประกอบพิธีกรรมเซมามานับตั้งแต่เริ่มต้นจนกระทั่งปัจจุบัน โดยไม่สามารถใช้เครื่องดนตรีชนิดอื่นใดมาทดแทนได้ เมื่อพิธีกรรมเซมาได้ถูกเผยแพร่ออกไปจนกลายเป็นรู้จักทั่วโลกจากนั้นขลุ่ยเนย์จึงได้กลายมาเป็นเหมือนสัญลักษณ์สำคัญของสำนักเมฟเลวีไปโดยปริยาย

- คูดุม ดาร์บึ

กลองคูดุมนับเป็นเครื่องดนตรีสำคัญอย่างยิ่งในพิธีกรรมเซมา และมีภาพลักษณ์เปรียบเสมือนสิ่งสงวนของสำนักเมฟเลวี เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่ถูกคิดค้น พัฒนาเทคนิคการบรรเลง และหน้าทับต่าง ๆ จากภายในสำนัก และถูกใช้บรรเลงบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับศาสนาเป็นส่วนใหญ่ แม้ว่าจะพบใช้ในดนตรีศิลปะตุรกี หรือบทเพลงร่วมสมัยด้วยก็ตาม ทำให้ภาพจำเกี่ยวกับกลองชนิดนี้ถูกสงวนไว้เฉพาะบทเพลงประกอบพิธีกรรมเท่านั้น กลองคูดุมเป็นกลองขนาดเล็กที่มีลักษณะเสียงก้องกังวานหนักแน่น ให้ความรู้สึกมีอำนาจในลักษณะของการประกาศิต หรือการปกป้องคุ้มครอง ซึ่งเหมาะแก่การใช้ในศาสนพิธีที่ต้องการความสุขุมเรียบร้อยมากกว่า

“กลองนัคคาเร [Nakkare]” ซึ่งเป็นกลองเครื่องญาติขนาดใหญ่กว่ามีลักษณะใกล้เคียงคูดุมที่ถูกใช้ในการทหารสำหรับให้สัญญาณเดินทัพเนื่องจากมีเสียงที่อึกทึกครึกโครมเหมาะแก่การปลุกใจทหาร และทำลายขวัญกำลังใจศัตรู

ในลำดับขั้นตอนพิธีกรรมเซมา มีรูปแบบทางดนตรีหนึ่งที่เรียกว่า “คูดุม ดาร์บึ” ซึ่งเป็นการตีกลอง คูดุมในลักษณะจังหวะง่าย ๆ คล้ายการตีบอกสัญญาณ ในขั้นตอนนี้จะเกิดขึ้นหลังการขับลำนำสรรเสริญศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) โดยใช้เวลาน้อยมากเพียงไม่กี่วินาทีเท่านั้น หลังสิ้นเสียงกลองคูดุมให้สัญญาณจะนำไปสู่ขั้นตอนการบรรเลงเดี่ยวขลุ่ยเนย์จากคีตปฏิภาณโดยทันที จากขั้นตอนพิธีกรรมดังกล่าวนี้เองที่ได้ถูกรังสรรค์ขึ้นจากการตีความรหัสนัยในลักษณะการอุปมาอุปไมยจากพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ตรัสไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

بَدِيعُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ

“พระองค์ผู้ทรงประดิษฐ์ชั้นฟ้า และแผ่นดิน และเมื่อพระองค์ทรงกำหนดสิ่งใดแล้วพระองค์ก็เพียงแต่ประกาศิตแก่สิ่งนั้นว่า จงเป็นแล้วสิ่งนั้นก็จะเป็นขึ้น”

(อัลบะกอเราะห์ 2 : 117)

إِنَّ مَثَلَ عِيسَىٰ عِندَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِن تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُن فَيَكُونُ

“แท้จริงอุปมาของอีซานั้น ดั่งอุปมัยของอาดัม พระองค์ทรงบังเกิดเขาจากดิน และได้ทรงประกาศิตแก่เขาว่าจงเป็นขึ้นเถิด แล้วเขาก็เป็นขึ้น”

(อาลิอิมรอน 3 : 59)

إِنَّمَا قَوْلُنَا لِشَيْءٍ إِذَا أَرَدْنَاهُ أَن نَّقُولَ لَهُ كُن فَيَكُونُ

“แท้จริงเมื่อเราปรารถนาคำตรัสของเราแก่สิ่งใด เราก็จะกล่าวแก่มันว่า “จงเป็น” แล้วมันก็เป็นขึ้น”

(อันนะห์ล 16 : 40)

مَا كَانَ لِلَّهِ أَن يَتَّخِذَ مِن وَلَدٍ سُبْحَانَهُ إِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ

“ไม่เป็นการบังควรสำหรับอัลเลาะห์ ที่พระองค์จะทรงตั้งผู้ใดเป็นพระบุตร มหาบริสุทธิ์แห่งพระองค์ เมื่อพระองค์ทรงกำหนดกิจการใด พระองค์จะตรัสแก่มันว่า ‘จงเป็น’ แล้วมันก็จะเป็นขึ้นมา”

(มัรยัม 19 : 35)

هُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ فَإِذَا قَضَىٰ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُن فَيَكُونُ

“พระองค์ คือ ผู้ทรงให้เป็น และทรงให้ตาย ดังนั้น เมื่อพระองค์ทรงกำหนดกิจการใด ๆ พระองค์ก็จะกล่าวแก่มันว่า จงเป็น แล้วมันก็จะเป็นขึ้นมา”

(ฆอฟิร 40 : 68)

เมื่อพิจารณาจากโองการดังกล่าวข้างต้น จะพบถ้อยคำสำคัญเดียวกัน คือ *“จงเป็น....แล้วสิ่งนั้นก็เป็นขึ้นมา”* เป็นดังคำประกาศิตจากพระผู้เป็นเจ้าในการสรรค์สร้างสิ่งต่าง ๆ เพียงแค่ทรงบัญชาแล้วสิ่งนั้นจึงก่อกำเนิดขึ้นด้วยตัวของมันเอง ทำให้จินตนาการเปรียบเทียบได้กับเสียงของกลองคูดุมที่เป็นดังสุรเสียงของพระผู้เป็นเจ้าเพียงแค่ลั่นกลองไม่กี่ครั้งก็พลันก่อกำเนิดสิ่งต่าง ๆ ขึ้นมาในทันที ซึ่งสิ่งทรงสร้างทั้งหลายได้ถูกบรรยายภาพแทนด้วยเสียงของขลุ่ยเนย์ที่ดังขึ้นมาโดยฉับพลันหลังเสียงกลองคูดุม

อีกหนึ่งหลักฐานที่ทำให้กลองคูดุมกลายมาเป็นเครื่องดนตรีสำคัญอย่างยิ่งของสำนักเมฟเลวี นอกเหนือจากที่กล่าวไว้ข้างต้น คือ ท่านเมฟลานา รูมีย์ บรมครูของสำนักได้เคยกล่าวถึงกลองคูดุมอย่างมีนัยสำคัญว่า

“ขลุ่ยเนย์แห้ง (เปรียบดัง) ไม้กายสิทธิ์แห้ง
(หาก) แผ่นหนังขึงเหนือกลองคูดุมแห้งไซร้
เช่นนั้นแล้ว เสียงของพระเจ้าจะมาจากไหน”

เมฟลานา รูมีย์

จากข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ท่านเมฟลานา รูมีย์ ได้เปรียบเทียบเสียงกลองคูดุมประหนึ่งสุรเสียงของพระผู้เป็นเจ้า หากหน้ากลองแห้งแตกก็ไม่สามารถตีให้มีเสียงได้ กลองนี้จึงกลายมาเป็นเครื่องดนตรีสำคัญที่ถูกใช้ในการประกอบพิธีกรรมเซมามานับตั้งแต่เริ่มต้นจนกระทั่งปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในขั้นตอนคูดุม ดาร์บึ ซึ่งแม้ว่าในปัจจุบันจะมีการนำกลองชนิดอื่นมาใช้ร่วมประกอบพิธีกรรมด้วยแต่ก็ไม่สามารถนำใช้มาทดแทนในขั้นตอนนี้ได้ เมื่อพิธีกรรมเซมาได้ถูกเผยแพร่ออกไปจนกลายเป็นรู้จักทั่วโลกจากนั้นกลองคูดุมจึงได้กลายมาเป็นเหมือนสัญลักษณ์คู่กับสำนักเมฟเลวีไปในที่สุด

- อิทธิพลในโครงสร้างบทเพลงพิธีกรรม

บทเพลงพิธีกรรมที่ใช้ประกอบการทำสมาธิหมุน หรือ “อายิน” ประกอบไปด้วยส่วนที่เป็นคำร้อง ดนตรี และหน้าทับจังหวะ (อูซูล) ในบทหนึ่งมีทั้งหมด 4 ท่อน ส่วนใหญ่แต่ละท่อนจะถูกประพันธ์ขึ้นในรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปทั้งเนื้อร้อง โครงสร้างทำนอง และจังหวะประกอบ

เซลามที่ 1 เป็นสัญลักษณ์แทนให้มนุษย์น้อมรับในความเป็นบ่าวของพระผู้เป็นเจ้าในฐานะสิ่งทรงสร้าง (มัคลูค) อัลเลาะห์ (ซ.บ.) ทรงสร้างมนุษย์ด้วยรูปร่างที่งดงาม มีสติปัญญาแตกต่างจากสัตว์ทั้งหลาย และ*มนุษย์มีสิทธิ์เลือกที่จะกระทำ หรือไม่กระทำสิ่งใดได้ตามที่ต้องการ* แตกต่างจากเทวทูต (มะลาอิกะห์) ที่ถูกสร้างมาเพื่อให้กระทำความดีเพียงอย่างเดียว ปราศจากความปรารถนาใดๆ และแตกต่างจากมารร้าย (ชัยฏอน) ที่มุ่งกระทำแต่สิ่งชั่วร้าย ดังนั้น มนุษย์จึงอยู่ในฐานะที่มีเกียรติเป็นอย่างยิ่ง เป็นผู้ปกครองหน้าแผ่นดินซึ่งอาจทำให้หลงระเริงกับโลกจนลืมหน้าที่ที่แท้จริง ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

وَمَا خَلَقْتُ الْجِنَّ وَالْإِنسَ إِلَّا لِيَعْبُدُونِ مَا أُرِيدُ مِنْهُم مِّن رِّزْقٍ وَمَا أُرِيدُ أَن يُطْعِمُونِ

“และข้ามิได้สร้างญิน และมนุษย์เพื่ออื่นใด เว้นแต่เพื่อเคารพภักดีต่อข้า ข้าไม่ต้องการปัจจัยยังชีพจากพวกเขา และข้าก็ไม่ต้องการให้พวกเขาให้อาหารแก่ข้า”

(อัซซาริยาต 51 : 56 – 57)

เซลามที่ 2 เป็นสัญลักษณ์แทนความชื่นชม และความยำเกรงในอำนาจการทรงสร้าง และการจัดการอันยิ่งใหญ่ของพระผู้เป็นเจ้า การที่อัลเลาะห์ (ซ.บ.) ทรงสร้างสรรพสิ่งในสากลจักรวาลนี้ขึ้นมาเป็นหลักฐานที่บ่งชี้ถึงพลานุภาพ และความรู้อันสัมบรูณ์ของพระองค์ ทุกสรรพสิ่งที่ทรงสร้างต่างทำหน้าที่ที่ได้รับบัญชา และสรรเสริญสดุดีต่อพระองค์ มนุษย์ทั้งหลายเมื่อทราบดังนี้แล้วก็จงหันหน้าสู่การเคารพภักดีต่อพระผู้ทรงอภิบาลที่แท้จริง ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ يَطْلُبُهُ حَثِيثًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ وَالنُّجُومَ مُسَخَّرَاتٍ بِأَمْرِهِ أَلَا لَهُ الْخَلْقُ وَالْأَمْرُ تَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ

“แท้จริงพระเจ้าของพวกเจ้านั้น คือ อัลเลาะห์ ผู้ทรงสร้างบรรดาชั้นฟ้า และแผ่นดินภายในหกวัน แล้วสถิตอยู่บนบัลลังก์ พระองค์ทรงให้กลางคืนครอบคลุมกลางวันในสภาพที่กลางคืนไล่ตามกลางวันโดยรวดเร็ว และทรงสร้างดวงอาทิตย์ และดวงจันทร์ และบรรดาดวงดาวขึ้น โดยถูกกำหนดให้ทำหน้าที่บริการ ตามพระบัญชาของพระองค์ พึงรู้เถิดว่า การสร้าง และกิจการทั้งหลายนั้นเป็นสิทธิของพระองค์เท่านั้น มหาบริสุทธิ์แด่อัลเลาะห์ผู้เป็นพระเจ้าแห่งสากลโลก”

(อัลอะอ์รอฟ 7 : 54)

เซลามที่ 3 เป็นสัญลักษณ์แทนการเปลี่ยนความชื่นชม และความยำเกรงในพระผู้เป็นเจ้าให้กลายเป็นความปีติยินดี และความรักที่มอบให้แด่พระองค์ ความรักเป็นพื้นฐานสำคัญของอิสลาม มุสลิมจะต้องมีความรักต่ออัลเลาะห์ (ซ.บ.) เพื่อทำให้ศาสนาของเขาสมบูรณ์ หากความรักที่มีต่อพระเจ้าบกพร่องจะทำให้เสียศรัทธาต่อศาสนาไปด้วย ดังนั้น เป้าหมายของความรักในอิสลาม คือ ความรักในการเป็นบ่าวของพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งต้องมีความนอบน้อมถ่อมตน ความจงรักภักดี และมีความรู้สึกประทับใจในความรักที่มอบให้แด่อัลเลาะห์ (ซ.บ.) มากกว่าความรักที่มีต่อบุคคล หรือสิ่งอื่นใด ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اتَّقُوا اللَّهَ حَقَّ تُقَاتِهِ وَلَا تَمُوتُنَّ إِلَّا وَأَنتُم مُّسْلِمُونَ

“โอ้ผู้ศรัทธาทั้งหลาย จงยำเกรงอัลเลาะห์อย่างแท้จริงเถิด และพวกเจ้าจงอย่าตายเป็นอันขาดนอกจากในฐานะที่พวกเจ้าเป็นผู้นอบน้อมเท่านั้น”

(อาลิอิมรอน 3 : 102)

เซลามที่ 4 เป็นสัญลักษณ์แทนโชคชะตาสุดท้ายของมนุษย์ในฐานะสิ่งทรงสร้างของพระผู้เป็นเจ้าที่ต้องกลับคืนไปสู่พระองค์ มุสลิมเชื่อว่าอัลเลาะห์ (ซ.บ.) สร้างมนุษย์ขึ้นมาโดยกำหนดเวลาเกิด และเวลาสิ้นใจไว้แล้วในแผ่นบันทึก (เลาว์ฮิลมะฟูซ) ซึ่งพระองค์ได้บันทึกความเป็นไปของทุกสรรพสิ่งทรงสร้างก่อนการสร้างชั้นฟ้า และแผ่นดิน อิสลามเชื่อว่ามนุษย์มีเพียงชีวิตเดียว เมื่อตายแล้วจะไม่กลับมาเกิดอีก ความตายไม่ใช่จุดสิ้นสุดของชีวิตแต่เป็นการเปลี่ยนผ่านจากโลกหนึ่งไปสู่อีกโลกหนึ่ง ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

الَّذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُم مُّصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا لِلَّهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ

“คือบรรดาผู้ที่เมื่อมีเคราะห์ร้ายมาประสบแก่พวกเขา พวกเขาก็กล่าวว่า แท้จริงพวกเราเป็นกรรมสิทธิ์ของอัลเลาะห์ และแท้จริงพวกเราจะกลับไปยังพระองค์”

(อัลบะกอเราะห์ 2 : 156)

- อิทธิพลในมะคามิ คูราน

มุสลิมศรัทธาว่าอัลกุรอาน คือ พระดำรัสของพระผู้เป็นเจ้า อีกทั้งการอ่านอัลกุรอานยังถือเป็นการระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้า (ซิเกร) ที่ประเสริฐที่สุด และเป็นศาสนกิจที่อัลเลาะห์ (ซ.บ.) พอพระทัยเนื่องจากมีหลักฐานรายงานจากวจนะของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ว่า *“อัลเลาะห์จะทรงตอบแทนผลบุญของการอ่านอัลกุรอานในทุกตัวอักษร”* ดังนั้น เมื่อมีการอัญเชิญโองการจากคัมภีร์อัลกุรอาน ชาวมุสลิมจะฝึกฝน และเฟ้นหาผู้มีน้ำเสียงที่ไพเราะที่สุด เพื่อให้การอ่านอัลกุรอานเป็นไปอย่างงดงามสมบูรณ์ และทำให้ถ้อยโองการของพระเจ้ายังคงติดตรึงอยู่ในใจของผู้ได้สดับฟัง การอ่านอัลกุรอานจึงถือว่าเป็นอิบาดะห์ (ศาสนกิจ) ที่ต้องอาศัยความสุนทรียะมากที่สุด ด้วยเหตุนี้ในสมัยท่านศาสนทูตฯ การอ่านอัลกุรอานจึงถูกเรียกว่า “อิบาดะห์ที่แฝงด้วยศิลปะ” เป้าหมายหลักของการส่งเสริมให้มีการอ่านกุรอานนอกจากเพื่อสร้างความพึงพอพระทัยให้กับอัลเลาะฮ์ (ซ.บ.) แล้ว การอ่านกุรอานยังเป็นการส่งเสริมให้ผู้อ่านได้ปฏิบัติตามสิ่งที่ตนได้อ่าน ทั้งนี้การอ่านอัลกุรอานยังมีบทบาทในการสร้างสังคมมุสลิมให้มีเอกภาพอีกด้วย

อิสลามได้สั่งใช้มุสลิมอ่านอัลกุรอานด้วยเสียงที่ไพเราะ พร้อมความสะอาดทั้งร่างกาย และจิตใจในขณะกำลังอ่าน รวมทั้งให้ระมัดระวังการอ่านให้ถูกต้องตามหลักการ (ตัจญ์วีด) รูปแบบของการอ่าน อัลกุรอานถูกกล่าวไว้อย่างมากมายซึ่งมีรายงานว่า ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) จะอ่านกุรอานด้วยน้ำเสียงที่ไพเราะ โดยท่านจะหยุดนิ่งชั่วครู่ทุกครั้งเมื่อจบแต่ละโองการ และท่านจะอ่านแต่ละคำโดยลากเสียงเพื่อให้เกิดความไพเราะ ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน และบันทึกของบรรดาสาวกในรายงานอัลฮะดิษ ความว่า

أَوْ زِدْ عَلَيْهِ وَرَتِّلِ الْقُرْآنَ تَرْتِيلًا

“หรือมากกว่านั้น และจงอ่านอัลกุรอานช้าๆ ให้เป็นจังหวะ (ชัดถ้อยชัดคำ)”

(อัลมุซซัมมิล 73 : 4)

زَيِّنُوا الْقُرْآنَ بِأَصْوَاتِكُمْ فَإِنَّ الصَّوْتَ الْحَسَنَ يَزِيدُ الْقُرْآنَ حُسْنً

"พวกท่านจงประดับประดาอัลกุรอานด้วยน้ำเสียงของพวกท่าน
เพราะแท้จริงแล้ว น้ำเสียงที่ไพเราะนั้นเพิ่มความสวยงามให้แก่อัลกุรอาน"

(บันทึกโดย อะบูดาวูด และนะซาอีย์)

مَا أَذِنَ اللهُ لِشَيْءٍ مَا أَذِنَ لِنَبِيٍّ يَتَغَنَّى بِالْقُرْآنِ

"อัลเลาะห์ไม่ทรงอนุญาตใดๆ เหมือนกับที่อนุญาตให้ท่านศาสนทูตฯ
อ่านอัลกุรอานด้วยท่วงทำนอง"

(บันทึกโดย บุคอรีย์ และมุสลิม)

ในสมัยที่อัลกุรอานถูกประทาน (วะฮีย์) ลงมา มีสำเนียงการอ่านอัลกุรอานทั้งสิ้น 7 รูปแบบ ซึ่งสอดคล้องเหมาะสมกับสำเนียงที่มีอยู่แพร่หลายในหมู่ชาวอาหรับขณะในนั้น โดยต่างก็เป็นสำเนียงที่มีความไพเราะในแบบฉบับของตนเอง ตามหลักฐานวจนะของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) กล่าวว่า *"เช่นนี้แหละที่ถูกประทานลงมา เพราะแท้จริง อัลกุรอานนี้ถูกประทานลงมา 7 สำเนียง ดังนั้น พวกท่านจงอ่านตามสำเนียงที่ท่านสะดวกเถิด (โดยบุคอรีย์ และมุสลิม)"* โดยสำเนียงของอัลกุรอานทั้ง 7 รูปแบบ ได้แก่ 1) สำเนียงเผ่ากุเรช 2) สำเนียงเผ่าฮุซัยละห์ 3) สำเนียงเผ่าตะมีม 4) สำเนียงเผ่าอัลอะซัด 5) สำเนียงเผ่ารอบีอะฮ์ 6) สำเนียงของเผ่าฮะวาซิน และ 7) สำเนียงของเผ่าสะอิดิ อิบนิ บักร์ โดยทั้งหมดล้วนเป็นสำเนียงในภาษาอาหรับทั้งสิ้น

ในการอ่านอัลกุรอานด้วยเสียงที่ไพเราะนั้นไม่ได้หมายความว่าจะต้องจงใจให้เหมือนกับการร้องเพลง หรือทำนองดนตรี แต่เป็นความไพเราะซึ่งเกิดขึ้นจากความซาบซึ้งศรัทธาและหัวใจที่ยำเกรงต่ออัลเลาะห์ (ซ.บ.) อย่างไรก็ตามแต่ในปัจจุบันนี้มีมุสลิมบางกลุ่มโดยเฉพาะอย่างยิ่งในหมู่ชาวซูฟีย์ นักกอรีย์ และนักดนตรีที่นิยมอ่านอัลกุรอานโดยเทียบเคียงเสียงกับโครงสร้างทำนองดนตรี หรือที่เรียกว่า "มะกอม (**مقام**)" เข้าไปประกอบอย่างแพร่หลาย โดยการอ่านอัลกุรอานแบบทำนองมะกอมที่นิยม หรือที่แนะนำ เรียกว่า "มัซฮูเราะห์ (**مشورة**)" มีอยู่ด้วยกัน 7 รูปแบบ ซึ่งพ้องกันกับสำเนียงดั้งเดิมของการอ่านอัลกุรอานในสมัยของท่านศาสนทูตฯ ได้แก่ 1) ทำนองราสต์ 2) ทำนองบายาตี 3) ทำนองนะฮะวานด์ 4) ทำนองฮิยาส 5) ทำนองเซกาฮ์ 6) ทำนองซอบา และ 7) ทำนองญิฮารอกะฮ์ ซึ่งก็ได้มีข้อโต้แย้งว่าสำเนียงการอ่านอัลกุรอานแบบมะกอมนี้เป็นเพียงการเรียกชื่อตามแต่ละเมืองที่ใช้สำเนียงดังกล่าวหาใช่เป็นชื่อทำนองดนตรีอย่างที่เข้าใจกัน นอกจากนี้แนวคิดเรื่องของการใช้โครงสร้างทำนองในอัลกุรอานยังช่วยให้สะดวกต่อ

การจดจำ การเทียบขึ้นต้นเสียงให้เป็นมาตรฐานเดียวกัน และยังช่วยให้สามารถสร้างสำเนียงเสียงใหม่จากการด้นสดได้สะดวกมากขึ้นอีกด้วย

จากการตีความหลักฐานต่าง ๆ ในคำสอนทางศาสนาอิสลาม และค่านิยมของการอ่านอัลกุรอานดังกล่าวนี้เองที่เป็นแนวคิดให้สำนักเมฟเลวีเลือกใช้ทำนองมะคามในการอัญเชิญโองการอัลกุรอานในพิธีกรรมเซมา เพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างความไพเราะเพื่อดึงดูดความสนใจ เสริมสร้างศรัทธา และสร้างความประทับใจให้กับผู้เข้าร่วมพิธีกรรม ทั้งนี้เป็นที่ตั้งข้อสังเกตว่า เมื่อถึงขั้นตอนการอัญเชิญโองการอัลกุรอานในพิธีกรรมเซมา การทำสมาธิหมุน และดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมจะหยุดลงโดยทันที ทั้งนี้เป็นเพราะอ้างอิงจากหลักฐาน ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

وَإِذَا قُرِئَ الْقُرْآنُ فَاسْتَمِعُوا لَهُ وَأَنصِتُوا لَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ

“และเมื่ออัลกุรอานถูกอ่านขึ้น ก็จงสดับฟังเถิด และจงนิ่งเงียบ เพื่อว่าพวกเจ้าจะได้รับการเอ็นดูเมตตา”

(อัลอะอ์รอฟ 7 : 204)

2.4 การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดอิทธิพลฯ ที่ปรากฏในนาฏกรรม และเครื่องแต่งกายในพิธีกรรม

- ท่าทางประกอบนาฏกรรม

อิสลามเชื่อว่าพระมหาคัมภีร์อัลกุรอานเป็นดำรัสของพระผู้เป็นเจ้า เป็นสิ่งมหัศจรรย์ที่ถูกประทานลงมาเพื่อใช้เป็นธรรมนูญแก่มนุษยชาติ มีเนื้อหาเป็นสัจนิรันดร์ ทั้งประมวลสรรพวิชาต่าง ๆ ประวัติศาสตร์ รวมถึงพยากรณ์สิ่งที่จะเกิดขึ้นในอนาคต ถ้อยความที่ปรากฏในอัลกุรอานถือเป็นสิ่งที่ท้าทายที่ไม่อาจสิ่งใดสามารถทำได้เสมอเหมือน ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَىٰ أَن يَأْتُوا بِمِثْلِ هَٰذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا

“จงกล่าวเถิด แน่นอนหากมนุษย์ และญินรวมกันที่จะประดิษฐ์สิ่งที่เหมือนอัลกุรอานนี้ พวกเขาไม่อาจจะนำมาได้ และแม้ว่าบางคนในหมู่พวกเขาจะเป็นผู้ช่วยเหลือแก่บางคนก็ตาม”

(อัลอิสรออ์ 17 : 88)

สำนวนโวหารของอัลกุรอานเต็มไปด้วยวาทศิลป์ และวิทยปัญญาจากพระผู้เป็นเจ้า โดยถ้อยคำบางส่วนบางตอนที่สามารถทำความเข้าใจได้โดยตรงตามตัวอักษรถูกนำมาใช้เพื่อเป็นกฎบัญญัติ (ชะรีอัต) บังคับเหนือมุสลิมทุกคน อย่างไรก็ตามแต่หลายโองการในอัลกุรอานเต็มไปด้วยความซับซ้อนทางด้านภาษา การเปรียบเปรย และความหมายซ่อนเร้น ซึ่งลักษณะทางรหัสนัยที่ปรากฏในโองการอัลกุรอานไม่เพียงแต่อยู่ในรูปแบบวรรณศิลป์ร้อยแก้วกึ่งร้อยกรองเท่านั้น หากแต่ยังปรากฏในลักษณะของตัวอักษรย่อที่ไม่อาจคาดเดาความหมายที่แท้จริงได้ซึ่งต้องอาศัยการตีความเพื่อการอนุมาน อย่างไรก็ตามแต่ในแนวคิดแบบรหัสนิยมซูฟีย์มีคำกล่าวว่าจำเป็นต้องอาศัยความรู้ภายใน (ฮะกีกัต) เพื่อยกม่านกั้นจากสายตา และจิตใจ (กัชฟ์) เท่านั้นจึงจะสามารถทำให้ค้นพบความหมายที่แท้จริงได้

ตัวอักษรย่อที่ถูกใช้เริ่มต้นบทในอัลกุรอานซึ่งไม่มีความหมายเป็นเอกเทศ มีอยู่ทั้งสิ้น 29 บท (ซูเราะห์) ยกตัวอย่าง “กอฟ (ق)” “ซอด (ص)” “ยาซีน (يس)” “ฏอฮา (طه)” “ฮามีม (حم)” “อะลิฟ ลาม มีม (الم)” “อะลิฟ ลาม รอ (الر)” “ฏอ ซีน มีม (طسم)” “อะลิฟ ลาม มีม รอ (المر)” “อะลิฟ ลาม มีม ซอด (المص)” และ “กาฟ ฮา ยา อีน ซอด (كهيعص)” เป็นต้น ในตำราอรรถาธิบายอัลกุรอาน (ตัฟซีร) มีการตีความอักษรเหล่านี้ไว้หลายทัศนะแต่ทุกทัศนะเห็นพ้องต้องกันว่า อักษรย่อมีไว้เพื่อใช้กระตุ้นความฉงนสนเท่ห์ใจ และเพื่อเพิ่มคุณค่าในสารธรรมอิสลาม โดยอักษรย่อดังกล่าวมีความเป็นรหัสนัยถือว่าเป็นสิ่งคลุมเครือของอัลกุรอานซึ่งไม่มีวันจะเข้าใจได้ หรืออาจกล่าวได้ว่าแนวทางของความรู้ในเรื่องนี้เป็นสิ่งที่ถูกปกปิดไว้ตลอดกาลโดยสมบูรณ์สำหรับปุถุชน มีเฉพาะอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล) และผู้ที่เป็นรักยิ่งของอัลเลาะห์ (วะลียุลลอฮ์) เท่านั้นที่มีความเข้าใจในความหมายที่แท้จริงของอักษรเหล่านี้ ทั้งนี้มีความพยายามในการนำตัวอักษรต่างๆ ที่ปรากฏในอัลกุรอานมาทำการจัดเรียงใหม่เป็นประโยคเพื่อหาความหมายที่อาจถูกซ่อนเร้นในรหัสยะของพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งปรากฏว่ามีหลายการจัดเรียงที่สามารถถอดความหมายออกมาได้ แต่ก็ไม่ได้รับการยอมรับอย่างแพร่หลายจากกลุ่มนิกายใดๆ เนื่องจากขาดหลักฐานสนับสนุนจากทั้งอัลกุรอาน หรืออัลฮะดิษ

ในการประกอบพิธีกรรมเซมาของสำนักเมฟเลวี ปฏิเสธไม่ได้ว่าส่วนที่น่าจดจำที่สุด คือ ท่วงท่าในการทำสมาธิหมุนซึ่งไม่เพียงแต่มีความงดงามน่าหลงใหล แต่ยังแฝงไว้ด้วยมนต์เสน่ห์อันเร้นลับที่สามารถสะกดสายตา และจิตใจให้เกิดความสงบได้ ซึ่งเมื่อพิจารณาจากท่าทางต่างๆ แล้วพบว่ามีความคล้ายคลึงกับตัวอักษรในภาษาอาหรับที่อาจสื่อความหมายรหัสนัยซ่อนเร้นตามคตินิยมแบบซูฟีย์

ท่ายืนตรงแขนขวาทับแขนซ้ายมือทั้งสองข้างวางบนหัวไหล่ของเหล่าเซมาเซน ซึ่งเป็นท่าเตรียมพร้อมก่อนทำเริ่มทำสมาธิหมุน มีความคล้ายคลึงกับตัว “อะลิฟ (ا)” อักษรภาษาอาหรับลำดับที่ 1 ใช้สื่อความหมายถึงความเป็นเอกะของพระผู้เป็นเจ้าว่าทรงมีเพียงหนึ่งเดียวไม่มีสิ่งใดเสมอเหมือน หรือ “อัลวะห์ดานิยะต์” ซึ่งเป็นคุณลักษณะจำเป็น (ซีฟัตวาญิบ) ของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่มุสลิมทุกคนจำเป็นต้องศรัทธา

ท่าชูแขนทั้งสองข้างมือขวาผายออกขึ้นด้านบนมือซ้ายคว่ำลงด้านล่างของเหล่าเซมาเซน ซึ่งเป็นท่าสำหรับทำสมาธิหมุน มีความคล้ายคลึงกับตัว “ลาม (لا)” อักษรภาษาอาหรับลำดับที่ 23 โดยในที่นี้เป็นอักษรควบแทนด้วยอักขระพิเศษที่เรียกว่าตัว “ลามอะลิฟ” อ่านออกเสียงว่า “ลา” แปลว่า “ไม่” ใช้สื่อความหมายของการปฏิเสธ มาจากคำปฏิญาณตนของมุสลิมที่ว่า “ลาอิลาฮาอิลลัลลอฮ์” แปลว่า “ไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจากอัลเลาะห์ (ซ.บ.)” นอกจากนั้นแล้วท่านี้ยังมีความหมายแฝง โดยมือขวาที่ผายออกขึ้นสู่ฟากฟ้าเสมือนการรับพระกรุณาธิคุณ และสิริมงคลจากพระผู้เป็นเจ้าที่ประทับเหนือชั้นฟ้าให้ลงมาสู่มวลมนุษยชาติที่อาศัยบนหน้าผืนโลกผ่านมือซ้ายที่คว่ำลงสู่ผืนดิน

ท่านั่งคุกเข่าให้เท้าขวาทับเท้าซ้ายของเชค และเหล่าเซมาเซน ซึ่งเป็นท่าสำหรับนั่งพักก่อนเริ่มพิธีกรรมเซมา และนั่งทำสมาธิระลึกถึงพระเจ้าเป็นการส่วนตัวหลังจากสิ้นสุดการทำสมาธิหมุน มีความคล้ายคลึงกับตัว “ฮา” อักษรภาษาอาหรับลำดับที่ 26 ใช้สื่อความหมายถึงอัลเลาะห์ (ซ.บ.) เนื่องจากในการระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้าตามแนวทางซูฟีย์มักมีการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบด้วยจึงจำเป็นต้องใช้คำสั้นๆ เพื่อให้สัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวร่างกายจนเกิดเป็นสมาธิ โดยมีการย่อประโยค “ลาอิลาฮาอิลลัลลอฮ์ (ไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจากอัลเลาะห์)” เหลือเพียงแค่คำว่า “ฮุ” หรือ “ฮา” สำหรับใช้กล่าวสั้นๆ เท่านั้น นอกจากนี้แล้วตัวอักษรดังกล่าวยังเป็นตัวย่อของคำว่า “ฮักก์ (حقّ)” ในภาษาอาหรับที่แปลว่า “ความจริง” และถือเป็นพระนามหนึ่งของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ถูกกล่าวในอัลกุรอานว่า “อัลฮักก์ (الحق)” มักใช้เพื่ออ้างถึงพระเจ้าว่าเป็นความจริงสูงสุดในบริบทของอิสลาม

เป็นที่น่าสังเกตว่าเมื่อนำตัวอักษรย่อทั้งหมดจากท่าทางนาฏกรรมประกอบพิธีกรรมเซมาจัดเรียงกันตามลำดับอักษรภาษาอาหรับ ได้แก่ อลิฟ (ا) ลาม (لا) และฮา (ه) จะสามารถประกอบกันเป็นคำว่า “อิลาฮี (إله)” แปลว่า “พระเจ้า” หรือ “อัลเลาะห์ (الله)” ได้ลงตัวอย่างน่าอัศจรรย์

ภาพประกอบ 50 ท่าทางในการประกอบพิธีกรรมเซมา

จากการตีความหลักฐานต่าง ๆ ในคำสอนทางศาสนาอิสลามดังกล่าวนี้เองที่เป็นแนวคิดให้สำนักเมฟเลวีเลือกใช้ท่าทางต่างๆ ดังกล่าวแทนตัวอักษรภาษาอาหรับในพิธีกรรมเซมา เพื่อใช้เป็นรหัสยะสื่อความหมายซ่อนเร้นในความรู้อันยิ่งใหญ่ของพระผู้เป็นเจ้า และเป็นการกระตุ้นให้มนุษย์ค้นหาคำตอบภายในจิตใจ ซึ่งมีเฉพาะผู้แสวงหาแนวทางที่ถูกต้องเท่านั้นจึงจะทราบความหมายที่แท้จริง

- เดสตาร์

ผ้าโพกศีรษะสีเขียวที่พันด้วยรูปแบบเฉพาะรอบหมวกซิกเก อนุญาตให้สวมใส่เฉพาะเชคที่ได้รับการยอมรับนับถือจากสำนัก และได้การรับรองอย่างถูกต้อง สีเขียวเป็นสีที่สำคัญที่สุดของศาสนาอิสลาม ซึ่งเป็นที่สังเกตได้ว่าสีเขียวถูกใช้ในธงชาติของประเทศมุสลิมเกือบทุกประเทศ โดยสีเขียวนั้นถูกกล่าวว่าเป็นสีที่โปรดปราน และเป็นสีสัญลักษณ์ของท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) อีกทั้งยังเป็นสัญลักษณ์แทนพืชพรรณเขียวชอุ่มแห่งแดนสวรรค์อีกด้วย และโดยเฉพาะอย่างยิ่งแล้วสีเขียวนั้นจัดเป็นสีอาภรณ์ของชาวสวรรค์ ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ตรัสไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُندُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِن فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا

"บนพวกเขามีอาภรณ์สีเขียวทำด้วยผ้าไหมเนื้อดี และผ้าไหมเนื้อหยาบ และถูกประดับด้วยกำไลเงิน และพระเจ้าของพวกเขาจะทรงให้พวกเขาได้ดื่มเครื่องดื่มที่มีความบริสุทธิ์ยิ่ง"

(อัลอินซาน 76 : 21)

อีกทั้งยังมีหลักฐานจากพระวจนะของท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ได้กล่าวไว้อีกว่า "ผู้ใดที่ให้เสื้อผ้าแก่มุสลิมได้สวมใส่ร่างกายของเขา อัลเลาะห์ (ซ.บ.) จะทรงให้เขาได้สวมใส่เสื้อผ้าสีเขียวแห่งสรวงสวรรค์ในวันแห่งการพิพากษา" นอกจากนี้ยังมีหลักฐานอื่นๆ ที่รายงานต่อกันมาจากสาวกผู้ใกล้ชิดของท่านศาสนทูตฯ เป็นหลักฐานที่มีที่มาน่าเชื่อถือสามารถใช้อ้างอิงได้ในทางวิชาการอิสลามซึ่งถูกบันทึกโดยท่านอิหม่ามอะบูดาวูด และท่านอิหม่ามติรมีซีย์ มีเนื้อความสำคัญที่กล่าวไว้ตรงกันถึงความโปรดปรานสีเขียวของท่านมุฮัมมัดความว่า "ฉันได้ออกไปพร้อมกับบิดาของฉันเพื่อไปยังท่านนบีฯ ดังนั้น ฉันก็ได้แลเห็นว่าบนตัวของท่านนบีฯ นั้นมีผ้าคลุมสองผืนที่เป็นสีเขียว"

การโพกศีรษะของชายชาวมุสลิมนั้นได้แบบอย่างมาจากท่านศาสนทูตมุฮัมมัด นักวิชาการอิสลามส่วนใหญ่วินิจฉัยเรื่องนี้ว่าการสวมใส่ผ้าโพกศีรษะ หรือ "สะระบั่น" ของท่านศาสนทูตฯ เป็นเพียงการแต่งกายตามธรรมเนียมนิยมอาหรับเนื่องด้วยว่าตัวท่านเป็นชาวอาหรับและไม่ได้ถือเป็นกฎข้อบังคับในทางศาสนา อย่างไรก็ดีในการตีความทางศาสนาอิสลามการกระทำใด ๆ ที่เป็นจริยวัตรจากท่านศาสนทูตฯ ถือว่าเป็นซุนนะห์ (แบบฉบับ) ที่ควรปฏิบัติตามโดยอาศัยหลักฐานจากวจนะของท่านศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) ได้กล่าวไว้ว่า *"ผ้าสะระบั่นถือเป็นมงกุฎของชาวอาหรับ"* จากความข้างต้นทำให้ทราบว่าท่านมุฮัมมัดให้ความสำคัญเกี่ยวกับการใช้ผ้าโพกศีรษะอย่างยิ่งที่ไม่เพียงแต่เป็นเครื่องแต่งกายประจำชาติของชาวอาหรับเท่านั้น หากแต่ยังเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมอันดีงามที่ผูกพันกับวิถีชีวิตแห่งสังคมอาหรับมาช้านาน ยิ่งไปกว่านั้นยังพบว่าผ้าโพกศีรษะถือเป็นศิราภรณ์อันทรงเกียรติงามสง่าสำหรับองค์สุลต่าน และบรรดาผู้นำทางศาสนาอิสลามในประเทศต่าง ๆ ซึ่งนิยมใช้ผ้าโพกศีรษะเป็นปกติ ทั้งยังถือว่าการโพกศีรษะสำหรับผู้ดำรงตำแหน่งอิหม่ามนั้นจัดเป็น "สุนัตมุอักกะดะห์" หรือสิ่งที่ส่งเสริมให้กระทำจนเป็นนิตย์อีกด้วย

จากการตีความหลักฐานต่าง ๆ ในคำสอนทางศาสนาอิสลามดังกล่าวนี้เองที่เป็นแนวคิดให้สำนักเมฟเลวีเลือกใช้ผ้าสีเขียวประดับไว้บนจุดสูงสุดของร่างกายในเครื่องแบบแต่งกายที่ใช้พิธีกรรมเซมา เพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์แสดงถึงกิตติคุณความประเสริฐของศาสนทูตมุฮัมมัด

(ซ.ล.) และเป็นเครื่องหมายแสดงลักษณะของชาวสวรรค์ โดยเชคผู้คาดผ้าเดสตาร์สีเขียวนี้จะได้รับการยอมรับว่าเป็นผู้มีความรู้ความเข้าใจในศาสนาอย่างถ่องแท้จนบรรลุระดับสูงสุดทางจิตวิญญาณ และได้ประพฤติตนเป็นผู้มีคุณธรรมเป็นที่น่ายกย่องนับถือประหนึ่งชาวสวรรค์

ทั้งนี้เป็นที่สังเกตว่าโดมสุสานที่อยู่เหนือหลุมศพของท่านศาสนทูตมุฮัมมัดถูกทาด้วยสีเขียวซึ่งเป็นสีประจำตัวของท่าน และโดมหลุมศพของท่านรูมีย์ก็ถูกประดับด้วยกระเบื้องสีเขียวเช่นเดียวกัน ซึ่งในกรณีของท่านรูมีย์นับเป็นการยกย่องให้เกียรติท่านให้เป็นหนึ่งในชาวสวรรค์ เนื่องจากคุณูปการที่มีต่อสำนักเมฟเลวี และการเผยแพร่ศาสนาอิสลาม ซึ่งตามประวัติของรูมีย์แล้วพบว่าในขณะที่ท่านยังมีชีวิตอยู่มักโพกศีรษะด้วยผ้าสีขาวไม่ได้โพกศีรษะด้วยผ้าสีเขียวตามที่ปรากฏในภาพวาดปัจจุบันแต่อย่างใด

ภาพประกอบ 51 โดมสุสานสีเขียวของศาสนทูตมุฮัมมัด และผ้าคาดเดสตาร์

- ซิกเก

หมวกสีน้ำตาลทรงสูงทำจากขนสัตว์ หรือสักหลาดที่ถูกสวมใส่โดยเชค เซมาเซน และ นักดนตรีทุกคนในพิธีกรรมเซมา โดยสีน้ำตาลถูกเชื่อมโยงเข้ากับสีของแผ่นดินซึ่งถูกกล่าวถึงบ่อยครั้งอย่างมีนัยสำคัญ ตามความเชื่อในศาสนาอิสลามกล่าวว่า พระเจ้าทรงพระประสงค์ให้มีผู้ปกครองขึ้นบนหน้าแผ่นดินเพื่อรังสรรค์สิ่งดีงามประดับโลกตามแนวทางศาสนาของพระองค์ จึงทรงมีบัญชาให้ทูตสวรรค์นำดินจากที่ต่าง ๆ บนโลกปั้นเป็นรูปมนุษย์ขึ้น จากนั้นจึงทรงเป่าวิญญาณเข้าไปในหุ่นนั้นจนมีชีวิตขึ้นมาเป็นบรรพบุรุษคนแรกของมนุษยชาติ คือ ศาสนทูตอาดัม (อ.) ซึ่งนอกจากจะเป็นมนุษย์คนแรกที่ถูกสร้างขึ้นแล้ว อิสลามยังถือว่าอาดัมเป็นผู้นำคำสั่งสอนจากพระเจ้าออกเผยแผ่คนแรกอีกด้วย ดังพระดำรัสของ อัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่กล่าวไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَراً مِنْ طِيْنٍ

“เมื่อองค์อภิบาลของเจ้าได้ตรัสแก่มวลมะลาอิกะห์ว่าแท้จริงข้าจะสร้างมนุษย์คนหนึ่งจากดิน”

(ซอด 38 : 71)

وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنسَانَ مِن صَلْصَالٍ مِّنْ حَمَإٍ مَّسْنُونٍ

“และโดยแน่นอน เราได้สร้างมนุษย์จากดินแห้ง จากดินดำเป็นตม”

(อัลฮิจญ์ 15 : 26)

وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن سُلَالَةٍ مِّن طِينٍ

“และขอสาบานว่า แน่นอนเราได้สร้างมนุษย์มาจากธาตุแท้ของดิน”

(อัลมุอ์มินูน 23 : 12)

هُوَ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن طِينٍ ثُمَّ قَضَى أَجَلاً وَأَجَلٌ مُّسمًّى عِندَهُ ثُمَّ أَنتُمْ تَمْتَرُونَ

“พระองค์คือ ผู้ที่ทรงบังเกิดพวกเจ้าจากดิน แล้วได้ทรงกำหนดเวลาแห่งความตายไว้ และกำหนดที่ถูกระบุไว้อีกกำหนดหนึ่งนั้น อยู่ที่พระองค์แต่แล้วพวกเจ้าก็ยังสงสัยกันอยู่”

(อัลอันอาม 6 : 2)

ตามหลักศรัทธานี้เมื่อธรรมชาติโดยกำเนิดของมนุษย์ถูกสร้างขึ้นมาจากดินแล้ว จึงเป็นผลให้มนุษย์ต้องผูกพันอยู่กับผืนแผ่นดินอย่างแนบแน่นตั้งแต่เกิดจนตาย เช่น สร้างที่อยู่อาศัยบนแผ่นดิน บริโภคสิ่งที่งอกเงยจากผืนดิน หวงแหนครอบครองทรัพย์สมบัติจากใต้ดิน และเมื่อสิ้นชีพไปแล้วก็กลับคืนสู่ธุลีดิน ชาวมุสลิมจัดการกับผู้ตายด้วยการฝังโดยให้ศพนอนตะแคงขวาหันหน้าไปทาง “กิบลัต” หรือทิศทางที่ใช้สำหรับการละหมาด ในหลักปฏิบัติอิสลามสายจารีตนิยมจะไม่นิยมการประดับตกแต่งหลุมศพด้วยวิธีการใด ๆ ทั้งสิ้น แต่อนุญาตให้ทำสัญลักษณ์เพื่อแสดงตำแหน่งฝังศพโดยอาจใช้ไม้ หรือก้อนหินวางบริเวณส่วนศีรษะ และเท้าของศพเพื่อเป็นการเตือนไม่ให้ผู้ใดเผลอกระทำการใด ๆ ที่ไม่ให้เกียรติแก่ผู้ตายแต่ไม่ใช่เพื่อการระบุฐานะของผู้ตายเพื่อการเคารพสักการะ ต่อมารูปแบบของสัญลักษณ์หลุมศพได้พัฒนาขึ้นตามลำดับความเคร่งครัดที่น้อยลง และจากอิทธิพลภายนอกศาสนาอิสลามที่นิยมสร้างถาวรวัตถุประดับประดาหลุมศพ จากก้อนหิน หรือท่อนไม้จึงกลายเป็นเสาหิน หรือแผ่นไม้ที่มีความประณีต มีการทำหัวเสาเป็นรูปร่างต่าง ๆ เช่น ทรงโดมของมัสยิด รูปพระจันทร์เสี้ยว รูปทรงเราขาคณิต ฯลฯ มีการสลัก

ลวดลาย หรือข้อความลงบนแผ่นป้ายหลุมศพ กระทั่งการก่อสร้างหลุมศพของบุคคลสำคัญก็กลายเป็นถาวรสถานสำหรับการเคารพสักการะไปในที่สุด ซึ่งสามารถพบได้โดยทั่วไปในสุสานตามธรรมเนียมปฏิบัติของสำนักเมฟเลวี

จากการตีความหลักฐานต่าง ๆ ในคำสอนทางศาสนาอิสลามดังกล่าวนี้เองที่เป็นแนวคิดให้สำนักเมฟเลวีเลือกใช้หมวกสีน้ำตาลเพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนสีของดินที่เป็นจุดเริ่มต้นของมนุษยชาติ และใช้เป็นหมวกทรงสูงเพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนป้ายหลุมศพสวมไว้บนศีรษะในเครื่องแบบแต่งกายที่ใช้พิธีกรรมเซมา เพื่อใช้เป็นเครื่องเตือนสติเตือนใจให้พึงระลึกอยู่เสมอว่ามนุษย์นั้นถูกสร้างขึ้นมาจากสิ่งใด และมนุษย์นั้นแบกความตายไว้กับตัวเองตลอดเวลาไม่สามารถหนีพ้นไปได้ ตัวตนแท้จริงของมนุษย์เป็นเพียงฝุ่นธุลีดินที่ได้รับมหากรุณาจากพระผู้เป็นเจ้าให้บังเกิดเป็นชีวิต และเมื่อความตายมาเยือนมนุษย์ก็จะคืนสู่แผ่นดินเพื่อกลับไปยังพระผู้ทรงสร้างอีกครั้งหนึ่ง

ภาพประกอบ 52 ป้ายหินหลุมศพของสำนักเมฟเลวี และหมวกซิกเก

- เทนนูเร และเดสเตกูล

เสื้อสีขาวยาวไม่มีแขนชายบานออกเป็นกระโปรง และเสื้อทับแขนยาวตัวสั้นสีขาวสวมใส่โดยเชค และเซมาเซน แต่ไม่รวมถึงนักดนตรีที่แต่งกายด้วยเสื้อปกติแขนยาวสีขาวเท่านั้น โดยทั่วไปสีขาวถูกใช้เป็นสัญลักษณ์สากลของความดีงาม และความบริสุทธิ์ จึงมักพบเห็นนักบวชในหลายลัทธินิกายทางศาสนาใช้เป็นสีของเครื่องแบบแต่งกายอยู่เสมอ แม้ว่าในศาสนาอิสลามจะไม่มีระบบนักบวช เพราะถือว่ามุสลิมทุกคนมีหน้าปฏิบัติตามคำสอนอย่างเคร่งครัด และสามารถสอนศาสนาที่ถูกต้องให้แก่ผู้สนใจทั่วไปได้ แต่ในหลักการปฏิบัติแบบซูฟีย์ที่สาวกประพฤติตนสมถะเยี่ยงอย่างนักพรตโดยนิยมสวมใส่เพียงเสื้อขนแกะสีขาวก็สะท้อนลักษณะความบริสุทธิ์และความเคร่งครัดของการเป็นนักบวชออกมาได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งในศาสนาอิสลามเองมี

หลักฐานที่กล่าวถึงความสำคัญของเครื่องแต่งกายสีขาวจากพระวจนะของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) รายงานโดยติรมีซีย์ความว่า *"จงสวมชุดสีขาว เพราะมันบริสุทธิ์ และดีงาม และจงใช้มันในการห่อศพ"* และรายงานโดยอะบูดาวูด ความว่า *"พวกท่านจงสวมใส่เสื้อผ้าสีขาว เพราะสีขาวคือสีที่ดีที่สุดของเสื้อผ้า และจงห่อศพคนตายในหมู่พวกท่านด้วยผ้าสีขาว"* นอกจากนี้แล้วยังมีบันทึกจากติรมีซี และอิบนุมาญะห์กล่าวถึงลักษณะเครื่องแต่งกายของท่านว่า *"เสื้อผ้าที่ท่านศาสนทูตฯ ชอบใส่ คือ เสื้อแขนยาวถึงข้อมือ และซุนนะห์ให้แต่งกายด้วยชุดสีขาว เพราะท่านชอบสวมใส่เสื้อผ้าสีขาว"*

จากหลักฐานข้างต้นสามารถสังเกตได้ว่า สีขาวถูกให้ความสำคัญทั้งเป็นเครื่องแต่งกายในยามมีชีวิต และใช้ห่อหุ้มร่างกายในยามตาย ไม่เว้นแต่ตัวท่านศาสนทูตฯ เอง ซึ่งท่านหญิงอาอิชะห์ ภรรยาของท่านศาสนทูตฯ "แท้จริงท่านศาสนทูตฯ ได้ถูกห่อร่างกายด้วยผ้าขาวสามผืน" ท่านอิหม่ามนะวาวีย์ กล่าวว่า สีขาว เป็นหลักฐานที่ใช้ส่งเสริมการห่อศพ เพราะในสีขาวได้รวมความสวยงาม ความสะอาด ความบริสุทธิ์ไว้ทุกอย่าง ดังนั้นการห่อศพด้วยผ้าสีอื่นนอกจากสีขาวไม่เป็นที่อนุญาต และถือว่าน่ารังเกียจ และยังได้กล่าวอีกว่า ผ้าห่อศพไม่ควรมีอะไรประดับประดา แม้จะเป็นลวดลาย หรือสีสันจากการย้อม และไม่ควรใช้ผ้าขนสัตว์มาห่อศพ ถ้ามีความสามารถที่จะเอาผ้าชนิดอื่นมาใช้ได้

นอกจากนี้แล้วสีขาวไม่เพียงแต่เป็นสัญลักษณ์แทนความบริสุทธิ์ที่สะท้อนออกมาในรูปแบบของเครื่องแต่งกายเท่านั้น แต่ยังหมายถึงวิญญาณของมนุษย์อันมีที่มาจากพระผู้เป็นเจ้าอีกด้วย ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ตรัสไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي خَالِقٌ بَشَرًا مِّن طِينٍ
فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ

"จงรำลึกถึงขณะที่พระเจ้าตรัสแก่มะลาอิกะห์ว่า แท้จริงข้าจะสร้างมนุษย์คนหนึ่งจากดิน ดังนั้น เมื่อข้าได้ทำให้เขามีรูปร่างสมส่วน และได้เป่าวิญญาณจากข้าเข้าไปในตัวเขา ฉะนั้นพวกเจ้าจงก้มลงกราบต่อเขา"

(ซอด 38 : 71-72)

ภาพประกอบ 53 ผ้าห่อศพ และเสื้อเทนนูเร

จากการตีความหลักฐานต่าง ๆ ในคำสอนทางศาสนาอิสลามดังกล่าวนี้เองที่เป็นแนวคิดให้สำนักเมฟเลวีเลือกใช้เสื้อสีขาวเป็นสัญลักษณ์แทนผ้าห่อศพในเครื่องแบบแต่งกายที่ใช้ในพิธีกรรมเซมา เพื่อเป็นเครื่องเตือนสติเตือนใจให้พึงระลึกอยู่เสมอว่า ความตายนั้นอยู่ใกล้ชิดกับมนุษย์ตลอดเวลาไม่สามารถหลีกเลี่ยงไปได้เสมือนร่างกายที่ถูกห่อหุ้มไว้ด้วยผ้าพันศพ และสีขาวยังเปรียบเสมือนจิตวิญญาณของมนุษย์นั้นมีที่มาอันบริสุทธิ์จากพระผู้เป็นเจ้า มีแต่เพียงเฉพาะจิตที่ถูกฝึกมาอย่างดีแล้วเท่านั้นจึงจะสามารถหลุดพ้นจากพันธนาการในอัตตาตัวตน และเมื่อนั้นวิญญาณจึงจะบริสุทธิ์พอที่จะกลับคืนสู่ความเมตตาของพระองค์

ทั้งนี้เป็นที่สังเกตว่าในการจัดการศพของชาวมุสลิมชายจะห่อด้วยผ้าขาว 3 ชั้น ซึ่งมีความสอดคล้องกับการแต่งกายของเซมาเซนในพิธีกรรมเซมาที่สวมเสื้อสีขาว 3 ชั้น เช่นเดียวกัน ประกอบไปด้วย เสื้อขาวตัวใน ชุดเทนนูเร และเสื้อเดสเตกูล

- เฮอร์กา

เสื้อคลุมหลวมตัวยาวสีดำที่ถูกสวมใส่โดยเชค เซมาเซน และนักดนตรีทุกคนในพิธีกรรมเซมา โดยจะถูกสวมใส่ไว้ตลอดเวลาในช่วงการประกอบพิธี ยกเว้นเซมาเซนที่จะถอดเสื้อคลุมนี้ออกในขณะทำการหมุน โดยเสื้อคลุมลักษณะดังกล่าวนี้สามารถพบเห็นได้ทั่วไปในวัฒนธรรมการแต่งกายของชนชาติอาหรับ และเปอร์เซียโดยบุคคลสำคัญ หรือเนื่องในโอกาสที่เป็นทางการต่าง ๆ นอกจากนี้แล้วยังมีรายงานจากติรมีซี และนาซาอี กล่าวถึงเสื้อคลุมว่า *“ศาสนทูตฯ ชอบที่จะสวมใส่ญุบบะห์ (เสื้อคลุม)”* ฉะนั้นการสวมใส่เสื้อคลุมจึงไม่ถือเป็นเพียงวัฒนธรรมการ

แต่งกายของชนชาติใดชนชาติหนึ่งเท่านั้น หากแต่เป็นแบบฉบับของท่านศาสนทูตฯ ที่ชาวมุสลิมนิยมปฏิบัติตาม

หากกล่าวถึงสีดำแล้วมักถูกใช้เป็นสัญลักษณ์สากลแทน ความมืดมิด และความชั่วร้าย ในคำสอนของศาสนาอิสลามกล่าวถึงความชั่วร้ายบนโลกอันมีที่มาจากมารร้าย หรือ “ซัยฏอน (Satan)” ที่คอยล่อลวงจิตใจมนุษย์ให้หลงออกไปจากแนวทางอันเที่ยงตรงของอิสลามให้ประพฤติตนชั่วช้าต่าง ๆ และถือเป็นศัตรูตัวฉกาจของมนุษย์ ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่กล่าวไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمْ عَدُوٌّ فَاتَّخِذُوهُ عَدُوًّا

“แท้จริง ซัยฏอนนั้นมันเป็นศัตรูของพวกเจ้า ดังนั้นพวกเจ้าจงนับมันเป็นศัตรูเถิด”

(ฟาฏิร 35 : 6)

นอกเหนือจากการล่อลวงของมารร้ายให้ประพฤติผิดแล้ว มนุษย์เองยังสามารถหลงผิดไปกับอารมณ์ใฝ่ต่ำของตนเอง หรือ “นัฟซู (اَلنَّفْسُ)” ได้เช่นเดียวกัน ซึ่งอารมณ์ใฝ่ต่ำเป็นอารมณ์ตามธรรมชาติของสัตว์เดรัจฉานที่เป็นองค์ประกอบอยู่ในตัวตนของมนุษย์ และเป็นสิ่งที่ชักนำมนุษย์ไปสู่การทำตามความอยาก ความปรารถนา และกามตัณหาต่าง ๆ เป็นสิ่งที่ต้องถูกกำจัดขัดเกลา และสามารถสร้างความเสียหายได้ไม่ต่างไปจากการล่อลวงของมารร้าย ซึ่งมุสลิมจำเป็นจะต้องวิงวอนขอความคุ้มครองให้พ้นภัย ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่กล่าวไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

فَلاَ تَتَّبِعُواْ الْهَوَى

“ดังนั้นพวกเจ้าจงอย่าได้ตามอารมณ์ใฝ่ต่ำ”

(อันนิซาอ์ 4 : 135)

إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَحِيمٌ

“แท้จริงนัฟซูนั้นจะบงการให้กระทำความชั่ว นอกจากผู้ที่พระผู้อภิบาลของข้าพระองค์ทรงเมตตา แท้จริงผู้อภิบาลของข้าพระองค์ทรงอภัยโทษยิ่งอีกทั้งยังทรงเมตตายิ่ง”

(ยูซุฟ 12 : 53)

ตามความเชื่อในศาสนาอิสลามมีการกล่าวถึงโลกหลังความตาย หรือ “อะลัมบัรซัค” ที่ซึ่งอัตตาตัวตนถูกฝังลงไปในความมืดมิดของหลุมศพ ณ ที่แห่งนี้วิญญาณของมนุษย์จะพร้อมรับการตอบแทนทั้งผลของการกระทำดี หรือกระทำชั่วในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่เพื่อรอการฟื้นคืนชีพใหม่อีกครั้งในวันแห่งการตัดสิน ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่กล่าวไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

مِنْهَا خَلَقْنَاكُمْ وَفِيْهَا نُعِيْدُكُمْ وَمِنْهَا نُخْرِجُكُمْ تَارَةً أُخْرَى

“จากแผ่นดินเราได้บังเกิดพวกเจ้า และ ณ แผ่นดินนั้น เราจะให้พวกเจ้ากลับคืนไป และจากแผ่นดินนั้น เราจะให้พวกเจ้ากลับออกมาอีกครั้งหนึ่ง”

(ฏอฮา 20 : 55)

ภาพประกอบ 54 หลุมฝังศพชาวมุสลิม และเสื้อคลุมเฮอร์กา

จากการตีความหลักฐานต่าง ๆ ในคำสอนทางศาสนาอิสลามดังกล่าวนี้เองที่เป็นแนวคิดให้สำนักเมฟเลวีเลือกใช้เสื้อคลุมสีดำเป็นสัญลักษณ์แทนความชั่วร้าย และอารมณ์ใฝ่ต่ำในเครื่องแบบแต่งกายที่ใช้ในพิธีกรรมเซมา เพื่อใช้เป็นเครื่องเตือนสติเตือนใจให้พึงระลึกอยู่เสมอว่า ทุกย่างก้าวชีวิตของมนุษย์ในโลกนี้ล้วนถูกล่อลวง และถูกทดสอบจากด้านมืดทุกทิศทาง เสมือนเสื้อคลุมสีดำที่ปิดกั้นร่างกายไว้อย่างมิดชิดจากจิตใจขาวสะอาดภายในซึ่งจำเป็นต้องสละทิ้งความผิดบาป และการถือมั่นทั้งปวง อีกทั้งเสื้อคลุมสีดำยังเป็นสัญลักษณ์แทนหลุมศพ เสมือนร่างกายที่ถูกล้อมด้วยความมืดมิดภายในสุสาน เช่นเดียวกันกับความตายนั้นเป็นสิ่งที่มนุษย์ทุกคนต้องเผชิญไม่สามารถหนีพ้นได้ เสื้อคลุมที่ถูกถอดออกยังแสดงให้เห็นภาพจิตวิญญาณที่กำเนิดขึ้นใหม่จากหลุมฝังศพในวันแห่งการพิพากษา

ทั้งนี้เป็นที่สังเกตว่าในขั้นตอนพิธีกรรมเซมา จะมีเพียงเหล่าเซมาเซนเท่านั้นที่ถอดเสื้อคลุมออกแล้วทำการหมุน ขณะที่เชค และเซมาเซนบาชยังสวมเสื้อคลุมอยู่ ทั้งนี้นอกจะเพื่อความสะดวกในการหมุนแล้วยังเป็นการสื่อถึงว่า เหล่าเซมาเซนจำเป็นต้องอาศัยระยะเวลาฝึกฝนประสบการณ์ทางจิตวิญญาณเพื่อให้บรรลุความรู้ขั้นสูงในการเข้าถึงพระผู้เป็นเจ้า ยังต้องละทิ้งอารมณ์ใฝ่ต่ำต่าง ๆ การยึดมั่นในอัตตาตัวตนที่เหนี่ยวรั้งจิตวิญญาณไว้กับโลกนี้ และเมื่อผ้าคลุมสีดำถูกถอดออกเผยให้เห็นชุดขาวจึงเปรียบเสมือนการละทิ้งความชั่วร้ายเหลือแต่เพียงจิตวิญญาณอันบริสุทธิ์ ขณะที่เชค และเซมาเซนบาชนั้นได้บำเพ็ญเพียรตนจนสามารถบรรลุความรู้ขั้นสูงที่แม้แต่ความชั่วร้ายที่รุมล้อมใด ๆ ก็ไม่อาจล่อลวงจิตวิญญาณที่บริสุทธิ์ภายในได้

- เอลิฟี เนเมด (รัดประคด)

แถบผ้าสีดำแบนกว้างประมาณหนึ่งฝ่ามือยาวประมาณสองรอบเอวหัวท้ายตัดแหลมเป็นรูปสามเหลี่ยมที่ปลายด้านหนึ่งมีเชือกยาวติดอยู่ ลักษณะโดยรวมคล้ายคลึงกับรัดประคดของภิกษุในพุทธศาสนา ใช้สำหรับพันเข้ากับเอวแทนเข็มขัดทับบนเสื้อเทนนูเรของเชค และ เซมาเซน เพื่อให้เกิดความแน่นกระชับมากยิ่งขึ้น เนื่องจากเทนนูเรมีลักษณะค่อนข้างหลวมและไม่มีแขนเสื้อ อีกทั้งปัจจุบันยังมีการถ่วงน้ำหนักชายกระโปรงเพื่อให้เกิดความพลิ้วไหวมากยิ่งขึ้นในขณะทำสมาธิหมุน เอลิฟี เนเมดจึงช่วยให้นักพรตเดอร์วิชเกิดความมั่นใจมากยิ่งขึ้นว่าเทนนูเรจะไม่ถูกรั้งจนหลุดลงมา

ดังที่กล่าวไว้แล้วในหัวข้อ “เฮอร์กา” หรือเสื้อคลุมของเหล่านักพรตเดอร์วิช สีดำที่ถูกสะท้อนออกมาในรูปแบบของเครื่องแต่งกายเปรียบเสมือนกับการยึดมั่นถือมั่นในอัตตาตัวตนอารมณ์ใฝ่ต่ำ การล่อลวงจากมารร้าย และความตาย เฉกเช่นเดียวกันกับ เอลิฟี เนเมด สีดำที่รัดแน่นอยู่รอบเอวก็ยังคงเป็นการสื่อความหมายเน้นย้ำถึงความชั่วร้ายต่างๆ ในโลกมนุษย์ให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้น

อย่างไรก็ตามถึงแม้โลกจะเต็มไปด้วยความชั่วร้าย แต่ชาวมุสลิมถือว่าอิสลามเป็นศาสนาแห่งหนทางที่ถูกต้อง ซึ่งผู้ปฏิบัติตามจะไม่มีวันหลงทางไปกับสิ่งล่อลวงต่างๆ โดยจะต้องประกอบไปด้วย “อิหม่าน” หรือ ความศรัทธาในพระผู้เป็นเจ้าอย่างลึกซึ้ง ซึ่งก่อให้เกิด “ตักวา” หรือ ความยำเกรงต่อพระผู้เป็นเจ้า โดยทั้งหมดนี้จะต้องเกิดขึ้นโดย “อิคลาส” หรือ ความบริสุทธิ์ใจ ไม่ได้ถูกบีบบังคับให้เชื่อถือศรัทธาตามกันมา และสิ่งสุดท้ายที่สำคัญที่สุด คือ “ยะกีน” หรือ “ความมั่นใจในพระผู้เป็นเจ้า” ว่าทรงเป็นเพียงพระองค์เดียวที่คู่ควรแก่การสักการะ และทรง

เป็นทางเดียวที่นำมนุษย์ไปสู่หนทางที่เที่ยงธรรม ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ตรัสไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ حَقُّ الْيَقِينِ فَسَبِّحْ بِاسْمِ رَبِّكَ الْعَظِيمِ

"แท้จริงนี้แหละคือความจริงที่แน่นอน ดังนั้นเจ้าจงสดุดีด้วยพระนามพระเจ้าของเจ้าผู้ยิ่งใหญ่เถิด"

(อัลวากิอะฮ์ 56 : 95-96)

ثُمَّ لَتَرَوُنَّهَا عَيْنَ الْيَقِينِ

"แล้วแน่นอนพวกเจ้าจะได้เห็นมัน ด้วยสายตาที่แน่ชัด"

(อัตตะกาษุร 102 : 7)

وَاعْبُدْ رَبَّكَ حَتَّىٰ يَأْتِيَكَ الْيَقِينُ

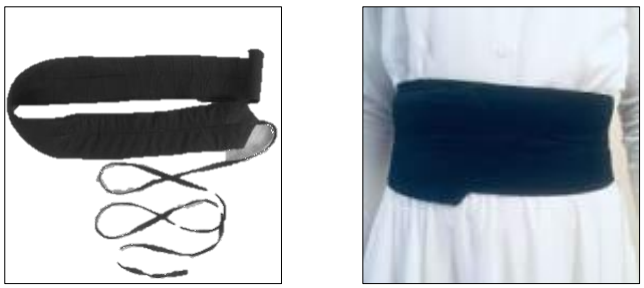
"และจงเคารพภักดีพระเจ้าของเจ้า กระทั่งความมั่นใจจะประสบแก่เจ้า"

(หรือในอีกการตีความหมายซ่อนเร้นของคำที่สามารถแปลความอีกอย่างได้ว่า)

"และจงเคารพภักดีพระเจ้าของเจ้า จนกว่าความแน่นอน (ความตาย) จะมาหาเจ้า"

(อัลฮิจญ์ 15 : 99)

ความมั่นใจในพระผู้เป็นเจ้า มีอยู่ด้วยกัน 3 ระดับ คือ 1) ระดับแรก คือ "อิลมุลยะกีน" หรือ "ความเชื่อมั่นจากความรู้ และสติปัญญา" ยกตัวอย่าง เมื่อเราเห็นแสงอาทิตย์ จากความรู้และสติปัญญาของเราจะบอกได้โดยไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยสายตาว่า ต้องมีดวงอาทิตย์ขึ้นอย่างแน่นอน และดวงอาทิตย์นั้นต้องถูกสร้างขึ้นมา 2) ระดับที่สอง คือ "อัยนุลยะกีน" หรือ "ความเชื่อมั่นจากการประจักษ์" ยกตัวอย่าง เมื่อเราได้มองเห็นความยิ่งใหญ่ดวงอาทิตย์ เราจะทราบได้ว่าผู้สร้างดวงอาทิตย์จะต้องทรงอำนาจยิ่งใหญ่กว่ามาก 3) ระดับที่สาม คือ "ฮักกุลยะกีน" หรือ "ความเชื่อมั่นจากความรู้สึก" ยกตัวอย่าง เพียงเราได้สัมผัสถึงความร้อนจากดวงอาทิตย์ก็สามารถรับรู้ได้ถึงอำนาจการทรงสร้างที่ยิ่งใหญ่ของพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งแม้ว่าดวงอาทิตย์จะอยู่ห่างไกลขนาดไหนแต่ก็ยังสามารถส่งความร้อนมาถึง



ภาพประกอบ 55 อะลิฟฟิ เนเมด

จากการตีความหลักฐานต่าง ๆ ในคำสอนทางศาสนาอิสลามดังกล่าวนี้เองที่เป็นแนวคิดให้สำนักเมฟเลวีเลือกใช้รัดประคดสีดำเป็นสัญลักษณ์แทนความยึดมั่นถือมั่นในอัตตา อารมณ์ใฝ่ต่ำ การล่อลวงจากมารร้าย และความตายในเครื่องแบบแต่งกายที่ใช้ในพิธีกรรมเซมา เพื่อใช้เป็นเครื่องเตือนสติเตือนใจให้พึงระลึกอยู่เสมอว่า มนุษย์ทุกคนล้วนถูกผูกติดกับบ่วงต่างๆ เหล่านี้อย่างแน่นหนา แต่ในขณะเดียวกันในการสวมใส่เอลิฟิ เนเมด จะถูกรัดไว้รอบเอวอย่างแน่นหนาเป็นจำนวน 3 รอบ เพื่อช่วยเพิ่มความมั่นคงให้กับการใส่ชุดเทนนูเรว่าจะไม่หลุดร่วงลงมา ลักษณะการผูกรัดที่แน่นหนานี้ก็ยังถูกใช้เปรียบเทียบกับความมั่นใจในพระเจ้าที่ถูกแบ่งออกเป็น 3 ระดับเช่นเดียวกัน เมื่อหัวใจของมนุษย์สามารถสัมผัสได้ถึงการมีอยู่พระองค์ และไว้วางใจในพระองค์ก็จะไม่มีวันร่วงหล่นไปสู่ความอธรรม

เป็นที่ตั้งข้อสังเกตว่าจำนวน 3 ครั้ง ยังถูกใช้ในการย้ำความมั่นใจในศาสนบัญญัติอิสลาม เช่น ในการทำความสะอาดร่างกายก่อนละหมาด ยกตัวอย่าง การล้างมือ การบ้วนปาก การล้างหน้า การล้างแขน การล้างเท้า จะต้องกระทำอย่างละ 3 ครั้ง เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อให้เป็นการมั่นใจได้ว่าร่างกายอยู่ในสภาพสะอาดพร้อมที่จะนมัสการพระผู้เป็นเจ้า

- เซมา โพสทู

พรมขนสัตว์ที่ใช้สำหรับเป็นที่นั่งแสดงฐานะ และใช้เป็นที่ก้มกราบของโพสต์เนชิน และเซมาเซนในการประกอบพิธีกรรมเซมา พรมนับเป็นสิ่งที่มีความสำคัญต่อชาวมุสลิมเป็นอย่างมาก เนื่องจากคำสอนของศาสนาอิสลาม ในการนมัสการพระผู้เป็นเจ้า (ละหมาด) จำเป็นจะต้องมีความสะอาดทั้งทางร่างกาย จิตใจ รวมไปถึงพื้นที่ใช้นมัสการอีกด้วย ดังนั้น พรมจึงถูกใช้เป็นอุปกรณ์เพื่อให้มั่นใจได้ว่าสถานที่นั้นมีความสะอาดเพียงพอต่อการก้มลงสดุดีต่อพระผู้เป็นเจ้า โดยพรมที่ใช้ในพิธีกรรมเซมาจะมีรูปลักษณะแตกต่างจากพรมทั่วไปที่ใช้ในการละหมาด กล่าวคือ

ไม่ได้เป็นพรมที่เกิดจากการทอผ้าเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า แต่เป็นพรมจากขนสัตว์ หรือวัสดุเทียมทำรูปร่างเลียนแบบหนังสัตว์ธรรมชาติ ซึ่งพรมที่ใช้ในพิธีกรรมเซมาจะมีอยู่ทั้งหมด 2 สี คือ สีแดงสำหรับโพสต์เนชิน และสีขาวสำหรับเซมาเซน

หากกล่าวถึงสีแดงแล้วมักถูกใช้เป็นสัญลักษณ์สากลแทนเลือด การต่อสู้ การเสียสละ หรือความกล้าหาญ ในคำสอนของศาสนาอิสลามมีการกล่าวถึงคำว่า “ญิฮาด (جهاد)” ซึ่งไม่ได้หมายถึงการต่อสู้ด้วยอาวุธตามที่มีการเข้าใจกันอย่างกว้างขวาง แต่หมายถึงการดิ้นรนต่อสู้ หรือการใช้ความพยายามอย่างจริงจัง เพื่อให้บรรลุถึงสิ่งที่ต้องการ การญิฮาดนั้นสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ 1) ญิฮาดใหญ่ หมายถึง การเอาชนะอุปสรรคในตัวเอง และแก่นแท้ของตัวตนจนสามารถเข้าใจถึงแก่นแท้ของพระเจ้า รู้จักความรักของพระองค์ และเกิดความสุขทางด้านจิตวิญญาณ และ 2) ญิฮาดเล็ก หมายถึง การขจัดอุปสรรคที่กีดขวางระหว่างมนุษย์กับความศรัทธาเพื่อที่สามารถเลือกได้อย่างเสรีระหว่างความศรัทธา และการปฏิเสธศรัทธา ดังนั้น การญิฮาดจึงหมายถึงการต่อสู้ทุกอย่างในวิถีทางของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) เช่น การต่อสู้กับอารมณ์ใฝ่ต่ำของตัวเอง การต่อสู้กับมารร้าย การต่อสู้กับภัยพิบัติ การต่อสู้กับความยากจน การต่อสู้กับความโง่เขลา การต่อสู้กับโรคภัยไข้เจ็บ การต่อสู้กับความไม่เป็นธรรมในสังคม การทำสงครามในวิถีทางของอิสลาม ฯลฯ ซึ่งการดิ้นรนต่อสู้กับสิ่งเหล่านี้ถือเป็นการญิฮาดทั้งสิ้น ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในพระมหาคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

وَالَّذِينَ جَاهَدُوا فِينَا لَنَهْدِيَنَّهُمْ سُبُلَنَا وَإِنَّ اللَّهَ لَمَعَ الْمُحْسِنِينَ

“และบรรดาผู้ดิ้นรนต่อสู้ในหนทางของเรา แน่นอน เราจะนำพวกเขาไปสู่หนทางของเรา เพราะอัลเลาะห์ทรงอยู่กับบรรดาผู้ทำความดี”

(อัลอังกะบุต 29 : 69)

นอกจากนี้หากกล่าวถึงความพิเศษของสีแดงในคติของสำนักเมฟเลวี พบว่ามีความเกี่ยวข้องกับ “ชัมซุดดีน แห่งตับรีซ (شمس الدين تبريزى)” กวีซูฟีย์ชาวเปอร์เซียที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้สอนหนทางแห่งจิตวิญญาณให้กับเมฟลานา รูมีย์ อย่างสันโดษในคอนยาเป็นเวลากว่า 40 วัน ซึ่งได้รับความเคารพ นับถือ และมีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อคำสอนของรูมีย์ โดยเฉพาะในผลงาน “ดิวาน ชัมส์ ตับริซีย์ ()” ซึ่งเป็นงานกวีนิพนธ์ที่รูมีย์อ้างว่าประพันธ์ขึ้นจากจิตวิญญาณของชัมส์เอง โดยชื่อ “ชัมซุดดีน” มีความหมายว่า “แสงอาทิตย์แห่งศาสนา” ด้วยเหตุนี้สีแดงจึงมีความสำคัญกับสำนักเมฟเลวีซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนแสงอาทิตย์ตามชื่อของชัมส์ในฐานะเป็นผู้จุดประกายความสว่างทางจิตวิญญาณให้กับ เมฟลานา รูมีย์ ผู้เป็นบรมครูของสำนัก

ส่วนสีขาวนั้นถูกใช้เป็นสัญลักษณ์สากลแทนความดีงาม และความบริสุทธิ์ โดยในแนวคิดแบบซูฟีย์เชื่อว่าวิญญาณของมนุษย์ หรือ “รูฮ์ (روح)” มีที่มาอันบริสุทธิ์จากรัศมีของพระเจ้า หรือ “นูร (نُور)” ดังนั้นแล้วมนุษย์จึงต้องแสวงหาแนวทาง (ฏอรีกัต) ที่ถูกต้องเพื่อให้วิญญาณกลับไปรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นเจ้า ด้วยเหตุนี้สีขาวจึงมีความสำคัญกับสำนักเมฟเลวีซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนรัศมีของพระเจ้า วิญญาณของมนุษย์ และแนวทางอันบริสุทธิ์แห่งจิตวิญญาณ

ภาพประกอบ 56 พรมเซมา โพสทู

จากการตีความหลักฐานต่าง ๆ ในคำสอนทางศาสนาอิสลามดังกล่าวนี้เองที่เป็นแนวคิดให้สำนักเมฟเลวีเลือกใช้พรมสีแดงเป็นฐานที่นั่งประจำตำแหน่งของโพสต์เนชินในพิธีกรรมเซมา เพื่อใช้เป็นเสมือนเป็นตัวแทนของเมฟลานา รูมีย์ บรมครูของสำนัก และใช้สีแดงเป็นสัญลักษณ์เพื่อรำลึกถึงชัมส์ ตับรีซ ผู้นำจิตวิญญาณของเมฟลานา รูมีย์ อีกทั้งสีแดงยังเป็นเครื่องหมายของความกล้าหาญ ความเสียสละ การต่อสู้ และแสดงลักษณะของ “มุญาฮิดีน” หรือผู้ที่มีความกล้าหาญในการต่อสู้เพื่อหนทางของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ส่วนพรมสีขาวที่ใช้เป็นฐานที่นั่งประจำตำแหน่งของเซมาเซนนั้นเพื่อเป็นสัญลักษณ์แสดงว่า เป็นผู้ซึ่งมีจิตใจดีงามอยู่บนพื้นฐานของศาสนา เป็นผู้แสวงหาแนวทางที่ถูกต้อง และตั้งมั่นอยู่บนแนวทางอันบริสุทธิ์

2.5 การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดอิทธิพลฯ ที่ปรากฏในรูปแบบพิธีกรรม

- จำนวนขั้นตอนของพิธีกรรม

มนุษย์กับความเชื่อนั้นเป็นสิ่งที่อยู่คู่กันมาตั้งแต่สมัยโบราณเนื่องจากความเจริญก้าวหน้าทางด้านวิชาการ และเทคโนโลยีที่ยังจำกัด ทำให้มนุษย์เชื่อมั่นศรัทธาในสิ่งต่าง ๆ ที่ได้จากการสังเกต และจินตนาการ ซึ่งอาจเป็นสิ่งที่พิสูจน์ได้ หรือไม่อาจพิสูจน์ได้ เช่น ปรากฏการณ์ต่าง ๆ ทางธรรมชาติ ที่คนสมัยโบราณเชื่อว่ามีเทพเจ้าเป็นผู้ดลบันดาลให้เป็นไป ทำให้เกิด ศาสตร์ และพิธีกรรมอื่น ๆ ขึ้นมาอีกมากมาย ตัวเลขก็เป็นอีกความเชื่อหนึ่งที่มนุษย์หลายชนชาติให้ความสำคัญ บ้างก็ว่าเป็นความเชื่อที่มีเหตุผลตามหลักคณิตศาสตร์ บ้างก็ว่าเป็นความเชื่อตามหลักโหราศาสตร์ ที่มนุษย์ใช้ในการดูฤกษ์ยาม ติดตามการโคจรของดวงดาวต่าง ๆ แต่ไม่ว่าความเชื่อเหล่านี้จะพิสูจน์ได้หรือไม่ มนุษย์ก็ยังคงให้ความสำคัญในเรื่องเลขศาสตร์จนถึงปัจจุบัน โดยผูกพันชีวิตเข้ากับตัวเลขที่มีความหมายเป็นสิริมงคล และหลีกเลี่ยงตัวเลขที่มีความหมายอัปมงคล โดยเชื่อว่าจะส่งเสริมให้กิจกรรมต่าง ๆ สำเร็จลุล่วงปราศจากอุปสรรคขัดขวาง หรือส่งเสริมอำนาจ วาสนา บารมีให้แก่ตนเอง เป็นต้น

ในบรรดาตัวเลขทั้งหมด เลข 7 เป็นตัวเลขที่นับได้ว่าถูกกล่าวถึงมากที่สุดในวัฒนธรรมต่างๆ ทั่วโลก เช่น ชาวพุทธเชื่อว่าพระพุทธเจ้าประสูติพร้อมเดินบนดอกบัวได้ 7 ก้าว แทนความหมายการตรัสรู้แล้วโปรดสัตว์ทั้ง 7 ดินแดน ศาสนาคริสต์เชื่อว่าพระเจ้าสร้างโลกใช้เวลา 6 วัน และพักผ่อน 1 วัน ทำให้สัปดาห์หนึ่งมี 7 วัน ชาวญี่ปุ่นเชื่อว่าเลข 7 เป็นเลขมงคล เพราะเป็นสัญลักษณ์แทนเทพเจ้าแห่งโชคลาภทั้งเจ็ด ในพิธีแต่งงานของศาสนาฮินดูจะมีการทำพิธีบูชาไฟโดยบ่าวสาวจะเดินรอบกองไฟ 7 รอบ เพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ชีวิตคู่ เป็นต้น ในส่วนของศาสนาอิสลาม คัมภีร์อัลกุรอาน อัลฮะดิษ รวมถึงตำราอุละมาอ์ต่างๆ มีการกล่าวถึงตัวเลขบางจำนวนโดยเฉพาะอยู่หลายจุดไม่ว่าจะเป็นจำนวนคน จำนวนเทวทูต ปริมาณ ปริมาตร ระยะทาง หรือพิกัดต่าง ๆ ซึ่งชาวมุสลิมเชื่อมั่นศรัทธาว่าอัลกุรอานนั้นเป็นพระวจนะของพระเจ้า เป็นสิ่งมหัศจรรย์ที่ประทานให้แก่ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) เพื่อเผยแผ่เป็นธรรมนูญสำหรับการดำเนินชีวิต ดังนั้นแล้วถ้อยคำในอัลกุรอานจึงเต็มไปด้วยความรู้ และศาสตร์ต่าง ๆ มากมายทั้งที่เปิดเผย และยังคงเป็นถ้อยคำลึกลับในแนวคิดแบบรหัยนิยมซูฟีย์ ซึ่งเลข 7 เป็นจำนวนที่ถูกกล่าวถึงอย่างเฉพาะเจาะจงหลายครั้ง ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่กล่าวไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

هُوَ الَّذِي خَلَقَ لَكُم مَّا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ اسْتَوَىٰ إِلَى السَّمَاءِ فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ

*"พระองค์คือผู้ได้ทรงสร้างสิ่งทั้งมวลในโลกไว้สำหรับพวกเจ้า ภายหลังได้ทรงมุ่งสู่ฟากฟ้า และได้ทำให้มันสมบูรณ์ขึ้นเป็น**เจ็ด**ชั้นฟ้า และพระองค์นั้นได้ทรงรอบรู้ในทุกสิ่งทุกอย่าง"*

(อัลบะกอเราะห์ 2 : 29)

أَلَمْ تَرَوْا كَيْفَ خَلَقَ اللَّهُ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا

"พวกเจ้าไม่เห็นดอกหรือว่าอัลเลาะห์ทรงสร้างชั้นฟ้าทั้งเจ็ดเป็นชั้น ๆ อย่างไร"

(นูฮ์ 71 : 15)

اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَمِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ يَتَنَزَّلُ الْأَمْرُ بَيْنَهُنَّ لِتَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ وَأَنَّ اللَّهَ قَدْ أَحَاطَ بِكُلِّ شَيْءٍعِلْمًا

"อัลเลาะห์ผู้ทรงสร้างชั้นฟ้าทั้งเจ็ด และทรงสร้างแผ่นดินก็เยี่ยงนั้น พระบัญชาจะลงมาท่ามกลางมันทั้งหลาย เพื่อพวกเจ้าจักได้รู้ว่าแท้จริงอัลเลาะห์นั้นเป็นผู้ทรงอานุภาพเหนือทุกสิ่งอย่าง และแท้จริงอัลเลาะห์นั้นทรงห้อมล้อมทุกสิ่งอย่างไว้ด้วยความรอบรู้"

(อัตตอลาก 24 : 12)

นอกเหนือจากโองการอัลกุรอานข้างต้นที่กล่าวถึงการสร้างชั้นฟ้า และแผ่นดินออกเป็น 7 ขั้น ยังมีโองการที่แสดงนัยยะสำคัญของตัวเลขนี้ในการอธิบายการสรรค์สร้างชีวิตมนุษย์ออกเป็น 7 ขั้นตอนดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่กล่าวไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن سُلَالَةٍ مِّن طِينٍ ثُمَّ جَعَلْنَاهُ نُطْفَةً فِي قَرَارٍ مَّكِينٍ ثُمَّ خَلَقْنَا النُّطْفَةَ عَلَقَةً فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عِظَامًا فَكَسَوْنَا الْعِظَامَ لَحْمًا ثُمَّ أَنشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ

"และขอสาบานว่า แน่นอนเราได้สร้างมนุษย์ (1) มาจากธาตุแท้ของดิน แล้วเราทำให้เขา (2) เป็นเชื้ออสุจิอยู่ในที่พักอันมั่นคง (คือมดลูก) แล้วเราได้ทำให้เชื้ออสุจิ (3) กลายเป็นก้อนเลือด แล้วเราได้ทำให้ก้อนเลือด (4) กลายเป็นก้อนเนื้อ แล้วเราได้ทำให้ก้อนเนื้อ (5) กลายเป็นกระดูก แล้วเราได้ (6) หุ้มกระดูกนั้นด้วยเนื้อ แล้วเราได้ (7) เป่าวิญญาณให้เขากลายเป็นอีกรูปร่างหนึ่ง ดังนั้นอัลเลาะห์ทรงจำเริญยิ่ง ผู้ทรงเป็นเลิศแห่งปวงผู้สร้าง"

(อัลมุมินูน 23 : 12-14)

จากการตีความหลักฐานต่าง ๆ ดังกล่าวนี้เองที่เป็นแนวทางสะท้อนให้เห็นถึงความคิด ความเชื่อ และข้อปฏิบัติหลายสิ่งในศาสนพิธีของศาสนาอิสลาม เช่น การเดินเวียนเคารพ (ตอวาฟ) รอบวิหารกะอ์บะห์ในพิธีฮัจญ์ 7 รอบ การสั่งสอนให้ยุวมุสลิมเริ่มต้นละหมาดเมื่อมีได้อายุ 7 ขวบ เป็นต้น นอกจากนี้ยังเป็นแนวคิดให้กับสำนักเมฟเลวีในการรังสรรค์พิธีกรรมเซมาออกเป็น 7 ขั้นตอน (ดังรายละเอียดที่กล่าวไว้ในจุดประสงค์ที่ 1) เพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์แสดงถึงความรอบรู้ และอำนาจในการทรงสร้างอันยิ่งใหญ่ของพระผู้เป็นเจ้าเฉกเช่นการสร้างชั้นฟ้า ชั้นแผ่นดิน และมนุษย์ อีกทั้งยังจำนวนดังกล่าวยังส่งผลทางด้านจิตใจโดยเป็นการเสริมความศักดิ์สิทธิ์ให้แก่พิธีกรรมอีกด้วย

- เซมา

มนุษย์ตั้งคำถามเกี่ยวกับความมหัศจรรย์ของท้องฟ้าเหนือขอบเขตโลกมาตั้งแต่สมัยโบราณกาล เฝ้าสังเกตปรากฏการณ์ ความงดงาม และความยิ่งใหญ่เหนือธรรมชาติของเหล่าเทหวัตถุมากมายเหลือคณานับ อันนำไปสู่การถือกำเนิดของศาสนายุคโบราณต่าง ๆ ที่นับถือดวงดาราประดุจดังเทพเจ้า พัฒนาสู่หลักวิชาโหราศาสตร์จัดกลุ่มหมู่ดาวเฝ้าติดตามการโคจรเพื่อทำนายทายทักความเป็นไปของโลกซึ่งเชื่อว่าส่งผลกระทบโดยตรงต่อการดำเนินชีวิตของมนุษย์ อิทธิพลของศาสตร์จากดวงดาวยังคงดำรงอยู่เรื่อยมากระทั่งถึงปัจจุบัน แม้ว่าจะถูกกลายสถานะเป็น “อวิชชา” หรือกลายสิ่งต้องห้ามเด็ดขาดในหลายศาสนาหลักของโลกยุคใหม่ อย่างไรก็ตามแต่ความยิ่งใหญ่สูงส่งของฟากฟ้าก็ยังคงเป็นสิ่งพิศวงที่ถูกยึดโยงเข้ากับศาสนาโลกใหม่เหล่านี้อย่างแนบแน่นเช่นเดียวกัน

กลุ่มศาสนาอับราฮัม หมายถึง ศาสนาสำคัญในโลกปัจจุบัน 3 ศาสนา ได้แก่ ศาสนายูดาห์ ศาสนาคริสต์ และศาสนาอิสลาม ที่ถือกำเนิดขึ้นในภูมิภาคเอเชียตะวันตก มีความเชื่อในเรื่องพระผู้เป็นเจ้าสูงสุดเพียงองค์เดียว เป็นผู้บังเกิดจุดเริ่มต้น และจุดสุดท้าย มีความเชื่อในเรื่องของจิตวิญญาณ ชีวิตนิรันดร์ และมีหลักปฏิบัติที่สัมพันธ์กับความเชื่อดังกล่าว และมีอับราฮัมเป็นบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์ศาสนาร่วมกัน ชาวมุสลิมเชื่อว่าอิสลามเป็นศาสนาสุดท้ายที่ถูกประทานลงมาจาก “ฟากฟ้า” โดยมีศาสนทูต มุฮัมมัด (ซ.ล.) เป็นตัวแทนในการเผยแผ่สาสน์จากพระผู้เป็นเจ้า ดังนั้นทุกสรรพสิ่ง และเหตุการณ์ที่สูงส่งศักดิ์สิทธิ์จึงถูกสถิตประดิษฐานอยู่บนฟากฟ้าทั้งสิ้น ยกตัวอย่างเช่น สรวงสวรรค์ เทวทูต การเดินทางขึ้นสู่ชั้นฟ้าของท่านศาสนทูตฯ

บัลลังก์ (อะรัช) ของพระเจ้า เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีโองการที่กล่าวถึงฟากฟ้า และดวงดาวไว้อย่างมากมาย ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ตรัสไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

اللَّهُ الَّذِي رَفَعَ السَّمَاوَاتِ بِغَيْرِ عَمَدٍ تَرَوْنَهَا ثُمَّ اسْتَوَىٰ عَلَى الْعَرْشِ وَسَخَّرَ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ يَجْرِي لِأَجَلٍ مُّسَمًّى يُدَبِّرُ الْأَمْرَ يُفَصِّلُ الْآيَاتِ لَعَلَّكُم بِلِقَاءِ رَبِّكُمْ تُوقِنُونَ

"อัลเลาะห์คือผู้ทรงยกชั้นฟ้าทั้งหลายไว้โดยปราศจากเสาค้ำจุน ซึ่งพวกเจ้ามองเห็นมัน แล้วทรงสถิตอยู่บนบัลลังก์ และทรงให้ดวงอาทิตย์ และดวงจันทร์เป็นประโยชน์ (แก่มนุษย์) ทุกสิ่งโคจรไปตามวาระที่ได้กำหนดไว้ ทรงบริหารกิจการ ทรงจำแนกโองการทั้งหลายให้ชัดแจ้ง เพื่อพวกเจ้าจะได้เชื่อมั่นในการพบพระเจ้าของพวกเจ้า"

(อัรเราะด์ 13 : 2)

وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ اللَّيْلَ وَالنَّهَارَ وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ كُلٌّ فِي فَلَكٍ يَسْبَحُونَ

"พระองค์ผู้ทรงบันดาลกลางคืน และกลางวัน ดวงอาทิตย์ และดวงเดือน ทุกสิ่งนั้นโคจรตามเส้นทาง"

(อัลอัมบิยาอ์ 21 : 33)

وَلَقَدْ جَعَلْنَا فِي السَّمَاء بُرُوجًا وَزَيَّنَّاهَا لِلنَّاظِرِينَ

"และโดยแน่นอน เราให้มีหมู่ดวงดาวในท้องฟ้า และเราได้ประดับมันให้สวยงามแก่บรรดาผู้เฝ้ามอง"

(อัลฮิจญ์ 15 : 16)

وَالسَّمَاءِ ذَاتِ الْحُبُكِ

"ขอยืนยันด้วยฟากฟ้าที่มีช่องการโคจร อย่างมากมายยิ่ง"

(อัซซาริยาต 51 : 7)

وَلَقَدْ زَيَّنَّا السَّمَاء الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَجَعَلْنَاهَا رُجُومًا لِّلشَّيَاطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ السَّعِيرِ

"และโดยแน่นอนเราได้ประดับท้องฟ้าของโลกนี้ด้วยดวงดาวเป็นแสงประทีป และเราได้ทำให้มันเป็นอาวุธไล่ซัยฏอน และเราได้เตรียมการลงโทษด้วยไฟอันร้อนแรงสำหรับพวกมัน"

(อัลมุลก์ 67 : 5)

ในพิธีกรรมเซมาส่วนสำคัญที่สุด คือ ขั้นตอนการทำสมาธิหมุนซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่ทำให้พิธีนี้เป็นที่รู้จักไปทั่วโลก เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบกับโองการต่าง ๆ ข้างต้น จะทำให้เห็นแนวคิดในการรังสรรค์พิธีกรรมนี้อย่างชัดเจน โดยเหล่าเซมาเซนที่กำลังหมุนไปทั่วปะรำพิธีเปรียบได้กับดวงดาวที่กระจายตัว เต็มท้องฟ้าเป็นที่ตรึงตาตรึงใจแก่ผู้ที่ได้พบเห็น ซึ่งแต่ละคนจะหมุนไปยังจุดที่กำหนดโดยไม่ทับซ้อนกัน เฉกเช่นเดียวกับหมู่ดาวที่ถึงแม้จำนวนมหาศาล แต่ละดวงก็มีวงโคจรเป็นของตัวเองอันแสดงถึงอำนาจความยิ่งใหญ่ในการจัดระเบียบฟากฟ้าของพระผู้เป็นเจ้า ความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรมนี้ยังเปรียบได้กับแสงสว่างของดวงดาวที่ช่วยขับไล่ปีศาจประหนึ่งการกำจัดความชั่วร้ายให้ออกไปจากจิตใจ อีกทั้งดวงดาวยังเสมือนประทีปส่องแสงให้ในยามหลงทาง เปรียบได้กับอิสลามที่เป็นศาสนานำมนุษย์มาสู่แนวทางที่ถูกต้อง

- เดฟริเวเลด

โลกหลังความตายเป็นความเชื่อ และเป็นปริศนาของผู้คนนับตั้งแต่มนุษย์เริ่มก่อร่างวัฒนธรรมขึ้นมาบนโลก แม้ไม่มีใครสามารถให้คำตอบที่แท้จริงของโลกหลังความตายได้ แต่เมื่อศาสนาเกิดขึ้นมาแล้ว คำตอบของโลกหลังความตายจึงได้รับคำตอบตามความเชื่อนั้นๆ กลายเป็นชุดความจริงที่ถ่ายทอดต่อกันมาจนกระทั่งมีการสร้างรูปแบบเข้าไปอยู่ในพิธีกรรม

ในศาสนาอิสลามมีคำสอนเกี่ยวกับเรื่องโลกนี้ (ดุนยา) ซึ่งทุกสิ่งทุกอย่างล้วนเป็นเรื่องของวัตถุ โดยอยู่ในกรอบจำกัดของเวลา สถานที่ ขนาด รูปร่าง สีสัน ฯลฯ และโลกหน้า (อาคิเราะห์)ที่ไม่มีสิ่งใดที่มีคงคุณสมบัติของวัตถุธาตุ ทุกสิ่งทุกอย่างจะกลายเป็นเพียงนามธาตุหรือโลกของดวงวิญญาณ อย่างไรก็ตามแต่ยังมีอีกโลกหนึ่งซึ่งอยู่ระหว่างโลกทั้งสอง เป็นโลกหลังความตายก่อนจะเปลี่ยนผ่านสู่โลกแห่งวันพิพากษา (กิยามะห์) เรียกว่า “อะลัมบัรซัค” ซึ่งเป็นอีกโลกหนึ่งของการดำรงอยู่ที่ไม่ใช่นามธาตุ และไม่ใช่วัตถุ กล่าวคือ ยังคงหลงเหลือสภาวะบางประการของความเป็นวัตถุเอาไว้ เช่น รูปร่าง มิติ แต่ละทิ้งสภาวะบางประการของความเป็นวัตถุ เช่น ต้องการพื้นที่ หรือการเปลี่ยนแปลงของสภาพ เป็นต้น (ที่เปรียบเทียบได้ใกล้เคียงที่สุด คือ การฝัน ซึ่งมีทั้งมิติ รูปร่าง แต่ไม่ใช่โลกของวัตถุ) ซึ่งในโลกอะลัมบัรซัคนี้เองที่ทุกดวงวิญญาณจะฟื้นคืนชีพขึ้นมาอีกครั้งเพื่อรับการตัดสิน ดังพระดำรัสของอัลเลาะห์ (ซ.บ.) ที่ประทานไว้ในคัมภีร์อัลกุรอาน ความว่า

وَهُوَ الَّذِي يُحْيِي وَيُمِيتُ وَلَهُ اخْتِلَافُ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ أَفَلَا تَعْقِلُونَ

"และพระองค์เป็นผู้ทรงให้เป็น และทรงให้ตาย และทรงสิทธิในการสับเปลี่ยนหมุนเวียนกลางคืนกลางวัน พวกเจ้ามิได้ใช้สติปัญญาพิจารณาดอกหรือ"

(อัลมุมินูน 23 : 80)

ในพิธีกรรมเซมามีการเดินเวียนแถวนักพรตเป็นวงกลม เรียกว่า "เดฟริ เวเลด" เพื่อเป็นเกียรติแด่สุลตาน เวเลด บุตรชายของเมฟลานา รูมีย์ ในฐานะผู้ค้นพบเส้นทางบรรลุแห่งจิตวิญญาณ และได้ก่อตั้งสำนักเมฟเลวีขึ้นจนสำเร็จ ในการเดินเวียนแถวเชค (ครูผู้นำจิตวิญญาณ) จะเป็นผู้เดินนำก่อนเสมอซึ่งสอดคล้องกับหลักการของซูฟีย์ที่ครูจะต้องเป็นผู้นำแนวทางจิตวิญญาณของศิษย์จนกระทั่งได้รู้จักกับพระผู้เป็นเจ้าอย่างแท้จริง และเมื่อเดินเวียนแถวผ่านบริเวณจุดกึ่งกลางของขอบวงกลม เหล่านักพรตเดอร์วิชจะหยุดโค้งคำนับให้แก่กัน ซึ่งเปรียบเสมือนการทำเคารพกันระหว่างโลกแห่งกายภาพ และโลกแห่งจิตวิญญาณ

สำหรับอิสลามการเดินเวียนเป็นวงกลมเป็นพิธีกรรมที่พบได้เฉพาะในการประกอบพิธีฮัจญ์เท่านั้นเรียกว่า "ฏอวาฟ (**طواف**)" โดยเดินเวียนรอบวิหาร "กะอ์บะห์" หรือ "บัยตุลลอฮ์ (บ้านของอัลเลาะห์)" ซึ่งถือเป็นจุดศูนย์กลางที่ชาวมุสลิมทั่วโลกใช้เพื่อกำหนดทิศในการละหมาด การเดินฏอวาฟต้องทำทั้งสิ้น 7 รอบ และให้ร่างกายด้านซ้ายหันเข้าหาวิหารเสมอ ซึ่งมีความเหมือนกันกับการเดินแถวเดฟริ เวเลด ที่เหล่านักพรตเดินเวียนโดยเอาร่างกายด้านซ้ายหันเข้าหาศูนย์กลางด้วยเช่นกัน โดยมีการกล่าวอ้างถึงวิหารกะอ์บะห์เปรียบเสมือนศูนย์กลางของพิธีกรรมเซมา จากในกวีนิพนธ์บทเพลงพิธีกรรม ความว่า

کسی داند که او را جان جانست خصوصا حلقه ای کاندر سماعند
همی گردند و کعبه در میانست

"ผู้นั้นย่อมรู้ว่าใครคือเจ้าของจิตวิญญาณ เฉพาะอย่างยิ่งถ้าเขายังคงทำวงกลมเซมาอันลึกลับเสมือนมีกะอ์บะห์ตั้งตระหง่านอยู่ตรงกลาง"

(สุลต่านเซลิมที่ 3 : ซูซิดิลารา อายิน 1)

อย่างไรก็ตามเพื่อไม่เป็นการซ้อนทับกับการเดินเวียนรอบวิหารในพิธีฮัจญ์ เนื่องจากอิสลามไม่อนุญาตให้ทำการฏอวาฟสิ่งใดเสมอด้วยวิหารกะอ์บะห์ที่มีความประเสริฐยิ่งได้ ขั้นตอนเดฟริ เวเลด จึงเดินเวียนทั้งสิ้นเพียง 3 รอบเท่านั้น เพื่อ ให้สอดคล้องกับระดับขั้นความ

เชื่อมั่นในพระเจ้า (ยะกีน) ได้แก่ 1) ความเชื่อมั่นจากความรู้ (อิลมุลยะกีน) 2) ความเชื่อมั่นการประจักษ์ (อัยนุลยะกีน) และ 3) ความเชื่อมั่นจากความรู้สึก (ฮักกุลยะกีน) นอกจากนี้แล้วในการเดินเดฟริ เวเลด จะต้องเดินในรูปแบบเฉพาะตามจังหวะดนตรีบรรเลง ซึ่งเปรียบเสมือนการโคจรของดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ และดวงต่างๆ ที่โคจรอย่างเป็นระบบระเบียบทำให้เกิดกลางวัน และกลางคืน โดยที่ทั้งสองเวลาต่างก็ซ้อนทับกันไม่ได้แยกขาดกันอย่างเด็ดขาด ซึ่งเปรียบเสมือนเหล่านักพรตเดอร์วิชที่เดินแถวเวียนตามกันอย่างเป็นระเบียบโดยต่างทำโค้งทำความเคารพซึ่งกันเสมือนเวลากลางวัน และกลางคืนที่ต่างเชื่อมถึงต่อกันและกัน

ภาพประกอบ 57 การเดินเวียนเดฟริ เวเลด

จากการตีความหลักฐานต่าง ๆ ในคำสอนทางศาสนาอิสลามดังกล่าวนี้เองที่เป็นแนวคิดให้สำนักเมฟเลวีรังสรรค์ขั้นตอนพิธีกรรมการเดินแถวเวียนตามจังหวะในรูปแบบการฏอวาฟ ซึ่งเปรียบเสมือนการโคจรอันเป็นระบบของดวงดาวต่างๆ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์การทรงสร้าง และอำนาจการจัดการอันยิ่งใหญ่ของพระผู้เป็นเจ้า โดยมีศูนย์กลาง คือ วิหารกะฮ์บะห์ ซึ่งถูกจำลองภาพอยู่ภายจิตใจของผู้ประกอบพิธีกรรม และการโค้งคำนับให้แก่กันยังเปรียบเสมือนคู่ตรงข้ามที่ต่างต้องอยู่ร่วมกันเพื่อสร้างความสมดุล ดังเช่น กลางวัน และกลางคืน หรือโลกฝ่ายกายภาพ และโลกฝ่ายจิตวิญญาณ ซึ่งเปรียบเทียบต่อไปได้ถึงการปฏิบัติตามกฎระเบียบบัญญัติของอิสลาม (ชะรีอัต) ต้องเกิดจากขึ้นความรู้สึกเต็มใจจากภายใน (ฮะกีกัต) โดยทั้งสองสิ่งนี้ต้องปฏิบัติควบคู่กันหากปราศจากอย่างใดอย่างหนึ่งแล้วก็ไม่อาจเป็นศรัทธาที่สมบูรณ์

3. เพื่อศึกษาองค์ความรู้ทางดุริยางคศิลป์ และนาฏยศิลป์ที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่ง อนาโตเลีย ดังหัวข้อต่อไปนี้

3.1 ข้อมูลของบทสวดบรรเลง

3.2 บันทึกโน้ตทำนอง และจังหวะบรรเลง

3.3 ถอดคำแปล และความหมายของบทสวดบรรเลง

3.4 วิเคราะห์แนวทำนอง และจังหวะบรรเลงตามหลักดุริยางควิทยา

การวิเคราะห์บทบรรเลง ซอน ยูรูค

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

คำว่า “ยูรูค [Yürük]” หรือ “โยรูค [Yörük]” เป็นภาษาอนาโตเลีย มาจากรากศัพท์ว่า “ยูรู [Yürü]” แปลว่า “เดิน” โดยใช้พยัญชนะ “K” ต่อท้ายรากคำศัพท์ ดังนั้น “โยรู [Yörü]” จึงกลายเป็นคำว่า “โยรูค” หมายถึง กล้าหาญ หรือนักรบ ในขณะที่คำว่า “ยูรูค” มักใช้เป็นคำเรียกกลุ่มชนเผ่าเร่ร่อนที่มีต้นกำเนิดจากชาว “อูซเติร์ก [Oğuz Turks]” ที่อาศัยอยู่ในกระโจมพิเศษทำจากขนแกะบนทุ่งหญ้าในที่ราบสูงของเอเชียกลาง ภายหลังได้อพยพ และตั้งถิ่นฐานในอนาโตเลีย เป็นที่รู้จักกันในชื่อ “เติร์กเมน (Turkmen)” มีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดทางการเมือง และประชากรในจักรวรรดิเซลจุค โดยชาวเติร์กเมนถูกตีความว่าเป็น “ชาวเติร์กที่แท้จริง” หรือ “ชาวเติร์กเลือดบริสุทธิ์ที่รักษาวิถีชีวิตดั้งเดิม” ปัจจุบันประชากรส่วนใหญ่ในกลุ่มนี้ได้เลิกเป็นชนเผ่าเร่ร่อน แต่ก็มีบางส่วนที่ยังคงวิถีชีวิตแบบดั้งเดิม

ชาวยูรูคเริ่มตั้งรกรากในอนาโตเลียเมื่อประมาณ 90 - 100 ปีก่อน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริเวณพื้นที่ราบสูง และพื้นที่ทางตะวันตกของอนาโตเลีย ชาวเติร์กเมน และยูรูคจำนวนมากได้เดินทางไปยังคาบสมุทรบอลข่านในสมัยออตโตมันไม่ว่าจะโดยความประสงค์ของตนเอง หรือตามการควบคุมประชากรของจักรวรรดิ ผู้ปกครองดินแดนใหม่ในบอลข่านมักได้รับเลือกจากประชากรกลุ่มนี้โดยจักรพรรดิออตโตมันอ้างว่าชนกลุ่มนี้มีเชื้อสายบริสุทธิ์จากเอเชียกลางโดยตรง และเชื่อว่ายังคงรักษาสายเลือดดั้งเดิมของชาวเติร์กที่ไม่ได้ผสมปนเปกับชาติพันธุ์อื่นเอาไว้อย่างดี

ชาวยูรูคในภูมิภาคเทเค [Teke] ที่แปลว่า “แพะตัวผู้” และใกล้เคียง มีการเต้นรำเซย์เบค [Zeybek] ที่นักเต้นจะเลียนแบบการเคลื่อนไหวของแพะ ในรูปแบบดนตรีเฉพาะของตัวเอง เป็นองค์ประกอบสำคัญที่สุดของชีวิตพื้นบ้าน การล่มสลายของจักรพรรดิออตโตมัน และสงครามประกาศอิสรภาพในตอนต้นของศตวรรษที่ 20 ทำให้ชาวยูรูคเผชิญกับช่วงเวลาที่ยากลำบาก ต้องย้ายไปอาศัยอยู่ตามภูเขา กบฏต่อผู้มีอำนาจ และพยายามสร้างกฎเกณฑ์ใหม่ของตนเอง แต่ยังคงรับเอาแนวความคิดเกี่ยวกับเอกลักษณ์ประจำชาติใหม่ของตุรกีเข้าไว้ด้วย ซึ่งส่งผลต่อรูปแบบอัตราจังหวะดนตรีของชาวยูรูคโดยตรง

ซอน ยูรูค [Sön Yürük] แปลตรงตัวว่า “การเดินครั้งสุดท้าย” หรือ “การปิด” ในทางดนตรีตุรกีเป็นคำใช้ระบุรูปแบบเพลงเต้นรำขนาดสั้นที่มีจังหวะรวดเร็ว สนุกสนาน มักถูกใช้บรรเลงประกอบในพิธีกรรมเซมาร่วมกับบทเพลงขนาดสั้นอื่นๆ ที่ถูกรวมอยู่ในชุดเพลง “อิลาฮี [İlahi]” อันประกอบไปด้วยบทเพลง “เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี [Segah Maye İlahi]” “เซกาฮ์ อิลาฮี [Segah İlahi]”

และ “ซอน ยูรูค” เป็นลำดับสุดท้าย ซอน ยูรูค เป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ที่ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่งแต่อย่างใด

2. บันทึกโน้ตบรรเลง และจังหวะหน้าทับ

13
16
FINE
19
22
25
D.C. al Fine

3. คำร้อง และคำแปลความหมาย

หมายเหตุ : เนื่องจาก ซอน ยูรูค เป็นบทบรรเลงรวมวงด้วยเครื่องดนตรีล้วนจึงไม่ปรากฏในส่วนของคำร้องสำหรับการศึกษาวิเคราะห์แต่อย่างใด

4. การวิเคราะห์แนวทำนอง

- ช่วงเสียง (Range) : จากภาพประกอบที่ 58 ซอน ยูรูค ระดับเสียงต่ำสุดที่พบ คือ โน้ต G ทับเส้นบรรทัดที่ 2 ของบรรทัดห้าเส้น (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) และระดับเสียงสูงสุดที่พบ คือ โน้ต A ทับเส้นน้อยที่ 1 เหนือบรรทัดห้าเส้น (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) ทำให้มีระยะห่างระหว่างช่วงเสียงเท่ากับคู่ 9 เมเจอร์ หรือ 1 ช่วงคู่แปด (Octave) กับอีกคู่ 2 เมเจอร์ โดยมีระยะช่วงเสียงกลาง หรือช่วงเสียงที่พบใช้บ่อยครั้งอยู่ระหว่างโน้ต B ทับเส้นบรรทัดที่ 3 ของบรรทัดห้าเส้นถึงโน้ต F♯ ทับเส้นบรรทัดที่ 5 ของบรรทัดห้าเส้น

ภาพประกอบ 58 ซอน ยูรูค ช่วงเสียง และตัวอย่างตำแหน่งที่พบ

- ขั้นคู่ (Interval) : จากภาพประกอบที่ 59 ซอน ยูรูค พบว่าทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนที่ขึ้น หรือเคลื่อนที่ลงเป็นระยะคู่ 2 ทั้งยังหมายรวมถึงการซ้ำโน้ตด้วย (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

ภาพประกอบ 59 ซอน ยูรูค ตัวอย่างขั้นคู่ และการเคลื่อนทำนอง

อีกทั้งยังพบการเคลื่อนที่ทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนที่ขึ้น หรือเคลื่อนที่ลงเป็นระยะมากกว่าคู่ 2 บ้างเพียงบางจุด ซึ่งถือเป็นการกระโดดข้ามขั้นเพียงชั่วขณะเท่านั้นโดยไม่ได้ทำให้ทำนองโดยรวมของทั้งเพลงเสียรูปแบบการเคลื่อนที่ทำนองแบบตามขั้นแต่อย่างใด (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

- ทิศทางดำเนินทำนอง (Direction) : จากภาพประกอบที่ 60 ซอน ยูรูค พบว่ามีทำนองทิศทางคงที่ คือ ไม่มีทิศทางชัดเจนว่าขึ้น หรือลง อีกนัยหนึ่ง คือ ทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาในช่วงเสียงแคบๆ เช่น ในบรรทัดที่ 1 มีทำนองสำคัญสองส่วนเคลื่อนที่ขึ้นลงวนรอบโน้ต B และโน้ต D ซึ่งเหมือนเป็นการขยายส่วนโน้ตดังกล่าวเพื่อวนไปยังโน้ต D และในบรรทัดที่ 3 มีทำนองสำคัญสองส่วนเคลื่อนที่ขึ้นลงวนรอบโน้ต F♯ และโน้ต D ซึ่งเหมือนเป็นการขยายส่วนโน้ตดังกล่าวเพื่อวนไปหาเสียงโน้ต F♯ เพียงเท่านั้น (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

ขณะเดียวกันพบว่ามีทำนองทิศทางเคลื่อนที่ขึ้น เช่น ในบรรทัดที่ 2 มีทำนองสำคัญสองส่วนเคลื่อนที่ขึ้นลงวนรอบโน้ต B เพื่อไล่ระดับขึ้นไปยังโน้ต D และพักทำนองดังกล่าวเพื่อแปรโน้ต D ไล่ระดับขึ้นไปยังโน้ต F♯ อย่างชัดเจน (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

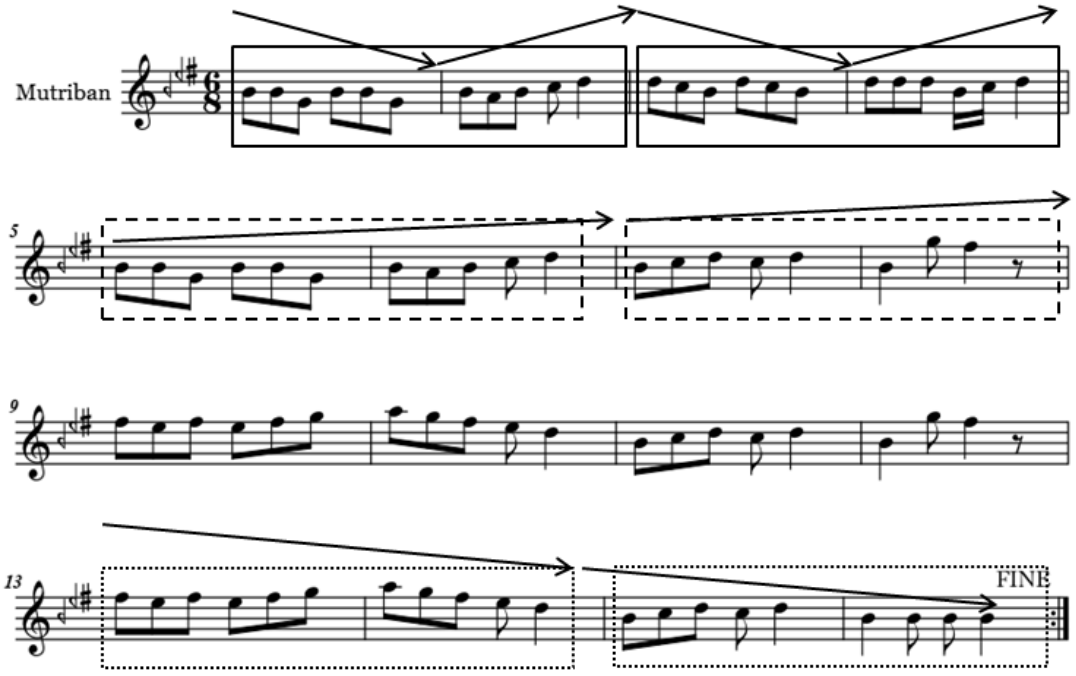


Figure 60 ซอน ยูรูค ตัวอย่างทิศทางดำเนินทำนอง

อีกทั้งยังพบว่ามีทำนองทิศทางเคลื่อนที่ลง เช่น ในบรรทัดที่ 4 มีทำนองสำคัญสองส่วนเคลื่อนที่ขึ้นลงวนรอบโน้ต F♯ เพื่อลดระดับลงไปยังโน้ต D และพักทำนองดังกล่าวเพื่อแปรโน้ต D ลดระดับลงไปยังโน้ต F♯ อย่างชัดเจน (ดังแสดงในกรอบจุดไข่ปลา)

- โน้ตประดับ (Ornamental) : จากภาพประกอบที่ 61 ซอน ยูรูค เป็นเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรี และเครื่องกระทบล้วน พบว่าไม่มีการใช้โน้ตประดับที่สามารถบันทึกระดับเสียงชัดเจนได้ แต่ในการบรรเลงจริงอาจพบว่ามีการตกแต่งทำนองบรรเลงให้ไพเราะขึ้นได้โดยการใช้เทคนิคเฉพาะของเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ ตามแต่ผู้บรรเลงจะรังสรรค์โดยไม่กระทบกับทำนองหลัก กล่าวได้ว่าเป็นการประดับทำนองเพียงเล็กน้อยเท่านั้น เช่น การสะบัดโน้ต (Grace Note) การพรมนิ้ว (Trill) เป็นต้น ซึ่งโดยมากการประดับทำนองมักเกิดขึ้นที่จังหวะตกสำคัญ จุดพักประโยคเพลง หรือจังหวะโน้ตยาว (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

Figure 61 ซอน ยูรูค โน้ตประดับ

- จำนวนแนวเสียง (Lines) : จากภาพประกอบที่ 62 ซอน ยูรูค ในมิติที่ซับซ้อนขึ้น สามารถวิเคราะห์ได้ว่าทำนองแนวเดียวที่ปรากฏประกอบขึ้นจาก 2 แนวเสียง โดยพิจารณาจากโน้ตสำคัญในจังหวะหนักซึ่งพบว่าในจังหวะตกที่ 1 ของทำนองแต่ละห้องประกอบไปด้วยโน้ต B และโน้ต D โครงสร้างค่อนข้างคงที่มีการขยับขึ้นลงวนไปมาเท่านั้น (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ขณะที่โน้ตในจังหวะเบาที่มีความสำคัญรองลงมาสามารถเห็นโครงสร้างของโน้ต B D และ F♯ (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) มีทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นเป็นระยะคู่ 3 ทำหน้าที่เสมือนเป็นทรัยแอด (Triad)

ภาพประกอบ 62 ซอน ยูรูค จำนวนแนวเสียง

- ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Relative Direction) : จากภาพประกอบที่ ซอน ยูรูค เมื่อพิจารณาจากหัวข้อจำนวนแนวเสียงทำให้เห็นถึงความแตกต่างของทำนองทั้งสองแนว โดยโน้ตจากจังหวะหนักมีลักษณะค่อนข้างคงที่ ขณะที่โน้ตจากจังหวะเบามีลักษณะทิศทางเคลื่อนที่ขึ้น เมื่อนำแนวทำนองทั้งสองมาเปรียบเทียบกันจะได้ลักษณะความสัมพันธ์เป็นแบบการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique Motion) กล่าวคือแนวหนึ่งมีแนวโน้มทำนองคงที่

ขณะที่อีกแนวหนึ่งทำนองมีการเคลื่อนไหวไม่ว่าจะเป็นทิศทางขึ้น หรือลงก็ตาม (ดังแสดงตามลูกศร)

ภาพประกอบ 63 ซอน ยูรูค ความสัมพันธ์ของทิศทาง

- โครงหลักของทำนอง (Melodic Structure) : จากภาพประกอบที่ 64 ซอน ยูรูค เมื่อพิจารณาจากทำนองโดยรวมพบว่า มีการใช้โครงหลักของทำนองเพลงเป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญของโน้ต และกำหนดทิศทางของทำนองด้วย โครงหลักของทำนองเพลงทำให้ทราบจุดเริ่มต้น และจุดสิ้นสุดของประโยคเพลง การหาโครงหลักของเพลงต้องพิจารณาจากจังหวะประกอบด้วย ซึ่งโน้ตสำคัญมักเกิดขึ้นบนจังหวะสำคัญ ในที่นี้พบว่าโน้ต B โน้ต D และโน้ต F♯ ถูกใช้เป็นเป็นโน้ตขึ้นต้น จบเพลง โน้ตพักประโยค และโน้ตเปลี่ยนกุญแจเสียง เป็นต้น ซึ่งตำแหน่งของกลุ่มโน้ตดังกล่าวที่กระจายกันอยู่มีระยะห่างกันเป็นขั้นคู่ 3 เสมือนเป็นโครงสร้างของทรัยแอด (Triad) ของกุญแจเสียงเรียงตัวกันทิศทางขาขึ้น และขาลงตามลำดับ (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

ภาพประกอบ 64 ซอน ยูรูค โครงหลักของทำนอง

5. การวิเคราะห์จังหวะ

- อัตราจังหวะ (Time) : จากภาพประกอบที่ ซอน ยูรูค 65 พบว่าอยู่ในอัตราจังหวะ “ยูรูค เซมาอิ [Yürük Semai]” ซึ่งเท่ากับค่าอัตราจังหวะ 6/8 หรืออัตราสองผสม (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) มีความเร็วจังหวะเคาะแบ่งเท่ากับ 204 ครั้ง/นาที เทียบได้กับอัตราเร็ว (Tempo) = เพรสติซซิโม (Prestissimo) หรือจังหวะเร็วที่สุด (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) เมื่อพิจารณาว่าเป็นอัตราจังหวะผสมจึงต้องนำ 3 มาหารเพื่อให้ทราบค่าความเร็วจังหวะเคาะที่แท้จริงซึ่งจะได้เท่ากับจังหวะเคาะ 68 ครั้ง/นาที โดยในหนึ่งห้องมี 2 จังหวะ มีการเน้นเสียงตามชีพจรจังหวะ (Pulse) ในจังหวะที่ 1 เป็นจังหวะหนัก และจังหวะที่ 2 เป็นจังหวะเบา

ภาพประกอบ 65 ซอน ยูรูค อัตราจังหวะ

- จังหวะพิเศษ (Uncommon Rhythmic) : จากภาพประกอบที่ 66 ซอน ยูรูค พบว่ามีการใช้จังหวะขัด (Syncopation) เป็นเทคนิคที่ทำให้ทำนองเพลงมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น การใช้จังหวะขัดจะทำให้เกิดการเน้นขึ้นบนจังหวะเบาทำให้จังหวะเบานั้นกลับมีความสำคัญขึ้นมา ซึ่งจากกรณีนี้เมื่อพิจารณาว่าในหนึ่งห้องมีสองจังหวะ โน้ตสำคัญควรอยู่ที่จังหวะตกทั้งสองแต่สังเกตได้ว่าในจังหวะยกที่สองนั้นมีค่าโน้ตยาวกว่าจังหวะตก (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ทำให้จังหวะตก (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) ถูกลดทอนความสำคัญลงไปเนื่องจากเสียงของจังหวะยกยาวมากกว่าจึงเป็นการเน้นให้เกิดความสำคัญขึ้นมา

ภาพประกอบ 66 ซอน ยูรูค ตัวอย่างจังหวะพิเศษ

- ลักษณะจังหวะ (Rhythm) : จากภาพประกอบที่ 67 ซอน ยูรูค พบว่ามีลักษณะจังหวะที่ถูกนำมาใช้แตกต่างกันทั้งหมด 8 รูปแบบ (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) โดยลักษณะจังหวะต่าง ๆ ได้ถูกนำไปใช้ผ่านการพัฒนาลักษณะจังหวะ (Rhythmic Development) ในรูปแบบของการซ้ำ (Repetition) และการแปร (Variation) ซึ่งเป็นรูปแบบที่พบได้ในบทเพลงพื้นบ้านทั่วไป (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 67 ซอน ยูรูค ลักษณะจังหวะ

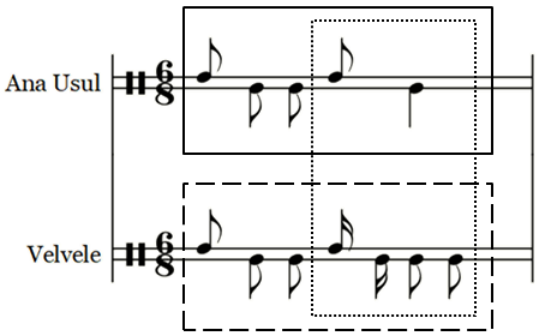
จากภาพประกอบที่ 68 ซอน ยูรูค พบว่าเพลงมีความหนาแน่นของลักษณะจังหวะ (Rhythmic density) ที่ดีมีความสมดุลกันระหว่างการใช้โน้ตเร็วที่เป็นตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ซึ่งฟังดูเร่งรีบกระชั้นชิดต่อเนื่องกันไป ตัดด้วยการใช้โน้ตยาวที่เป็นโน้ตตัวดำในตอนท้ายประโยค หรือตัวขาวในตอนท้ายท่อน (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) ทำให้เพลงฟังเหมือนช้าลงสลับกันไปมา ซึ่งสามารถสร้างความรู้สึกมีชีวิตชีวา และอารมณ์สงบสุขได้ในเวลาเดียวกัน

ซอน ยูรูค เป็นดนตรีที่มีเพียงทำนองเดียวทำให้ไม่สามารถเปรียบเทียบเพื่อวิเคราะห์เนื้อดนตรีของลักษณะจังหวะ (Rhythmic texture) ระหว่างแนวต่าง ๆ ได้ แต่อนุโลมคิดวิเคราะห์เปรียบเทียบจากทำนองเพลง และหน้าทับ พบว่าลักษณะจังหวะของทั้งสองแนวถึงแม้ดู

เป็นอิสระต่อกัน แต่ก็มีรูปลักษณ์ที่ใกล้เคียงกันอย่างมากจนสามารถเป็นลักษณะจังหวะของดนตรีแนวเดียว (Monophony) ซึ่งแสดงให้เห็นความสัมพันธ์กันระหว่างทั้งสองแนวอย่างมีนัยยะสำคัญ โดยมีหน้าทับเป็นลักษณะจังหวะหลักที่เป็นตัวกำหนดการแปรเปลี่ยนไปของลักษณะจังหวะทำนอง (ดังแสดงในกรอบจุดไข่ปลา)

ภาพประกอบ 68 ซอน ยูรูค ลักษณะจังหวะ (ต่อ)

- โครงหลักของลักษณะจังหวะ (Rhythmic Structure) : จากภาพประกอบที่ 69 ซอน ยูรูค เนื่องจากดนตรีศิลปะตุรกีถูกบังคับด้วยโครงสร้างของอูซูลแม่บท [Ana Usul] หรือหน้าทับจังหวะพื้นต้น ซึ่งเป็นตัวกำหนดโครงหลักของทั้งลักษณะจังหวะทำนอง และการแปรจังหวะอูซูล [Velvele] ให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น จึงสามารถพิจารณาโครงหลักของลักษณะจังหวะทำนองได้จากอูซูลแม่บท (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) การแปรจังหวะอูซูล (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) และบริเวณที่ลักษณะจังหวะถูกแปรไป (ดังแสดงในกรอบจุดไข่ปลา)



ภาพประกอบ 69 ซอน ยูรูค โครงหลักของลักษณะจังหวะ

6. การวิเคราะห์เสียงประสาน

- ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) : จากภาพประกอบที่ 70 ซอน ยูรูค เนื่องจากกุญแจเสียงท่อนแรกของเพลงสามารถใช้เป็นกุญแจเสียงหลักของเพลงได้ อีกทั้งเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) ก็สามารถใช้ระบุกุญแจเสียงได้เช่นกัน เพลงนี้ติดเครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) 3 จุด ได้แก่ เครื่องหมายชาร์ป (Sharp) ที่ตำแหน่ง F และเครื่องหมายแฟลต (Flat) ที่ตำแหน่ง B และ E แต่เนื่องจากว่าเครื่องหมายแฟลตชนิดนี้ทำให้เสียงถูกลดต่ำลงเพียงเล็กน้อย เพื่อให้สะดวกต่อการวิเคราะห์โดยใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตก จึงอนุโลมให้เครื่องหมายแฟลตชนิดนี้ไม่มีผลต่อการวิเคราะห์ และเสมือนว่าเสียงนั้นไม่ได้ถูกทำให้ต่ำลงแต่อย่างใด ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วมีความเป็นไปได้ว่าเพลงอาจอยู่ในโครงสร้างกุญแจเสียง G เมเจอร์ (Major) หรือกุญแจเสียงเครือญาติ (Relative Key) หรืออาจอยู่ในระบบโมด (Mode) G ไอโอเนียน (Ionian) ที่ประกอบไปด้วยโน้ต G A B C D E F♯ G

เมื่อพิจารณาโดยละเอียดกลับพบว่า โน้ต G ไม่ได้มีบทบาทโดดเด่นใดๆ แต่มีการให้ความสำคัญกับโน้ต B เป็นพิเศษ ซึ่งโน้ต B มักปรากฏอยู่ในจังหวะสำคัญ เช่น ใช้ขึ้นต้น ปิดท้ายเพลง และยังเป็นโน้ตที่ถูกใช้ซ้ำอย่างมาก (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ทำให้วิเคราะห์ได้ว่าโน้ต B ถูกใช้ทำหน้าที่เป็นโทนิก (Tonic) และฟินาลิส (Finalis) หรือโน้ตจบ อีกทั้งยังพบว่ามีการให้ความสำคัญกับโน้ต D และ F♯ ซึ่งปรากฏอยู่บ่อยครั้งในจังหวะสำคัญของเพลง และถูกใช้เป็นเสียงพักประโยคเพลง (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) ซึ่งโน้ต F♯ สามารถเป็นตำแหน่งโดมินันท์ (Dominant) ของโทนิก B และโน้ต D ยังเป็นส่วนประกอบในคอร์ดแรกของ B เมื่อพิจารณาได้ว่าโน้ต B เป็นเสียงหลักของเพลงจึงสามารถทำการจัดเรียงโน้ตใหม่ได้ดังต่อไปนี้ B C D E F♯ G A B

ภาพประกอบ 70 ซอน ยูรูค ระบบอิงกุญแจเสียง

และเมื่อพิจารณาจากโครงสร้างการจัดเรียงโน้ตใหม่ดังกล่าวเทียบเคียงกับโมดฟริเจียน (Phygian) พร้อมทั้งพิจารณาร่วมกับบริบททางวัฒนธรรมของเพลงนี้ที่เป็นเพลงซึ่งใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา อายุของบทเพลง อีกทั้งพื้นที่ทางวัฒนธรรมอยู่ใกล้กับดินแดนยุโรปตะวันออกที่อาจได้รับอิทธิพลแนวคิดในการประพันธ์ดนตรีไว้ด้วย จึงทำให้สามารถสรุปได้ว่า ซอน ยูรูค มีการใช้ระบบโมด หรือการอิงกุญแจเสียงแบบโบราณชนิดหนึ่งที่นิยมใช้กันในเพลงสวดโบสถ์ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 17 โดยเฉพาะในยุคกลาง และยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ เป็นบันไดเสียงที่ยังไม่มีแนวคิดในเรื่องของการประสานเสียงเข้ามาเกี่ยวข้องจึงมักปรากฏเป็นทำนองแนวเดียว โดยในที่นี้ตรงกับโมด B ฟริเจียน ซึ่งมีโครงสร้างตรงกันทุกประการ

- คอร์ด (Chord) : จากภาพประกอบที่ 71 ซอน ยูรูค แม้ไม่มีแนวคิดเรื่องเสียงประสานในแนวตั้งแบบดนตรีตะวันตก อีกทั้งยังพบว่าเพลงนี้ถูกประพันธ์ขึ้นด้วยระบบโมดจึงไม่สามารถวิเคราะห์เรื่องคอร์ดได้อย่างถูกต้อง แต่อนุโลมวิเคราะห์จากทำนองในแนวนอนเพื่อแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างของคอร์ดที่อาจเป็นไปได้ในการดำเนินทำนอง พบว่าจากโครงสร้างโมด B ฟริเจียน ในจังหวะสำคัญของแต่ละห้องที่ประกอบด้วยโน้ต B D B F♯ A B F A B (ดังแสดงในกรอบ

สี่เหลี่ยม) สามารถใช้เป็นโน้ตพื้น (Root) ที่แสดงหน้าที่ของคอร์ด (โดยไม่คำนึงชนิดของคอร์ด หรือการพลิกกลับ) และการดำเนินคอร์ดได้ (Chord Progression) จากตำแหน่งของโน้ตที่ปรากฏอยู่ จะได้การดำเนินคอร์ด ดังนี้ I – III – I – V – VII – I – V – VII – I ตามลำดับ

ภาพประกอบ 71 ซอน ยูรูค คอร์ด

- เนื้อดนตรี (Texture) : จากโน้ต ซอน ยูรูค พบว่ามีการใช้เครื่องดนตรีหลายชนิดที่ล้วนบรรเลงด้วยโน้ตเดียวกันทั้งหมด แม้ว่าจะมีความแตกต่างกันเล็กน้อยในลักษณะจังหวะ เนื่องจากเทคนิคการบรรเลงที่แตกต่างกันไปในแต่ละเครื่อง จึงจัดให้เป็นเนื้อดนตรีแบบแนวเดียว (Monophony) ซึ่งเป็นดนตรีที่ใช้ทำนองเดียวกัน เนื่องจากในการวิเคราะห์ไม่พบว่ามีการประสานเสียงแนวทำนองเกิดขึ้นแต่อย่างใด

- โครงหลักของเสียงประสาน (Harmonic Structure) : จากหัวข้อคอร์ด ซอน ยูรูค พบว่ามีการใช้คอร์ดทั้งหมด 4 คอร์ด ประกอบด้วย คอร์ด I คอร์ด III คอร์ด V และคอร์ด VII ซึ่งตามทฤษฎีของเชงเกอร์ (Heinrich Schenker) กล่าวว่า ถ้าพิจารณาในมิติใหญ่ เพลงในระบบอิงกุญแจเสียงทุกเพลงมีโครงสร้างเสียงประสานเหมือนกันหมด คือ I – V – I เมื่อวิเคราะห์พบว่าในห้องที่ 1 – 8 เพลงนี้อยู่ในกุญแจเสียงหลัก ก่อนจะมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างชัดเจนในห้องที่

9 – 14 จากนั้นจึงกลับมาใช้กุญแจเสียงหลักอีกครั้งในห้องที่ 15 - 16 จึงพิจารณาตัดคอร์ดที่ไม่จำเป็นออกไป จะได้โครงหลักของคอร์ดเพลง ซอน ยูรูค ตรงตามทฤษฎีของเชงเกอร์ ดังโครงสร้างต่อไปนี้

I – III – I – V – VII – I – V – VII – I

ได้โครงหลักของคอร์ดเป็น

I – V – I

ในเพลงซอน ยูรูค แม้ไม่มีแนวความคิดเรื่องเสียงประสานในแนวตั้งแบบดนตรีตะวันตก แต่จะมีโน้ตสำคัญตัวหนึ่งเป็นเสมือนศูนย์กลางเสียงของเพลง ซึ่งสามารถเทียบเคียงได้กับโน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) ซึ่งโน้ตเสียงนี้จะถูกย้ำอยู่ในเพลงตั้งแต่ต้นจนจบเพลง ในที่นี้พบว่าเมื่อพิจารณาจากจังหวะสำคัญ เช่น โน้ตขึ้นต้นเพลง โน้ตจบเพลง และโน้ตเชื่อมในระหว่างเปลี่ยนคอร์ด พบว่ามีโน้ต B เป็นศูนย์กลางเสียงที่ปรากฏกระจายตัวอยู่ตลอดทั้งเพลง (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

ภาพประกอบ 72 ซอน ยูรูค โครงสร้างหลักของเสียงประสาน

7. การวิเคราะห์เสียง

- สีสันเสียง (Tone Color) : ซอน ยูรูค เป็นบทเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีล้วนซึ่งประกอบด้วยเครื่องเป่า เครื่องสาย และเครื่องกระทบ สีสันเสียงของเพลงถูกกำหนดด้วยเครื่องลม และเครื่องสาย เป็นหลัก เนื่องจากถูกใช้บรรเลงทำนองพร้อมกันทั้งหมดทำให้มีความหนาแน่นของเสียงค่อนข้างมาก ถึงแม้เสียงของเครื่องลมจะมีลักษณะลอยขึ้นด้านบนอาจทำให้ฟังดูโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีสาย แต่ในขณะเดียวกันกันเสียงของเครื่องสายที่มีลักษณะพุ่งไป

ด้านหน้า และสามารถตัดเสียงได้กระชับชัดเจนกว่าเครื่องเป่าจึงทำให้มีความโดดเด่นไม่แพ้กัน โดยทั้งหมดถูกควบคุมด้วยเครื่องกระทบที่มีบทบาทในการกำกับจังหวะของเพลงให้ดำเนินคงที่ เร่งขึ้น ช้าลง หรือเน้นน้ำหนักดังเบาตามแต่อารมณ์ของบทเพลง

วงดนตรีที่ใช้ในเพลงบรรเลง ซอน ยูรูค มีความสมดุลตามมาตรฐานของจัดวงแบบสำนักเมฟเลวีที่คล้ายคลึงกับการจัดวงดนตรีคลาสสิกตุรกี ซึ่งเมื่อวิเคราะห์จากเครื่องดนตรีในวงแล้วอาจให้ความรู้สึกขาดสมดุลของเสียงเนื่องจากเครื่องดนตรีที่ใช้มีย่านเสียงอยู่ในระดับใกล้เคียงกัน ไม่ได้แบ่งเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงสูง หรือกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำ แต่เมื่อวิเคราะห์จากการฟังพบว่าบทเพลงมีความสมดุลของเสียงเป็นอย่างดีเนื่องจากเครื่องลม และเครื่องสายที่มีย่านเสียงสูงถูกคลุมด้วยเสียงของเครื่องกระทบหนังที่มีเสียงทุ้มทำให้เสียงเกิดความสมดุลมีเอกภาพไม่อยู่ย่านเสียงสูง หรือย่านเสียงต่ำอย่างใดอย่างหนึ่งจนเกินไป และแม้ว่าโดยรวมแล้วเพลงบรรเลง ซอน ยูรูค จะมีโน้ตอยู่ในช่วงเสียงปานกลางจนถึงสูงเป็นหลัก แต่เพลงนี้จัดเป็นเพลงสุดท้ายที่ปรากฏในการประกอบพิธีกรรมเซมา ที่ต้องการสื่อถึงความปีติเปรมปรีดิ์ ดังนั้นแล้วช่วงเสียงสูงที่แสดงถึงความรื่นเริงยินดีจึงถือว่าเหมาะสมกับจุดประสงค์ของการบรรเลง

- ความเข้มเสียง (Intensity) : ซอน ยูรูค เป็นบทเพลงที่ไม่ได้มีการระบุความดังเบาชัดเจน โดยส่วนใหญ่ตลอดทั้งเพลงจะมีระดับความเข้มเสียงค่อนข้างคงที่ไม่ดัง และไม่เบาจนเกินไปแต่ไม่ได้หมายความว่าบทเพลงจะขาดความรู้สึกของการเคลื่อนไหวไปโดยสิ้นเชิง ซึ่งปกตินักร้อง และนักดนตรีจะใช้ความรู้สึกส่วนตัวในการกำหนดความดังเบาของเสียงไปตามลักษณะทิศทางของระดับเสียงโน้ต เช่น ถ้าโน้ตขาขึ้นจากระดับเสียงต่ำไปหาเสียงสูงก็จะร้องบรรเลงค่อยๆ ดังขึ้น หรือถ้าโน้ตขาลงจากระดับเสียงสูงไปหาเสียงต่ำก็จะร้องบรรเลงค่อยๆ เบาลง เป็นต้น แต่ทั้งนี้ระดับความดัง และความเบาที่เกิดขึ้นก็ถือได้ว่าเป็นความเข้มเสียงที่ไม่ได้มีความแตกต่างกันมากนัก

อนึ่ง สาเหตุที่ เพลงบรรเลง ซอน ยูรูค มีความเข้มเสียงค่อนข้างคงที่เป็นเพราะคุณสมบัติทางธรรมชาติของเครื่องดนตรี เนื่องจากเครื่องดนตรีที่ใช้ยังคงเป็นรูปแบบโบราณตามประเพณีนิยมที่ยังไม่สามารถสร้างความแตกต่างระหว่างความเข้มเสียงได้ดีนัก อีกทั้งในการจัดประสมวงถ้าถือเอาตามรูปแบบมาตรฐานเป็นเกณฑ์จะพบว่ามีการใช้เครื่องดนตรีแต่ละชนิดจำนวนน้อยชิ้นซึ่งมีผลต่อการสร้างความเข้มเสียงในภาพรวมโดยไม่สามารถทำเสียงดังมากได้เพราะทำให้ดูเหมือนการตะเบ็งมากเกินไป แม้ปัจจุบันจะมีการใช้เครื่องขยายเสียงมาช่วยแต่ก็ขาดความรู้สึกเป็นธรรมชาติกว่าวิธีการเพิ่มความเข้มเสียงด้วยการเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรี

- สำนวนดนตรี (Music Idiom) : บทเพลงบรรเลง ซอน ยูรูค เป็นบทเพลงที่ไม่ได้มีการระบุการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) อย่างชัดเจน เช่น การตัดเสียง การเชื่อมเสียง ฯลฯ ซึ่งนักดนตรีสามารถบรรเลงได้อย่างอิสระตามที่ได้รับการถ่ายทอดมา หรือตามแต่ถนัดโดยอาศัยเทคนิคเครื่องดนตรี (Instrumental Technique) เป็นตัวกำหนดขอบเขต เช่น ขลุ่ยเนย์สามารถเล่นลากโน้ตเสียงยาว หรือสามารถเล่นเชื่อมเสียงหลายตัวโน้ตได้อย่างเป็นธรรมชาติจึงไม่มีความจำเป็นจะต้องเล่นแบบตัดเสียงจนขาดความไพเราะโดยเฉพาะอย่างยิ่งโน้ตที่มีลักษณะเป็นการเอื้อนเสียงตามแนวเสียงร้อง ขณะเดียวกันเครื่องดีดเมื่อเจอโน้ตลากเสียงยาวก็ไม่สามารถทำได้อย่างเป็นธรรมชาติจึงจำเป็นต้องใช้เทคนิคการดีดสายแบบรัวเพื่อให้เสียงต่อเนื่องที่สุดจนครบค่าจังหวะเพื่อให้ได้สำนวนดนตรีที่ถูกต้อง เป็นต้น

อย่างไรก็ตามแต่เพื่อให้เกิดความเป็นอันหนึ่งเดียวกัน และไม่เกิดความสับสน หัวหน้ากลุ่มขลุ่ยเนย์ซึ่งโดยปกติจะทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวงดนตรีด้วยจะเป็นผู้กำหนดรูปแบบลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีเพื่อให้ความเป็นเอกภาพ แต่ทั้งนี้หัวหน้าวงดนตรีจะต้องมีความเข้าใจในเทคนิคของเครื่องดนตรีต่าง ๆ เป็นอย่างดีเพื่อให้มีความเป็นไปได้ในทางปฏิบัติด้วย เนื่องจากหากขาดความเข้าใจในธรรมชาติของเครื่องดนตรีแล้วอาจเกิดปัญหาต่าง ๆ ตามมาได้ เช่น คันชักลากไม่พอ เปลี่ยนนิ้วไม่ได้ เตรียมลมไม่ทัน เป็นต้น

- เนื้อดนตรี (Texture) : จากภาพประกอบที่ ซอน ยูรูค พบว่ามีความหนาแน่นของเนื้อดนตรี (Textural Density) ในระดับปานกลางพิจารณาได้จากจำนวนโน้ตที่มีการวิ่งไม่มากนัก โดยมีความหนาแน่นโน้ตกระจายตัวแบ่งออกเป็นช่วงๆ ค่อนข้างคงที่ประมาณห้องละ 2 ตำแหน่ง สลับกับโน้ตเบาบางซึ่งทำให้เพลงมีลักษณะรีรอ และเร่งรีบสลับกันไป

กระบวนแบบ (Style) ของเพลงบรรเลง ซอน ยูรูค เมื่อวิเคราะห์จากการพิจารณาโน้ต และการฟัง เนื้อดนตรีมีการสะท้อนกระบวนแบบลักษณะของเพลงเต้นรำพื้นเมือง (Folk Dance) อย่างชัดเจน ในภาพรวมมีการเลือกใช้โน้ตแต่ละตอนในช่วงเสียงที่เคลื่อนที่ไปมาอย่างแคบ ๆ เมื่อผสานกับอัตราจังหวะผสมทำให้ท่วงทำนองเกิดความสนุกสนาน มีชีวิตชีวา แต่ไม่โลดโผนมากจนเกินขอบเขตความเรียบร้อยของบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา

8. การวิเคราะห์ประโยคเพลง

- หน่วยทำนอง (Melodic Unit) : จากภาพประกอบที่ 73 ซอน ยูรูค พบว่ามีหน่วยย่อยที่เล็กที่สุดของทำนอง และมีความสำคัญในการผูกเพลงทั้งหมดเข้าด้วยกันที่ปรากฏเด่นชัดเป็นหน่วยย่อยทำนองเอก (Motif) โดยในที่นี้มีลักษณะเป็นหน่วยจังหวะย่อยเอก (Rhythmic Motif) เนื่องจากหน่วยย่อยทำนองกลับมานำเสนอซ้ำโดยที่มีโน้ตเสียงแตกต่างออกไปแต่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะจังหวะเดิม (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

อีกทั้งยังพบว่ามีหน่วยย่อยทำนองรอง (Figure) ซึ่งเป็นทำนองที่มีลักษณะน่าสนใจชั่วขณะแต่ไม่สำคัญเท่าหน่วยย่อยทำนองเอกในที่นี้ทำนองอยู่ในกลุ่มเสียง B C D (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 73 ซอน ยูรูค หน่วยทำนอง

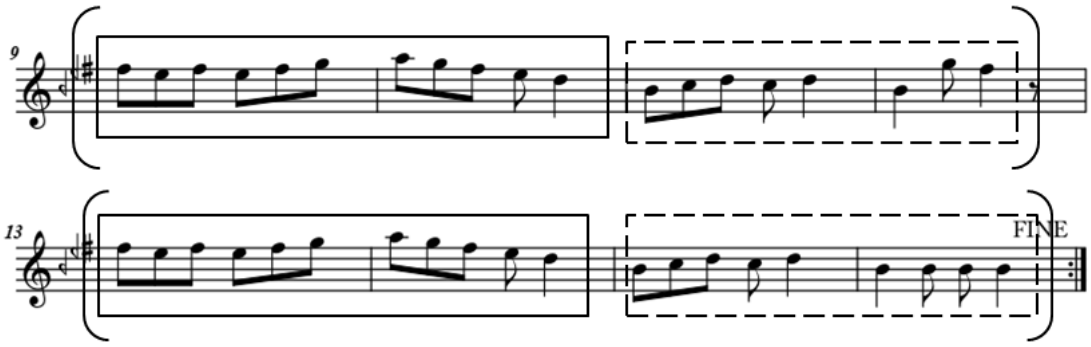
- จุดพักประโยค (Cadence) : จากภาพประกอบที่ 74 ซอน ยูรูค จุดพักประโยคเพลงจะเกิดขึ้นที่ 2 คอร์ดสุดท้ายของประโยคเพลง เมื่อพิจารณาพบว่ามีจุดพักประโยคเปิด (Half Cadence) เกิดขึ้นในโน้ตบรรทัดที่ 1 ห้องสุดท้าย จัดเป็นจุดพักประโยคที่มีน้ำหนักเบาที่สามารถใช้จบประโยคได้แต่ไม่สามารถใช้จบเพลงได้ เพราะเสียงยังคงค้างอยู่เป็นการบอกว่าเพลงยังต้องดำเนินต่อไป ในที่นี้เป็นการดำเนินคอร์ด I ไปยังคอร์ด V (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) และเป็นการจบจุดพักประโยคบนจังหวะเบา (Feminine Cadence) เนื่องจากคอร์ดหลังเกิดขึ้นในจังหวะที่ 2 ซึ่งเป็นจังหวะเบา โดยนิยมใช้เมื่อไม่ต้องการให้รู้สึกจบอย่างมั่นคง เช่น จบประโยค จบตอน หรือจบท่อน

อีกทั้งยังพบจุดพักประโยคกึ่งปิด (Plagal Cadence) เกิดขึ้นในโน้ตบรรทัดที่ 3 สองห้องสุดท้าย จัดเป็นจุดพักประโยคที่พบใช้ไม่บ่อยนัก สามารถใช้จบเพลงได้แต่ไม่มีความหนักแน่นเท่าจุดพักประโยคแบบปิด มักพบในตอนท้ายของเพลงโบสถ์ที่มีเนื้อร้องว่า “อาเมน” บางครั้งจึงเรียกจุดพักประโยคนี้ว่า “เคเดนซ์อาเมน” ซึ่งในที่นี้เป็นการดำเนินคอร์ด II ที่ถูกใช้แทนคอร์ด IV ไปยังคอร์ด I (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) แต่เป็นการจบจุดพักประโยคบนจังหวะหนัก (Masculine Cadence) เนื่องจากคอร์ดหลังเกิดขึ้นในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนัก มีน้ำหนักดี โดยนิยมใช้เมื่อจบตอน จบท่อน หรือจบเพลง

ภาพประกอบ 74 ซอน ยูรูค จุดพักประโยค

- ประโยคเพลง (Phrase) : จากภาพประกอบที่ ซอน ยูรูค พบว่าทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กันในลักษณะประโยคถาม - ประโยคตอบ (Antecedent – Consequent) เนื่องจากทำนองมีความคล้ายคลึงกัน ลักษณะโครงสร้างจังหวะใกล้เคียงกัน และมีความยาวทำนองเท่า ๆ กัน โดยประโยคถามมักจบด้วยจุดพักประโยคที่เบาเหมือนถามเปิดไว้ (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ส่วนประโยคตอบมักจบด้วยจุดพักประโยคที่หนักแน่นกว่า (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ประโยคเพลงที่ประกอบไปด้วยประโยคถาม และประโยคตอบนี้จะรวมกันเป็นประโยคใหญ่ (Period) ซึ่งต้องมีความรู้สึกของความเป็นประโยคเดียวที่สามารถแบ่งย่อยออกเป็น 2 ประโยคได้ โดยประโยคใหญ่มักเริ่มต้นเหมือนกัน หรือคล้ายคลึงกันเพื่อแสดงความเป็นหนึ่งเดียวกันแล้วจึงเริ่มแตกต่างกันทีละน้อย (ดังแสดงในกรอบวงเล็บใหญ่)



ภาพประกอบ 75 ซอน ยูรูค ประโยคเพลง

- การพัฒนาประโยคเพลง (Phrasing Development) : จากภาพประกอบที่ 76 ซอน ยูรูค พบว่าทำนองเพลงมีการใช้การซ้ำ (Repetition) ซึ่งเป็นเทคนิคพื้นฐานที่พบในทั่วไปในดนตรีทุกรูปแบบ ซึ่งช่วยย้ำความคิดสำคัญ ช่วยเตือนความจำ ช่วยยืดความยาว และช่วยผนวกความคิดทั้งหลายให้รวมอยู่ในกรอบที่เหมาะสม โดยในที่นี้เป็นการซ้ำทำนองทั้งหมด (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) แต่มาเล่นซ้ำภายหลังในประโยคอื่น (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 76 ซอน ยูรูค การพัฒนาประโยคเพลง

- โครงหลักของประโยคเพลง (Phrase Structure) : จากภาพประกอบที่ 77 ซอน ยูรูค เมื่อพิจารณาจากประโยคเพลงพบว่ามีการใช้โครงหลักของประโยคเพลงเป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญของโน้ต และกำหนดทิศทางของประโยคด้วย โครงหลักของประโยคเพลงทำให้ทราบจุดเริ่มต้น และจุดสิ้นสุดของประโยคเพลง การหาโครงหลักของเพลงต้องพิจารณาจากจังหวะประกอบด้วย ซึ่งโน้ตสำคัญมักเกิดขึ้นบนจังหวะสำคัญ ตามทฤษฎีของเชงเกอร์ (Heinrich Schenker) กล่าวว่าโครงหลักของประโยคเพลงที่ดีจะมีทิศทางขึ้น หรือลงตามลำดับทีละขั้น โดยในที่นี้พบว่ามีโครงสร้างเคลื่อนที่ขึ้นจากโน้ต B - G ทีละขั้นตามลำดับ (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) จากนั้นจึงเคลื่อนที่ลงทีละขั้นจากโน้ต A - B ทีละขั้นตามลำดับ (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 77 ซอน ยูรูค โครงหลักของประโยคเพลง

9. การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์

- รูปแบบสังคีตลักษณ์ (Musical Form) : จากภาพประกอบที่ 78 ซอน ยูรูค เป็นเพลงบรรเลงขนาดสั้นปานกลาง ประกอบไปด้วยทำนองบรรเลง 3 ตอน โดยตอนที่ 1 ตอนที่ 2 เล่นย้อนทั้งหมด และตอนที่ 3 บรรเลงเพียงรอบเดียว กำหนดให้สัญลักษณ์แทนตอนต่างๆ ดังนี้

ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 – 16 แทนด้วย [a]

ท่อนที่ 2 ห้องที่ 17 – 27 แทนด้วย [b]

ท่อนที่ 3 ห้องที่ 1 – 16 (รอบย้อนจบ) แทนด้วย [c]

ภาพประกอบ 78 ซอน ยูรูค รูปแบบสังคีตลักษณ์

จากโน้ตทำนองบรรเลงจะได้โครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

ตอนที่ 1 (ย้อน) / ตอนที่ 2 (ย้อน) / ตอนที่ 3

หรือ

[a a] / [b b] / [c]

เมื่อพิจารณาทำนองเพลงทั้ง 3 ตอน พบว่าทำนองตอนที่ 1 และตอนที่ 3 มีความเหมือนกันทั้งหมดแตกต่างกันที่ในตอนที่ 3 ไม่จำเป็นต้องเล่นย้อนอีกรอบ ดังนั้นจึงแทนสัญลักษณ์ตอนที่ 1 และตอนที่ 3 ด้วย [A] เหมือนกัน ขณะที่ทำนองตอนที่ 2 เป็นตอนต่างที่มีทำนองแยกเริ่มในกุญแจเสียงใหม่ที่มีความแตกต่างออกไปจากกุญแจเสียงหลักแทนด้วยสัญลักษณ์ [B] ซึ่งเมื่อนำมาจัดเรียงใหม่ตามโครงสร้างข้างต้นจะได้ดังต่อไปนี้

[a a] / [b b] / [c] = [A] / [B] / [A']

เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างดังกล่าวจึงทำให้สรุปได้ว่าเพลงซอน ยูรูค ใช้สังคีตลักษณ์แบบสามตอนธรรมดา (Simple ternary form) หรือสังคีตลักษณ์เอบีเอ (ABA Form) เป็นสังคีตลักษณ์ที่ได้มาจากการย้อนต้นในสังคีตลักษณ์สองตอน ทำให้รูปแบบเมื่อย้อนต้นแล้วได้ยินออกมาเป็นสังคีตลักษณ์สามตอน จึงอาจเรียกว่า สังคีตลักษณ์สามตอนแบบดาคาโป (Da capo ternary form) ซึ่งเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่ได้รับความนิยมมากจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากเป็นโครงสร้างที่เรียบง่าย และสามารถเสนอทั้งความแตกต่างหลากหลาย และความเป็นหนึ่งเดียวของเพลงได้อย่างสมบูรณ์โดยเฉพาะบทเพลงที่ไม่ยาวนัก รวมถึงเพลงร้องซึ่งมักพบว่านิยมใช้รูปแบบสังคีตลักษณ์นี้เช่นกัน

การวิเคราะห์บทสวดบรรเลง เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

คำว่า “อิลาฮ์” เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า “พระเจ้า” ซึ่งเมื่อเติมคำปัจจัยต่อท้ายจะได้คำว่า “อิลาฮี” ที่มีความหมายว่า “พระเจ้าของข้า” เมื่อใช้ในบริบทของศาสนาอิสลามจะเป็นคำที่มีความหมายถึงพระอัลเลาะห์ (ซ.บ.) โดยมักใช้เป็นคำเรียกแทนเพื่อเรียกร้องความสนใจ หรือต้องการร้องขอความช่วยเหลือจากพระองค์

ในบริบททางด้านวัฒนธรรมดนตรีคำนี้ยังถูกใช้นิยามถึงบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลามในตุรกี โดยเป็นประเภทบทเพลงที่มักร้องกันเป็นหมู่คณะภายนอกมัสยิดซึ่งมักพบในศาสนสถานแบบอาราม หรือสำนักลัทธิทางศาสนาอิสลามมากกว่าภายในมัสยิดที่มีข้อจำกัดเรื่องของเสียงเพลง แต่ยังปรากฏลักษณะของความเป็นดนตรีได้ในมัสยิด เช่น เสียงประกาศเวลาละหมาด และการอ่านคัมภีร์อัลกุรอาน เป็นต้น

เกิดจากการมะคัมเซกาฮ์ และมะคัมอุซซัค [Uşşak] มารวมกัน โดยจุดหยุดของมะคัมนี้ คือ เสียงเซกาห์ เนื่องจากตัวขึ้นในระดับเสียงเซกาห์ กล่าวคือ โดยการเปลี่ยนไปใช้มาตราส่วนเซกาห์หลังจากเพิ่มมาตราส่วนอุซซากมากัมในตำแหน่งนั้นไปยังมาตราส่วนโหมดเซกาห์ในตำแหน่งนั้น โครงสร้างของสำนักงานอยู่ในรูป segâh + uşşak + segâh

ดังนั้น “เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี” จึงมีความหมายว่า บทเพลงอ้อนวอนพระผู้เป็นเจ้าที่ใช้ร้องในอารามเมฟเลวีโดยกลุ่มนักพรตสำนักในโครงสร้างทำนองมะคัมเซกาฮ์ มาเย

บทเพลง “เซกาฮ์ อิลาฮี” เป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ที่ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่งแต่อย่างใด แต่ในบางเอกสารตำราอ้างว่าคำร้องถูกประพันธ์โดยเมฟลานา รูมีย์ และมักถูกเรียกด้วยชื่อเฉพาะจากเนื้อร้องตอนต้นของเพลงที่เป็นภาษาตุรกีว่า “ดินเล โซซูมู ซานา ดิเรม [Dinle Sözümü Sana Derim]” ถูกใช้บรรเลงประกอบในพิธีกรรมเซมาร่วมกับบทเพลงขนาดสั้นอื่นๆ ที่ถูกรวมอยู่ในชุดเพลง “อิลาฮี [İlahi]” อันประกอบไปด้วยบทเพลง “เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี [Segah Maye İlahi]” “เซกาฮ์ อิลาฮี [Segah İlahi]” และ “ซอน ยูรูค” เป็นลำดับสุดท้าย

2. บันทึกโน้ตบทร้องบรรเลง และจังหวะกลองประกอบ

3. คำร้อง และคำแปลความหมาย

(1) Şem-i Ruhuna Cismimi Pervânne Düşürdüm
(2) Evrak-ı Dili Âteş-i Sûzâne Düşürdüm
(3) Bir Katre İken Kendimi Ummâne Düşürdüm
(4) Takrîr Edemem Derd-i Derûnum Elemim Var
(5) Mevlâ'yı Seversen Beni Söyletme Gamım Var

บรรทัด	คำร้อง	คำอ่าน	คำแปล
1	Şem-i Ruhuna Cismimi Pervânne Düşürdüm	เชมิ รูฮานา จิซมิมิ เพอร์วานเน ดูชูร์ดูม	ข้าทิ้งร่างกายของข้าปลิวไปสู่จิตวิญญาณของเชมส์
2	Evrak-ı Dili Âteş-i Sûzâne Düşürdüm	เอฟราคึ ดิลิ อาเตชิ ซูซาเน ดูชูร์ดูม	ข้าทิ้งหัวใจของข้าลงในเปลวไฟที่ลุกโชติช่วง
3	Bir Katre İken Kendimi Ummâne Düşürdüm	บิร์ คาเตร อิเคน เคนดิมิ อุมมาเน ดูชูร์ดูม	และข้าโยนตัวเองดั่งน้ำหยดเดียวลงในมหาสมุทร
4	Takrîr Edemem Derd-i Derûnum Elemim Var	ทัครีร์ เอเดเมม เดอร์ดิ เดรูนุม เอเลมิม วาร์	ข้าไม่สามารถอธิบายความเจ็บปวดข้างในของ

			ข้าได้
5	Mevlâ'yı Seversen Beni Söyletme Gamım Var	เมฟลายึ เซเวอร์เซน เบนิ เซอย์เลตเม กามึม วาร์	ถ้าท่านรักเมฟลานา อย่าให้ข้าเป็นคนบอก

4. การวิเคราะห์แนวทำนอง

- ช่วงเสียง (Range) : จากภาพประกอบที่ 79 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ระดับเสียงต่ำสุดที่พบ คือ โน้ต A ในช่องบรรทัดที่ 2 ของบรรทัดห้าเส้น (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) และระดับเสียงสูงสุดที่พบ คือ โน้ต G บนเส้นบรรทัดที่ 5 ของบรรทัดห้าเส้น (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) ทำให้มีระยะห่างระหว่างช่วงเสียงเท่ากับคู่ 7 ไมเนอร์ โดยมีระยะช่วงเสียงกลาง หรือช่วงเสียงที่พบใช้บ่อยครั้งอยู่ระหว่างโน้ต A ในช่องบรรทัดที่ 2 ของบรรทัดห้าเส้น ถึงโน้ต D ทับเส้นบรรทัดที่ 4 ของบรรทัดห้าเส้น

ภาพประกอบ 79 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ช่วงเสียง และตัวอย่างตำแหน่งที่พบ

- ขั้นคู่ (Interval) : จากภาพประกอบที่ 80 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี พบว่าทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนที่ขึ้น หรือเคลื่อนที่ลงเป็นระยะคู่ 2 ทั้งยังหมายรวมถึงการซ้ำโน้ตด้วย (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

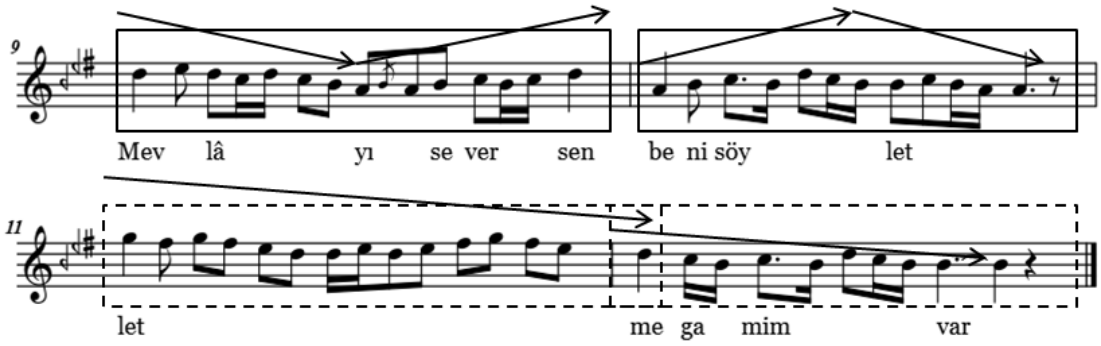
อีกทั้งยังพบการเคลื่อนที่ทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนที่ขึ้น หรือเคลื่อนที่ลงเป็น

ระยะมากกว่าคู่ 2 บ้างเพียงบางจุด ซึ่งถือเป็นการกระโดดข้ามขั้นเพียงชั่วขณะเท่านั้นโดยไม่ได้ทำให้ทำนองโดยรวมของทั้งเพลงเสียรูปแบบการเคลื่อนที่ทำนองแบบตามขั้นแต่อย่างใด (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 80 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ตัวอย่างขั้นคู่ และการเคลื่อนทำนอง

- ทิศทางดำเนินทำนอง (Direction) : จากภาพประกอบที่ 81 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี พบว่ามีทำนองทิศทางคงที่ คือ ไม่มีทิศทางชัดเจนว่าขึ้น หรือลง อีกนัยหนึ่ง คือ ทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาในช่วงเสียงแคบๆ เช่น ในบรรทัดที่ 1 มีทำนองสำคัญสองส่วนเคลื่อนที่ขึ้นลงวนรอบโน้ต D และโน้ต A ซึ่งเหมือนเป็นการขยายส่วนโน้ตดังกล่าวเพื่อแปรทำนองวนกลับไปยังเสียงตั้งต้นเพียงเท่านั้น (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

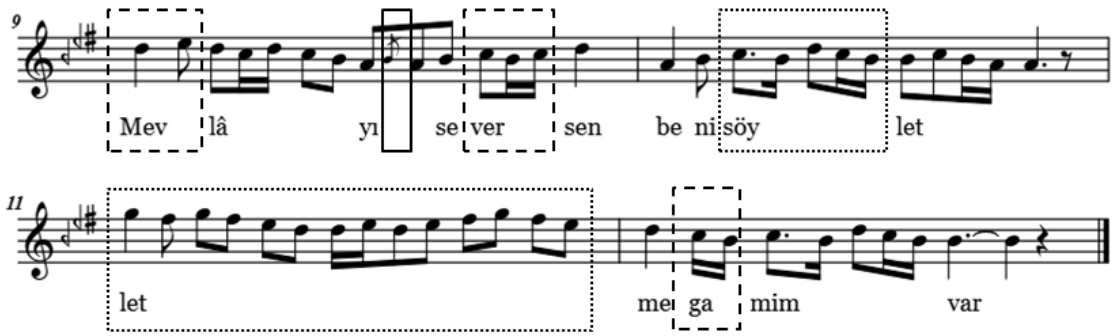
อีกทั้งยังพบว่ามีทำนองทิศทางเคลื่อนที่ลง เช่น ในบรรทัดที่ 2 พบว่ามีทำนองสำคัญสองส่วนเคลื่อนที่ขึ้นลงวนรอบโน้ต G เพื่อลดระดับลงไปยังโน้ต D และแปรทำนองดังกล่าวเพื่อให้โน้ต D เคลื่อนที่ขึ้นลงวนรอบตัวเองก่อนลดระดับลงไปยังโน้ต B อย่างชัดเจน (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)



ภาพประกอบ 81 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ทิศทางดำเนินทำนอง

- โน้ตประดับ (Ornamental) : จากภาพประกอบที่ 82 เซกาย์ มาเย อิลาฮี พบว่ามีการประดับทำนองบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีโดยการใช้โน้ตสะบัด (Grace Note) ซึ่งเป็นการเล่นโน้ตเสียงนั้นอย่างรวดเร็วก่อนถึงจังหวะของโน้ตตัวหลัก (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) เหมือนกับเทคนิคการเบียดโน้ต หรืออัชเชียคาตูลา (Acciaccatura)

อีกทั้งยังพบการใช้เทคนิคในทางร้องซึ่งสามารถอนุมานเป็นการประดับทำนองด้วย การเอื้อนเสียง หมายถึง การร้องคำพยางค์เดียวด้วยสองเสียงไม่ว่าจะเอื้อนขึ้น หรือเอื้อนลง (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) และยังพบว่ามี การผันเสียง หมายถึง การร้องคำพยางค์เดียวที่มากกว่าสองเสียงขึ้นไปไม่ว่าจะผันเสียงไปในทิศทางใดก็ตาม (ดังแสดงในกรอบจุดไข่ปลา)



ภาพประกอบ 82 เซกาย์ มาเย อิลาฮี โน้ตประดับ

- จำนวนแนวเสียง (Lines) : จากภาพประกอบที่ 83 เซกาย์ มาเย อิลาฮี พบว่าในมิติที่ซับซ้อนขึ้นสามารถวิเคราะห์ได้ว่าทำนองแนวเดียวที่ปรากฏประกอบขึ้นจาก 2 แนวเสียง โดยพิจารณาจากโน้ตสำคัญในจังหวะหนักพบว่าในบรรทัดที่ 1 ทำนองมีโครงสร้างเคลื่อนที่ลงทีละขั้นประกอบไปด้วยโน้ต D - โน้ต A ตามลำดับ (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ขณะที่โน้ตในจังหวะเบาที่เสมือนเป็นโน้ตผ่านทางก็มีโครงสร้างเคลื่อนที่ลงทีละขั้นด้วยเช่นกัน ประกอบไปด้วยโน้ต E - โน้ต A ตามลำดับ (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

บรรทัดที่ 2 พิจารณาจากโน้ตสำคัญในจังหวะหนักพบว่าทำนองมีโครงสร้างเคลื่อนที่ขึ้นลงเป็นรูปแบบขั้นคู่ 3 ประกอบไปด้วยโน้ต G E F D B (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ขณะที่โน้ตในจังหวะเบาที่เสมือนเป็นโน้ตผ่านทางก็มีโครงสร้างเคลื่อนที่ขึ้นลงเป็นรูปแบบขั้นคู่ 3 ด้วยอีกเช่นกัน ประกอบไปด้วยโน้ต F D E C B (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 83 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี จำนวนแนวเสียง

- ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Relative Direction) : จากภาพประกอบ 84 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี พบว่าเมื่อพิจารณาจากหัวข้อจำนวนแนวเสียงทำให้เห็นถึงความเหมือนกันของทำนองทั้งสองแนว โดยโครงสร้างโน้ตจากบรรทัดที่ 1 ทั้งจังหวะหนัก และจังหวะเบามีลักษณะทิศทางเคลื่อนที่ขาลงทีละขั้น และโครงสร้างโน้ตจากบรรทัดที่ 2 ทั้งจังหวะหนัก และจังหวะเบามีลักษณะทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นลงคงที่เป็นลักษณะขั้นคู่ 3 เมื่อนำแนวทำนองทั้งสองมาเปรียบเทียบกันจะได้ลักษณะความสัมพันธ์เป็นแบบการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบขนาน (Parallel Motion) กล่าวคือเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองทั้งสองในรูปแบบอย่างเดียวกัน (ดังแสดงตามลูกศร)

Figure 84 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ความสัมพันธ์ของทิศทาง

- โครงหลักของทำนอง (Melodic Structure) : จากภาพประกอบที่ 85 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี เมื่อพิจารณาจากทำนองโดยรวมพบว่ามีการใช้โครงหลักของทำนองเพลงเป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญของโน้ต และกำหนดทิศทางของทำนองด้วย โครงหลักของทำนองเพลงทำให้ทราบจุดเริ่มต้น และจุดสิ้นสุดของประโยคเพลง การหาโครงหลักของเพลงต้องพิจารณา

จากจังหวะประกอบด้วย ซึ่งโน้ตสำคัญมักเกิดขึ้นบนจังหวะสำคัญ ในที่นี้พบว่ามีโครงสร้างทำนองเคลื่อนที่ลงทีละขั้น ประกอบไปด้วยโน้ต D C B A G เกิดขึ้นบนจังหวะตกสำคัญ (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) แม้ว่าโน้ต G ตัวสุดท้ายจะอยู่ข้ามช่วงเสียงก็ตาม

ภาพประกอบ 85 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี โครงหลักของทำนองเพลง

5. การวิเคราะห์จังหวะ

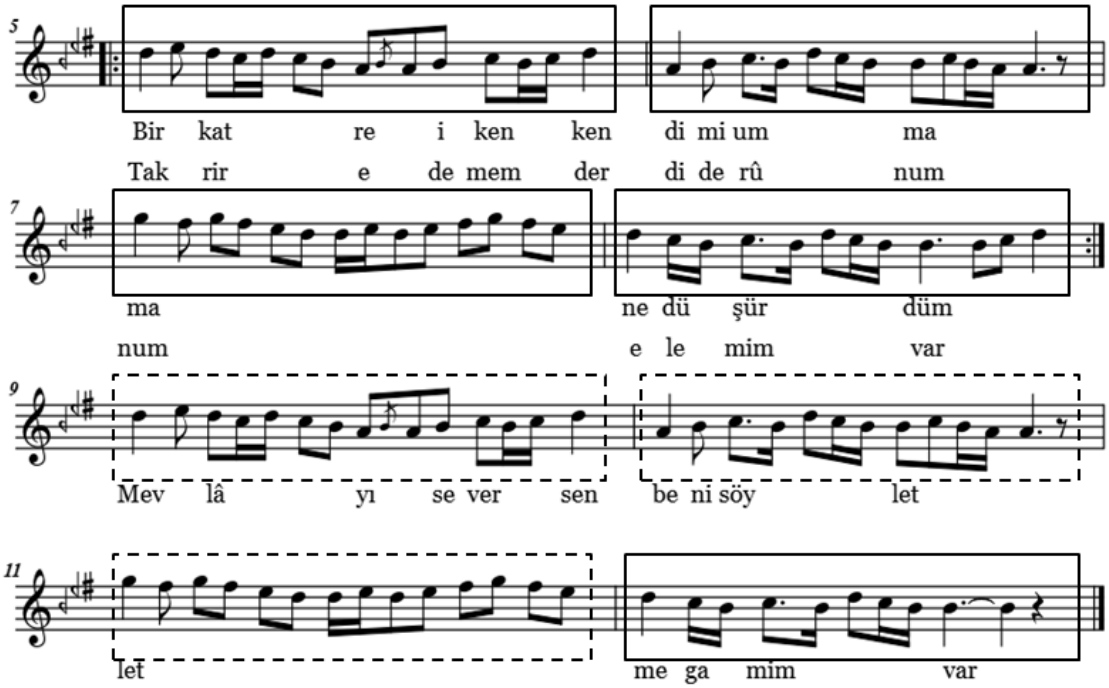
- อัตราจังหวะ (Time) : จากภาพประกอบที่ 86 เซกาฮ์ อิลาฮี พบว่าอยู่ในอัตราจังหวะ “เดฟริ เรวาน **[Devr-i Revan]**” ซึ่งเท่ากับอัตราจังหวะ 14/8 หรืออัตราจังหวะซ้อน (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) มีความเร็วจังหวะเคาะแบ่งเท่ากับ 120 ครั้ง/นาที เทียบได้กับอัตราความเร็ว (Tempo) = อัลเลโกร (Allegro) หรือจังหวะเร็ว (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) ซึ่งในอัตราจังหวะ 14/8 เกิดจากจังหวะซ้อน 7(3+2+2)/8 สองชุดรวมกัน ทำให้ในหนึ่งห้องมี 6 ชุดจังหวะ มีการเน้นเสียงตามชีพจรจังหวะ (Pulse) คือ จังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 4 เป็นจังหวะหนัก จังหวะที่ 2 และจังหวะที่ 5 เป็นจังหวะรอง จังหวะที่ 3 และจังหวะที่ 6 เป็นจังหวะเบา

ภาพประกอบ 86 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี อัตราจังหวะ

- จังหวะพิเศษ (Uncommon Rhythmic) : จากภาพประกอบที่ 87 เซกาฮ์ อิลาฮี ไม่พบว่ามีการใช้จังหวะพิเศษ เช่น จังหวะขัด (Syncopation) หรือ จังหวะยก (Anacrusis) แต่อาจพิจารณาให้คิดอัตราจังหวะซ้อนของเพลงเป็นการใช้จังหวะพิเศษชนิดการผสมผสานหน่วยจังหวะ เช่น หากคิดให้โน้ตหนึ่งจังหวะเป็นการแบ่งย่อยจังหวะออกเป็นสองจะทำให้เกิดการผสานจังหวะในจังหวะ 1 และจังหวะ 4 ซึ่งจะต้องเบียดโน้ต 3 ตัว ให้เล่นพอดีในสองส่วน (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) หรือถ้าหากคิดให้โน้ตหนึ่งจังหวะเป็นการแบ่งย่อยจังหวะออกเป็นสามจะทำให้เกิดการผสานจังหวะที่จังหวะ 2 จังหวะที่ 3 จังหวะที่ 5 และจังหวะ 6 ซึ่งจะต้องยืดโน้ต 2 ตัว ให้เล่นพอดีในสามส่วน เป็นต้น (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)ซึ่งความซับซ้อนของจังหวะนี้ทำให้ทำนองเกิดลักษณะพิเศษขึ้นมาได้

ภาพประกอบ 87 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี จังหวะพิเศษ

- ลักษณะจังหวะ (Rhythm) : จากภาพประกอบที่ 88 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี พบว่ามีลักษณะจังหวะที่ถูกนำมาใช้แตกต่างกันทั้งหมด 5 รูปแบบ (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) โดยลักษณะจังหวะต่าง ๆ ได้ถูกนำไปใช้ผ่านการพัฒนาลักษณะจังหวะ (Rhythmic Development) ในรูปแบบของการซ้ำ (Repetition) และการแปร (Variation) ซึ่งเป็นรูปแบบที่พบได้ในบทเพลงพื้นบ้านทั่วไป (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)



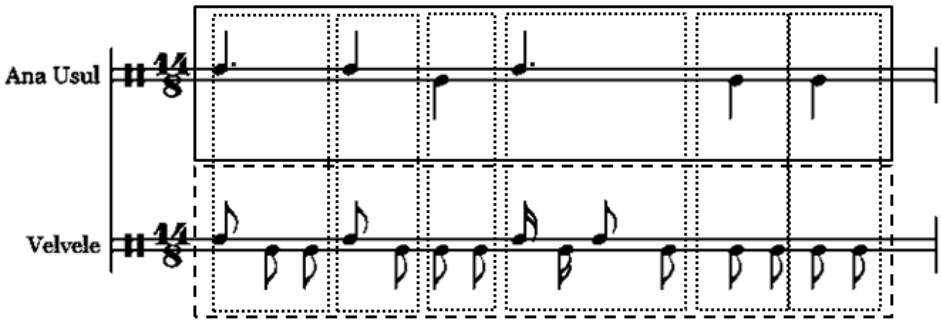
ภาพประกอบ 88 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ลักษณะจังหวะ

จากภาพประกอบที่ 89 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี พบว่าเพลงมีความหนาแน่นของลักษณะจังหวะ (Rhythmic density) ที่ดีมีความสมดุลกันระหว่างการใช้โน้ตช้าที่เป็นตัวดำ และเขบ็ตหนึ่งชั้น (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ซึ่งทำให้ทำนองฟังดูเคลื่อนที่ไปข้างหน้าแบบไม่รีบร้อนนัก สลับกับการใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นแทรกเข้ามาเป็นระยะ (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) ทำให้ทำนองฟังดูเร่งกระชับไม่ยืดเยื้อจนเกินไปนัก ซึ่งสามารถสร้างความรู้สึกสงบสุข และมีชีวิตชีวาได้ในเวลาเดียวกัน

เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี เป็นดนตรีที่มีเพียงทำนองเดียวทำให้ไม่สามารถเปรียบเทียบเพื่อวิเคราะห์เนื้อดนตรีของลักษณะจังหวะ (Rhythmic texture) ระหว่างแนวต่างๆ ได้ แต่อนุโลมคิดวิเคราะห์เปรียบเทียบจากทำนองเพลง และหน้าทับ พบว่าลักษณะจังหวะของทั้งสองแนวถึงแม้ดูเป็นอิสระต่อกัน แต่ก็มีรูปลักษณ์ที่ใกล้เคียงกันอย่างมากจนสามารถเป็นลักษณะจังหวะของดนตรีแนวเดียว (Monophony) ซึ่งแสดงให้เห็นความสัมพันธ์กันระหว่างทั้งสองแนวอย่างมีนัยยะสำคัญ โดยมีหน้าทับเป็นลักษณะจังหวะหลักที่เป็นตัวกำหนดการแปรเปลี่ยนไปของลักษณะจังหวะทำนอง (ดังแสดงในกรอบจุดไข่ปลา)

ภาพประกอบ 89 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ลักษณะจังหวะ (ต่อ)

- โครงหลักของลักษณะจังหวะ (Rhythmic Structure) : จากภาพประกอบที่ 90 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี เนื่องจากดนตรีศิลปะตุรกีถูกบังคับด้วยโครงสร้างของอูซูลแม่บท [Ana Usul] หรือหน้าทับจังหวะพื้นต้น ซึ่งเป็นตัวกำหนดโครงหลักของทั้งลักษณะจังหวะทำนอง และการแปรจังหวะอูซูล [Velvele] ให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น จึงสามารถพิจารณาโครงหลักของลักษณะจังหวะทำนองได้จากอูซูลแม่บท (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) การแปรจังหวะอูซูล (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) และบริเวณที่ลักษณะจังหวะถูกแปรไป (ดังแสดงในกรอบจุดไข่ปลา)



ภาพประกอบ 90 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี โครงหลักของลักษณะจังหวะ

6. การวิเคราะห์เสียงประสาน

- ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) : จากภาพประกอบที่ 91 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี เนื่องจากกุญแจเสียงท่อนแรกของเพลงสามารถใช้เป็นกุญแจเสียงหลักของเพลงได้ อีกทั้งเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) ก็สามารถใช้ระบุกุญแจเสียงได้เช่นกัน เพลงนี้ติดเครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) 3 จุด ได้แก่ เครื่องหมายชาร์ป (Sharp) ที่ตำแหน่ง F และเครื่องหมายแฟลต (Flat) ที่ตำแหน่ง B และ E แต่เนื่องจากว่าเครื่องหมายแฟลตชนิดนี้ทำให้เสียงถูกลดต่ำลงเพียงเล็กน้อย เพื่อให้สะดวกต่อการวิเคราะห์โดยใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตก จึงอนุโลมให้เครื่องหมายแฟลตชนิดนี้ไม่มีผลต่อการวิเคราะห์ และเสมือนว่าเสียงนั้นไม่ได้ถูกทำให้ต่ำลงแต่อย่างใด ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วมีความเป็นไปได้ว่าเพลงอาจอยู่ในโครงสร้างกุญแจเสียง G เมเจอร์ (Major) หรือกุญแจเสียงเครือญาติ (Relative Key) หรืออาจอยู่ในระบบโมด (Mode) G ไอโอเนียน (Ionian) ที่ประกอบไปด้วยโน้ต G A B C D E F♯ G

ภาพประกอบ 91 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ระบบอิงกุญแจเสียง

แต่เมื่อพิจารณาโดยละเอียดกลับพบว่าทำนองไม่ได้ให้ความสำคัญกับโน้ต G ในหน้าที่อื่นนอกเหนือจากใช้เป็นระดับเสียงสูงสุด โน้ต G จึงถูกใช้เป็นตัวเชื่อมโยงกับกุญแจเสียงเท่านั้น ขณะที่ทำนองเพลงกลับไปให้ความสำคัญกับโน้ต D โน้ต C และโน้ต B เป็นหลัก ดังปรากฏขึ้นในจังหวะสำคัญต่างๆ เช่น ใช้เป็นโน้ตเปิดประโยคเพลง อยู่ในจังหวะหนัก ใช้เป็นโน้ตจบ และมีการใช้โน้ตซ้ำหลายจุด (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) เมื่อพิจารณาว่าโมดหลักสามารถสร้างโมดรองได้ (Plagal Mode) โดยมีโน้ตฟินาลิสร่วมกัน แต่โมดรองจะมีโครงสร้างที่ต่ำกว่าโมดหลักเป็นระยะคู่ 4 และโน้ตโดมินันท์ (Dominant) ของโมดรองจะอยู่ต่ำกว่าโดมินันท์ของโมดหลักเป็นระยะคู่ 3 แต่ถ้าโน้ตโดมินันท์นั้นไปตกที่โน้ต B ซึ่งเป็นเสียงที่ไม่มั่นคงจำเป็นที่จะต้องเกลาไปหาโน้ต C เมื่อนำโครงสร้างโมดหลัก G ไอโอเนียน มาสร้างเป็นโมดรองจะได้ โมด G ไฮโปไอโอเนียน (Hypoionian) ดังโครงสร้าง D E F♯ G A B C D ซึ่งมีโทนิกเป็นโน้ต D โดมินันท์เป็นโน้ต C (เกิดจากการเกลาโน้ต B) และฟินาลิสเป็นโน้ต G ซึ่งเมื่อนำองค์ประกอบสำคัญทั้งหมดมาพิจารณาร่วมกับโน้ตทั้งเพลงจึงสามารถสรุปได้ว่าเพลง เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี อยู่ในโครงสร้างโมดรอง G

ไฮโปไอโอเนียน ถึงแม้ว่าโน้ตจบจะไม่ใช่ฟินาลิส G ก็ตาม ซึ่งผู้ประพันธ์อาจเลือกจบเสียงสุดท้ายที่โน้ต โดมินันท์ B โดยมีจุดประสงค์ให้เกิดความรู้สึกเสียงเปิดค้างไว้เพื่อให้บรรเลงดนตรีต่อในส่วนถัดไป และถึงแม้ว่าโน้ต B ที่ใช้จบเพลงจะไม่ได้ถูกเกลาไปหาโน้ต C แต่ในบริเวณอื่นของเพลงจะพบว่าโน้ต B จะถูกรองรับด้วยโน้ต C เสมอเสมือนเป็นการเกลาไปหาโน้ตโดมินันท์ (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

- คอร์ด (Chord) : จากภาพประกอบที่ 92 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี แม้ว่าจะไม่มีแนวคิดเรื่องเสียงประสานในแนวตั้งแบบดนตรีตะวันตก อีกทั้งยังพบว่าเพลงนี้ถูกประพันธ์ขึ้นด้วยระบบโมดจึงไม่สามารถวิเคราะห์เรื่องคอร์ดได้อย่างถูกต้อง แต่อนุโลมวิเคราะห์จากทำนองในแนวนอนเพื่อแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างของคอร์ดที่อาจเป็นไปได้ในการดำเนินทำนอง พบว่าจากโครงสร้างโมด G ไฮโปไอโนเนียน ซึ่งประกอบด้วยโน้ต D E F♯ G A B C D ในจังหวะแรกของแต่ละห้องที่ประกอบด้วยโน้ต D A G D (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) สามารถใช้เป็นโน้ตพื้น (Root) ที่แสดงหน้าที่ของคอร์ด (โดยไม่คำนึงชนิดของคอร์ด หรือการพลิกกลับ) และการดำเนินคอร์ดได้ (Chord Progression) จากตำแหน่งของโน้ตที่ปรากฏอยู่จะได้การดำเนินคอร์ดเป็นชุดคอร์ด I – V – IV – I วนไปตลอดทั้งเพลงโดยเปลี่ยนจังหวะคอร์ด (Chord Rhythm) ในทุก ๆ หนึ่งห้องตามลำดับ

ภาพประกอบ 92 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี คอร์ด

- เนื้อดนตรี (Texture) : จากโน้ตเพลงเซกาฮ์ มาเย อิลาฮี พบว่ามีการใช้เครื่องดนตรีหลายชนิดที่ล้วนบรรเลงด้วยโน้ตเดียวกันทั้งหมด แม้ว่าจะมีความแตกต่างกันเล็กน้อยในลักษณะจังหวะ เนื่องจากเทคนิคการบรรเลงที่แตกต่างกันไปในแต่ละเครื่อง จึงจัดให้เป็นเนื้อดนตรีแบบแนวเดียว (Monophony) ซึ่งเป็นดนตรีที่ใช้ทำนองเดียวกัน เนื่องจากในการวิเคราะห์ไม่พบว่ามีการประสานเสียงแนวทำนองเกิดขึ้นแต่อย่างใด

- โครงหลักของเสียงประสาน (Harmonic Structure) : จากหัวข้อคอร์ด เพลง เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี พบว่ามีการดำเนินคอร์ดทั้งหมด 3 คอร์ด ประกอบด้วย คอร์ด I คอร์ด IV และ คอร์ด V ซึ่งตามทฤษฎีของเชงเกอร์ (Heinrich Schenker) กล่าวถึงเสียงประสานว่า ถ้าพิจารณาในมิติใหญ่เพลงในระบบอิงกุญแจเสียงทุกเพลงล้วนมีโครงสร้างเสียงประสานเหมือนกันหมด คือ I – V – I เมื่อพิจารณาจากหัวข้อระบบอิงกุญแจเสียงที่พบว่าโน้ต G ในเพลงไม่ได้มีบทบาทสำคัญมากนักในเพลงถึงแม้ควรทำหน้าที่เป็นโน้ตฟินาลิสในเพลงก็ตามจึงพิจารณาตัดคอร์ดของโน้ต G ออกไป ซึ่งจะได้โครงหลักของคอร์ดเพลง เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ตรงตามทฤษฎีของเชงเกอร์ ดังโครงสร้างต่อไปนี้

I – V – IV – I

ได้โครงหลักของคอร์ดเป็น

I – V – I

ในเพลงเซกาฮ์ มาเย อิลาฮีแม้ไม่มีแนวความคิดเสียงประสานในแนวตั้งแบบดนตรีตะวันตก แต่จะมีโน้ตสำคัญตัวหนึ่งเป็นเสมือนศูนย์กลางเสียงของเพลง ซึ่งสามารถเทียบเคียงได้กับโน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) ซึ่งโน้ตเสียงนี้จะถูกย้ำอยู่ในเพลงตั้งแต่ต้นจนจบเพลง ในที่นี้พบว่าเมื่อพิจารณาจากจังหวะสำคัญ เช่น โน้ตขึ้นต้นเพลง โน้ตจบเพลง และโน้ตเชื่อมระหว่างเปลี่ยนคอร์ด พบว่ามีโน้ต D เป็นศูนย์กลางเสียงที่ปรากฏกระจายตัวอยู่ตลอดทั้งเพลง (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

ภาพประกอบ 93 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี โครงหลักของเสียงประสาน

7. การวิเคราะห์เสียง

- สีสันเสียง (Tone Color) : บทร้องบรรเลง เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี เป็นบทเพลงที่บรรเลงด้วยวงดนตรีซึ่งประกอบด้วยเครื่องเป่า เครื่องสาย เครื่องกระทบ และกลุ่มนักร้อง สีสันเสียงของเพลงถูกกำหนดด้วยกลุ่มนักร้อง และเครื่องลมเป็นหลักเนื่องจากจำนวนของนักร้องที่ใช้มากกว่าเครื่องดนตรีทำให้มีความหนาแน่นของเสียงค่อนข้างมากขณะเดียวกันเสียงของเครื่องลมมีลักษณะที่ลอยขึ้นด้านบนจึงโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีประเภทอื่น บทบาทของเครื่องลม และกลุ่มนักร้องทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักโดยมีเครื่องสายเป็นตัวสนับสนุนแนวทำนองซึ่งถึงแม้จะบรรเลงด้วยโน้ตเดียวกันก็ตามแต่เสียงที่ออกมาก็ไม่ค่อยเด่นชัดเท่าใดนักเนื่องจากถูกกลืนโดยเครื่องลม และกลุ่มนักร้อง โดยทั้งหมดถูกควบคุมด้วยเครื่องกระทบที่มีบทบาทในการกำกับจังหวะของเพลงให้ดำเนินคงที่ เร่งขึ้น ช้าลง หรือเน้นน้ำหนักดังเบาตามแต่อารมณ์ของบทเพลง

วงดนตรีที่ใช้ในบทร้องบรรเลง เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี มีความสมดุลตามมาตรฐานของจัดวงแบบสำนักเมฟเลวีที่คล้ายคลึงกับการจัดวงดนตรีแบบฉบับดนตรีคลาสสิกตุรกีซึ่งเมื่อวิเคราะห์จากเครื่องดนตรีในวงอาจทำให้รู้สึกว่าขาดความสมดุลของเสียงเนื่องจากเครื่องดนตรีที่ใช้มีย่านเสียงที่อยู่ในระดับเดียวกันไม่ได้แบ่งเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงสูง หรือกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำ แต่เมื่อวิเคราะห์จากการฟังพบว่าบทเพลงมีความสมดุลของเสียงเป็นอย่างดีเนื่องจากเครื่องลม และเครื่องสายที่มีย่านเสียงสูงถูกคุมด้วยเสียงของกลุ่มนักร้องชายที่ค่อนข้างต่ำประกอบกับเครื่องกระทบหนังที่เสียงทุ้มทำให้เสียงเกิดความสมดุลมีเอกภาพไม่อยู่ย่านเสียงสูง หรือย่านเสียงต่ำอย่างใดอย่างหนึ่งจนเกินไป

- ความเข้มเสียง (Intensity) : บทร้องบรรเลง เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี เป็นบทเพลงที่ไม่ได้มีการระบุความดังเบาชัดเจน โดยส่วนใหญ่ตลอดทั้งเพลงจะมีระดับความเข้มเสียงค่อนข้างคงที่ไม่ดัง และไม่เบาจนเกินไปแต่ไม่ได้หมายความว่าบทเพลงจะขาดความรู้สึกของการเคลื่อนไหวไปโดยสิ้นเชิง ซึ่งปกตินักร้อง และนักดนตรีจะใช้ความรู้สึกส่วนตัวในการกำหนดความดังเบาของเสียงไปตามลักษณะทิศทางของระดับเสียงโน้ต เช่น ถ้าโน้ตขาขึ้นจากระดับเสียงต่ำไปหาเสียงสูงก็จะร้องบรรเลงค่อย ๆ ดังขึ้น หรือถ้าโน้ตขาลงจากระดับเสียงสูงไปหาเสียงต่ำก็จะร้องบรรเลงค่อยๆ เบาลง เป็นต้น แต่ทั้งนี้ระดับความดัง และความเบาที่เกิดขึ้นก็ถือได้ว่าเป็นความเข้มเสียงที่ไม่ได้มีความแตกต่างกันมากนัก

อนึ่ง สาเหตุที่ บทร้องบรรเลง เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี มีความเข้มเสียงค่อนข้างคงที่เป็นเพราะคุณสมบัติทางธรรมชาติของเครื่องดนตรี เนื่องจากเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นเครื่องดนตรีรูปแบบโบราณตามประเพณีนิยมที่ยังไม่สามารถสร้างความแตกต่างระหว่างความเข้มเสียงได้ดี

อีกทั้งในการจัดประสมวงถ้าถือเอาตามรูปแบบมาตรฐานเป็นเกณฑ์จะพบว่ามีการใช้เครื่องดนตรีแต่ละชนิดจำนวนน้อยชิ้นซึ่งส่งผลต่อการสร้างความเข้มเสียงในภาพรวมโดยไม่สามารถทำเสียงดังมากได้ เพราะจะดูเหมือนการตะเบ็งเสียงมากเกินไป ซึ่งถึงแม้ปัจจุบันจะมีการใช้เครื่องขยายเสียงมาช่วยแต่ก็ขาดความรู้สึกเป็นธรรมชาติกว่าวิธีการเพิ่มความเข้มเสียงด้วยการเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรี

- สำนวนดนตรี (Music Idiom) : บทร้องบรรเลง เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี เป็นบทเพลงที่ไม่ได้มีการระบุการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) อย่างชัดเจน เช่น การตัดเสียง การเชื่อมเสียง ฯลฯ ซึ่งนักดนตรีสามารถบรรเลงได้อย่างอิสระตามที่ได้รับการถ่ายทอดมา หรือตามแต่ถนัดโดยอาศัยเทคนิคเครื่องดนตรี (Instrumental Technique) เป็นตัวกำหนดขอบเขต เช่น ขลุ่ยเนย์สามารถเล่นลากโน้ตเสียงยาว หรือสามารถเล่นเชื่อมเสียงหลายตัวโน้ตได้อย่างเป็นธรรมชาติจึงไม่มีความจำเป็นจะต้องเล่นแบบตัดเสียงจนขาดความไพเราะโดยเฉพาะอย่างยิ่งโน้ตที่มีลักษณะเป็นการเอื้อนเสียงตามแนวเสียงร้อง ขณะเดียวกันเครื่องดีดเมื่อเจอโน้ตลากเสียงยาวก็ไม่สามารถทำได้อย่างเป็นธรรมชาติจึงจำเป็นต้องใช้เทคนิคการดีดสายแบบรัวเพื่อให้เสียงต่อเนื่องที่สุดจนครบค่าจังหวะเพื่อให้ได้สำนวนดนตรีที่ถูกต้อง เป็นต้น

อย่างไรก็ตามแต่เพื่อให้เกิดความเป็นอันหนึ่งเดียวกัน และไม่เกิดความสับสน หัวหน้ากลุ่มขลุ่ยเนย์ซึ่งโดยปกติจะทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวงดนตรีด้วยจะเป็นผู้กำหนดรูปแบบลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีเพื่อให้ความเป็นเอกภาพ แต่ทั้งนี้หัวหน้าวงดนตรีจะต้องมีความเข้าใจในเทคนิคของเครื่องดนตรีต่าง ๆ เป็นอย่างดีเพื่อให้มีความเป็นไปได้ในทางปฏิบัติด้วย เนื่องจากหากขาดความเข้าใจในธรรมชาติของเครื่องดนตรีแล้วอาจเกิดปัญหาต่าง ๆ ตามมาได้ เช่น คันชักลากไม่พอ เปลี่ยนนิ้วไม่ได้ เตรียมลมไม่ทัน เป็นต้น

- เนื้อดนตรี (Texture) : จากภาพประกอบที่ เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี พบว่ามีความหนาแน่นของเนื้อดนตรี (Textural Density) ในระดับปานกลางพิจารณาได้จากจำนวนโน้ตที่มีการวิ่งไม่มากนักโดยมีความหนาแน่นโน้ตกระจายตัวแบ่งออกเป็นช่วง ๆ ค่อนข้างคงที่ประมาณห้องละสี่ตำแหน่ง สลับกับโน้ตเบาบางซึ่งทำให้เพลงมีลักษณะรีรอ และเร่งรีบสลับกันไป

กระบวนแบบ (Style) ของเพลงบรรเลง ซอน ยูรูค เมื่อวิเคราะห์จากการพิจารณาโน้ต และการฟัง เนื้อดนตรีมีการสะท้อนกระบวนแบบลักษณะของเพลงเต้นรำพื้นเมือง (Folk Dance) อย่างชัดเจน ในภาพรวมมีการเลือกใช้โน้ตแต่ละตอนในช่วงเสียงที่เคลื่อนที่ไปมาอย่างแคบๆ เมื่อผสานกับอัตราจังหวะผสมทำให้ท่วงทำนองเกิดความสนุกสนาน มีชีวิตชีวา แต่ไม่โลดโผนมากจนเกินขอบเขตความเรียบร้อยของบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา

8. การวิเคราะห์ประโยคเพลง

- หน่วยทำนอง (Melodic Unit) : จากภาพประกอบที่ เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี พบว่ามีหน่วยย่อยที่เล็กที่สุดของทำนอง และมีความสำคัญในการผูกเพลงทั้งหมดเข้าด้วยกันที่ปรากฏเด่นชัดเป็นหน่วยย่อยทำนองเอก (Motif) ซึ่งในที่นี้ทำนองมีการแปรเปลี่ยนไปเล็กน้อยแต่ยังคงโน้ตไว้ในกลุ่มเสียง D C B และถึงแม้จะมีลักษณะจังหวะที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อยก็เสมือนเป็นการแปรทำนองไปในตัวเอง (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

อีกทั้งยังพบว่ามีหน่วยย่อยทำนองรอง (Figure) ซึ่งเป็นทำนองที่มีลักษณะน่าสนใจชั่วขณะ แต่ไม่สำคัญเท่าหน่วยย่อยทำนองเอก โดยในที่นี้มีลักษณะเป็นหน่วยจังหวะย่อยรอง (Rhythmic Figure) เนื่องจากหน่วยย่อยทำนองกลับมานำเสนอซ้ำโดยที่มีโน้ตเสียงแตกต่างออกไปแต่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะจังหวะเดิม (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 94 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี หน่วยทำนอง

- จุดพักประโยค (Cadence) : จากภาพประกอบที่ 95 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี จุดพักประโยคเพลงจะเกิดขึ้นที่ 2 คอร์ดสุดท้ายของประโยคเพลง เมื่อพิจารณาพบว่ามีจุดพักประโยคเปิด (Half Cadence) เกิดขึ้นในบรรทัดที่ 1 ห้องสุดท้าย จัดเป็นจุดพักประโยคที่มีน้ำหนักเบาที่สามารถใช้จบประโยคได้แต่ไม่สามารถใช้จบเพลงได้ เพราะเสียงยังคงค้างอยู่เป็นการบอกว่าเพลงยังต้องดำเนินต่อไป ในที่นี้คือการดำเนินคอร์ด I ไปยังคอร์ด V (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) และเป็นการจบจุดพักประโยคบนจังหวะเบา (Feminine Cadence) เนื่องจากคอร์ดหลังเกิดขึ้นในจังหวะที่ 2 ซึ่งเป็นจังหวะเบา โดยนิยมใช้เมื่อไม่ต้องการให้รู้สึกจบอย่างมั่นคง เช่น จบประโยค จบตอน หรือจบท่อน

อีกทั้งยังพบจุดพักประโยคกึ่งปิด (Plagal Cadence) เกิดขึ้นในบรรทัดที่ 2 จัดเป็นจุดพักประโยคที่พบใช้ไม่บ่อยนัก สามารถใช้จบเพลงได้แต่ไม่มีความหนักแน่นเท่าจุดพักประโยคแบบปิด

มักพบในตอนท้ายของเพลงโบสถ์ที่มีเนื้อร้องว่า “อาเมน” บางครั้งจึงเรียกจุดพักประโยคนี้ว่า “เคเดนซ์อาเมน” เป็นการการดำเนินคอร์ด IV ไปยังคอร์ด I (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 95 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี จุดพักประโยค

- ประโยคเพลง (Phrase) : จากภาพประกอบที่ 96 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี พบว่าทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กันในลักษณะประโยคถาม - ประโยคตอบ (Antecedent – Consequent) เนื่องจากทำนองมีความคล้ายคลึงกัน ลักษณะโครงสร้างจังหวะใกล้เคียงกัน และมีความยาวทำนองเท่า ๆ กัน โดยประโยคถามมักจบด้วยจุดพักประโยคที่เบาเหมือนถามเปิดไว้ (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ส่วนประโยคตอบมักจบด้วยจุดพักประโยคที่หนักแน่นกว่า (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ประโยคเพลงที่ประกอบไปด้วยประโยคถาม และประโยคตอบนี้จะรวมกันเป็นประโยคใหญ่ (Period) ซึ่งต้องมีความรู้สึกของความเป็นประโยคเดียวที่สามารถแบ่งย่อยออกเป็น 2 ประโยคได้ โดยประโยคใหญ่มักเริ่มต้นเหมือนกัน หรือคล้ายคลึงกันเพื่อแสดงความเป็นหนึ่งเดียวกันแล้วจึงเริ่มแตกต่างกันทีละน้อย (ดังแสดงในกรอบวงเล็บใหญ่)

ภาพประกอบ 96 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ประโยคเพลง

- การพัฒนาประโยคเพลง (Phrasing Development) : จากภาพประกอบ 97 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี พบว่าทำนองเพลงมีการผสมผสานเทคนิคการพัฒนาประโยคเพลงโดยการใช้เทคนิคการพลิกกลับ (Inversion) ซึ่งเป็นการพลิกกลับขั้นคู่ระหว่างโน้ตทีละคู่ของทำนองทำให้เกิดทำนองใหม่ และการปรับโน้ต (Transformation) ซึ่งเป็นการรักษาโครงสร้างของทำนองไว้แต่มีอาจความคลาดเคลื่อนเล็กน้อยของขั้นคู่ ในการพัฒนาประโยคเพลงการปรับโน้ตอาจเกิดขึ้นร่วมได้กับเทคนิคการพัฒนาประโยคเพลงรูปแบบอื่น ๆ ในทีนี้โน้ตห้องที่ 7 ถูกพัฒนามาจากโน้ตห้องที่ 5 มีลักษณะเป็นขั้นคู่ขาขึ้น

ภาพประกอบ 97 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี การพัฒนาประโยคเพลง

- โครงหลักของประโยคเพลง (Phrase Structure) : จากภาพประกอบที่ 98 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี เมื่อพิจารณาจากประโยคเพลงพบว่ามีการใช้โครงหลักของประโยคเพลงเป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญของโน้ต และกำหนดทิศทางของประโยคด้วย โครงหลักของประโยคเพลงทำให้ทราบจุดเริ่มต้น และจุดสิ้นสุดของประโยคเพลง การหาโครงหลักของเพลงต้องพิจารณา

จากจังหวะประกอบด้วย ซึ่งโน้ตสำคัญมักเกิดขึ้นบนจังหวะสำคัญ ตามทฤษฎีของเชงเกอร์ (Heinrich Schenker) กล่าวว่าโครงหลักของประโยคเพลงที่ดีจะมีทิศทางขึ้น หรือลงตามลำดับทีละขั้น โดยในที่นี้พบว่ามีโครงสร้างเคลื่อนที่ขึ้นลงทีละขั้น 2 ส่วน ประกอบไปด้วยโน้ต D - A (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) และโน้ต G - B (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 98 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี โครงหลักของประโยคเพลง

9. การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์

- รูปแบบสังคีตลักษณ์ (Musical Form) : จากภาพประกอบที่ 99 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี เป็นเพลงร้องบรรเลงขนาดปานกลาง ประกอบไปด้วยเนื้อร้องจำนวน 5 ท่อน โดยใช้ทำนองบรรเลง 3 ตอน ตอนที่ 1 ตอนที่ 2 เล่นย้อนทั้งหมด และตอนที่ 3 ร้องบรรเลงเพียงรอบเดียว แบ่งตามลักษณะของทำนองเนื้อร้องที่เป็นเอกเทศในแต่ละท่อน กำหนดให้ใช้สัญลักษณ์ต่างๆ แทนแต่ละท่อน ดังต่อไปนี้

ตอนที่ 1 ห้องที่ 1 - 4 แทนด้วย [a]

ตอนที่ 2 ห้องที่ 5 - 8 แทนด้วย [b]

ตอนที่ 3 ห้องที่ 9 - 12 แทนด้วย [c]

ภาพประกอบ 99 เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี สังคีตลักษณ์

จากโน้ตทำนองร้องบรรเลงจะได้โครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

ตอนที่ 1 (ย้อน) / ตอนที่ 2 (ย้อน) / ตอนที่ 3

หรือ

[a a] / [b b] / [c]

เมื่อพิจารณาทำนองเพลงทั้ง 3 ตอน พบว่าทำนองตอนที่ 1 และตอนที่ 2 มีความเหมือนกันทั้งหมด ขณะที่ทำนองตอนที่ 3 จะมีความแตกต่างกันเพียงเล็กน้อยที่ห้องสุดท้ายเท่านั้น จึงอนุโลมว่าจุดที่แตกต่างกันนั้นเป็นเพียงการแปรทำนอง หรือแปรจังหวะในตัวเอง โดยที่แนวคิดโครงสร้างหลักในแต่ละตอนไม่ได้แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง จึงสรุปว่าทำนองทั้ง 3 ตอนนี้มีความ

เหมือนกันทั้งหมดจึงแทนด้วยสัญลักษณ์ [A] สิ่งที่แตกต่างไปในทำนองแต่ละตอนคือจำนวนรอบและคำร้องเท่านั้น ซึ่งเมื่อจัดเรียงใหม่ตามโครงสร้างข้างต้นจะได้ดังต่อไปนี้

[a a] / [b b] / [c] = [A A' / A" A"' / A""]

เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างดังกล่าวจึงสามารถสรุปได้ว่า เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี ใช้สังคีตลักษณ์แบบเปลี่ยนเนื้อคงทำนอง หรือสังคีตลักษณ์บทนิพนธ์ (Strophic Form) เนื่องจากว่าเป็นการนำเสนอเพลงในท่วงทำนองเดิมย้อนไปโดยตลอด ในขณะที่เนื้อร้องมีการเปลี่ยนไปไม่ซ้ำกันในแต่ละรอบ ซึ่งสังคีตลักษณ์รูปแบบนี้เป็นที่นิยมในการประพันธ์ดนตรีพื้นบ้านทั่วไปเนื่องจากใช้วัตถุดิบในการประพันธ์น้อยแต่สามารถทำให้เพลงมีขนาดใหญ่ขึ้นมาได้ อีกทั้งยังสามารถทำให้เป็นที่จดจำท่วงทำนองได้อย่างง่ายดาย

การวิเคราะห์บทร้องบรรเลง เซกาฮ์ อิลาฮี

1. ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง

คำว่า “อิลาฮ์” เป็นภาษาอาหรับ แปลว่า “พระเจ้า” ซึ่งเมื่อเติมคำปัจจัยต่อท้ายจะได้คำว่า “อิลาฮี” ที่มีความหมายว่า “พระเจ้าของข้า” เมื่อใช้ในบริบทของศาสนาอิสลามจะเป็นคำที่มีความหมายถึงพระอัลเลาะห์ (ซ.บ.) โดยมักใช้เป็นคำเรียกแทนเพื่อเรียกร้องความสนใจ หรือต้องการร้องขอความช่วยเหลือจากพระองค์

ในบริบททางด้านวัฒนธรรมดนตรีคำนี้ยังถูกใช้นิยามถึงบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอิสลามในตุรกี โดยเป็นประเภทบทเพลงที่มักร้องกันเป็นหมู่คณะภายนอกมัสยิดซึ่งมักพบในศาสนสถานแบบอาราม หรือสำนักลัทธิทางศาสนาอิสลามมากกว่าภายในมัสยิดที่มีข้อจำกัดเรื่องของเสียงเพลง แต่ยังปรากฏลักษณะของความเป็นดนตรีได้ในมัสยิด เช่น เสียงประกาศเวลาละหมาด และการอ่านคัมภีร์อัลกุรอาน เป็นต้น

ส่วนคำว่า “เซกาฮ์ [Segah]” แปลว่า “ที่สาม” เป็นชื่อหนึ่งของมะคัม [Makam] หรือโครงสร้างโมดทำนองของดนตรีตุรกี สาเหตุที่ได้ชื่อว่า “ที่สาม” เนื่องจากมะคัมนี้เริ่มต้นด้วยโน้ตระดับที่สามที่สัมพันธ์กันกับมาตราส่วนมะคามพื้นฐานที่พบได้ในมะคัมราสต์ [Rast] ซึ่งเสียงในมะคัมนี้จะให้อารมณ์ที่เกี่ยวข้องกับความรัก และความรู้สึกที่เต็มเปี่ยมไปด้วยอารมณ์ยังผู้ฟัง

ดังนั้น “เซกาฮ์ อิลาฮี” จึงมีความหมายว่า บทเพลงอ้อนวอนพระผู้เป็นเจ้าที่ใช้ร้องในอารามเมฟเลวีโดยกลุ่มนักพรต และอาจรวมถึงนักดนตรีของสำนักเมฟเลวีในโครงสร้างทำนองมะคัมเซกาฮ์ โดยมีจุดประสงค์เพื่อใช้อ้อนวอนขอความกรุณาจากพระผู้เป็นก่อนอธิษฐานขอพรในสิ่งที่ปรารถนา

บทเพลง “เซกาฮ์ อิลาฮี” เป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ที่ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่งแต่อย่างใด แต่ในบางเอกสารตำราระบุว่าคำร้องถูกประพันธ์โดยเมฟลานา รูมีย์ และมักถูกเรียกด้วยชื่อเฉพาะจากเนื้อร้องตอนต้นของเพลงที่เป็นภาษาตุรกีว่า “ดินเล โซซูมู ซานา ดิเรม [Dinle Sözümü Sana Derim]” ถูกใช้บรรเลงประกอบในพิธีกรรมเซมาร่วมกับบทเพลงขนาดสั้นอื่นๆ ที่ถูกรวมอยู่ในชุดเพลง “เนยาซ อิลาฮี [Neyaz İlahi]” ที่มีความหมายว่า “การตั้งอธิษฐานจิตมั่นต่อพระผู้เป็นเจ้า” อันประกอบไปด้วยบทเพลง “เซกาฮ์ มาเย อิลาฮี [Segah Maye İlahi]” “เซกาฮ์ อิลาฮี [Segah İlahi]” และ “ซอน ยูรูค” เป็นลำดับสุดท้าย ซึ่งในชุดเพลงนี้มักถูกใช้บรรเลงประกอบต่อท้ายบทร้องบรรเลงพิธีกรรม หรืออายินท่อนที่ 4 (ดอร์ดุนจู เซลาม) ในกรณีที่ท่อนสุดท้ายนี้มีความยาวเพลงไม่เพียงพอต่อการทำสมาธิหมุน และต่อด้วยการบรรเลงเดี่ยวปิดท้าย หรือซอน ทัคซิม [Sön Taksim]

2. บันทึกโน้ตบทร้องบรรเลง และจังหวะกลองประกอบ

13
Se ma sa fa câ na şi fa ru ha gı da
16
dır Se ma sa fa câ na şi fa
19
ru ha gı da dır Aşk i le ge lin
22
ta li bi cû yen de o la lım
25
Sevk i le sa fa lar sü re lim zin de o la

28
lım Haz re ti Mev lâ na ya ge lin
31
ben de o la lım Se ma sa fa
34
ca na şi fa ru ha gı da dır
37
Se ma sa fa ca na şi fa ru ha gı da
40
dır

3. คำร้อง และคำแปลความหมาย

(1) Dinle Sözümü Sana Derim Özge Edâdır
(2) Derviş Olana Lâzım Olan Ask-ı Hüdâdır
(3) Aşıkın Nesi Var İse Maşûka Fedadır
(4) Aşıkın Nesi Var İse Maşûka Fedadır
(5) Sema Safa Câna Şifa Ruha Gıdâdır
(6) Sema Safa Câna Şifa Ruha Gıdâdır
(7) Aşk İle Gelin Talib-i Cûyende Olalım
(8) Şevk İle Safalar Sürelim Zinde Olalım
(9) Hazret-i Mevlâna'Ya Gelin Bende Olalım
(10) Hazret-i Mevlâna'Ya Gelin Bende Olalım
(11) Sema Safa Câna Şifa Ruha Gıdâdır
(12) Sema Safa Câna Şifa Ruha Gıdâdır

บรรทัด	คำร้อง	คำอ่าน	คำแปล
1	Dinle Sözümü Sana Derim Özge Edâdır	ดินเล โซซูมู ซานา ดีเรม โอซเกอ เอดา ดือร์	จงฟังคำของข้าจากสถานที่อันแตกต่าง ข้าจักกล่าว
2	Derviş Olana Lâzım Olan Ask-ı Hüdâdır	เดอวิช โอลานา ลาซึม โอลัน อาซกึ ฮูดาดือร์	สิ่งที่นักพรตต้องการคือความรักต่อพระเจ้าผู้ทรงนำทาง
3, 4 11, 12	Aşıkın Nesi Var İse Maşûka Fedadır	อาซึคึน เนซิ วาร์ อิเซ มาซูคา เฟดาดือร์	ไม่ว่าสิ่งใด ผู้มีความรักจักสละได้เพื่อเห็นแก่ผู้เป็นอันเป็นที่รัก
5, 6	Sema Safa Câna Şifa Ruha Gıdâdır	เซมา ซาฟา จานา ซิฟา รูฮา กึดาดือร์	เซมา คือ ความเบิกบาน ยาบำรุงวิญญาณ เป็นอาหารแห่งจิต
7	Aşk İle Gelin Talib-i Cûyende Olalım	อาซ อิเล เกลิน ตาลิบิ จูเยนเด โอลาลึม	จงเข้ามาสู่ความรัก แสวงหาผู้ควรค่าแก่การจดจำ
8	Şevk İle Safalar Sürelim Zinde Olalım	เซฟ คิเล ซาฟาลาร์ ซูเรลิม ซินเด โอ	จงก้าวไปต่อด้วยความสุข และตื่นรู้ มีชีวิตอย่างแท้จริง

		ลาลึม	
9, 10	Hazret-i Mevlâna'Ya Gelin Bende Olalım	ฮัซเรติ เมฟลานา ยา เกลิน เบนเด โอลาลึม	จงมาสู่ท่านอาจารย์นักบุญ โอ้ จงมารับใช้ท่านกันเถิด

4. การวิเคราะห์แนวทำนอง

- ช่วงเสียง (Range) : จากภาพประกอบที่ 100 เซกาฮ์ อิลาฮี ระดับเสียงต่ำสุดที่พบ คือ โน้ต G ทับเส้นบรรทัดที่ 2 ของบรรทัดห้าเส้น (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) และระดับเสียงสูงสุดที่พบ คือ โน้ต A ทับเส้นน้อยที่ 1 เหนือบรรทัดห้าเส้น (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) ทำให้มีระยะห่างระหว่างช่วงเสียงเท่ากับคู่ 9 เมเจอร์ หรือ 1 ช่วงคู่แปด (Octave) กับอีกคู่ 2 เมเจอร์ โดยมีระยะช่วงเสียงกลาง หรือช่วงเสียงที่พบใช้บ่อยครั้งอยู่ระหว่างโน้ต B ทับเส้นบรรทัดที่ 3 ของบรรทัดห้าเส้น ถึงโน้ต F♯ ทับเส้นบรรทัดที่ 5 ของบรรทัดห้าเส้น

ภาพประกอบ 100 เซกาฮ์ อิลาฮี ช่วงเสียง และตัวอย่างตำแหน่งที่พบ

- ขั้นคู่ (Interval) : จากภาพประกอบที่ 101 เซกาฮ์ อิลาฮี พบว่าทำนองส่วนใหญ่มีการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนที่ขึ้น หรือเคลื่อนที่ลงเป็นระยะคู่ 2 ทั้งยังหมายรวมถึงการซ้ำโน้ตด้วย (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

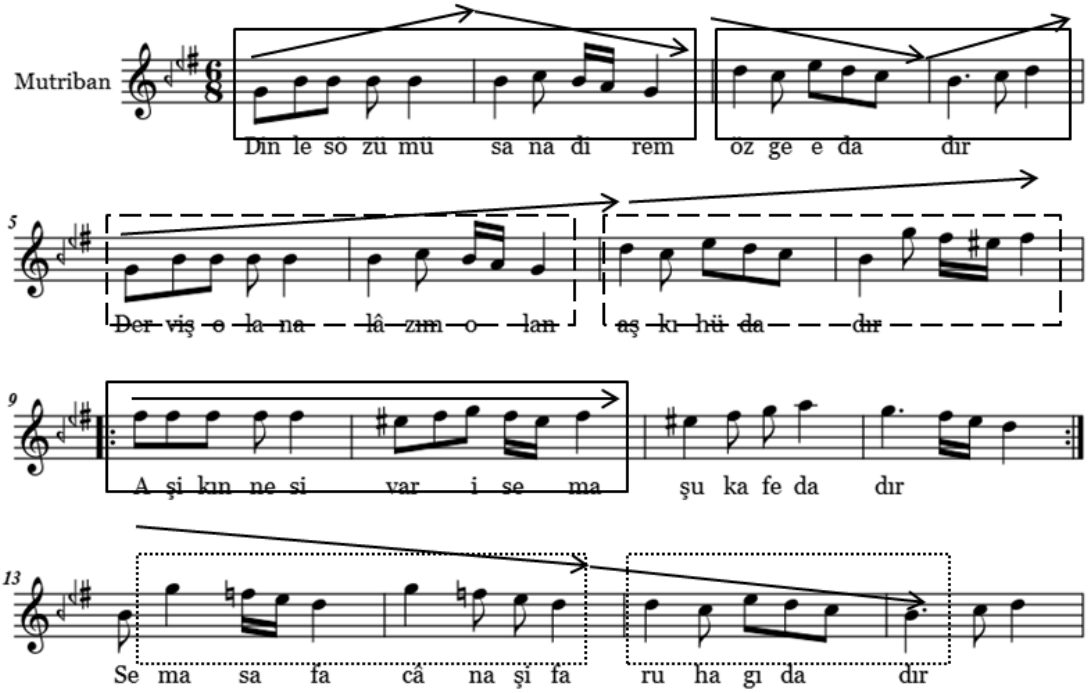
อีกทั้งยังพบการเคลื่อนที่ทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct Motion) ซึ่งเป็นการเคลื่อนทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนที่ขึ้น หรือเคลื่อนที่ลงเป็นระยะมากกว่าคู่ 2 บ้างเพียงบางจุด ซึ่งถือเป็นการกระโดดข้ามขั้นเพียงชั่วขณะเท่านั้น โดยไม่ได้ทำให้ทำนองโดยรวมของทั้งเพลงเสียรูปแบบการเคลื่อนที่ทำนองแบบตามขั้นแต่อย่างใด (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 101 เซกาฮ์ อิลาฮี ตัวอย่างขั้นคู่ และการเคลื่อนทำนอง

- ทิศทางดำเนินทำนอง (Direction) : จากภาพประกอบที่ 102 เซกาฮ์ อิลาฮี พบว่ามีทำนองทิศทางคงที่ คือ ไม่มีทิศทางชัดเจนว่าขึ้น หรือลง อีกนัยหนึ่ง คือ ทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้นลงตลอดเวลาในช่วงเสียงแคบๆ เช่น ในบรรทัดที่ 1 มีทำนองสำคัญสองส่วนเคลื่อนที่ขึ้นลงวนรอบโน้ต G และขึ้นลงวนรอบโน้ต D และในบรรทัดที่ 3 มีทำนองเคลื่อนที่ขึ้นลงวนรอบโน้ต F♯ ซึ่งทั้งหมดเป็นการแปรทำนองในตัวเองเพื่อที่จะกลับไปหาเสียงตั้งต้นทั้งหมด (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

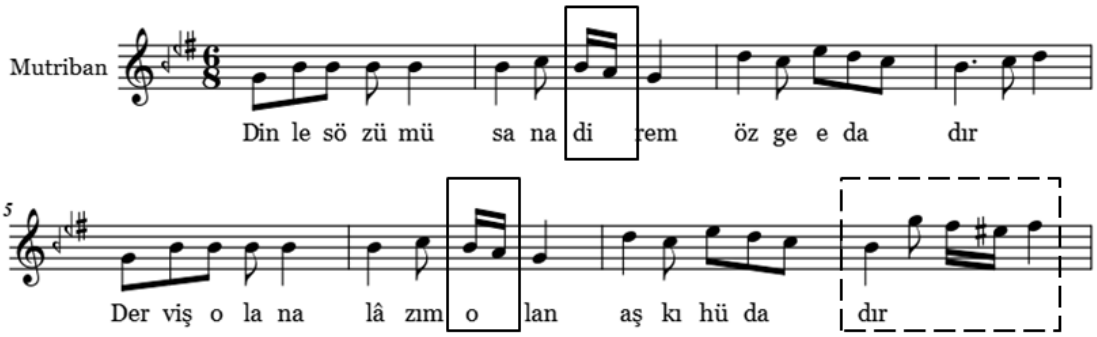
ขณะเดียวกันพบว่ามีทำนองทิศทางเคลื่อนที่ขึ้น เช่น ในบรรทัด 2 มีทำนองสำคัญสองส่วนเคลื่อนที่ขึ้นลงวนรอบโน้ต G เพื่อแปรทำนองให้กระโดดข้ามขั้นไปยังโน้ต D และแปรทำนองถัดมาให้โน้ต D ลดระดับลงก่อนกระโดดข้ามขั้นไปยังโน้ต G และลงมาหาโน้ต F♯ ในคอร์ด ซึ่งทำให้ทิศทางโดยรวมเป็นการเคลื่อนที่ขึ้นของโน้ต G หนึ่งช่วงคู่แปด (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

อีกทั้งยังพบว่ามีทำนองทิศทางเคลื่อนที่ลง เช่น ในบรรทัดที่ 4 มีทำนองสำคัญสองส่วนเคลื่อนที่ขึ้นลงวนรอบโน้ต G เพื่อลดระดับลงไปยังโน้ต D ก่อนที่ทำนองถัดมาเป็นการเคลื่อนที่ขึ้นลงรอบโน้ต D เพื่อลดระดับลงไปยังโน้ต B อย่างชัดเจน (ดังแสดงในกรอบจุดไข่ปลา)



ภาพประกอบ 102 เซกาฮ์ อิลาฮี ทิศทางดำเนินทำนอง

- โน้ตประดับ (Ornamental) : จากภาพประกอบที่ 103 เซกาฮ์ อิลาฮี ไม่พบว่ามีการประดับทำนองบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่สามารถบันทึกได้อย่างชัดเจน แต่พบการใช้เทคนิคในทางร้องซึ่งสามารถอนุมานเป็นการประดับทำนองด้วย การเอื้อนเสียง หมายถึง การร้องคำพยางค์เดียวด้วยสองเสียงไม่ว่าจะเอื้อนขึ้น หรือเอื้อนลง (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) และยังพบว่ามี การผันเสียง หมายถึง การร้องคำพยางค์เดียวที่มากกว่าสองเสียงขึ้นไปไม่ว่าจะผันเสียงไปในทิศทางใดก็ตาม (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)



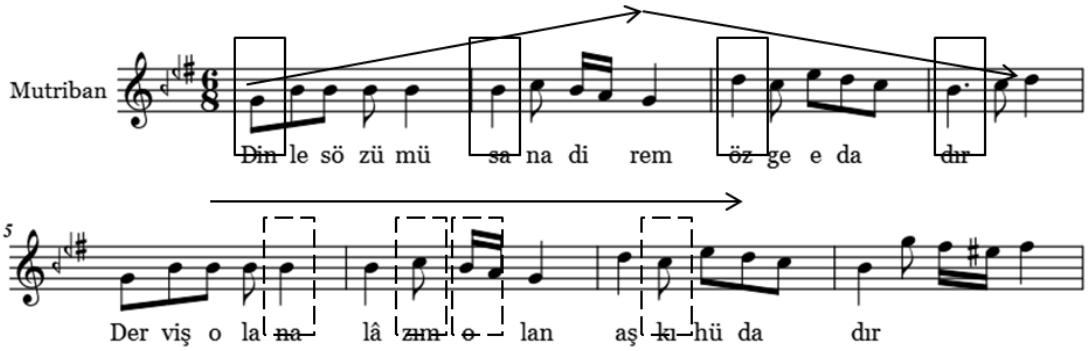
ภาพประกอบ 103 เซกาฮ์ อิลาฮี โน้ตประดับ

- จำนวนแนวเสียง (Lines) : จากภาพประกอบที่ 104 เซกาฮ์ อิลาฮี พบว่าในมิติที่ซับซ้อนขึ้นสามารถวิเคราะห์ได้ว่าทำนองแนวเดียวที่ปรากฏประกอบขึ้นจาก 2 แนวเสียง โดยพิจารณาจากโน้ตสำคัญในจังหวะหนักซึ่งพบว่าในจังหวะตกที่ 1 ของทำนองแต่ละห้องประกอบไปด้วยโน้ต G โน้ต B และโน้ต D ที่เรียงตัวสลับกันขึ้นลงเป็นระยะคู่ 3 (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) เสมือนเป็นทรัยแอด (Triad) ขณะที่โน้ตในจังหวะเบาที่มีความสำคัญรองลงมาสามารถเห็นโครงสร้างการเคลื่อนที่เล็กน้อยระหว่างโน้ต B และโน้ต C สลับกันไป (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 104 เซกาฮ์ อิลาฮี จำนวนแนวเสียง

- ความสัมพันธ์ของทิศทาง (Relative Direction) : จากภาพประกอบที่ 105 เซกาฮ์ อิลาฮี เมื่อพิจารณาจากหัวข้อจำนวนแนวเสียงทำให้เห็นถึงความแตกต่างของทำนองทั้งสองแนว โดยโน้ตจากจังหวะหนักมีลักษณะทิศทางเคลื่อนที่ขึ้นลงสลับไปมาตลอดเวลา ในขณะที่โน้ตจากจังหวะเบามีลักษณะค่อนข้างคงที่ เมื่อนำแนวทำนองทั้งสองมาเปรียบเทียบกันจะได้

ลักษณะความสัมพันธ์เป็นแบบการเคลื่อนทำนองสองแนวแบบเฉียง (Oblique Motion) กล่าวคือ แนวหนึ่งมีแนวโน้มทำนองคงที่ขณะที่อีกแนวหนึ่งทำนองมีการเคลื่อนไหวไม่ว่าจะเป็นทิศทางขึ้นหรือลงก็ตาม (ดังแสดงตามลูกศร)



ภาพประกอบ 105 เซกาฮ์ อิลาฮี ความสัมพันธ์ของทิศทาง

- โครงหลักของทำนอง (Melodic Structure) : จากภาพประกอบที่ 106 เซกาฮ์ อิลาฮี เมื่อพิจารณาจากทำนองโดยรวมพบว่า มีการใช้โครงหลักของทำนองเพลงเป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญของโน้ต และกำหนดทิศทางของทำนองด้วย โครงหลักของทำนองเพลงทำให้ทราบจุดเริ่มต้น และจุดสิ้นสุดของประโยคเพลง การหาโครงหลักของเพลงต้องพิจารณาจากจังหวะประกอบด้วย ซึ่งโน้ตสำคัญมักเกิดขึ้นบนจังหวะสำคัญ ในที่นี้พบว่าโน้ต G โน้ต B โน้ต D และโน้ต F♯ ถูกใช้เป็นเป็นโน้ตขึ้นต้น จบเพลง โน้ตพักประโยค และโน้ตเปลี่ยนกุญแจเสียง เป็นต้น ซึ่งตำแหน่งของกลุ่มโน้ตดังกล่าวกระจายตัวกันในทุก 3 ห้อง (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) เรียงตัวกันเสมือนโครงสร้างคอร์ดทบเจ็ดเมเจอร์ (Major Seventh Chord)

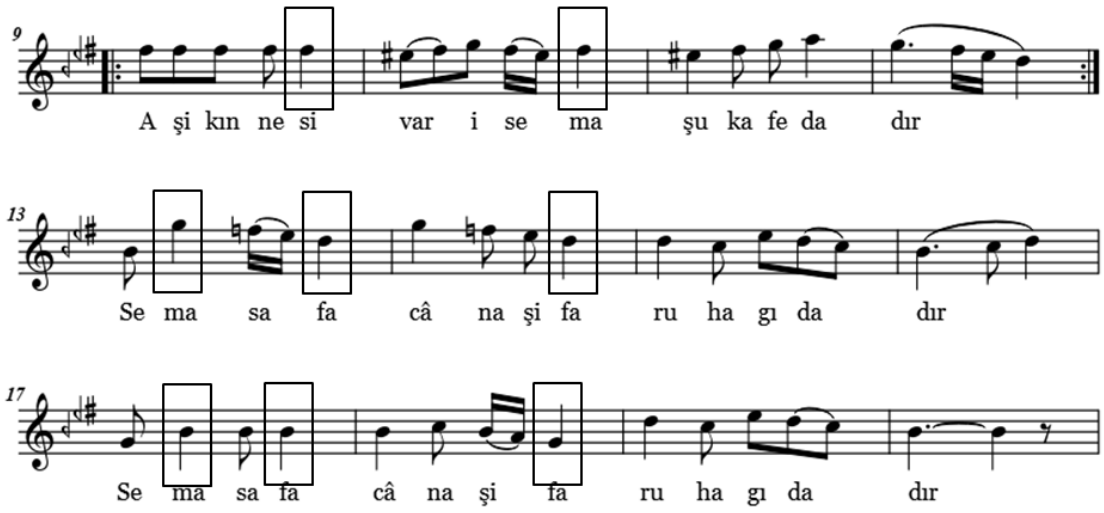
ภาพประกอบ 106 เซกาฮ์ อิลาฮี โครงหลักของทำนอง

5. การวิเคราะห์จังหวะ

- อัตราจังหวะ (Time) : จากภาพประกอบที่ 107 เซกาฮ์ อิลาฮี พบว่าอยู่ในอัตราจังหวะ “ยูรูค เซมาอิ [Yürük Semai]” ซึ่งเท่ากับค่าอัตราจังหวะ 6/8 หรืออัตราสองผสม (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) มีความเร็วจังหวะเคาะแบ่งเท่ากับ 174 ครั้ง/นาที เทียบได้กับอัตราเร็ว (Tempo) = วิวาเช (Vivace) หรือหรือจังหวะเร็ว และมีชีวิตชีวา (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) เมื่อพิจารณาว่าเป็นอัตราจังหวะผสมจึงต้องนำ 3 มาหารเพื่อให้ทราบค่าความเร็วจังหวะเคาะที่แท้จริงซึ่งจะได้เท่ากับจังหวะเคาะ 68 ครั้ง/นาที โดยในหนึ่งห้องมี 2 จังหวะ มีการเน้นเสียงตามชีพจรจังหวะ (Pulse) ในจังหวะที่ 1 เป็นจังหวะหนัก และจังหวะที่ 2 เป็นจังหวะเบา

ภาพประกอบ 107 เซกาฮ์ อิลาฮี อัตราจังหวะ

- จังหวะพิเศษ (Uncommon Rhythmic) : จากภาพประกอบที่ 108 เซกาฮ์ อิลาฮี พบว่ามีการใช้จังหวะขัด (Syncopation) ซึ่งเป็นเทคนิคที่ทำให้ทำนองเพลงมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น การใช้จังหวะขัดจะทำให้เกิดการเน้นขึ้นบนจังหวะเบาทำให้จังหวะเบานั้นกลับมีความสำคัญขึ้นมา ซึ่งจากกรณีนี้เมื่อพิจารณาว่าในหนึ่งห้องมีสองจังหวะ โน้ตสำคัญควรอยู่ที่จังหวะตกทั้งสองแต่สังเกตได้ว่าในจังหวะยกที่สองนั้นมีค่าโน้ตยาวกว่าจังหวะตก ทำให้จังหวะตกถูกลดทอนความสำคัญลงไปเนื่องจากเสียงของจังหวะยกยาวมากกว่าจึงเป็นการเน้นให้เกิดความสำคัญขึ้นมา (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)



ภาพประกอบ 108 เซกาฮ์ อิลาฮี จังหวะพิเศษ

- ลักษณะจังหวะ (Rhythm) : จากภาพประกอบที่ 109 เซกาฮ์ อิลาฮี พบว่ามีลักษณะจังหวะที่ถูกนำมาใช้แตกต่างกันทั้งหมด 11 รูปแบบ (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) โดยลักษณะจังหวะต่างๆ ได้ถูกนำไปใช้ผ่านการพัฒนาลักษณะจังหวะ (Rhythmic Development) ในรูปแบบของการซ้ำ (Repetition) และการแปร (Variation) ซึ่งเป็นรูปแบบที่พบได้ในบทเพลงพื้นบ้านทั่วไป (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 109 เซกาฮ์ อิลาฮี ลักษณะจังหวะ

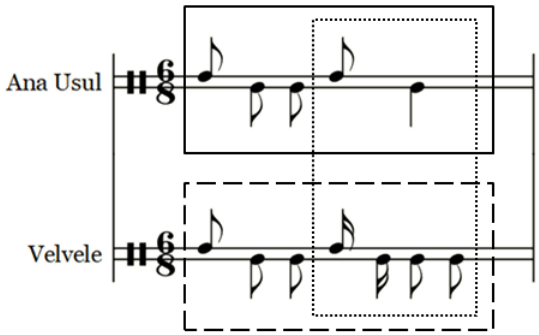
จากภาพประกอบที่ 110 เซกาฮ์ อิลาฮี พบว่าเพลงมีความหนาแน่นของลักษณะจังหวะ (Rhythmic density) ค่อนข้างมาก แต่มีความสมดุลกันดีระหว่างการใช้โน้ตเร็วที่เป็นตัวเขบ็ตหนึ่งชั้น และตัวเขบ็ต สองชั้น (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ซึ่งฟังดูเร่งรีบกระชั้นชิดต่อเนื่องกันไป ตัดด้วยการใช้โน้ตยาวที่เป็นโน้ตตัวดำ หรือตัวดำประจุดเป็นระยะ และใช้โน้ตยาวจากการลากเสียงในตอนท้ายท่อน (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) ทำให้เพลงฟังเหมือนช้าลงสลับกันไปมา ซึ่งสามารถสร้างความรู้สึกมีชีวิตชีวา และอารมณ์สงบสุขได้ในเวลาเดียวกัน

เซกาฮ์ อิลาฮี เป็นดนตรีที่มีเพียงทำนองเดียวทำให้ไม่สามารถเปรียบเทียบเพื่อวิเคราะห์เนื้อดนตรีของลักษณะจังหวะ (Rhythmic texture) ระหว่างแนวต่างๆ ได้ แต่อนุโลมคิดวิเคราะห์เปรียบเทียบจากทำนองเพลง และหน้าทับ พบว่าลักษณะจังหวะของทั้งสองแนวถึงแม้ดูเป็นอิสระต่อกัน แต่ก็มีรูปลักษณ์ที่ใกล้เคียงกันอย่างมากจนสามารถเป็นลักษณะจังหวะของดนตรี

แนวเดียว (Monophony) ซึ่งแสดงให้เห็นความสัมพันธ์กันระหว่างทั้งสองแนวอย่างมีนัยยะสำคัญ โดยมีหน้าทับเป็นลักษณะจังหวะหลักที่เป็นตัวกำหนดการแปรเปลี่ยนไปของลักษณะจังหวะทำนอง (ดังแสดงในกรอบจุดไข่ปลา)

ภาพประกอบ 110 เซกาฮ์ อิลาฮี ลักษณะจังหวะ (ต่อ)

- โครงหลักของลักษณะจังหวะ (Rhythmic Structure) : จากภาพประกอบที่ 111 เซกาฮ์ อิลาฮี เนื่องจากดนตรีศิลปะตุรกีถูกบังคับด้วยโครงสร้างของอูซูลแม่บท [Ana Usul] หรือหน้าทับจังหวะพื้นต้น ซึ่งเป็นตัวกำหนดโครงหลักของทั้งลักษณะจังหวะทำนอง และการแปรจังหวะอูซูล [Velvele] ให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น จึงสามารถพิจารณาโครงหลักของลักษณะจังหวะทำนองได้จากอูซูลแม่บท (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) การแปรจังหวะอูซูล (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) และบริเวณที่ลักษณะจังหวะถูกแปรไป (ดังแสดงในกรอบจุดไข่ปลา)



ภาพประกอบ 111 เซกาฮ์ อิลาฮี โครงหลักของลักษณะจังหวะ

6. การวิเคราะห์เสียงประสาน

- ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) : จากภาพประกอบที่ 112 เซกาฮ์ อิลาฮี เนื่องจากกุญแจเสียงท่อนแรกของเพลงสามารถใช้เป็นกุญแจเสียงหลักของเพลงได้ อีกทั้งเครื่องหมายประจำกุญแจเสียง (Key Signature) ก็สามารถใช้ระบุกุญแจเสียงได้เช่นกัน เพลงนี้ติดเครื่องหมายแปลงเสียง (Accidental) 3 จุด ได้แก่ เครื่องหมายชาร์ป (Sharp) ที่ตำแหน่ง F และเครื่องหมายแฟลต (Flat) ที่ตำแหน่ง B และ E แต่เนื่องจากว่าเครื่องหมายแฟลตชนิดนี้ทำให้เสียงถูกลดต่ำลงเพียงเล็กน้อย เพื่อให้สะดวกต่อการวิเคราะห์โดยใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตก จึงอนุโลมให้เครื่องหมายแฟลตชนิดนี้ไม่มีผลต่อการวิเคราะห์ และเสมือนว่าเสียงนั้นไม่ได้ถูกทำให้ต่ำลงแต่อย่างใด ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วมีความเป็นไปได้ว่าเพลงอาจอยู่ในโครงสร้างกุญแจเสียง G เมเจอร์ (Major) หรือกุญแจเสียงเครือญาติ (Relative Key) หรืออาจอยู่ในระบบโมด (Mode) G ไอโอเนียน (Ionian) ที่ประกอบไปด้วยโน้ต G A B C D E F♯ G

แต่เมื่อพิจารณาโดยละเอียดกลับพบว่าทำนองไม่ได้ให้ความสำคัญกับโน้ต G เท่าใดนัก จึงถูกใช้เป็นเพียงตัวเชื่อมโยงกับกุญแจเสียงเท่านั้น และถึงแม้จะมีการใช้โน้ต G ขึ้นต้นเพลงแต่พบว่าค่าจังหวะถูกแย่งไปโดยโน้ต B ซึ่งมีการให้ความสำคัญเป็นพิเศษ และมักปรากฏอยู่ในจังหวะหลัก เช่น ใช้ขึ้นต้น ปิดท้ายเพลง และยังเป็นโน้ตที่ถูกใช้ซ้ำอย่างมาก (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ทำให้วิเคราะห์ได้ว่าโน้ต B ทำหน้าที่เป็นโทนิก (Tonic) และฟินาลิส (Finalis) หรือโน้ตจบ อีกทั้งยังพบว่ามีการให้ความสำคัญกับโน้ต D และโน้ต F♯ ซึ่งปรากฏอยู่บ่อยครั้งในจังหวะสำคัญของเพลง และถูกใช้เป็นเสียงพักประโยคเพลง (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) ซึ่งโน้ต F♯ สามารถเป็นตำแหน่งโดมินันท์ (Dominant) ของโทนิก B และโน้ต D ยังเป็นส่วนประกอบในคอร์ด

แรกของ B เมื่อพิจารณาได้ว่าโน้ต B เป็นเสียงหลักของเพลงจึงสามารถทำการจัดเรียงโน้ตใหม่ได้ดังต่อไปนี้ B C D E F♯ G A B

ภาพประกอบ 112 เซกาฮ์ อิลาฮี ระบบอิงกุญแจเสียง

และเมื่อพิจารณาจากโครงสร้างการจัดเรียงโน้ตใหม่ดังกล่าวเทียบเคียงกับโมดฟริเจียน (Phygian) พร้อมทั้งพิจารณาร่วมกับบริบททางวัฒนธรรมของเพลงนี้ที่เป็นเพลงซึ่งใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา อายุของบทเพลง อีกทั้งพื้นที่ทางวัฒนธรรมอยู่ใกล้กับดินแดนยุโรปตะวันออกที่อาจได้รับอิทธิพลแนวคิดในการประพันธ์ดนตรีไว้ด้วย จึงทำให้สามารถสรุปได้ว่า เซกาฮ์ อิลาฮี มีการใช้ระบบโมด หรือการอิงกุญแจเสียงแบบโบราณชนิดหนึ่งที่นิยมใช้กันในเพลงสวดโบสถ์ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 17 โดยเฉพาะในยุคกลาง และยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ เป็นบันไดเสียงที่ยังไม่มีแนวคิดในเรื่องของการประสานเสียงเข้ามาเกี่ยวข้องจึงมักปรากฏเป็นทำนองแนวเดียว โดยในที่นี้ตรงกับโมด B ฟริเจียน ซึ่งมีโครงสร้างตรงกันทุกประการ

- คอร์ด (Chord) : จากภาพประกอบที่ 113 เซกาฮ์ อิลาฮี แม้ไม่มีแนวคิดเรื่องเสียงประสานในแนวตั้งแบบดนตรีตะวันตก อีกทั้งยังพบว่าเพลงนี้ถูกประพันธ์ขึ้นด้วยระบบโมดจึงไม่สามารถวิเคราะห์เรื่องคอร์ดได้อย่างถูกต้อง แต่อนุโลมวิเคราะห์จากทำนองในแนวนอนเพื่อแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างของคอร์ดที่อาจเป็นไปได้ในการดำเนินทำนอง พบว่าจากโครงสร้างโมด B ฟริเจียน ในจังหวะสำคัญของแต่ละห้องที่ประกอบด้วยโน้ต B D B F♯ A B F♯ A B (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) สามารถใช้เป็นโน้ตพื้น (Root) ที่แสดงหน้าที่ของคอร์ด (โดยไม่คำนึงชนิดของคอร์ด หรือการพลิกกลับ) และการดำเนินคอร์ดได้ (Chord Progression) จากตำแหน่งของโน้ตที่ปรากฏอยู่จะได้การดำเนินคอร์ด ดังนี้ I – III – I – III – V – VI – III – I – III – I ตามลำดับ

ภาพประกอบ 113 เซกาฮ์ อิลาฮี คอร์ด

- เนื้อดนตรี (Texture) : จากโน้ต เซกาฮ์ อิลาฮี พบว่ามีการใช้เครื่องดนตรีหลายชนิดที่ล้วนบรรเลงด้วยโน้ตเดียวกันทั้งหมด แม้ว่าจะมีความแตกต่างกันเล็กน้อยในลักษณะจังหวะเนื่องจากเทคนิคการบรรเลงที่แตกต่างกันไปในแต่ละเครื่อง จึงจัดให้เป็นเนื้อดนตรีแบบแนวเดียว

(Monophony) ซึ่งเป็นดนตรีที่ใช้ทำนองเดียวกัน เนื่องจากในการวิเคราะห์ไม่พบว่ามีการประสานเสียงแนวทำนองเกิดขึ้นแต่อย่างใด

- โครงหลักของเสียงประสาน (Harmonic Structure) : จากหัวข้อคอร์ด เซกาฮ์ อิลาฮี พบว่ามีการดำเนินคอร์ดทั้งหมด 4 คอร์ด ประกอบด้วย คอร์ด I คอร์ด III คอร์ด V และคอร์ด VI ซึ่งตามทฤษฎีของเชงเกอร์ (Heinrich Schenker) กล่าวว่า ถ้าพิจารณาในมิติใหญ่ เพลงในระบบอิงกุญแจเสียงทุกเพลงมีโครงสร้างเสียงประสานเหมือนกันหมด คือ I – V – I เมื่อวิเคราะห์พบว่าในห้องที่ 1 – 8 เพลงนี้อยู่ในกุญแจเสียงหลัก ก่อนจะมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงอย่างชัดเจนในห้องที่ 9 – 12 จากนั้นจึงกลับมาใช้กุญแจเสียงหลักอีกครั้งในห้องที่ 16 - 20 จึงพิจารณาตัดคอร์ดที่ไม่จำเป็นออกไป จะได้โครงหลักของคอร์ดเพลงเซกาฮ์ อิลาฮี ตรงตามทฤษฎีของเชงเกอร์ ดังโครงสร้างต่อไปนี้

I – III – I – III – V – VI – III – I – III – I

ได้โครงหลักของคอร์ดเป็น

I – V – I

ในเพลง เซกาฮ์ อิลาฮี แม้ไม่มีแนวความคิดเรื่องเสียงประสานในแนวตั้งแบบดนตรีตะวันตก แต่จะมีโน้ตสำคัญตัวหนึ่งเป็นเสมือนศูนย์กลางเสียงของเพลง ซึ่งสามารถเทียบเคียงได้กับโน้ตเสียงค้าง (Pedal Tone) ซึ่งโน้ตเสียงนี้จะถูกย้ำอยู่ในเพลงตั้งแต่ต้นจนจบเพลง ในที่นี้พบว่าเมื่อพิจารณาจากจังหวะสำคัญ เช่น โน้ตขึ้นต้นเพลง โน้ตจบเพลง และโน้ตเชื่อมในระหว่างเปลี่ยนคอร์ด พบว่ามีโน้ต B เป็นศูนย์กลางเสียงที่ปรากฏกระจายตัวอยู่ตลอดทั้งเพลง (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

ภาพประกอบ 114 เซกาฮ์ อิลาฮี โครงหลักของเสียงประสาน

7. การวิเคราะห์เสียง

- สีสันเสียง (Tone Color) : บทร้องบรรเลง เซกาฮ์ อิลาฮี เป็นบทเพลงที่บรรเลงด้วยวงดนตรีซึ่งประกอบด้วยเครื่องเป่า เครื่องสาย เครื่องกระทบ และกลุ่มนักร้อง สีสันเสียงของเพลงถูกกำหนดด้วยกลุ่มนักร้อง และเครื่องลมเป็นหลักเนื่องจากจำนวนของนักร้องที่ใช้มากกว่าเครื่องดนตรีทำให้มีความหนาแน่นของเสียงค่อนข้างมากขณะเดียวกันเสียงของเครื่องลมมีลักษณะที่ลอยขึ้นด้านบนจึงโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีประเภทอื่น บทบาทของเครื่องลม และกลุ่มนักร้องทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักโดยมีเครื่องสายเป็นตัวสนับสนุนแนวทำนองซึ่งถึงแม้จะบรรเลงด้วยโน้ตเดียวกันก็ตามแต่เสียงที่ออกมาก็ไม่ค่อยเด่นชัดเท่าใดนักเนื่องจากถูกกลืนโดยเครื่องลม และกลุ่มนักร้อง โดยทั้งหมดถูกควบคุมด้วยเครื่องกระทบที่มีบทบาทในการกำกับจังหวะของเพลงให้ดำเนินคงที่ เร่งขึ้น ช้าลง หรือเน้นน้ำหนักดังเบาตามแต่อารมณ์ของบทเพลง

วงดนตรีที่ใช้ในบทร้องบรรเลง เซกาฮ์ อิลาฮี มีความสมดุลตามมาตรฐานของจัดวงแบบสำนัก เมฟเลวีที่คล้ายคลึงกับการจัดวงดนตรีแบบฉบับดนตรีคลาสสิกตุรกีซึ่งเมื่อวิเคราะห์จากเครื่องดนตรีในวงอาจทำให้รู้สึกว่าขาดความสมดุลของเสียงเนื่องจากเครื่องดนตรีที่ใช้มีย่านเสียงที่อยู่ในระดับเดียวกันไม่ได้แบ่งเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงสูง หรือกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำ แต่เมื่อวิเคราะห์จากการฟังพบว่าบทเพลงมีความสมดุลของเสียงเป็นอย่างดีเนื่องจากเครื่องลม และเครื่องสายที่มีย่านเสียงสูงถูกคุมด้วยเสียงของกลุ่มนักร้องชายที่ค่อนข้างต่ำประกอบกับเครื่องกระทบหนังที่เสียงทุ้มทำให้เสียงเกิดความสมดุลมีเอกภาพไม่อยู่ย่านเสียงสูง หรือย่านเสียงต่ำอย่างใดอย่างหนึ่งจนเกินไป

- ความเข้มเสียง (Intensity) : บทร้องบรรเลง เซกาฮ์ อิลาฮี เป็นบทเพลงที่ไม่ได้มีการระบุความดังเบาชัดเจน โดยส่วนใหญ่ตลอดทั้งเพลงจะมีระดับความเข้มเสียงค่อนข้างคงที่ไม่ดัง และไม่เบาจนเกินไปแต่ไม่ได้หมายความว่าบทเพลงจะขาดความรู้สึกของการเคลื่อนไหวไปโดยสิ้นเชิง ซึ่งปกตินักร้อง และนักดนตรีจะใช้ความรู้สึกส่วนตัวในการกำหนดความดังเบาของเสียงไปตามลักษณะทิศทางของระดับเสียงโน้ต เช่น ถ้าโน้ตขาขึ้นจากระดับเสียงต่ำไปหาเสียงสูงก็จะร้องบรรเลงค่อย ๆ ดังขึ้น หรือถ้าโน้ตขาลงจากระดับเสียงสูงไปหาเสียงต่ำก็จะร้องบรรเลงค่อย ๆ เบาลง เป็นต้น แต่ทั้งนี้ระดับความดัง และความเบาที่เกิดขึ้นก็ถือได้ว่าเป็นความเข้มเสียงที่ไม่ได้มีความแตกต่างกันมากนัก

อนึ่ง สาเหตุที่ บทร้องบรรเลง เซกาฮ์ อิลาฮี มีความเข้มเสียงค่อนข้างคงที่เป็นเพราะคุณสมบัติทางธรรมชาติของเครื่องดนตรี เนื่องจากเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นเครื่องดนตรีรูปแบบโบราณตามประเพณีนิยมที่ยังไม่สามารถสร้างความแตกต่างระหว่างความเข้มเสียงได้ดี อีกทั้งในการจัดประสมวงถ้าถือเอาตามรูปแบบมาตรฐานเป็นเกณฑ์จะพบว่ามีการใช้เครื่องดนตรีแต่ละชนิดจำนวนน้อยชิ้นซึ่งส่งผลต่อการสร้างความเข้มเสียงในภาพรวมโดยไม่สามารถทำเสียงดังมากได้ เพราะจะดูเหมือนการตะเบ็งเสียงมากเกินไป ซึ่งถึงแม้ปัจจุบันจะมีการใช้เครื่องขยายเสียงมาช่วยแต่ก็ขาดความรู้สึกเป็นธรรมชาติกว่าวิธีการเพิ่มความเข้มเสียงด้วยการเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรี

- สำนวนดนตรี (Music Idiom) : บทร้องบรรเลง เซกาฮ์ อิลาฮี เป็นบทเพลงที่ไม่ได้มีการระบุการควบคุมลักษณะเสียง (Articulation) อย่างชัดเจน เช่น การตัดเสียง การเชื่อมเสียง ฯลฯ ซึ่งนักดนตรีสามารถบรรเลงได้อย่างอิสระตามที่ได้รับการถ่ายทอดมา หรือตามแต่ถนัดโดยอาศัยเทคนิคเครื่องดนตรี (Instrumental Technique) เป็นตัวกำหนดขอบเขต เช่น ขลุ่ยเนย์สามารถเล่นลากโน้ตเสียงยาว หรือสามารถเล่นเชื่อมเสียงหลายตัวโน้ตได้อย่างเป็นธรรมชาติจึงไม่

มีความจำเป็นจะต้องเล่นแบบตัดเสียงจนขาดความไพเราะโดยเฉพาะอย่างยิ่งโน้ตที่มีลักษณะเป็นการเอื้อนเสียงตามแนวเสียงร้อง ขณะเดียวกันเครื่องดีดเมื่อเจอโน้ตลากเสียงยาวก็ไม่สามารถทำได้อย่างเป็นธรรมชาติจึงจำเป็นต้องใช้เทคนิคการดีดสายแบบรัวเพื่อให้เสียงต่อเนื่องที่สุดจนครบค่าจังหวะเพื่อให้ได้สำนวนดนตรีที่ถูกต้อง เป็นต้น

อย่างไรก็ตามแต่เพื่อให้เกิดความเป็นอันหนึ่งเดียวกัน และไม่เกิดความสับสน หัวหน้ากลุ่มขลุ่ยเนย์ซึ่งโดยปกติจะทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวงดนตรีด้วยจะเป็นผู้กำหนดรูปแบบลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีเพื่อให้ความเป็นเอกภาพ แต่ทั้งนี้หัวหน้าวงดนตรีจะต้องมีความเข้าใจในเทคนิคของเครื่องดนตรีต่าง ๆ เป็นอย่างดีเพื่อให้มีความเป็นไปได้ในทางปฏิบัติด้วย เนื่องจากหากขาดความเข้าใจในธรรมชาติของเครื่องดนตรีแล้วอาจเกิดปัญหาต่าง ๆ ตามมาได้ เช่น คันชักลากไม่พอ เปลี่ยนนิ้วไม่ได้ เตรียมลมไม่ทัน เป็นต้น

- เนื้อดนตรี (Texture) : จากภาพประกอบที่ เซกาฮ์ อิลาฮี พบว่ามีความหนาแน่นของเนื้อดนตรี (Textural Density) ในระดับปานกลางปกติพิจารณาได้จากจำนวนโน้ตที่มีการวิ่งสม่ำเสมอแต่ไม่มากนักโดยมีความหนาแน่นโน้ตกระจายตัวแบ่งออกเป็นช่วง ๆ ค่อนข้างคงที่ประมาณสองห้องต่อหนึ่งจุดที่พบโน้ตเร็วสลับกับโน้ตเบาบางซึ่งทำให้เพลงมีลักษณะต่อเนื่อง และเร่งรีบสลับกัน

กระบวนแบบ (Style) ของเพลงบรรเลง เซกาฮ์ อิลาฮี เมื่อวิเคราะห์จากการพิจารณาโน้ต และการฟัง เนื้อดนตรีมีการสะท้อนกระบวนแบบลักษณะของเพลงเต้นรำพื้นเมือง (Folk Dance) อย่างชัดเจน ในภาพรวมมีการเลือกใช้โน้ตแต่ละตอนในช่วงเสียงที่เคลื่อนที่ไปมาอย่างแคบๆ เมื่อผสานกับอัตราจังหวะผสมทำให้ท่วงทำนองเกิดความสนุกสนาน มีชีวิตชีวา แต่ไม่โลดโผนมากจนเกินขอบเขตความเรียบร้อยของบทเพลงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา

8. การวิเคราะห์ประโยคเพลง

- หน่วยทำนอง (Melodic Unit) : จากภาพประกอบที่ 115 เซกาฮ์ อิลาฮี พบว่ามีหน่วยย่อยที่เล็กที่สุดของทำนอง และมีความสำคัญในการผูกเพลงทั้งหมดเข้าด้วยกันที่ปรากฏเด่นชัดเป็นหน่วยย่อยทำนองเอก (Motif) โดยในที่นี้มีลักษณะเป็นหน่วยจังหวะย่อยเอก (Rhythmic Motif) เนื่องจากหน่วยย่อยทำนองกลับมานำเสนอซ้ำโดยที่มีโน้ตเสียงแตกต่างออกไปแต่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะจังหวะเดิม (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม)

อีกทั้งยังพบว่ามีหน่วยย่อยทำนองรอง (Figure) ซึ่งเป็นทำนองที่มีลักษณะน่าสนใจชั่วขณะแต่ไม่สำคัญเท่าหน่วยย่อยทำนองเอก โดยในที่นี้มีลักษณะเป็นหน่วยจังหวะย่อย

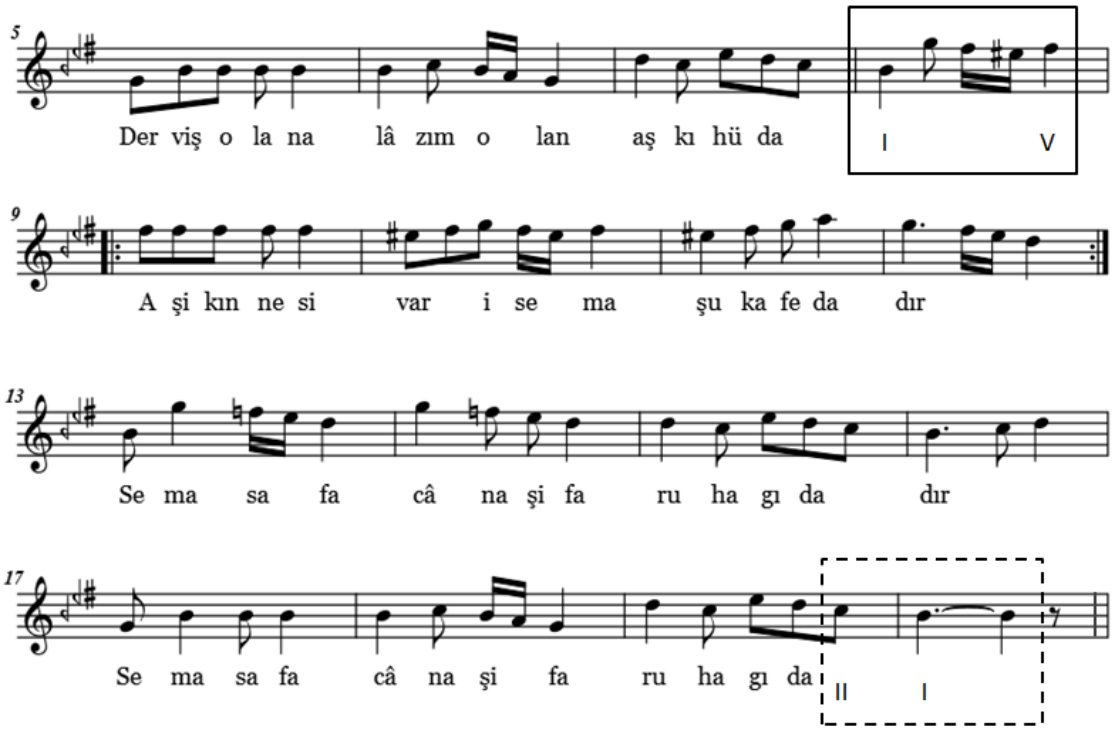
รอง (Rhythmic Figure) เนื่องจากหน่วยย่อยทำนองกลับมานำเสนอซ้ำโดยที่มีโน้ตเสียงแตกต่างออกไปแต่ยังคงไว้ซึ่งลักษณะจังหวะเดิม (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 115 เซกาฮ์ อิลาฮี หน่วยทำนอง

- จุดพักประโยค (Cadence) : จากภาพประกอบที่ 116 เซกาฮ์ อิลาฮี จุดพักประโยคเพลงจะเกิดขึ้นที่ 2 คอร์ดสุดท้ายของประโยคเพลง เมื่อพิจารณา พบว่ามีจุดพักประโยคเปิด (Half Cadence) เกิดขึ้นในโน้ตบรรทัดที่ 1 ห้องสุดท้าย จัดเป็นจุดพักประโยคที่มีน้ำหนักเบาที่สามารถใช้จบประโยคได้แต่ไม่สามารถใช้จบเพลงได้ เพราะเสียงยังคงค้างอยู่เป็นการบอกว่าเพลงยังต้องดำเนินต่อไป ซึ่งในที่นี้เป็นการดำเนินคอร์ด I ไปยังคอร์ด V (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) เป็นการจบจุดพักประโยคบนจังหวะเบา (Feminine Cadence) เนื่องจากคอร์ดหลังเกิดขึ้นในจังหวะที่ 2 ซึ่งเป็นจังหวะเบา โดยนิยมใช้เมื่อไม่ต้องการให้รู้สึกจบอย่างมั่นคง เช่น จบประโยค จบตอน หรือ จบท่อน

อีกทั้งยังพบจุดพักประโยคกึ่งปิด (Plagal Cadence) เกิดขึ้นในโน้ตบรรทัดที่ 4 สองห้องสุดท้าย จัดเป็นจุดพักประโยคที่พบใช้ไม่บ่อยนัก สามารถใช้จบเพลงได้แต่ไม่มีความหนักแน่นเท่าจุดพักประโยคแบบปิด มักพบในตอนท้ายของเพลงโบสถ์ที่มีเนื้อร้องว่า “อาเมน” บางครั้งจึงเรียกจุดพักประโยคนี้ว่า “เคเดนซ์อาเมน” ซึ่งในที่นี้เป็นการดำเนินคอร์ด II ที่ถูกใช้แทนคอร์ด IV ไปยังคอร์ด I (ดังแสดงในกรอบเส้นประ) แต่เป็นการจบจุดพักประโยคบนจังหวะหนัก

(Masculine Cadence) เนื่องจากคอร์ดหลังเกิดขึ้นในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนัก มีน้ำหนักดี โดยนิยมใช้เมื่อจบตอน จบท่อน หรือจบเพลง



ภาพประกอบ 116 เซกาฮ์ อิลาฮี จุดพักประโยค

- ประโยคเพลง (Phrase) : จากภาพประกอบที่ 117 เซกาฮ์ อิลาฮี พบว่าทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กันในลักษณะประโยคถาม - ประโยคตอบ (Antecedent – Consequent) เนื่องจากทำนองมีความคล้ายคลึงกัน ลักษณะโครงสร้างจังหวะใกล้เคียงกัน และมีความยาวทำนองเท่า ๆ กัน โดยประโยคถามมักจบด้วยจุดพักประโยคที่เบาเหมือนถามเปิดไว้ (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) ส่วนประโยคตอบมักจบด้วยจุดพักประโยคที่หนักแน่นกว่า (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ประโยคเพลงที่ประกอบไปด้วยประโยคถาม และประโยคตอบนี้จะรวมกันเป็นประโยคใหญ่ (Period) ซึ่งต้องมีความรู้สึกของความเป็นประโยคเดียวที่สามารถแบ่งย่อยออกเป็น 2 ประโยคได้ โดยประโยคใหญ่มักเริ่มต้นเหมือนกัน หรือคล้ายคลึงกันเพื่อแสดงความเป็นหนึ่งเดียวกันแล้วจึงเริ่มแตกต่างกันทีละน้อย (ดังแสดงในกรอบวงเล็บใหญ่)

ภาพประกอบ 117 เซกาฮ์ อิลาฮี ประโยคเพลง

- การพัฒนาประโยคเพลง (Phrasing Development) : จากภาพประกอบที่ 118 เซกาฮ์ อิลาฮี พบว่าทำนองเพลงมีการใช้การซ้ำ (Repetition) ซึ่งเป็นเทคนิคพื้นฐานที่พบในทั่วไปในดนตรีทุกรูปแบบ ซึ่งช่วยย้ำความคิดสำคัญ ช่วยเตือนความจำ ช่วยยืดความยาว และช่วยผนวกความคิดทั้งหลายให้รวมอยู่ในกรอบที่เหมาะสม โดยในที่นี้เป็นการซ้ำทำนองทั้งหมด (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) และเป็นการเล่นซ้ำโดยทันที (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 118 เซกาฮ์ อิลาฮี การพัฒนาประโยคเพลง

- โครงหลักของประโยคเพลง (Phrase Structure) : จากภาพประกอบที่ 119 เซกาฮ์ อิลาฮี เมื่อพิจารณาจากประโยคเพลงพบว่ามีการใช้โครงหลักของประโยคเพลงเป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญของโน้ต และกำหนดทิศทางของประโยคด้วย โครงหลักของประโยคเพลงทำให้ทราบจุดเริ่มต้น และจุดสิ้นสุดของประโยคเพลง การหาโครงหลักของเพลงต้องพิจารณาจากจังหวะประกอบด้วย ซึ่งโน้ตสำคัญมักเกิดขึ้นบนจังหวะสำคัญ ตามทฤษฎีของเชงเกอร์ (Heinrich Schenker) กล่าวว่าโครงหลักของประโยคเพลงที่ดีจะมีทิศทางขึ้น หรือลงตามลำดับทีละขั้น โดยในที่นี้พบว่ามีโครงสร้างเคลื่อนที่ขึ้นจากโน้ต G - A ข้ามขั้นทีละ คู่ 3 ตามลำดับ (ดังแสดงในกรอบสี่เหลี่ยม) จากนั้นจึงเคลื่อนที่ลงทีละขั้นจากโน้ต G - B ทีละขั้นตามลำดับ (ดังแสดงในกรอบเส้นประ)

ภาพประกอบ 119 เซกาฮ์ อิลาฮี โครงหลักของประโยคเพลง

9. การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์

- รูปแบบสังคีตลักษณ์ (Musical Form) : จากภาพประกอบที่ 120 เซกาฮ์ อิลาฮี เป็นบทเพลงร้องบรรเลงขนาดสั้น จำนวน 6 ท่อน แบ่งตามลักษณะของทำนองเนื้อร้องที่เป็นเอกเทศในแต่ละท่อน กำหนดให้ใช้สัญลักษณ์ต่างๆ แทนแต่ละท่อน ดังต่อไปนี้

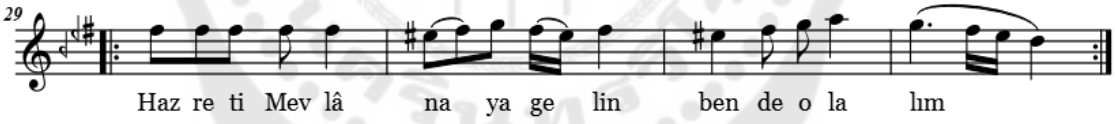
ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1 - 8 แทนด้วย [a]

ท่อนที่ 2 ห้องที่ 9 - 12 แทนด้วย [b]

ท่อนที่ 3 ห้องที่ 17 - 20 แทนด้วย [c]

ท่อนที่ 4 ห้องที่ 21 - 28 แทนด้วย [d]

ท่อนที่ 5 ห้องที่ 29 - 32 แทนด้วย [e]



ท่อนที่ 6 ห้องที่ 33 - 40 แทนด้วย [f]

ภาพประกอบ 120 เซกาฮ์ อิลาฮี รูปแบบสังคีตลักษณ์

จากโน้ตทำนองร้องบรรเลงจะได้โครงสร้างของบทเพลง ดังนี้

ท่อน 1 / ท่อน 2 / ท่อน 3 / ท่อนที่ 4 / ท่อนที่ 5 / ท่อนที่ 6

หรือ

[a] / [b] / [c] / [d] / [e] / [f]

แต่เมื่อพิจารณาเพลงทั้ง 6 ท่อนในภาพรวมจะพบว่าทำนองเพลงถูกแบ่งออกเป็น 2 ตอนใหญ่ โดยในท่อน [a] [b] และ [c] ทำนองมีลักษณะที่สัมพันธ์กันเป็นบทเพลงจบบริบูรณ์ในตัวเอง เริ่มด้วยการเปิดทำนองกุญแจเสียงโทนิคในท่อน [a] ก่อนเคลื่อนไปสู่กุญแจเสียงโดมินันท์ในท่อน [b] และปิดเพลงด้วยฟินาลิสในท่อน [c] ซึ่งในทำนองเพลงท่อน [d] [e] และ [f] เป็นการซ้ำรูปแบบอย่างเดียวกันทั้งหมด จึงสรุปว่าทั้ง 2 ตอนนี้เป็นทำนองเดียวกัน แตกต่างกันแค่เฉพาะคำร้องเท่านั้น จึงแทนด้วยสัญลักษณ์ [A] เหมือนกัน เมื่อจัดเรียงตามโครงสร้างใหม่ข้างต้นจะได้ดังต่อไปนี้

[a] [b] [c] / [d] [e] [f] = [A] / [A']

เมื่อพิจารณาจากโครงสร้างดังกล่าวจึงสามารถสรุปได้ว่า เซกาฮ์ อิลาฮี ใช้สังคีตลักษณ์แบบเปลี่ยนเนื้อคงทำนอง หรือสังคีตลักษณ์บทนิพนธ์ (Strophic Form) เนื่องจากว่าเป็นการนำเสนอเพลงในท่วงทำนองเดิมย้อนไปโดยตลอด ในขณะที่เนื้อร้องมีการเปลี่ยนไปไม่ซ้ำกันในแต่ละรอบ ซึ่งสังคีตลักษณ์รูปแบบนี้เป็นที่นิยมในการประพันธ์ดนตรีพื้นบ้านทั่วไปเนื่องจากใช้วัตถุดิบในการประพันธ์น้อยแต่สามารถทำให้เพลงมีขนาดใหญ่ขึ้นมาได้ อีกทั้งยังสามารถทำให้เป็นที่จดจำท่วงทำนองได้อย่างง่ายดาย

อรรถาธิบายขั้นตอนพิธีกรรมเซมา

1. ก่อนเริ่มต้นพิธีกรรมเซมา เมื่อผู้รับชมส่วนใหญ่เข้าประจำที่นั่งเรียบร้อยแล้ว จะมีเดอร์วิชผู้หนึ่งพร้อมด้วยพรมขนสัตว์สีแดงซึ่งเป็นพรมประจำตำแหน่งของโพสเนชิน (เชค หรืออาจารย์) เดินอ้อมเซมาฮาเน (ลานประกอบเซมา) ไปทางขวาของมุทริบฮาเน (บริเวณที่ตั้งวงดนตรี) โดยหลีกเลี่ยงไม่เดินผ่านตรงกลางมาจนถึงกึ่งกลางขอบลานประกอบพิธีบริเวณด้านตรงข้ามมุทริบฮาเน จากนั้นเดอร์วิชผู้นั้นจะนั่งคุกเข่าลงปูพรมพร้อมก้มลงจุมพิตที่พรม จากนั้นเดอร์วิชลุกขึ้นยืนแล้วโค้งคำนับไปยังพรมแดงก่อนเดินถอยหลังระยะ 3 – 5 ก้าว แล้วกลับหลังหันเดินปกติย้อนกลับทางเดิมกระทั่งถึงด้านหน้าของมุทริบฮาเนแล้วโค้งคำนับไปทางที่ตั้งพรมอีกครั้งก่อนกลับออกไป ซึ่งในระหว่างขั้นตอนดังกล่าวนี้กลุ่มมุทริบ (นักดนตรี) จะทยอยกันออกมาประจำที่นั่งของตนเองก่อนโค้งคำนับไปยังตำแหน่งที่ตั้งของพรมสีแดงแล้วจึงค่อยนั่งลง

2. เมื่อกลุ่มมุทริบนั่งประจำตำแหน่งครบเรียบร้อยทุกคนได้ชั่วครู่หนึ่งก็จะลุกยืนขึ้นที่ตำแหน่งของตนเองอีกครั้งเมื่อเหล่าเซมาเซน (ผู้ทำสมาธิหมุน) เริ่มทยอยเดินแถวตอนเรียงเดี่ยวกันออกมาโดยมีเซมาเซนบาซ (หัวหน้าผู้ทำสมาธิหมุน) เป็นผู้นำแถว ซึ่งการเดินแถวนั้นจะเป็นไปด้วยความสงบเรียบร้อย เซมาเซนแต่ละคนจะใช้มือแต่ละข้างจับชายเฮอร์กา (เสื้อคลุมดำ) เอาไว้แล้วอยู่ในท่าคล้ายการกอดอกโดยให้แขนข้างขวาอยู่ทับแขนข้างซ้ายเสมอ เมื่อเซมาเซนแต่ละคนเดินมาถึงตำแหน่งด้านหน้ามุทริบฮาเนก็จะหยุดเดินเพื่อหันไปโค้งคำนับยังจุดที่ตั้งของพรมแดงที่อยู่ด้านตรงข้ามกัน จากนั้นเหล่าเซมาเซนจะเดินไปยืนหยุดรอยังตำแหน่งของแต่ละคนซึ่งเป็นพรมสีขาวที่ถูกจัดวางเอาไว้แล้วทางด้านขวามือของมุทริบฮาเนตั้งแต่ก่อนเริ่มพิธี

3. เมื่อเซมาเซน และมุทริบทุกคนอยู่ในตำแหน่งของตนเองเรียบร้อยครบทุกคนแล้ว เชค (อาจารย์) ก็จะเดินออกมายังบริเวณด้านหน้าของมุทริบฮาเนเพื่อโค้งคำนับไปทางตำแหน่งที่ตั้งพรมสีแดงซึ่งในการนี้ทั้งเซมาเซน และมุทริบก็จะโค้งคำนับไปพร้อมกันด้วย หลังจากนั้นเชคจะเดินผ่านบริเวณกลางลานพิธีไปยังจุดพรมสีแดงซึ่งทางเดินตรงกลางนี้เองเป็นเส้นสมมติที่เรียก “เส้นอิสติวา” ซึ่งหมายถึงเส้นทางบรรลุ เมื่อถึงตำแหน่งพรมสีแดงแล้วเชคจะยืนหันหน้าไปทางมุทริบฮาเน จากนั้นทุกคนทั้งเชค เซมาเซน และมุทริบก็จะโค้งคำนับพร้อมกันอีกครั้งหนึ่งก่อนที่ทุกคนจะนั่งลงไปที่พรมประจำตำแหน่งของตนเอง โดยเชค และเซมาเซนจะก้มกราบลงที่พื้นก่อนจะขึ้นมานั่งในท่าคุกเข่าหลังเท้าราบไปกับพื้นโดยให้เท้าขวาทับเท้าซ้าย ในขณะที่มุทริบเมื่อนั่งลงเก้าอี้แล้วจะโค้งคำนับไปพร้อมกันในจังหวะที่เชค และเซมาเซนกำลังก้มลงกราบ

4. จากนั้นนะอัตฆะวาน (ผู้ขับบทสรรเสริญฯ) จะลุกขึ้นยืนกล่าวนะอัตชะริฟ (บทสรรเสริญศาสนทูตมุฮัมมัด) เพียงลำพังโดยผู้ประกอบพิธีทุกคนจะอยู่ในอาการสงบ เมื่อนะอัตฆะวานขับบทถึงวรรคที่มี คำว่า “เมาลานา (อาจารย์ของเรา)” “มุสตาฟา (สมัญญานามแทนศาสนทูตมุฮัมมัด)” และ “เซมซี ตาบริซี (สหายทางจิตวิญญาณของรูมี)” ทั้งเชค และเซมาเซนทุกคนที่อยู่กำลังในท่าคุกเข่าจะโค้งคำนับลงโดยพร้อมเพรียงกันเพื่อเป็นเกียรติแด่บุคคลทั้งสอง

5. เมื่อเสร็จสิ้นขั้นตอนการขับนะอัตชะริฟแล้วนะอัตฆะวานจะนั่งลง จากนั้นคูดุมเซน (นักกลอง คูดุม) หรือคูดุมเซนบาช (หัวหน้านักกลองคูดุม) เพียงคนเดียวจะตีกลองเป็นจังหวะสั้นๆ เพื่อให้เป็นอาณัติสัญญาณ จากนั้นเนย์เซน (นักขลุ่ยเนย์) หรือเนย์เซนบาช (หัวหน้านักขลุ่ยเนย์) เพียงคนเดียวจะทำการ บรรเลงทัคซิม (เล่นเดี่ยวจากคีตปฏิภาณ) เป็นระยะเวลาหนึ่งเมื่อเนย์ทัคซิมบรรเลงเสร็จสิ้นแล้ว และมุทริบาน (วงดนตรี) กำลังขึ้นบทเพลงพีเชรฟ (โหมโรง) ได้เล็กน้อย เชค และเหล่าเซมาเซนจะใช้ฝ่ามือตบลงไปที่พื้นพร้อมกันจนมีเสียงดังพร้อมกับก้มลงกราบที่พื้นจากนั้นจึงลุกยืนขึ้นประจำที่พรมของตนเองแล้วโค้งคำนับโดยพร้อมเพรียงกัน

6. จากนั้นเมื่อมุทริบานบรรเลงพีเชรฟจะเข้าสู่ขั้นตอนการเดินเวียนเดอร์วิเวเลด (เพื่อเป็นเกียรติแด่เวเลด) เชคจะเริ่มก้าวเดินไปทางด้านขวามือของตนเองตามจังหวะเสียงดนตรีโดยเริ่มจากก้าวเท้าขวาเต็มก้าวแล้วชักเท้าซ้ายตามมาแค่ครึ่งก้าวให้ระยะพอดีส้นเท้าขวาเปิดส้นเท้าค้างไว้แล้วหยุดพักตามจังหวะดนตรีเล็กน้อย จากนั้นจึงเริ่มก้าวเท้าซ้ายเต็มก้าวแล้วชักเท้าขวาครึ่งก้าวให้ระยะพอดีส้นเท้าซ้ายเปิดส้นเท้าค้างไว้แล้วหยุดพักตามจังหวะดนตรีโดยจะเดินสลับกันไปแบบนี้เรื่อยๆ จากนั้นเซมาเซนบาชจะเดินนำแถวเซมาเซนบางส่วนด้วยจังหวะก้าวเดินอย่างเดียวกัน เมื่อเซมาเซนบาชเดินมาถึงบริเวณพรมสีแดงก็จะโค้งคำนับ และก้าวเดินต่อไป เมื่อมาถึงอีกด้านหนึ่งของพรมสีแดงก็จะหมุนตัวกลับมาเพื่อเจอหน้ากับเซมาเซนที่ก้าวเดินตามหลังมา และทั้งสองก็จะโค้งคำนับให้แก่กันและกัน จากนั้นคนที่หันกลับมาในทีแรกจึงหมุนตัวกลับไปเดินข้างหน้าต่อเป็นวงกลมระยะไม่ไกลจากพรมสีแดงโดยจะทำรูปแบบนี้วนไปเรื่อยๆ เมื่อใครก็ตามที่ต้องเดินผ่านพรมสีแดงก็จะต้องหันมาโค้งคำนับให้แก่กันกับคนที่เดินตามหลังมา การเดินเดอร์วิเวเลดนี้จะเดินเวียนเป็นจำนวน 3 รอบ เมื่อครบแล้วเชคจะเดินเข้ายืนประจำจุดที่พรมสีแดง และกลุ่มเซมาเซนที่เดินแถวด้วยเมื่อสักครู่นี้จะกลับไปยืนที่ตำแหน่งของตนด้วยเช่นกัน ซึ่งในขณะนี้เพลงพีเชรฟก็จะบรรเลงจบลงพอดี

7. จากนั้นมุทริบาน และอะยินฆะวาน (ผู้ร้องบทพิธีกรรม) จะเริ่มร้องบรรเลงอะยิน (เพลงร้องพิธีกรรม) เพื่อเข้าสู่ขั้นตอนการทำมุรากอบา หรือมุรอกอบะห์ (การทำสมาธิ) เชค และเหล่าเซมาเซนโค้งคำนับโดยพร้อมเพรียงกัน จากนั้นเซมาเซนทุกคนยกเว้นเชค และเซมาเซนบาชจะถอด

เฮอร์กาออก และจุมพิตบริเวณคอเสื้อคลุมก่อนวางไว้บนพรมขาวที่ตำแหน่งของตนเองแล้วยืนตรงอยู่ในท่าใช้มือซ้ายจับหัวไหล่ขวา และมือขวาจับหัวไหล่ซ้ายโดยให้แขนขวาทับแขนซ้ายเสมอ เซมาเซนแต่ละคนขยับแถวเข้ามาเพื่อให้ยืนชิดติดกันจนถึงหัวแถวที่ตำแหน่งของเซมาเซนบาช จากนั้นเชค และเหล่าเซมาเซนจึงโค้งคำนับโดยพร้อมเพรียงกัน

8. จากนั้นเซมาเซนบาชจะเดินไปหาเชคทางด้านซ้ายมือแล้วโค้งคำนับลงต่ำโดยเซมาเซนที่เหลือก็โค้งคำนับไปพร้อมกันด้วย เซมาเซนบาชเอียงศีรษะลงเล็กน้อยเพื่อให้เชคจุมพิตที่ซิกเก (หมวกทรงสูง) จากนั้นยืดตัวขึ้นตรงยืนหันตัวเข้าหาเชคทางด้านหน้าแล้วเดินถอยหลังไปเป็นระยะประมาณ 3 ก้าว เกิดเป็นช่องว่างทางเดินระหว่าง จากนั้นเซมาเซนบาช และเหล่าเซมาเซนโค้งคำนับให้แด่เชคโดยพร้อมเพรียงกันอีกครั้งก่อนที่เซมาเซนบาชจะหันหน้าไปทางแถวของเซมาเซนที่ยืนอยู่เพื่อเป็นสัญญาณให้เริ่มเดินแถวเข้ามาผ่านช่องทางเดินระหว่างกลางเชค และเซมาเซนบาช เมื่อเซมาเซนเดินมาถึงเชคก็จะโค้งคำนับลงต่ำ และเอียงศีรษะลงเล็กน้อยเพื่อให้เชคจุมพิตที่ซิกเกเป็นแบบนี้ไปเรื่อยๆ จนครบทุกคน เซมาเซนคนใดที่ได้รับการจุมพิตที่ซิกเกเรียบร้อยแล้วก็จะเริ่มทำสมาธิหมุนในทันที

9. ในการทำสมาธิหมุนของเซมาเซนนั้นจะเริ่มต้นด้วยท่ายืนจับหัวไหล่โดยให้แขนขวาทับแขนซ้าย ศีรษะเอียงไปทางด้านขวาเล็กน้อยแล้วหมุนตัวโดยใช้เท้าซ้ายเป็นจุดหมุน ในการหมุนจนครบรอบเรียกว่า “จักร” เมื่อตั้งสมาธิทรงตัวได้แล้วจึงค่อยๆ เลื่อนมือที่จับหัวไหล่ลงมาคล้ายท่ากอดอกให้แขนซ้ายยังคงทับแขนขวาจนกระทั่งถึงกลางสะดือจึงค่อยๆ แยกแขนทั้งสองข้างออกไปทางบั้นเอวแล้วใช้หลังมือค่อยๆ ไล่ขึ้นจากข้างลำตัวไปถึงศีรษะจนสุดหมวกซิกเก จากนั้นจึงชูแขนทั้งสองข้างขึ้นด้านบนกางออกให้มากกว่าความกว้างช่วงไหล่โดยให้มือข้างขวามีลักษณะหงายขึ้นสู่ท้องฟ้า ส่วนมือข้างซ้ายให้มีลักษณะคว่ำลงสู่พื้นดิน

10. เหล่าเซมาเซนจะทำการหมุนไปเรื่อยๆ ในซึ่งระหว่างนี้เชคจะยืนอยู่ที่ตำแหน่งพรมสีแดงตลอดเวลา ขณะที่เซมาเซนบาชจะคอยเดินตรวจตราเหล่าเซมาเซนไปรอบๆ บริเวณลานพิธี เมื่อบทเพลงบรรเลงจบลงเหล่าเซมาเซนก็จะหยุดหมุนพร้อมกลับมายืนจับไหล่ในท่าก่อนการหมุน จากนั้นจึงโค้งคำนับแล้วเดินถอยหลังกลับไปยังขอบลานพิธีโดยไม่จำเป็นต้องกลับไปยังตำแหน่งแรกเริ่มของตน ยกเว้นแต่เซมาเซนบาชที่จะกลับมาที่ตำแหน่งใกล้เคียงจุดเดิมคือทางด้านซ้ายมือของเชค เมื่อทุกคนหยุดเดินจนสงบนิ่งเป็นที่เรียบร้อยแล้วก็เป็นอันจบขั้นตอนการทำสมาธิหมุนเซเลม (รอบ) แรกจากทั้งหมด 4 เซเลม

11. เมื่อมุทริแบนเริ่มบรรเลงเพลงอีกครั้ง เชคจะเดินไปข้างหน้าตามเส้นอิสติวาด้วยจังหวะอย่างเดียวกับขั้นตอนเดอร์วิเวเลดประมาณ 3 ก้าว แล้วทำการขอพร จากนั้นทุกคนในลานพิธีจะโค้งคำนับโดยพร้อมเพรียงกันเป็นสัญญาณการเข้าสู่การทำสมาธิหมุนเซเลมที่สอง เชคจะเดินถอยหลังกลับโดยเริ่มถอยเท้าขวาก่อนแล้วดึงเท้าซ้ายกลับมาให้พอดีกันจากนั้นถึงเริ่มถอยเท้าซ้ายแล้วดึงเท้าขวากลับมาแบบนี้สลับกันไปจนถึงพรมสีแดง ทุกคนโค้งคำนับพร้อมกันอีกครั้ง จากนั้นเซมาเซนบาชจะเดินมาโค้งคำนับเชคอีกครั้งทางด้านซ้ายซึ่งในครั้งนี้ไม่ต้องให้เชคจุมพิตที่ซิกเกแล้ว จากนั้นเซมาเซนบาชจะเดินมาอยู่ข้างหน้าเชค ทั้งเชค เซมาเซนบาช และเหล่าเซมาเซนทุกคนโค้งคำนับโดยพร้อมเพรียงอีกครั้ง จากนั้นเซมาเซนบาชจะเดินถอยหลังให้เกิดช่องทางเดินเหมือนขั้นตอนก่อนหน้าพร้อมกับโค้งคำนับอีกครั้งเพียงคนเดียวเป็นสัญญาณให้เซมาเซนแต่ละคนก็จะเดินขยับแถวเข้ามาเมื่อหัวแถวของเซมาเซนขยับใกล้มาจนถึงทางด้านซ้ายมือของเชคแล้วทุกคนในบริเวณลานพิธีก็จะโค้งคำนับโดยพร้อมเพรียงกันอีกครั้ง จากนั้นเซมาเซนแต่ละคนก็จะเดินผ่านมายังเชคแล้วโค้งคำนับให้โดยไม่ต้องให้เชคจุมพิตที่ซิกเกอีกจากนั้นจึงเริ่มทำสมาธิหมุนอีกครั้งเมื่อบทบรรเลงเพลงจบลงขั้นตอนทั้งหมดจะวนกลับมาเหมือนเดิมอีกครั้งหนึ่ง

12. ในเซเลมที่สามมีขั้นตอนอย่างเดียวกันกับเซเลมที่สองทั้งหมด เมื่อเข้าสู่เซเลมที่ 4 ซึ่งมีชื่อเรียกเฉพาะว่า “โพสเซเลม” เนื่องจากว่าหลังจากเซมาเซนคนสุดท้ายเริ่มหมุนไปได้สักครู่แล้ว เซมาเซนบาช และ เชค (โพสเนชิน) จะร่วมทำสมาธิหมุนด้วย การหมุนของเชคนั้นจะแตกต่างจากการหมุนของเซมาเซนคนอื่นโดยจะค่อยๆ หมุนไปอย่างช้าๆ ก้าวออกมาตามเส้นอิสติวา โดยเชคและเซมาเซนบาชจะไม่ถอดเสื้อคลุมเฮอร์กาออก และไม่ชูแขนขึ้นหมุนแต่ใช้มือขวาจับที่คอเสื้อคลุมด้านขวา และใช้มือซ้ายจับที่เสื้อคลุมด้านซ้ายบริเวณกลางลำตัวแทน เมื่อเชคหมุนตัวกลับลงมาที่บริเวณพรมสีแดงแล้ว จากนั้นนะอัตซะวานซึ่งตอนนี้จะทำหน้าที่เป็นฮาฟิซกุรอาน (ผู้ท่องจำอัลกุรอาน) จะลุกขึ้นยืนเพื่ออัญเชิญบทโองการอัลกุรอาน

13. เมื่อเสียงอัญเชิญอัลกุรอานดังขึ้นทุกคนที่กำลังหมุนอยู่จะต้องหยุดโดยทันที จากนั้นจึงโค้งคำนับ เป็นการจบเซเลมที่ 4 ซึ่งรวมถึงมุทริแบนก็จะหยุดบรรเลงเพลงทันทีด้วยเช่นกัน เข้าสู่ขั้นตอนการอัญเชิญอัลกุรอาน จากนั้นเชคจะนั่งคุกเข่าลงบนพรมแดงของตนเอง เหล่าเซมาเซนจะเดินกลับมาประจำตำแหน่งที่นั่งของตัวเองก่อนจะหยิบเฮอร์กาขึ้นมาจุมพิต และสวมใส่จากนั้นจึงทรุดตัวลงก้มลงกราบที่พื้นก่อนขึ้นมานั่งอยู่ในท่าคุกเข่าโดยเซมาเซนบาชจะรอเซมาเซนทุกคนนั่งลงจนเรียบร้อยก่อนแล้วจึงก้มลงกราบ และนั่งลงเป็นคนสุดท้าย ทุกคนจะนั่งนิ่งสดับฟังด้วยอาการสงบกระทั่งฮาฟิซกุรอานอัญเชิญโองการอัลกุรอานจนจบเรียบร้อยแล้ว จากนั้นจึงเข้าสู่ขั้นตอนนิยาซ (การตั้งมั่น) เซมาเซนบาชจะลุกขึ้นยืนแล้วขยับเดินมาใกล้ตำแหน่งของเชคทำการกล่าวดุอาอ์

ขอพรจนเสร็จสิ้นขั้นตอน จากนั้นเชค และเหล่า เซมาเซนจะก้มลงกราบลงที่พื้น ขณะที่เซมาเซนบาชโค้งคำนับแล้วเดินกลับไปประจำที่พรม เชคจะลุกขึ้นยืน ในทันทีนั้นเหล่าเดอร์วิชทุกคนก็จะลุกขึ้นยืนตาม

14. จากนั้นเชคจะสวดบทขอพรพิเศษซึ่งใช้ในการปิดพิธีเซมาโดยเฉพาะเมื่อถึงตอนจบทุกคนจะโค้งคำนับพร้อมกันพร้อมกับกล่าวคำว่า “ฮู” โดยลากเสียงยาว เมื่อสิ้นเสียงแล้วเชคจะเดินตรงมาข้างหน้าตามเส้นอิสติวาอีกประมาณ 3 ก้าว และก้มศีรษะลงพร้อมกล่าวว่า “อัสลามุอะลัยกุม” จากนั้นเซมาเซนบาชจะตอบกลับในนามของเซมาเซนทุกคนว่า “วะอะลัยกุมุสลาม วะเราะฮ์มาตุลลอฮิ วะบะรอกาตุ ฮู” โดยลาก ฮู เสียงยาวจนกระทั่งเชคเดินตรงไปยังกึ่งกลางของเซมาเฮน และก้มศีรษะลงพร้อมกล่าวว่า “อัสลามุอะลัยกุม” จากนั้นนะอัตฆะวานจะตอบกลับในนามของมุทริบทุกคนว่า “วะอะลัยกุมุสลาม วะเราะฮ์มาตุลลอฮิ วะบะรอกาตุ ฮู (โดยลาก ฮู เสียงยาว)” จากนั้นเชคจะเดินตรงไปยังด้านหน้าของมุทริบฮาเนแล้วหันหลังกลับไปทางจุดตั้งพรมสีแดง เดอร์วิชทุกคนก้มลงโค้งคำนับโดยพร้อมเพรียงกัน และเชคจะค่อยๆ เดินอย่างสงบออกจากลานพิธีไป จากนั้นมุทริบโค้งคำนับอีกครั้ง และค่อยๆ ทยอยออกจากมุทริบฮาเน หลังจากนั้นเซมาเซนบาชจะเดินนำแถวเหล่าเซมาเซนไปยังด้านหน้ามุทริบฮาเนกึ่งกลางเซมาฮาเนแล้วโค้งคำนับไปทางพรมสีแดงทีละคน และค่อยๆ เดินอย่างสงบออกจากลานพิธีไป ในระหว่างขั้นตอนนี้เดอร์วิชที่ทำหน้าที่ปูพรมสีแดงในขั้นก่อนเริ่มพิธีเซมาจะยืนคอยอยู่ด้านข้างเซมาฮาเนตรงบริเวณที่ตั้งพรมสีขาวจนกระทั่งเซมาเซนคนสุดท้ายออกไป จึงเดินเข้าไปที่พรมสีแดงพร้อมโค้งคำนับจากนั้นแล้วก้มลงกราบลงที่พรมสีแดงพร้อมหยิบขึ้นมา จากนั้นจึงลุกขึ้นยืนเดินถอยหลังประมาณ 3 ก้าว แล้วจึงกลับหลังหันเดินไปตามปกติอ้อมเซมาฮาเนจนลับสายตาไปเป็นอันจบพิธีกรรมเซมาโดยบริบูรณ์

บทที่ 5
สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง การศึกษาแนวคิดปรัชญาซูฟีย์สู่การรังสรรค์รูปแบบทางดนตรี และนาฏลักษณ์ประกอบพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ)Qualitative Research) ที่มุ่งศึกษาสารัตถะเกี่ยวกับดนตรี และนาฏลักษณ์ที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมา ซึ่งเป็นการทำสมาธิด้วยการหมุนตัวประกอบดนตรีเพื่อการรำลึกถึงพระผู้เป็นเจ้าตามแนวทางของศาสนาอิสลามสำนักเมฟเลวีในประเทศสาธารณรัฐตุรกี อีกทั้งยังศึกษาแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ซึ่งถือเป็นแนวทางหลักในการตีความหลักธรรมคำสอนทางศาสนาอิสลามเพื่อการรังสรรค์พิธีกรรมดังกล่าวอีกด้วย การวิจัยนี้มุ่งศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย บทความทั้งใน และต่างประเทศ ทั้งจากสื่อสิ่งพิมพ์ และสารนิเทศออนไลน์ในรูปแบบต่าง ๆ บูรณาการเข้าด้วยกันกับการลงพื้นที่ศึกษาวิจัยภาคสนาม โดยกำหนดขอบเขตพื้นที่ในการเก็บข้อมูล ณ พิพิธภัณฑสถาน และศูนย์จัดแสดงพิธีกรรมเซมาในเมืองคอนยา และเมืองอิสตันบูล ประเทศสาธารณรัฐตุรกี ซึ่งถือเป็นพื้นที่ต้นกำเนิดพิธีกรรม และพื้นที่ที่มีการจัดแสดงพิธีกรรมเป็นประจำอย่างต่อเนื่อง มีความครบถ้วนบริบูรณ์ในการเก็บรวบรวมข้อมูล หลังจากตรวจทานข้อมูลจึงดำเนินการเขียนพรรณนาตามจุดมุ่งหมายที่กำหนดไว้ดังนี้

จุดประสงค์งานวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาเชิงประวัติศาสตร์ สภาวะปัจจุบันของดนตรี และนาฏลักษณ์ประกอบพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย

2. เพื่อศึกษาอิทธิพลแนวคิดเชิงปรัชญาซูฟีย์ต่อการรังสรรค์ดนตรี และนาฏลักษณ์ที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย

3. เพื่อศึกษาองค์ความรู้ทางดุริยางคศิลป์ และนาฏยศิลป์ที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย

สรุปผลการศึกษาวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาเชิงประวัติศาสตร์ สภาวะปัจจุบันของดนตรี และ นาฏกรรมประกอบพิธีเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย

1.1 ว่าด้วยสภาพแวดล้อมทั่วไป ประวัติศาสตร์ และบริบททางสังคมวัฒนธรรมในพื้นที่ทำการศึกษา

ประเทศตุรกี เป็นสาธารณรัฐระบบประธานาธิบดี พื้นที่ส่วนใหญ่เกือบทั้งหมดตั้งอยู่ในทวีปเอเชียโดยมีพื้นที่ส่วนน้อยอยู่ในทวีปยุโรป มีพรมแดนติดต่อกับ 8 ประเทศ ได้แก่ ประเทศซีเรีย และอิรักทางทิศใต้ ประเทศอิหร่าน อาร์เมเนีย และดินแดนส่วนแยกนาคีชีวันของอาเซอร์ไบจานทางทิศตะวันออก ประเทศจอร์เจียทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือ ประเทศบัลแกเรียทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือ และประเทศกรีซทางทิศตะวันตก พื้นที่ติดทะเลดำทางทิศเหนือ ทะเลเมดิเตอร์เรเนียนทางทิศใต้ และทะเลอีเจียนทางทิศตะวันตก ช่องแคบบอสฟอรัส ทะเลมาร์มะรา และดาร์ดะเนลส์ (รวมกันเป็นช่องแคบตุรกี) แบ่งเขตแดนระหว่างเทรซ (ฝั่งยุโรป) กับอนาโตเลีย (ฝั่งเอเชีย) และยังแยกทวีปยุโรปกับทวีปเอเชีย ที่ตั้งของประเทศตุรกีซึ่งเป็นเสมือนสะพานระหว่างสองทวีปมีความสำคัญทางภูมิรัฐศาสตร์อย่างยิ่ง โดยเป็นหนึ่งในภูมิภาคที่มีการตั้งถิ่นฐานของมนุษย์ที่เก่าแก่ที่สุดในโลก มีเมืองหลวง คือ อังการา ในขณะที่เมืองที่ใหญ่ที่สุด และเป็นศูนย์กลางทางเศรษฐกิจ คือ อิสตันบูล ซึ่งเคยเป็นอดีตเมืองหลวงของจักรวรรดิออตโตมันจนถึง ค.ศ.1923

ประเทศตุรกีมีผู้อยู่อาศัยมาตั้งแต่ยุคหินเก่า มีอารยธรรมอนาโตเลียโบราณต่าง ๆ เช่น เอโอเลีย โดเรีย และกรีกไอโอเนีย เทรซ อาร์มีเนีย และเปอร์เซีย หลังการพิชิตของพระเจ้าอเล็กซานเดอร์ มหาราช ดินแดนนี้ถูกทำให้เป็นกรีกเป็นกระบวนการซึ่งสืบต่อมาภายใต้จักรวรรดิโรมัน จนกระทั่งเปลี่ยนผ่านไปสู่จักรวรรดิไบแซนไทน์ จากนั้นชาวเซลจุคเติร์กเริ่มย้ายถิ่นเข้ามาในพื้นที่อนาโตเลียช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 11 เริ่มต้นกระบวนการทำให้เป็นเติร์ก ซึ่งเร่งขึ้นมากหลังเซลจุคชนะไบแซนไทน์ที่ยุทธการที่มันซิเคิร์ต ค.ศ.1071 นำไปสู่การสถาปนารัฐสุลต่านแห่งรูม เซลจุคเติร์กปกครองอนาโตเลียกระทั่งถูกมองโกลบุกครองใน ค.ศ. 1243 ทำให้อาณาจักรแตกเป็นรัฐเผ่าเติร์ก หรือเบย์ลิก (Beylik) เล็ก ๆ หลายแห่ง

จากนั้นช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 13 ออตโตมันเติร์กได้รวบรวมอนาโตเลีย และสร้างจักรวรรดิซึ่งกินพื้นที่กว้างใหญ่ของยุโรปตะวันออกเฉียงใต้ เอเชียตะวันตก และแอฟริกาเหนือ กลายเป็นมหาอำนาจในยูเรเซีย และทวีปแอฟริการะหว่างสมัยใหม่ตอนต้น จักรวรรดิเรืองอำนาจถึงขีดสุดระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 15 – 17 โดยเฉพาะอย่างยิ่งระหว่างรัชกาลสุลต่าน

สุลัยมานผู้เกรียงไกร หลังการล้อมเวียนนาครั้งที่สองของออตโตมันใน ค.ศ.1683 และการสิ้นสุดมหาสงครามเติร์กใน ค.ศ.1699 จักรวรรดิออตโตมันเข้าสู่ระยะเสื่อมอันยาวนาน การปฏิรูปแทนซิมัตในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ซึ่งมุ่งทำให้รัฐออตโตมันทันสมัย ไม่เพียงพอในหลายสาขา และไม่อาจหยุดยั้งการเสื่อมสลายของจักวรรดิได้ ออตโตมันเข้าร่วมสงครามโลกครั้งที่หนึ่งโดยเข้ากับฝ่ายมหาอำนาจกลาง และแพ้ในที่สุด ในระหว่างสงครามรัฐบาลออตโตมันก่อความป่าเถื่อนใหญ่หลวง กรณีการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์พลเมืองอาร์เมเนีย อัสซีเรีย และกรีกพอนทัส หลังสงครามดินแดน และประชาชนกลุ่มใหญ่ซึ่งเดิมประกอบเป็นจักรวรรดิออตโตมันถูกแบ่งเป็นหลายรัฐใหม่ สงครามประกาศอิสรภาพตุรกี (ค.ศ. 1919–22) ซึ่งมุสตาฟา เคมาล อตาเติร์ก และเพื่อนร่วมงานของเขาในอนาโตเลียเป็นผู้เริ่ม ส่งผลให้มีการสถาปนาสาธารณรัฐตุรกีสมัยใหม่ใน ค.ศ.1923 โดยมีอตาเติร์กเป็นประธานาธิบดีคนแรก

แม้จะเป็นประเทศกำลังพัฒนาแต่ในปัจจุบันตุรกีถือเป็นประเทศมหาอำนาจในเอเชียตะวันตก และเป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่ เศรษฐกิจของประเทศจัดอยู่ในกลุ่มประเทศเศรษฐกิจใหม่ และเป็นผู้นำการเติบโตในภูมิภาค เป็นประเทศที่ใหญ่เป็นอันดับที่ 20 ของโลกตามผลิตภัณฑ์มวลรวมในประเทศ และใหญ่เป็นอันดับที่ 11 โดยภาวะเสมอภาคของอำนาจซื้อ ตุรกีเป็นสมาชิกของสหประชาชาติ และเป็นสมาชิกรุ่นแรกของนาโต กองทุนการเงินระหว่างประเทศ และธนาคารโลก และเป็นสมาชิกผู้ก่อตั้งขององค์การเพื่อความร่วมมือ และการพัฒนาทางเศรษฐกิจ องค์การว่าด้วยความมั่นคง และความร่วมมือในยุโรป องค์การความร่วมมือทางเศรษฐกิจในทะเลดำ องค์การความร่วมมืออิสลาม และ กลุ่ม 20 หลังจากกลายเป็นหนึ่งในสมาชิกรุ่นแรกของสภายุโรปใน ค.ศ.1950 ตุรกีเข้าร่วมสหภาพศุลกากรของสหภาพยุโรปใน ค.ศ.1995 และเริ่มการเจรจาภาคยานุวัติกับสหภาพยุโรปใน ค.ศ.2005

1.2 ว่าด้วยประวัติความเป็นมาของปรัชญาซูฟีย์ การก่อตั้งสำนักเมฟเลวี และกำเนิดพิธีกรรมเซมา

มนุษยชาติมีแนวโน้มนิยมสิ่งเร้นลับในเบื้องลึกของจิตใจอยู่แล้ว ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่ยิ่งใหญ่ได้สร้างความหวาดกลัวให้กับมนุษย์นำไปสู่การเกิดขึ้นของศาสนาต่างๆ เพื่อขอความคุ้มครองจากสิ่งเร้นลับเหล่านั้น ทั้งความเชื่อในเรื่องวิญญาณที่สถิตอยู่ในธรรมชาติ และเทพเจ้าที่สามารถดลบันดาลทุกอย่างได้ตามประสงค์ เมื่อศาสนาอิสลามถือกำเนิดขึ้นในดินแดนอาระเบียกระทั่งแผ่ขยายออกไปทั่วทั้งคาบสมุทรอาหรับ แอฟริกา เปอร์เซีย อินเดีย และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดินแดนเหล่านี้เดิมทีมีความเชื่อในเรื่องวิญญาณ และเทพเจ้าท้องถิ่นจำนวนมาก ซึ่งขัดกับหลักคำสอนในศาสนาอิสลามเรื่องพระเจ้าองค์เดียว ความเชื่อในสิ่งเร้นลับ

ต่างๆ จึงถูกละทิ้งไปเนื่องจากเป็นการตั้งภาคีต่อพระเจ้า จัดเป็นบาปหนัก หากแต่ความเชื่อนี้ยังคงฝังรากลึกอยู่ในจิตใจของชาวมุสลิม ทำให้ความสนใจในเรื่องเร้นลับดังกล่าวมุ่งตรงไปยังคุณลักษณะของพระเจ้าองค์เดียวนี้แทน ซึ่งมุสลิมที่นิยมในเรื่องเร้นลับลักษณะนี้ถูกเรียกขานทั่วไปว่า “ซูฟีย์”

คำว่า “ซูฟีย์” ถูกใช้อธิบายในมิติความหมาย และบริบทที่หลากหลาย แต่เดิมไม่ได้ใช้เรียกมุสลิมกลุ่มที่สนใจในเรื่องเร้นลับอย่างเดียวเท่านั้น แต่ยังใช้เรียกคุณลักษณะของมุสลิมที่มีแนวโน้มในการปลีกตัวจากสังคมเพื่อปฏิบัติศาสนกิจอย่างเคร่งครัด ปัจจุบันความหมายที่ได้รับการเผยแพร่มากที่สุดเชื่อว่า “ซูฟีย์” มีรากศัพท์ภาษาอาหรับจากคำว่า “ซุฟ” แปลว่า “ผ้าขนสัตว์” หมายถึง บุคคลที่ดำรงตนสมถะสวมใส่เพียงผ้าขนแกะเนื้อหยาบ ใช้ชีวิตสันโดษ มุ่งบำเพ็ญจิตใจเพื่อรำลึกถึงพระผู้เป็นเจ้า ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นเพียงรูปแบบพฤติกรรมเท่านั้น แต่ในเวลาต่อมาพฤติกรรมดังกล่าวมีความเคร่งครัดมากขึ้นจากความสมถะเป็นการสละสิ้นซึ่งทรัพย์สิน จากความสันโดษเป็นการละทิ้งการใช้ชีวิตทางโลก มีการประพฤติตนเยี่ยงนักบวช (ศาสนาอิสลามไม่มีระบบนักบวช) มีการสร้างหลักการทฤษฎี แนวทางปฏิบัติ การตีความหลักคำสอนในศาสนาอิสลามเป็นเอกเทศ หรือกระทั่งรับอิทธิพลความเชื่อจากศาสนาอื่นๆ ที่ประยุกต์เข้ากันได้กับศาสนาอิสลามมาใช้ ในที่สุดลักษณะพฤติกรรมของการเป็น “ซูฟีย์” จึงได้พัฒนารูปแบบขึ้นมาอีกขั้นจนกลายเป็นลัทธิ หรือนิกายหนึ่งในศาสนาอิสลาม ในลักษณะของ “รหัสยลัทธิ” ซึ่งเชื่อมั่นว่าในถ้อยคำสอนของศาสนาอิสลามยังคงมีความเร้นลับถูกซ่อนอยู่ซึ่งต้องอาศัยการตีความด้วยจิตวิญญาณที่บริสุทธิ์จึงจะสามารถเข้าถึงแก่นคำสอนได้อย่างถ่องแท้ โดยนิกายซูฟีย์ยังแยกย่อยออกไปอีกหลายสำนัก อย่างไรก็ตามแต่หลักการสูงสุดของซูฟีย์ยังคงเป็นการมุ่งเน้นชำระจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์เพื่อกลับไปรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นเจ้าด้วยวิธีการที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละสำนัก เช่น การทรมานตน การออกภิกขาจาร การปลีกตัวสันโดษ กระทั่งการใช้บทกวี ศิลปะ และดนตรี เป็นต้น

สำนักเมฟเลวี เป็นสาขาหนึ่งในนิกายซูฟีย์ ก่อตั้งขึ้นอย่างเป็นทางการในปี ค.ศ. 1292 มีศูนย์กลางของสำนักอยู่ที่เมืองคอนยา ประเทศสาธารณรัฐตุรกี โดยบาฮาเอดดิน มุฮัมเมด เวเลด (ภายหลังได้รับการเรียกขานว่า สุลตาน เวเลด) ซึ่งเป็นบุตรชายของเมฟลานา รูมีย์ ที่ได้สืบทอดคำสั่งสอนทางศาสนา และมุมมองต่อสรรพสิ่งต่างๆ ในโลกจากบิดา ผู้เป็นนักการศาสนา นักปรัชญา และ นักกวีชาวเปอร์เซียที่มาตั้งรกรากอยู่ในดินแดนอนาโตเลีย รูมีย์ได้รับการยกย่องเป็นนักบุญของชาวซูฟีย์ เป็นที่รู้จักในฐานะมหากวีเอกของโลกผู้ประพันธ์มัษนาวี โดยถูกขนานนามจากสานุศิษย์ว่า “เมฟลานา” ซึ่งเป็นคำที่ใช้เรียกบุคคลสำคัญที่เป็นผู้นำทั้งทางโลก และทาง

ศาสนา ต่อมาชื่อนี้ได้ถูกนำมาตั้งเป็นชื่อสำนัก “เมฟเลวี” ซึ่งมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในนามของสำนักนักพรตหมุน

กำเนิดพิธีกรรมเซมาเริ่มต้นขึ้นหลังจากการหายตัวไปของซัมส์แห่งตับรีซ ผู้เป็นทั้งอาจารย์ และสหายทางจิตวิญญาณของเมฟลานา รูมีย์ ครั้งหนึ่งเมื่อท่านได้ยินเสียงค้อนของช่างทองเป็นจังหวะคล้ายคำสรรเสริญพระผู้เป็นเจ้าจึงบังเกิดทั้งความปีติยินดี และความโศกเศร้าต่อการจากไปของสหาย รูมีย์ ชูแขนขึ้นฟ้า และหมุนตัวไปรอบๆ ต่อหน้าสานุศิษย์จำนวนมาก สันนิษฐานว่าท่านได้บรรลุความจริงที่ว่าพระเจ้าได้สถิตอยู่ในทุกหนแห่ง และแสดงออกด้วยท่าทางการหมุนเป็นการทำสมาธิเพื่อรำลึกถึงพระองค์ ซึ่งเคยได้รับการฝึกฝนสมาธิรูปแบบดังกล่าวร่วมกับซัมส์มาก่อนหน้าแล้ว สานุศิษย์ทั้งหลายเมื่อได้เห็นดังนั้นแล้วจึงจดจำมาปฏิบัติต่อ ในวันเสียชีวิตของเมฟลานา รูมีย์ มีการจัดงานเฉลิมฉลองการกลับไปรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระผู้เป็นเจ้าของท่าน ซึ่งได้จัดให้มีการทำสมาธิหมุนสืบต่อมา โดยพิธีกรรมนี้ได้ถูกพัฒนาระเบียบ แบบแผน กฎเกณฑ์ ขั้นตอนต่าง ๆ กระทั่งสมบูรณ์ใกล้เคียงกับพิธีกรรมในปัจจุบันในสมัยของ นักบุญ อุปถัมภ์ อาดิล เชเลบิ เหลนชายของเมฟลานา รูมีย์

1.4 รูปแบบทางดนตรี นาฏลักษณ์ วรรณกรรม และลำดับขั้นตอนในพิธีกรรมเซมา

พิธีกรรมเซมาเป็นรูปแบบหนึ่งของการระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้า หรือ “ซิเกร” ในศาสนาอิสลามสายซูฟีย์สำนักเมฟเลวี ซึ่งเป็นการผสมผสานกันระหว่างการตีความบทบัญญัติทางศาสนา ดนตรี วรรณกรรม และนาฏลักษณ์ โดยจำแนกรายละเอียดได้ดังนี้

ดนตรีสำหรับใช้ในพิธีกรรมเซมามีองค์ประกอบสำคัญ 2 ส่วน ได้แก่

1) มะคัม เป็นโครงสร้างทำนอง หรือกุญแจเสียงที่ใช้ในดนตรีศิลปะ และดนตรีพื้นบ้านตุรกี มีความใกล้เคียงกับบันไดเสียง หรือโมดทำนองในดนตรีตะวันตก มีโครงสร้างกฎเกณฑ์ค่อนข้างซับซ้อนทั้งในการประพันธ์ และการบรรเลง แต่ละมะคัมจะใช้ในโอกาส และหน้าที่เฉพาะตัว เนื่องจากมีสีสันเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ และสามารถสร้างอารมณ์ให้ฟังผู้ฟังแตกต่างกันไป

2) อูซูล เป็นชุดจังหวะเครื่องกระทบที่เล่นวนต่อเนื่องกันไป หรือ “หน้าทับ” ในดนตรีศิลปะ และดนตรีพื้นบ้านตุรกี มีค่าจังหวะหลากหลายตั้งแต่ 2 – 128 จังหวะ ทำหน้าที่เสริมทำนองเพลงให้ไพเราะเมื่อใช้ร่วมกับมะคัม ทั้งยังช่วยกำหนดโครงสร้างในการประพันธ์ดนตรีอีกด้วย โดยอูซูลสามารถแบ่งสัดส่วนเป็นการแปรจังหวะ เรียกว่า “เวลเวเล”

รูปแบบทางดนตรีที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมามีความสัมพันธ์เป็นเนื้อเดียวกับขั้นตอนประกอบพิธีกรรม 6 ลักษณะ ได้แก่

1) นะต์ เชริฟ เป็นการขับลำนำเดี่ยวโดยไม่ใช้เครื่องดนตรีเพื่อเป็นการสรรเสริญศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) มีผู้ทำหน้าที่เรียกว่า “นะต์ ฆะวาน” เนื้อความเป็นรูปแบบร้อยกรองกาเซลภาษาเปอร์เซียโบราณประพันธ์โดยเมฟลานา รูมีย์ ใช้ทำนองสำหรับขับลำนำประพันธ์โดยปรมาจารย์ดนตรีของสำนักเมฟเลวี มุสตาฟา อิตริ การขับลำนำค่อนข้างเป็นอิสระไม่อ้างอิงกับค่าจังหวะทางดนตรี มีองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ คือ โครงสร้างทำนองมะคัมราสต์

2) คูดูม ดาร์บึ เป็นการตีกลอง คูดูมเดี่ยวในจังหวะสั้น ๆ เพื่อเป็นการให้สัญญาณก่อนขั้นตอนบรรเลงทัคซิม ผู้ตีกลองเรียกว่า “คูดูมเซน” การตีกลองอ้างอิงกับค่าจังหวะทางดนตรีเนื่องใช้องค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ คือ อูซูล หรือหน้าทับจังหวะพื้นฐาน เป็นชุดจังหวะขนาดเล็กส่วนมากยาวตั้งแต่ 3 จังหวะขึ้นไปแต่ไม่เกิน 8 จังหวะ

3) ทัคซิม เป็นการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีจากคีตปฏิภาณ มีอิสระในการบรรเลงไม่อ้างอิงกับค่าจังหวะทางดนตรีแต่ต้องสอดคล้องกับโครงสร้างทำนองมะคัมในบทเพลงอายิน โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงที่หนึ่งบรรเลงหลังขั้นตอนคูดุม ดาร์บึ เรียกว่า “บาช ทัคซิม” ซึ่งต้องใช้ขลุ่ยเนย์เท่านั้นโดยหัวหน้ากลุ่มขลุ่ยเนย์ หรือ “เนย์เซนบาช” ช่วงที่สองบรรเลงต่อจากเพลงโหมโรงสุดท้าย เรียกว่า “ซอน ทัคซิม” โดยสามารถใช้เครื่องดนตรีใดๆ บรรเลงก็ได้แต่นิยมใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย มีองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ คือ โครงสร้างทำนองมะคัม

4) เพชเรฟ เป็นการบรรเลงเพลงโหมโรงโดยวงดนตรีสำนักเมฟเลวี หรือ “มุทริบ” ใช้สำหรับประกอบการเดินเวียนแถวนักพรต และเป็นบทเพลงนำก่อนเข้าสู่การทำสมาธิหมุน โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง ช่วงที่หนึ่งเป็นเพลงโหมโรงนำบรรเลงหลังขั้นตอนบาช ทัคซิม เรียกว่า “อิล์ค เพชเรฟ” ช่วงที่สองเป็นเพลงโหมโรงสุดท้ายบรรเลงหลังจากหลังจากจบเพลงอายินท่อนที่สี่ เรียกว่า “ซอน เพชเรฟ” มีองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ คือ โครงสร้างทำนองมะคัมที่สัมพันธ์กับบทร้องบรรเลงอายิน และรูปแบบจังหวะอูซูล โดยเฉพาะโหมโรงนำต้องต้องใช้รูปแบบจังหวะ “มูซาฟ เคบิร (56/4)” เท่านั้น

5) อายิน เชริฟ เป็นการบรรเลงเพลงพิธีกรรมเพื่อใช้ประกอบการทำสมาธิหมุนโดยวงดนตรีสำนักเมฟเลวี หรือ “มุทริบ” พร้อมการขับร้องหมู่โดยกลุ่มนักร้องสำนักเมฟเลวี หรือ “อายินฆะวาน” แบ่งออกเป็น 4 ท่อน หรือ “เซลาม” มีองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ คือ โครงสร้างทำนองมะคัม และรูปแบบจังหวะอูซูล

6) คูราน โอคุมัค เป็นการอัญเชิญโองการจากคัมภีร์อัลกุรอานด้วยท่วงทำนองโดยอาศัยการเทียบเคียงเสียงจากโครงสร้างทำนองมะคัมแต่ไม่อ้างอิงกับค่าจังหวะทางดนตรี และต้องยึดตามหลักการอ่านอัลกุรอาน หรือ “ตัจญ์วีด” โองการที่ถูกนำอัญเชิญทุกครั้ง คืออัลกุรอานบทที่ 2 วรรคที่ 115 มีองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ คือ โครงสร้างทำนองมะคัม

เมื่อนำรูปแบบทางดนตรีมาจัดเรียงตามลำดับการบรรเลงในพิธีกรรมเซมา จะได้โครงสร้าง ดังต่อไปนี้

1) นะต์ เซริฟ

2) คูดูม ดาร์บึ

3) บาช ทัคซิม

4) อิล์ค เพชเรฟ

5) อายิน เซริฟ

- บิรินจิ เซลาม
- อิคินจิ เซลาม
- อูชุนจู เซลาม
- ดอร์ดุนจู เซลาม

6) ซอน เพชเรฟ + นิยาซ อิลาฮี

7) ซอน ทัคซิม

8) มะคามิ คูราน

รูปแบบทางนาฏลักษณ์ที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมามี 5 ลักษณะ ได้แก่

1) ท่านั่ง เป็นท่านั่งพักประจำจุด และเตรียมตัวสำหรับการก้มกราบ โดยนั่งทับบนส้นเท้าให้เท้าขวาทับเท้าซ้าย

2) ท่ายืน เป็นท่าเตรียมตัวก่อนการหมุน ยืนตัวตรงมือจับไหล่ทั้งสองข้างให้แขนขวาทับแขนซ้าย

3) ท่าโค้งคำนับ เป็นท่าใช้ทำความเคารพระหว่างกัน โดยแขนอยู่ในตำแหน่งเดียวกันกับท่ายืน

4) ท่าเดินเวียน เป็นท่าสำหรับใช้เดินเวียนแถวเป็นวงกลมตามจังหวะดนตรีในขั้นตอน เดฟริ เวเลด

5) ท่าหมุนตัว เป็นท่าใช้สำหรับทำสมาธิหมุน โดยชูแขนขึ้นระดับศีรษะ หงายฝ่ามือขวาขึ้นด้านบน คว่ำฝ่ามือซ้ายลงด้านล่าง

รูปแบบทางวรรณกรรมที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมา

1) ภาษาอาหรับอัลกุรอาน เป็นภาษาอาหรับกึ่งร้อยแก้ว และร้อยกรอง

2) กาเซล เป็นรูปแบบกวีนิพนธ์ภาษาเปอร์เซียโบราณ

3) ภาษาตุรกี

ลำดับพิธีกรรมมี 7 ขั้นตอน ดังนี้

1) นะต์ เชริฟ

2) คูดูม ดาร์บึ

3) เนย์ ทัคซิม

4) เดฟริ เวเลด

5) เซมา

6) คูราน โอคุมัค

7) นิยาซ

1.5 ที่มาของคำสวดภาวนา และบทบรรเลงที่ใช้ในพิธีกรรมเซมา

1) นะต์ คือ กวีนิพนธ์ของเมฟลานา รูมีย์ เป็นภาษาเปอร์เซียโบราณที่ใช้รูปแบบวรรณกรรมกาฮ์เซล ไม่ปรากฏปีที่ประพันธ์ มีเนื้อหาเกี่ยวกับการสรรเสริญศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) และการยกย่องซัมส์แห่งตับรีซ ภายหลังมีการเพิ่มข้อความวรรคสั้นๆ บางแห่ง โดยมุสตาฟา อิตริ จากต้นฉบับเพื่อให้สอดคล้องกับทำนองขับลำนำ

2) อัลกุรอาน คือ คัมภีร์ของศาสนาอิสลาม เป็นภาษาอาหรับคลาสสิกที่มีรูปแบบทางวรรณกรรมเป็นร้อยแก้วกึ่งร้อยกรอง มีเนื้อหากว้างขวางที่สามารถเข้าใจได้ตามตัวอักษร เช่น บทบัญญัติทางศาสนา ประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ รัฐศาสตร์ และเนื้อหาที่เป็นการเปรียบเปรยหรือรหัสนัย ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยการตีความ เช่น คุณลักษณะของพระเจ้า โลกหลังความตาย สิ่งเร้นลับต่างๆ เป็นต้น โองการจากอัลกุรอานปรากฏในพิธีกรรมเซมาขั้นตอน คูราน โอคุมัค ที่จำเป็นต้องอัญเชิญทุกครั้ง คือ บทที่ 2 อัลบะกอเราะห์ วรรคที่ 115

1.6 สมาชิกผู้ประกอบพิธีกรรมเซมา ลำดับชั้น หน้าที่ และคุณสมบัติ

1) มุฮิบ คือ บุคคลทั่วไปที่มีใจรัก มีความใคร่รู้ในวิถีทางแห่งซูฟีย์ของสำนักเมฟเลวี และอาจเข้าสังเกตการณ์เพื่อทดสอบ และตัดสินใจในการเป็นสมาชิกสำนัก

2) เนฟนิยาซ คือ มุฮิบที่ผ่านการรับเลือกให้เข้ารับการฝึกตนตามแนวทางของสำนักเมฟเลวีในหน้าที่ที่กำหนด และระยะเวลาที่กำหนด

3) เดอร์วิช คือ เนฟนิยาซที่ผ่านการฝึกตนตามขั้นตอน ในระยะเวลาที่กำหนดของสำนักเมฟเลวีจนสำเร็จผล เรียกอย่างลำลองว่า “เดเด”

4) เชค คือ เดอร์วิชอาวุโสที่ได้รับการยอมรับนับถือว่าเป็นผู้มีความรู้สูงส่ง ถือเป็นอาจารย์ และผู้นำทางจิตวิญญาณของอารามนั้น ๆ โดยต้องได้รับการแต่งตั้งอย่างเป็นทางการจากเชเลบิ

5) เชเลบิ คือ เจ้าอารามเมฟเลวีแห่งคอนยา และถือเป็นผู้นำสูงสุดของสำนักเมฟเลวี สืบทอดโดยตรงผ่านทางทายาทของเมาลานา รูมีย์ ในปัจจุบันไม่จำเป็นต้องมีความรู้ทางจิตวิญญาณเทียบเท่ากับเชค เนื่องจากสถานะของสำนักถูกลดความสำคัญลงเชเลบิจึงทำหน้าที่เสมือนผู้ดูแลองค์กรแต่ยังคงได้รับการยอมรับนับถือเท่าเดิม

ในส่วนของพิธีกรรมเซมาผู้มีส่วนร่วมในการปฏิบัติพิธีกรรม ประกอบด้วยสมาชิกสำนักเมฟเลวี 3 ลำดับ ดังต่อไปนี้

1) เนฟนิยาซ ทำหน้าที่เป็นนักพรตหมุน (เซมาเซน) นักร้องหมู่ (อายินฆะวาน) หรือนักดนตรี (มุทริบ)

2) เดอร์วิช ทำหน้าที่เป็นหัวหน้านักพรตหมุน (เซมาเซนบาช) ผู้ขับลำนำ (นะต์ฆะวาน) ผู้อัญเชิญอัลกุรอาน (ฮาฟิซกุรอาน) และหัวหน้าวงดนตรี หรือหัวหน้ากลุ่มเครื่องดนตรีต่าง ๆ เช่น เนย์เซนบาช (หัวหน้าขลุ่ยเนย์)

3) เชค ทำหน้าที่เป็นผู้ครองพรมแดง (โพสเนชิน) เปรียบเสมือนตัวแทนของเมฟลานา รูมีย์ เป็นผู้นำทางจิตวิญญาณ และองค์ประธานของพิธีกรรม

คุณสมบัติโดยทั่วไปของสมาชิกผู้ประกอบพิธีกรรมเซมา ต้องเป็นผู้ที่มีใจรัก มีความเชื่อมั่นศรัทธา ใฝ่รู้ในศาสนาอิสลามตามแนวทางซูฟีย์ของสำนักเมฟเลวี และต้องได้รับการถ่ายทอด การฝึกฝนจากอาจารย์ในสำนักเมฟเลวีที่ได้รับอนุญาตอย่างเป็นทางการเท่านั้น

1.7 เครื่องดนตรี การจัดประสมวง สถานที่จัดแสดง และเครื่องแบบแต่งกายในพิธีกรรมเซมา

เครื่องดนตรีที่ปรากฏใช้ในการประกอบพิธีกรรมเซมาเกือบทั้งหมดเป็นเครื่องดนตรีประจำชาติตุรกีที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ที่อยู่ในภูมิภาคใกล้เคียงโดยสามารถใช้ทดแทนกันได้ แต่หากมีการใช้เครื่องดนตรีที่จากภายนอกจำเป็นต้องทำการปรับตั้งเสียงให้ตรงตามสำเนียงของดนตรีตุรกีเสียก่อน โดยสามารถแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่

1) กลุ่มเครื่องดนตรีมาตรฐาน คือ เครื่องดนตรีที่มีบันทึก และปรากฏใช้ ซึ่งมีความใกล้เคียงกับการจัดวงดนตรีเครื่องสี่ของดนตรีศิลปะตุรกี หรือ “ซานัท มิวสิค” ประกอบไปด้วย

- ขลุ่ยเนย์ เป็นขลุ่ยผิวทางด้านปลายท่อ มีที่รองปาก หนึ่งสำรับมี 7 ขนาด ทำหน้าที่บรรเลงเดี่ยวนำในขั้นตอนบาช ทัคซิม บรรเลงทำนองหลักในโหมโรงเพชเรฟ และบทร้องบรรเลงอายิน เซริฟ

- ซอเคเมนเช เป็นซอขนาดเล็ก รูปทรงคล้ายลูกแพร์ มี 3 สาย มีคันชักสำหรับสีแยกจากตัวสาย ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก หรือสนับสนุนทำนองหลักในโหมโรงเพชเรฟ และบทร้องบรรเลงอายิน เซริฟ และอาจถูกใช้บรรเลงเดี่ยวสุดท้ายในขั้นตอนซอน ทัคซิม

- กลองคูดูม เป็นกลองหน้าเดียว รูปทรงชามหงาย หนึ่งสำรับมี 2 ขนาด ตัวกลองวางบนแป้นผ้า มีไม้สำหรับใช้ตี ทำหน้าที่บรรเลงจังหวะเดี่ยวในขั้นตอนคูดูม ดาร์บึ บรรเลงจังหวะหลักในโหมโรงเพชเรฟ และบทร้องบรรเลงอายิน เซริฟ

- ฉาบฮาลิเล เป็นฉาบโลหะคู่ขนาดเล็ก รูปทรงกลมแบน มีรูร้อยเชือกสำหรับจับใช้ตีเข้าด้วยกัน ทำหน้าที่บรรเลงจังหวะสนับสนุนในโหมโรงเพชเรฟ และบทร้องบรรเลงอายิน เซริฟ

- นักขับกวี (นะต์ฆะวาน) เป็นผู้ขับลำนำชาย ทำหน้าที่เชิญบทกวีในบทสรรเสริญนะต์ เซริฟ และกลุ่มนักร้อง (อายินฆะวาน) เป็นกลุ่มนักร้องชายล้วน ทำหน้าที่ขับร้องหมู่นำในบทร้องบรรเลง อายิน เซริฟ

2) กลุ่มเครื่องดนตรีสนับสนุน และเครื่องดนตรีเพิ่มเติม ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้กันทั่วไปในภูมิภาคนี้

- พิณคานุน เป็นพิณรูปทรงสี่เหลี่ยมคางหมูขึงสาย 26 แถว แถวละ 3 สาย มีเล็บปลอมสำหรับใช้ดีดสาย ทำหน้าที่บรรเลงสนับสนุนทำนองหลักในโหมโรงเพชเรฟ และบทร้องบรรเลงอายิน เซริฟ และอาจถูกใช้บรรเลงเดี่ยวสุดท้ายในขั้นตอนซอน ทัคซิม

- พิณอูด เป็นพิณรูปทรงคล้ายลูต มี 11 - 13 สาย จัดกลุ่ม 5 - 6 แถว มีไม้สำหรับใช้ดีด ทำหน้าที่บรรเลงสนับสนุนทำนองหลักในโหมโรงเพชเรฟ และบทร้องบรรเลงอายิน เซริฟ และอาจถูกใช้บรรเลงเดี่ยวสุดท้ายในขั้นตอนซอน ทัคซิม

- ซอรีบับ เป็นซอขนาดเล็ก รูปทรงกลมมีหาง มี 3 สาย มีคันชักสำหรับสีแยกจากตัวสาย ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลัก หรือสนับสนุนทำนองหลักในโหมโรงเพชเรฟ และบทร้อง

บรรเลงอายิน เซริฟ และอาจถูกใช้บรรเลงเดี่ยวสุดท้ายในขั้นตอนซอน ทัคซิม โดยปกติแล้วใช้ทดแทนซอเคเมนเซ

- พิณทัมบูร์ เป็นพิณรูปทรงคล้ายชามที่มีคอยาว มี 6 สาย จัดกลุ่ม 3 แถว สามารถใช้ไม้ดีด หรือใช้คันชักสำหรับสี ทำหน้าที่บรรเลงสนับสนุนทำนองหลักในโหมโรงเพซเรฟ และบทร้องบรรเลงอายิน เซริฟ และอาจถูกใช้บรรเลงเดี่ยวสุดท้ายในขั้นตอนซอน ทัคซิม

- กลองเบนดิร เป็นกลองหน้าเดียว รูปทรงกลมแบน ใช้มือสำหรับถือ และตี ทำหน้าที่บรรเลงจังหวะสนับสนุนในโหมโรงเพซเรฟ และบทร้องบรรเลงอายิน เซริฟ

วงดนตรีที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมเซมา เรียกว่า “มุทริบ” หรือ “มุทริบาน” ซึ่งจะตั้งอยู่ในทิศทางตรงข้ามกับตำแหน่งที่นั่งของโพสเนชินเสมอ เรียกว่า “มุทริบฮาเน” มีการจัดประสมวงที่สามารถแบ่งได้ 3 รูปแบบ ดังนี้

1) วงต้นแบบขนาดเล็ก เป็นการประสมวงขนาดเล็กที่ใช้เครื่องดนตรีมาตรฐานอย่างละ 1 เครื่อง และใช้นักร้องอะยินฆะวานเพียง 1 – 2 คน หรือไม่ใช้ก็ได้ โดยให้นักดนตรีที่ไม่ใช่เครื่องเป่าเป็นผู้ร้องพร้อมเล่นดนตรีไปในคราวเดียวกัน มักใช้การจัดวงรูปแบบนี้ในเวทีขนาดเล็ก เช่น พิพิธภัณฑ์ สถานที่แสดงพิธีกรรมเซมาของเอกชน การแสดงสาธิตในชั้นเรียน เป็นต้น

2) วงมาตรฐาน เป็นการประสมวงขนาดเล็กที่ใช้เครื่องดนตรีมาตรฐานอย่างละ เครื่อง และใช้นักร้องอะยินฆะวานเพียง 1 – 2 คน หรือไม่ใช้ก็ได้ โดยให้นักดนตรีที่ไม่ใช่เครื่องเป่าเป็นผู้ร้องพร้อมเล่นดนตรีไปในคราวเดียวกัน มักใช้การจัดวงรูปแบบนี้ในเวทีขนาดเล็ก เช่น พิพิธภัณฑ์ สถานที่แสดงพิธีกรรมเซมาของเอกชน การแสดงสาธิตในชั้นเรียน เป็นต้น

3) วงขนาดใหญ่ เป็นการประสมวงที่ใช้เครื่องดนตรีมาตรฐาน และเครื่องดนตรีสนับสนุนต่าง ๆ โดยอาจใช้มากกว่าชนิดละ 1 เครื่อง และใช้นักร้องอะยินฆะวานจำนวนมาก มักใช้การจัดวงรูปแบบนี้ในเวทีขนาดใหญ่ประกอบแสงสีเสียง เช่น หอประชุม ศูนย์วัฒนธรรม สนามกีฬา เป็นต้น

4) วงอิสระ เป็นการประสมวงขนาดเล็กถึงปานกลางที่ใช้ชนิดเครื่องดนตรีและจำนวนตามความสะดวก แต่ยังคงต้องใช้ขลุ่ยเนย์ และกลองคูดูมเสมอ มักใช้การจัดวงรูปแบบนี้ในเวทีขนาดเล็ก เช่น สถานที่แสดงพิธีกรรมเซมาของเอกชน เป็นต้น

สถานที่สำหรับจัดพิธีเซมา เรียกว่า “เซมาฮาเน” ภายในปะรำพิธีนิยมสร้างเป็นรูปวงกลม หรือรูปแปดเหลี่ยม หากพื้นที่ไม่เป็นรูปร่างดังกล่าวอาจใช้การกั้นพื้นที่ เช่น การกั้นฉาก หรือจัดเก้าอี้ผู้เข้าขมพิธีกรรมให้เป็นรูปร่างที่ต้องการแทน สามารถแบ่งได้ 2 รูปแบบ ดังนี้

1) สถานจัดพิธีกรรมเซมาถาวร ลักษณะเป็นอาคาร หรือลานกลางแจ้งสำหรับใช้ประกอบพิธีเซมาโดยเฉพาะ มักสร้างอยู่ภายในบริเวณอารามเมฟเลวี (เทคเค) หรือ “เมฟเลวีฮาเน” ซึ่งปัจจุบันมีสถานะเป็นพิพิธภัณฑ์ของรัฐ มีการประกอบพิธีกรรมเป็นกิจวัตรตามช่วงเวลาที่กำหนดอย่างสม่ำเสมอ

2) สถานจัดพิธีกรรมเซมาชั่วคราว ลักษณะเป็นหอประชุม หรือลานอเนกประสงค์ตามสถานที่สาธารณะต่าง ๆ เช่น หอประชุมมหาวิทยาลัย สนามกีฬา ลานหน้าห้างสรรพสินค้า ฯลฯ มีการประกอบพิธีกรรมเฉพาะกิจตามกำหนดการณ์จัดแสดงเป็นครั้งคราว

เครื่องแบบในการประกอบพิธีเซมา ปัจจุบันแต่งกายด้วยชุดนักพรตสำนักเมฟเลวี ซึ่งยังคงลักษณะรูปแบบดั้งเดิมตั้งแต่สมัยคริสต์ศตวรรษที่ 13 โดยมีพัฒนาการทางด้านความประณีตของการตัดเย็บ และรายละเอียดบางประการเพิ่มเติมเพื่อให้สอดคล้องกับการตีความทางปรัชญาซูฟีย์ของสำนัก ดังนี้

1) ซิกเค เป็นหมวกสีน้ำตาลทรงสูงทำจากขนสัตว์

2) เทนนูเร เป็นเสื้อเดรสสีขาวไม่มีแขนตัวยาวถึงตาตุ่มชายบานออกเป็นกระโปรง

3) เดสเตกูล เป็นเสื้อแขนยาวสีขาวพอดีตัวชายอยู่บริเวณเอวใช้สวมทับเทนนูเร

4) เคอร์กา เป็นเสื้อคลุมแขนกว้างสีดำชายยาวถึงพื้นใช้สวมทับคลุมทั้งตัว

5) เอลิฟี ชาลวาร์ เป็นกางเกงขายาวเป้าต่ำสีขาว

6) เอลิฟี เนเมด เป็นผ้ารัดประคดสีดำใช้พันเอวทับเทนนูเร

7) อะยัคกาบึ เป็นรองเท้าหนังคุณภาพดีที่มีพื้นผิวยึดเกาะแน่นหนา

1.8 วัตรปฏิบัติ เทศกาลประเพณี และโอกาสต่างๆ ในการประกอบพิธีกรรมเซมา

พิธีกรรมเซมามีอีกชื่อหนึ่ง คือ “มูคาเบเล” ในอดีตมีวัตรปฏิบัติเป็นประจำ 1 – 2 ครั้งต่อสัปดาห์ หลังเวลาละหมาดช่วงเย็นถึงค่ำ เฉพาะอารามเมฟเลวีขนาดใหญ่ในเมืองอิสตันบูลจะหมุนเวียนกันไปตามกำหนดวัน และเวลาที่แน่นอน ส่วนอารามในคอนยาทุกแห่งจะกระทำกันในวันศุกร์เท่านั้น ปัจจุบันไม่ใช่ลักษณะของวัตรปฏิบัติอีกต่อไป แต่เป็นการกำหนดเวลาจัดแสดงซึ่งแตกต่างกันไปในแต่ละสถานที่ โดยพิพิธภัณฑ์ของส่วนราชการที่ในอดีตเคยเป็นอารามเมฟเลวีมา

ก่อนมักจัดแสดงเพียงสัปดาห์ละหนึ่งครั้ง ด้วยจำนวนผู้แสดงพิธีกรรม และนักดนตรีจำนวนมาก มีขั้นตอนแสดงตามแบบพิธีกรรมครบถ้วน ขณะที่การจัดแสดงในสถานประกอบการเอกชนมักใช้ผู้แสดงจำนวนน้อย และตัดขั้นตอนบางอย่างออกไป คงไว้เพียงการหมุนตัวเท่านั้น ซึ่งอาจจัดให้มีการแสดงมากกว่าสัปดาห์ละสองครั้ง วันละหลายรอบแล้วแต่ความนิยมของสถานที่ และจำนวนผู้เข้าชม

ในพิพิธภัณฑ์ของส่วนราชการนอกจากกำหนดการณ์ตามปกติแล้วจะมีการจัดแสดงพิธีกรรมเซมาเป็นพิเศษในช่วงเทศกาลประเพณีสำคัญโดยยกเลิกวัน และเวลาตามตารางปกติ มาจัดแสดงในวันเทศกาลนั้นแทน เช่น

1) วันบัยรัม คือ วันหยุดใหญ่ระดับชาติ ทั้งเทศกาลของฆราวาส และเทศกาลสำคัญทางศาสนาอิสลามระดับโลก

- วันอิฎิลฟิตริ หรือ รามาซาน บัยรัม ตรงกับวันเทศกาลออกศีลอดของชาวมุสลิม

- วันอีดอัฎฮา หรือ คูรบาน บัยรัม ตรงกับช่วงเทศกาลแสวงบุญ (ฮัจญ์) ของชาวมุสลิม

2) วันคัลดิล มีความหมายว่า เทียน ตะเกียง หรือโคมระย้า คือ วันสำคัญย่อยในศาสนาอิสลามที่มีการเฉลิมฉลองกันในตุรกี ไม่จัดเป็นวันหยุดระดับชาติ และมีความสำคัญน้อยกว่าวันบัยรัม สมัยก่อนมีการประดับบานประตูหน้าต่าง และหอคอยมัสยิดด้วยด้วยตะเกียงน้ำมัน ปัจจุบันใช้หลอดไฟฟ้าแขวนเรียงเป็นคำในวันคัลดิลต่างๆ เหนือหอคอยมัสยิด ได้แก่

- เมฟลิด คันดิลี หรือ วันประสูติของศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.)

- เรเกบ คันดิลี (ลัยลาตุล รอญับ) หรือ คืนตอบรับการวิงวอน

- มิราซ คันดิลี (เมี๊ยะรอจ) หรือ คืนที่ศาสนทูตมุฮัมมัด (ซ.ล.) เดินทางขึ้นสู่สวรรค์

- เบรัต คันดิลี (นิซฟู ชะอ์บาน) หรือ คืนวันอภัยบาป และการตัดสินชะตา

- คาดิร เกเจซิ (ลัยลาตุลก็อดร์) หรือ การได้รับวิวรณ์อัลกุรอานครั้งแรก

3) วันอุรุส เซบิ (ค่ำคืนแห่งการสมรส) คือ วันเสียชีวิตของเมฟลานา รูมีย์ ถือเป็นวันสำคัญของสำนักเมฟเลวี และผู้ศรัทธาในรูมีย์ทั่วโลก แต่ไม่ถือเป็นวันหยุด หรือวันสำคัญระดับชาติ

นอกจากนี้พิธีกรรมเซมายังถูกนำไปแสดงในงานเกี่ยวกับวัฒนธรรมตามที่สถานที่ต่างๆ ทั้งใน และนอกประเทศตุรกี

1.9 การสืบต่อ การประชาสัมพันธ์ และการเผยแพร่พิธีกรรมเซมา

ก่อนปฏิวัติการปกครองเป็นสาธารณรัฐตุรกี มีอารามเมฟเลวีกระจายตัวอยู่ในอนาโตเลียจำนวนมาก ซึ่งอารามที่สามารถฝึกหัดนักพรตใหม่ได้ต้องเป็นอารามขนาดใหญ่ที่เรียกว่า “เอสทิเน” โดยฝึกหัดตามระเบียบแนวทางคำสอนของสำนักทั้งเรื่องปรัชญาซูฟีย์ กวีนิพนธ์ ศิลปะ สมาธิหมุน และดนตรี ฯลฯ เป็นระยะเวลากว่า 1,001 วัน ส่วนอารามขนาดเล็กหรือ “เซวิเย” มีไว้ใช้สำหรับศึกษาวิชาการศาสนาเท่านั้น การเรียนรู้ฝึกหัดทำเซมา เรียกว่า “เซมาเมซ” ในปัจจุบันมีการเปิดสอน และอบรมในหลายช่องทางผ่านการท่องเที่ยวเป็นส่วนใหญ่

การเผยแพร่พิธีกรรมเซมาสู่สาธารณะ ในอดีตเป็นลักษณะการเผยแพร่ภายในผ่านทางนักพรตที่กระจายตัวอยู่ในอารามต่างๆ ทั่วไปในดินแดนอนาโตเลียออกไปยังพื้นที่ใกล้เคียง หลังปฏิวัติการปกครองเป็นระบอบสาธารณรัฐ นักพรตของสำนักบางส่วนได้ย้ายออกจากภูมิลำเนาเนื่องจากถูกจำกัดเสรีภาพทางศาสนาได้ประกอบพิธีกรรมเซมาในต่างแดนจนเป็นที่รู้จักในวงกว้างมากขึ้น จากนั้นได้มีการเชิญให้นักพรตกลับเข้ามายังภูมิลำเนาเพื่อให้ประกอบพิธีกรรมโดยการสนับสนุนของรัฐบาล แต่เป็นเพื่อการประชาสัมพันธ์การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมของประเทศเป็นหลัก ปัจจุบันมีการเผยแพร่พิธีเซมาหลายช่องทาง เช่น 1) การท่องเที่ยวโดยตรงนักท่องเที่ยวเข้าชมในสถานที่จัดแสดงต่าง ๆ 2) หน้าเว็บเพจ 3) สื่อสังคมออนไลน์ต่างๆ โดยการโพสต์คลิปวิดิโอ หรือการไลฟ์สตรีมมิ่ง

2. เพื่อศึกษาอิทธิพลเชิงแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ต่อการรังสรรค์ดนตรี และนาฏลักษณ์ประกอบพิธีกรรมเซมาสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย

2.1 การศึกษาแนวคิดหลักของปรัชญาซูฟีย์ในอิสลาม

- หลักการเรื่องพระเจ้า : สะท้อนแนวคิดเรื่องที่ว่าทุกสรรพสิ่งล้วนมาจากพระผู้เป็นเจ้าและการกลับไปรวมเป็นหนึ่งเดียวกันกับพระองค์ จึงให้ความสำคัญเกี่ยวกับวิธีการการชำระจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์ และการรำลึกถึงความตาย

- หลักการเรื่องแหล่งความรู้ : สะท้อนแนวคิดเรื่องที่ว่าทุกสรรพความรู้ล้วนมีที่มาจากพระผู้เป็นเจ้า จึงให้ความสำคัญกับการแสวงหาองค์ความรู้ทั้งทางโลก และทางศาสนา ซึ่งมีแหล่งอ้างอิงความรู้สำคัญ คือ อัลกุรอาน และอัลฮะดิษ อีกทั้งยังเชื่อว่ามีความรู้อันร้นลับของพระผู้เป็นเจ้าที่ต้องอาศัยการเปิดหัวใจเพื่อให้ได้รับความรู้ที่แท้จริง

- หลักการเรื่องครูผู้นำจิตวิญญาณ : สะท้อนแนวคิดเรื่องการอาศัยสื่อกลางในการนำเข้าถึงพระผู้เป็นเจ้า เสมือนตอนเทวทูตนำทางศาสนทูตฯ ศาสนทูตฯนำทางเหล่าอัครสาวก และอัครสาวกนำทางประชาชาติอิสลาม เป็นต้น จึงให้ความสำคัญเกี่ยวกับแนวทางของครูผู้นำจิต

วิญญาณ และการให้สัตยาบันของศิษย์ที่จะให้ความเคารพเชื่อฟังจนสามารถบรรลุเส้นทางในการค้นพบพระผู้เป็นเจ้า

- หลักการเรื่องการระลึกถึงพระเจ้า : สะท้อนแนวคิดเรื่องการนำตัวเองออกจากความชั่วร้าย อารมณ์ใฝ่ต่ำด้วยการระลึกถึงพระผู้เป็นเจ้าอย่างสม่ำเสมอนอกเหนือจากการปฏิบัติศาสนกิจพื้นฐานของอิสลาม ซึ่งแนวทางในการระลึกถึงพระเจ้ามีความแตกต่างกันออกไปตามแต่ละสำนัก

- หลักการเรื่องการถือสันโดษ : สะท้อนแนวคิดเรื่องการปลีกตัวออกจากความวุ่นวายของโลกนี้ (ดุนยา) เพื่อมุ่งแสวงหาความสุขสงบในโลกหน้า (อาคิเราะห์) การประพฤติตัวเยี่ยงนักพรต

2.2 การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดอิทธิพลฯ ที่ปรากฏในบทคำร้อง หรือบทสวดภาวนา

- อิทธิพลในโองการอัลกุรอาน : สะท้อนอิทธิพลแนวคิดหลักการซูฟีย์เรื่อง “แหล่งความรู้” จากการตีความโองการอัลกุรอานที่กล่าวว่า “คัมภีร์นี้ไม่มีความสงสัยใดๆ ในนั้น เป็นคำแนะนำสำหรับบรรดาผู้ยำเกรงเท่านั้น คือบรรดาผู้ศรัทธาต่อสิ่งเร้นลับ...” ให้ออกมาในรูปแบบของขั้นตอนการอัญเชิญอัลกุรอานที่เลือกใช้โองการที่มีความหมายแฝงไปด้วยรหัสนัย

2.3 การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดอิทธิพลฯ ที่ปรากฏในองค์ประกอบทางดนตรี

- อิทธิพลในขลุ่ยเนย์ : สะท้อนอิทธิพลแนวคิดหลักการซูฟีย์เรื่อง “แหล่งความรู้” จากการตีความโองการอัลกุรอานที่กล่าวว่า “จากนั้นพระองค์ทำให้เขามีรูปร่างสมบูรณ์ และเป่าลงไปในเขาจากวิญญาณของพระองค์ และพระองค์ทรงสร้างให้พวกเจ้าได้ยิน และได้เห็น และให้มีจิตใจ (สติปัญญา) เป็นส่วนน้อยเหลือเกินที่พวกเจ้าจะขอบคุณ” เปรียบเทียบกับขลุ่ยเนย์ที่เมื่อเป่าลมเข้าไปก็เสมือนมีชีวิตเป็นท่วงทำนองออกมา อีกทั้งขลุ่ยเนย์ยังเป็นเครื่องดนตรีที่ถูกกล่าวถึงเป็นข้อความแรกในงานประพันธ์มัษนาวีของเมฟลานา รูมีย์ บรมครูของสำนักเมฟเลวี ที่กล่าวว่า “จงสดับขลุ่ยอ้อที่โหยหวนครวญครางอย่างถวิลหาอาลัยหายใจระทดระทวย ตั้งแต่เมื่อมันถูกทิ้งจำพราก....” อีกด้วย

- อิทธิพลในกลองคูดุม : สะท้อนอิทธิพลแนวคิดหลักการซูฟีย์เรื่อง “แหล่งความรู้” จากการตีความโองการอัลกุรอานที่กล่าวว่า *“แท้จริงเมื่อเราปรารถนาคำตรัสของเราแก่สิ่งใด เราก็จะกล่าวแก่มันว่า ‘จงเป็น’ แล้วมันก็เป็นขึ้น”* เปรียบเทียบกับกลองคูดุมที่เมื่อตีให้สัญญาณก็จะเข้าสู่ขั้นตอนการบรรเลงเดี่ยวขลุ่ยเนย์โดยทันที อีกทั้งกลองคูดุมยังเป็นเครื่องดนตรีที่ถูกกล่าวถึงในงานประพันธ์ของของเมฟลานา รูมีย์ บรมครูของสำนักเมฟเลวี ที่กล่าวเปรียบเทียบเสียงกลองกับสุ

รเสียงของพระผู้เป็นเจ้าว่า "*ขลุ่ยเนย์แห้ง (เปรียบดัง) ไม้กายสิทธิ์แห้ง (หาก) แผ่นหนังขึงเหนือกลองคูดุมแห้งไซร้ เช่นนั้นแล้ว เสียงของพระเจ้าจะมาจากไหน*" อีกด้วย

- อิทธิพลในโครงสร้างบทเพลงอายิน : สะท้อนอิทธิพลแนวคิดหลักการซูฟีย์เรื่อง "แหล่งความรู้"

- อิทธิพลในมะคามิ คูราน : สะท้อนอิทธิพลแนวคิดหลักการซูฟีย์เรื่อง "แหล่งความรู้" จากการตีความวจนะของศาสนทูตฯ ที่กล่าวว่า *"พวกท่านจงประดับประดาอัลกุรอานด้วยน้ำเสียงของพวกท่าน เพราะแท้จริงแล้ว น้ำเสียงที่ไพเราะนั้นเพิ่มความสวยงามให้แก่อัลกุรอาน"* ให้ออกมาในรูปแบบของการอัญเชิญโองการอัลกุรอานเป็นทำนองโดยเทียบเคียงกับเสียงโครงสร้างทำนองในวัฒนธรรมดนตรีของตุรกี หรือ "มะคาม"

2.4 การศึกษาวิเคราะห์แนวคิดอิทธิพลฯ ที่ปรากฏในนาฏลักษณ์ และเครื่องแต่งกายในพิธีกรรม

- อิทธิพลในท่าทางประกอบนาฏลักษณ์ : สะท้อนอิทธิพลแนวคิดหลักการซูฟีย์เรื่อง "แหล่งความรู้" และ "การระลึกถึงพระเจ้า" จากการตีความบางบทของอัลกุรอานที่ใช้อักษรย่อเป็นรหัสนัยที่ไม่มีผู้ใดทราบความหมายแน่ชัด ให้ออกมาในรูปแบบท่าทางประกอบที่ใกล้เคียงอักษรอาหรับ

- อิทธิพลในผ้าโพกเดสตาร์ : สะท้อนอิทธิพลแนวคิดหลักการซูฟีย์เรื่อง "พระเจ้า" ผ่านการระลึกถึงความตาย (กลับไปสู่พระเจ้า) และ "แหล่งความรู้" จากการตีความโองการ อัลกุรอานที่กล่าวว่า *"บนพวกเขามีอาภรณ์สีเขียวทำด้วยผ้าไหมเนื้อดี และผ้าไหมเนื้อหยาบ และถูกประดับด้วยกำไลเงิน..."* และจากการตีความวจนะของศาสนทูตฯ ที่กล่าวว่า *"ผู้ใดที่ให้เสื้อผ้าแก่มุสลิมได้สวมใส่ร่างกายของเขา อัลเลาะห์ (ซ.บ.) จะทรงให้เขาได้สวมใส่เสื้อผ้าสีเขียวแห่งสรวงสวรรค์ในวันแห่งการพิพากษา"* ให้ออกมาในรูปแบบของผ้าโพกศีรษะสีเขียวสำหรับเชคซึ่งถือเป็นผู้บรรลุเส้นทางสู่พระเจ้าประหนึ่งชาวสวรรค์

- อิทธิพลในหมวกซิกเค : สะท้อนอิทธิพลแนวคิดหลักการซูฟีย์เรื่อง "พระเจ้า" ผ่านการระลึกถึงความตาย (กลับไปสู่พระเจ้า) และ "แหล่งความรู้" จากการตีความโองการ อัลกุรอานที่กล่าวว่า *"และขอสาบานว่า แน่นอนเราได้สร้างมนุษย์มาจากธาตุแท้ของดิน"* ให้ออกมาในรูปแบบของหมวกทรงสูงเลียนแบบป้ายหลุมศพ และใช้สีน้ำตาลแทนสีดินซึ่งเป็นต้นกำเนิด และสถานที่กลับคืนสุดท้ายของมนุษย์

- อิทธิพลในเสื้อเทนนูเร และเสื้อเดสเตกูล : สะท้อนอิทธิพลแนวคิดหลักการซูฟีย์เรื่อง “พระเจ้า” ผ่านการระลึกถึงความตาย (กลับไปสู่พระเจ้า) และ “แหล่งความรู้” จากการตีความวจนะของ ศาสนทูตฯ ที่กล่าวว่า *“จงสวมชุดสีขาว เพราะมันบริสุทธิ์ และดีงาม และจงใช้มันในการห่อศพ”* และรายงานจริยวัตรของศาสนทูตฯ ที่ว่า *“เสื้อผ้าที่ท่านศาสนทูตฯ ชอบใส่ คือ เสื้อแขนยาวถึงข้อมือ และซุนนะห์ให้แต่งกายด้วยชุดสีขาว เพราะท่านชอบสวมใส่เสื้อผ้าสีขาว”* ให้ออกมาในรูปแบบของเสื้อกระโปรง และเสื้อแขนยาวสีขาวที่แทนความบริสุทธิ์ และเปรียบเสมือนผ้าห่อศพ

- อิทธิพลในเสื้อคลุมเฮอร์กา : สะท้อนอิทธิพลแนวคิดหลักการซูฟีย์เรื่อง “พระเจ้า” ผ่านการระลึกถึงความตาย (กลับไปสู่พระเจ้า) และ “แหล่งความรู้” จากการตีความโองการอัลกุรอานที่กล่าวว่า *“ดังนั้นพวกเจ้าจงอย่าได้ตามอารมณ์ใฝ่ต่ำ”* และ *“จากแผ่นดินเราได้บังเกิดพวกเจ้า และ ณ แผ่นดินนั้น เราจะให้พวกเจ้ากลับคืนไป และจากแผ่นดินนั้น เราจะให้พวกเจ้ากลับออกมาอีกครั้งหนึ่ง”* รวมถึงรายงานจริยวัตรของศาสนทูตฯ ที่ว่า *“ท่านศาสนทูตฯ ชอบที่จะสวมใส่ญุบบะห์ (เสื้อคลุม)”* ให้ออกมาในรูปแบบของเสื้อคลุมสีดำแทนสิ่งล่อลวงทางโลก และเปรียบเสมือนหลุมฝังศพ

- อิทธิพลในรัดประคดเนเมต : สะท้อนอิทธิพลแนวคิดหลักการซูฟีย์เรื่อง “พระเจ้า” ผ่านการระลึกถึงความตาย (กลับไปสู่พระเจ้า) และ “แหล่งความรู้” จากการตีความโองการอัลกุรอานที่กล่าวว่า *“และจงเคารพภักดีพระเจ้าของเจ้า จนกว่าความแน่นอน (ความตาย) จะมาหาเจ้า”* ให้ออกมาในรูปแบบของรัดประคดสีดำแทนความตาย และการรัดเข้ากับร่างกาย 3 รอบ แทนความเชื่อมั่นอย่างแน่วแน่ต่อพระผู้เป็นเจ้า

- อิทธิพลในพรมเซมา โพสตู : สะท้อนอิทธิพลแนวคิดหลักการซูฟีย์เรื่อง “แหล่งความรู้” และ “ครูผู้นำจิตวิญญาณ” จากการตีความโองการอัลกุรอานที่กล่าวว่า *“และบรรดาผู้ดิ้นรนต่อสู้ในหนทางของเรา แน่นอน เราจะนำพวกเขาไปสู่หนทางของเรา เพราะอัลเลาะห์ทรงอยู่กับบรรดาผู้ทำความดี”* ให้ออกมารูปแบบของพรมสีแดงแทนการต่อสู้ในหนทางของศาสนา และเป็นที่ประจำตำแหน่งเฉพาะครูผู้นำจิตวิญญาณในพิธีกรรมเซมาอีกด้วย

2.5 การศึกษาวิเคราะห์อิทธิพลแนวคิดปรัชญาซูฟีย์ ที่ปรากฏในรูปแบบพิธีกรรม

- อิทธิพลในการเดินเวียนเดฟริเวเลด สะท้อนอิทธิพลแนวคิดหลักการซูฟีย์เรื่อง “พระเจ้า” ผ่านการระลึกถึงความตาย (กลับไปสู่พระเจ้า) และ “แหล่งความรู้” และ “ครูผู้นำจิตวิญญาณ” จากการตีความโองการอัลกุรอานที่กล่าวว่า *“และพระองค์เป็นผู้ทรงให้เป็น และทรงให้ตาย และทรงสิทธิในการสับเปลี่ยนหมุนเวียนกลางคืนกลางวัน พวกเจ้ามิได้ใช้สติปัญญาพิจารณาดอกหรือ”*

ทั้งยังมีคำกล่าวในบทเพลงพิธีกรรม (อายิน) ที่ว่า *"ผู้นั้นย่อมรู้ว่าใครคือเจ้าของจิตวิญญาณ เฉพาะอย่างยิ่งถ้าเขายังคงทำวงกลมเซมาอันลึกลับเสมือนมีกะอ์บะห์ตั้งตระหง่านอยู่ตรงกลาง"* ให้ออกมาในรูปแบบการเดินเวียนเป็นวงกลม โดยมีเส้นสมมติแบ่งวงกลมออกเป็น 2 ฝั่ง เสมือนคู่ตรงข้ามของสรรพสิ่งทั้งหลาย และมีการตั้งชื่อขั้นตอนนี้เพื่อเป็นเกียรติตามสุลตาน เวเลด ผู้ก่อตั้งสำนักเมฟเลวี

- อิทธิพลในการทำสมาธิหมุนเซมา สะท้อนแนวคิดอิทธิพลหลักการซูฟีย์เรื่อง "แหล่งความรู้" จากการตีความโองการอัลกุรอานที่กล่าวว่า *"พระองค์ผู้ทรงบันดาลกลางคืน และกลางวัน ดวงอาทิตย์ และดวงเดือน ทุกสิ่งนั้นโคจรตามเส้นทาง"* และ *"และโดยแน่นอน เราให้มีหมู่ดวงดาวในท้องฟ้า และเราได้ประดับมันให้สวยงามแก่บรรดาผู้เฝ้ามอง"* และ *"และโดยแน่นอนเราได้ประดับท้องฟ้าของโลกนี้ด้วยดวงดาวเป็นแสงประทีป และเราได้ทำให้มันเป็นอาวุธไล่ชัยฏอน (มารร้าย) และเราได้เตรียมการลงโทษด้วยไฟอันร้อนแรงสำหรับพวกมัน"* ให้ออกมาในรูปแบบของการทำสมาธิหมุนที่มีความเป็นระเบียบสวยงามเปรียบได้กับการโคจรของหมู่ดาวที่แสงของมันสามารถขับไล่สิ่งชั่วร้ายได้

- อิทธิพลในจำนวนขั้นตอนพิธีกรรม สะท้อนแนวคิดอิทธิพลหลักการซูฟีย์เรื่อง "แหล่งความรู้" จากการตีความโองการอัลกุรอานที่กล่าวว่า "อัลเลาะห์ผู้ทรงสร้างชั้นฟ้าทั้งเจ็ด และทรงสร้างแผ่นดินก็เยี่ยงนั้น พระบัญชาจะลงมาท่ามกลางมันทั้งหลาย เพื่อพวกเจ้าจักได้รู้ว่าแท้จริงอัลเลาะห์นั้นเป็นผู้ทรงอานุภาพเหนือทุกสิ่งอย่าง และแท้จริงอัลเลาะห์นั้นทรงห้อมล้อมทุกสิ่งอย่างไว้ด้วยความรอบรู้" ให้ออกมาในรูปแบบจำนวนขั้นตอนพิธีกรรมเซมาทั้ง 7 ขั้นตอน เปรียบได้กับจำนวนเฉพาะในการสร้างสรรค์อันยิ่งใหญ่ของพระผู้เป็นเจ้า และวิทยปัญญาที่แฝงอยู่ในขั้นตอนการสร้างสรรค์เหล่านั้น

อภิปรายผลการศึกษาวิจัย

แม้ยังคงมีข้อคิดเห็นอย่างรุนแรงเกี่ยวกับดนตรีในบทบัญญัติของศาสนาอิสลามจากฝ่ายอนุรักษ์นิยม แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่ามีชาวมุสลิมหลายกลุ่มนิกายจากทั่วโลกที่มีแนวคิดแตกต่างจากกลุ่มจารีต และยอมรับว่าการดนตรีเป็นสิ่งอนุญาตให้กระทำได้ภายใต้เงื่อนไขที่กำหนด อีกทั้งยังได้รังสรรค์วัฒนธรรมทางดนตรีของตนเองขึ้นมาจากการตีความบทบัญญัติทางศาสนาตามแนวคิดปรัชญาเฉพาะกลุ่มผสานเข้ากับอัตลักษณ์เฉพาะถิ่น ผ่านช่วงเวลา พัฒนาการ และเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพแวดล้อมของบริบททางสังคมอันเป็นผลให้เกิดวิวัฒนาการจากดนตรีประกอบพิธีกรรมทางศาสนากลายมาเป็นการแสดงทางวัฒนธรรมดนตรีที่มุ่งไปทางด้านความ

บันเทิงเกือบเต็มรูปแบบซึ่งแม้ว่าจะยังคงรักษารูปลักษณะของความเป็นพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์เอาไว้อย่างสมบูรณ์ครบทุกขั้นตอนแต่สารัตถะที่แท้ที่จริงทางจิตวิญญาณกลับแปรเปลี่ยนไปตามความต้องการทางเศรษฐกิจ และความคาดหวังของสังคมโลกปัจจุบัน

พิธีกรรมเซมาของสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลียเป็นอีกหนึ่งตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนของพิธีกรรมทางศาสนาอิสลามตามแนวทางการตีความในแบบปรัชญาซูฟีย์ ซึ่งแนวทางนี้นอกจากเคร่งครัดในการปฏิบัติศาสนกิจตามหลักการคำสอนของอิสลามยังมุ่งเน้นการบำเพ็ญจิตวิญญาณให้บริสุทธิ์อีกด้วย ทำให้ดนตรี วรรณกรรม และนาฏกรรมถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการยกระดับจิตใจเนื่องจากกว่าสามารถเข้าถึงชนทุกกลุ่มที่มีแนวโน้มนิยมในศิลปะแขนงต่างๆ ได้อย่างง่ายดายโดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรี และนาฏศิลป์ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าสำนักเมฟเลวีเป็นแขนงย่อยของแนวคิดแบบซูฟีย์ที่นำดนตรีมาใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาเป็นสำนักแรกๆ และเป็นต้นแบบให้แนวคิดแบบซูฟีย์สำนักย่อยอื่น

ในประวัติศาสตร์อาจกล่าวได้ว่า 3 ชนชาติใหญ่ ซึ่งส่งอิทธิพลต่อความอยู่รอด และการแพร่กระจายไปของอิสลามจนกลายเป็นหนึ่งในศาสนาหลักสำคัญของโลกมาจนกระทั่งปัจจุบัน ได้แก่ อาหรับ เปอร์เซีย และเติร์ก โดยชาวอาหรับถูกยกย่องในฐานะชนชาติที่พระผู้เป็นเจ้าทรงเลือกศาสนทูตฯ (ซ.ล.) ให้เป็นตัวแทนในการสั่งสอนศาสนา ถือเป็นต้นแบบที่ได้รับเกียรติในการปฏิบัติตนตามรูปแบบจากชาวมุสลิมทุกกลุ่มโดยทั่วไป ชาวเปอร์เซียถูกย่องในฐานะนักคิด นักปรัชญาทางศาสนาที่เริ่มตั้งคำถาม และแสวงหาคำตอบจากคำสอนที่ต้องการการตีความอย่างลึกซึ้ง รวมถึงยังเป็นผู้นำวิทยาการต่างๆ ทำให้อิสลามสามารถเจริญรุดหน้าทั้งในมิติทางด้านศาสนศาสตร์ และวิทยาศาสตร์ ชนชาติเตร์กถูกยกย่องในฐานะนักรบ ผู้ปกครองอาณาจักร สามารถทำให้อิสลามแผ่ขยายจนกลายเป็นอีกหนึ่งจักรวรรดิสุดท้ายที่ยิ่งใหญ่ของชนชาติมุสลิม อิทธิพลของสำนักเมฟเลวีในราชสำนักเติร์กดำรงอยู่มาตั้งแต่อาณาจักรเซลจุคที่เป็นรูปแบบของอิทธิพลแนวคิดทางศาสนา และวิถีปฏิบัติ ถึงแม้ว่าจะเสื่อมความนิยมลงไปในช่วงจักรวรรดิออตโตมันแต่อิทธิพลทางด้านศิลปกรรมแขนงต่างๆ ยังคงได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างดีเนื่องจากสำนักเมฟเลวีไม่ได้ดำรงอยู่เพียงเป็นสถาบันทางศาสนา และยังเปรียบเสมือนสถาบันทางศิลปะที่มีส่วนในการพัฒนาเอกลักษณ์ประจำชาติของชาวเติร์กอีกด้วย

ด้วยความได้เปรียบจากอำนาจนิยมของชนชาติเติร์กในฐานะผู้นำโลกมุสลิมในขณะนั้นที่ขยายไปยังดินแดนส่วนต่างๆ ของโลกทั้งในยุโรป ภูมิภาคตะวันออกกลาง และแอฟริกาเหนือ แนวคิดแบบซูฟีย์ในอิสลามจึงแพร่กระจายไปด้วยโดยปริยาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งพิธีกรรมการระลึกถึงพระเจ้า ซึ่งอาจปรับเปลี่ยนรูปลักษณะไปตามความถนัดของชนชาตินั้นๆ ตามการต่อรอง

ทางวัฒนธรรมที่ไม่อาจแย้งได้ว่าด้วยการใช้ดนตรี นาฏศิลป์ และแนวทางแบบซูฟีย์ที่มีความยืดหยุ่นสูง ทำให้สามารถดึงดูดผู้คนให้เปลี่ยนมาเข้ารีตอิสลามได้อย่างง่ายดายโดยปราศจากการต่อต้านรุนแรงจากแนวคิดแบบจารีตนิยมอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน ถึงแม้ว่าในแนวคิดแบบจารีตนิยมเองจะได้รับอิทธิพลของแนวคิดแบบซูฟีย์อยู่ในหลักการโดยไม่รู้ตัวก็ตามที ซึ่งทำให้พิธีกรรมทางศาสนาอิสลามของมุสลิมหลายกลุ่มมีการใช้ดนตรี หรือนาฏกรรมเป็นองค์ประกอบโดยไม่ยอมรับว่ากลุ่มของตนเองเป็นแนวทางซูฟีย์ที่ถูกระบุให้เป็นแนวคิดนอกรีตอิสลามตามการนิยามและเผยแพร่ของกลุ่มฟื้นฟูอิสลามแบบดั้งเดิมที่กำลังเดินหน้าเคลื่อนไหวในโลกมุสลิมปัจจุบัน

เป็นที่น่าสังเกตว่ามีชุมชนชาวมุสลิมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้หลายพื้นที่ โดยเฉพาะในประเทศไทยที่น้อมรับตนเองเป็นกลุ่มมุสลิมซูฟีย์ มีการใช้ดนตรีในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาหลากหลาย รวมถึงการสร้างวัฒนธรรมทางดนตรีเพื่อสั่งสอนศาสนา หรือเพื่อความบันเทิงเชิงสาระศาสนาขึ้นมาเป็นของตนเอง แต่ก็ไม่พบว่ามีกลุ่มใดที่มีพิธีกรรมรำลึกถึงพระเจ้าใกล้เคียงกับรูปแบบการทำพิธีกรรมเซมาของสำนักเมฟเลวีแห่งอนาโตเลีย ขณะที่มุสลิมหลายส่วนในคาบสมุทรบอลข่าน รวมถึงบางพื้นที่ของตะวันออกกลาง และแอฟริกาเหนือ มีพิธีกรรมการหมุนตัวที่คล้ายคลึงกันเพื่อทำสมาธิมุ่งจิตสู่พระผู้เป็นเจ้า ทั้งนี้อาจเป็นเพราะอิทธิพลของชนชาติเติร์กไม่ได้มีอิทธิพลกับประเทศไทยโดยตรง หากสังเกตจากแผนที่ดินแดนของจักรวรรดิออตโตมันในฐานะผู้นำโลกมุสลิมช่วงแผ่อำนาจสูงสุดจะพบว่าอิทธิพลของเติร์กสิ้นสุดเขตแดนตั้งแต่แนวอนุทวีปเอเชียใต้ รูปแบบทางวัฒนธรรมดนตรีของมุสลิมไทยจึงได้รับอิทธิพลจากชนชาติมลายูตามเชื้อสายบรรพบุรุษผสมผสานกับแนวคิดนิยมอาหรับมากกว่าทางฝั่งชาวเติร์กซึ่งหมดอำนาจไปตั้งแต่สิ้นสุดยุคสงครามโลก

อย่างไรก็ตามแต่มิอาจกล่าวได้ว่า ดนตรี และนาฏลักษณ์ที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมาเป็นวัฒนธรรมของชาวเติร์กอย่างแท้จริง เนื่องจากว่าแนวคิด และผู้ทรงอิทธิพลต่อแนวความคิดของสำนักเมฟเลวี คือ เมฟลานา รูมีย์ รวมถึงผู้สืบเชื้อสายเดิมที่เป็นชาวเปอร์เซียที่ย้ายมาตั้งรกรากอยู่ในดินแดนอนาโตเลียของชาวเติร์ก ซึ่งชนชาติเติร์กเองมีความเป็นนักรบมากกว่านักคิด ดังนั้น จึงยอมรับเอาวัฒนธรรมของเปอร์เซียซึ่งเป็นชนชาติโบราณที่มีวัฒนธรรมสูงมาหลายพันปีได้อย่างไม่ยาก เช่นเดียวกับที่ชาวโรมันยอมรับในวัฒนธรรมกรีก หรือชาวพม่ายอมรับในวัฒนธรรมมอญ จึงอาจกล่าวได้ว่าพิธีกรรมเซมาเป็นลักษณะของวัฒนธรรมลูกผสมเปอร์เซีย เติร์ก และอาหรับ ที่มีเอกลักษณ์ และอัตลักษณ์เฉพาะตัว มากกว่าที่จะเป็นวัฒนธรรมเติร์กเพียงอย่างเดียว

หัวข้อที่น่าสนใจในการอภิปราย คือ รูปแบบทางดนตรีที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมา สำนักเมฟเลวี สาธารณรัฐตุรกี มี 6 ลักษณะ สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

1) นะต์ เชริฟ เป็นการขับลำนำเดี่ยวสรรเสริญศาสนทูตฯ รูปแบบดนตรีนี้ถูกรังสรรค์ขึ้นทั้งนี้อาจเป็นเพราะ โดยทั่วไปในการประกอบศาสนพิธีใด ๆ มักมีการสร้างความศักดิ์สิทธิ์โดยการอัญเชิญสิ่งสักการะทางศาสนา การเปิดพิธีกรรมด้วยการสรรเสริญมุฮัมมัด (ซ.ล.) เป็นการทำให้เป็นอิสลาม (Islamization) และยังช่วยลดคำวิจารณ์ที่ว่าพิธีกรรมเซมาเป็นการกระทำนอกบทบัญญัติอิสลาม

2) คูดูม ดาร์บึ เป็นการเดี่ยวกลองคูดูมจังหวะสั้นเพื่อให้สัญญาณ รูปแบบดนตรีนี้ถูกรังสรรค์ขึ้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ ในขั้นตอนขับลำนำที่มีท่วงทำนองเชื่องช้า และใช้เวลาค่อนข้างนาน อาจทำให้นักดนตรีหลุดสมาธิไปได้ การตีกลองจึงเป็นการเรียกสติให้นักดนตรีเตรียมพร้อมสำหรับการบรรเลงขั้นตอนถัดไป

3) ทัคซิม เป็นการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีจากคีตปฏิภาณ รูปแบบดนตรีนี้ถูกรังสรรค์ขึ้นทั้งนี้อาจเป็นเพราะ สำนักเมฟเลวีมีอิทธิพลต่อการพัฒนาดนตรีศิลปะตุรกี นักดนตรีที่มีฝีมือส่วนใหญ่ล้วนเป็นเป็นสมาชิกของสำนักนี้ทั้งสิ้น การจัดให้มีพื้นที่ได้แสดงออกทักษะทางดนตรีเป็นการสร้างชื่อเสียงให้แก่สำนัก อีกทั้งยังสามารถยกสถานะนักดนตรีให้เป็นที่รู้จักแก่สาธารณชน

4) เพชเรฟ เป็นการบรรเลงโหมโรงโดยวงดนตรีเมฟเลวี หรือ ใช้ประกอบการเดิน "มุทริบ" ในการทำ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ รูปแบบดนตรีนี้ถูกรังสรรค์ขึ้น เวียนแถวนักพรตก่อนทำสมาธิหมุนการเดินเวียนเป็นวงกลมจะช่วย และสมดุลร่างกายเป็นอย่างมาก สมาธิหมุนต้องใช้กำลังกายอบอุ่นร่างกาย ทั้งยังเป็นการตรวจสอบสภาพพื้นที่ และพื้นผิวเบื้องต้นก่อนทำสมาธิหมุนได้อีกด้วย

5) อายิน เชริฟ เป็นการบรรเลงเพลงพิธีกรรมประกอบการทำสมาธิหมุนโดยวงดนตรีเมฟเลวี หรือ รูปแบบดนตรี "อายินฆะวาน" หรือ พร้อมการขับร้องหมู่โดยคณะนักร้องเมฟเลวี "มุทริบ" นี้ถูกรังสรรค์ขึ้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ สำนักเมฟเลวีมีอิทธิพลต่อการพัฒนาดนตรีศิลปะตุรกี คีตกวีที่มีผลงานโดดเด่นล้วนเป็นเป็นสมาชิกของสำนักนี้ทั้งสิ้น การจัดให้มีพื้นที่ได้แสดงงานประพันธ์ดนตรีขนาดใหญ่นอกจากเป็นการสร้างชื่อเสียงให้แก่สำนักแล้ว ยังสามารถยกสถานะคีตกวีให้เป็นที่รู้จักแก่สาธารณชน

6) มะคามิ คูราน เป็นการอัญเชิญโองการจากอัลกุรอานด้วยทำนอง รูปแบบดนตรีนี้ถูกรังสรรค์ขึ้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ ในการขึ้นเสียงทำนองเสนาะรูปแบบเดิมของผู้เชิญโองการแต่ละคนมีความแตกต่างกันอย่างมาก การเทียบเสียงด้วยมะคัม ทำให้เกิดการใช้ระดับเสียงที่ตรงกันเป็นมาตรฐาน ซึ่งทำให้สะดวกต่อการถ่ายทอด และการจดจำมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังสามารถช่วยให้ทำนองอัลกุรอานมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะ

จากผลการวิจัย ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

ผลจากการวิจัยพบว่า ดนตรีประกอบพิธีกรรมเซมา สำนักเมฟเลวีสาธารณรัฐตุรกีมีองค์ประกอบทางดนตรีที่สำคัญ 2 ส่วน ได้แก่ 1) กุญแจเสียงมะคัม และ 2) หน้าทับจังหวะอูซูล ซึ่งสามารถนำแนวคิดนี้ไปใช้ประโยชน์ในการรังสรรค์วัฒนธรรมทางดนตรีของชาวไทยมุสลิม สำหรับกลุ่มที่สนับสนุนการดนตรี) ในการประพันธ์บทเพลง โดยประยุกต์ใช้กุญแจเสียง และหน้า) ทางศาสนา ซึ่งทับจังหวะแบบไทย เพื่อใช้ประกอบกิจกรรมงช่วยเสริมสร้างอัตลักษณ์มุสลิมไทยให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังเป็นการสร้างสรรค์วัฒนธรรมใหม่ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะอันส่งผลดีต่อการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมได้ในอนาคต

2. ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

งานวิจัยนี้ได้องค์ความรู้ที่สำคัญ คือ รูปแบบทางดนตรีแต่ละลักษณะที่ปรากฏในพิธีกรรมเซมา สำนักเมฟเลวี สาธารณรัฐตุรกี นอกเหนือจากมิติมุมมองทางด้านดนตรีแล้วยังมีความสัมพันธ์กับลำดับขั้นตอนพิธีกรรมเป็นเนื้อเดียวกัน โดยสามารถนำองค์ความรู้ไปประยุกต์ใช้กับการศึกษารูปแบบทางดนตรีที่ปรากฏในศาสนพิธีของศาสนาต่าง ๆ หรือพิธีกรรมของกลุ่มนิกายมุสลิมที่มีอยู่หลากหลาย โดยควรให้ความสำคัญกับความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับศาสนาอิสลาม ความแตกต่างทางวัฒนธรรมของชาวมุสลิมทั้งในแง่ของหลักปฏิบัติศรัทธา และชาติพันธุ์ สำหรับผู้ที่สนใจค้นคว้าเกี่ยวกับพิธีกรรมเซมาต่อไป ควรศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับแนวคิดเชิงปรัชญาซูฟีย์ และการตีความรหัสนัยตามแนวคิดของสำนัก สำหรับการวิจัยครั้งต่อไปควรทำวิจัยในประเด็นเกี่ยวกับความหมายเชิงสัญลักษณ์สื่อนัยยะที่ซ่อนเร้นอยู่ในองค์ประกอบต่าง ๆ ของพิธีกรรมเซมาจึงจะทำให้เกิดความเข้าใจที่ถ่องแท้ และสามารถนำไปต่อยอดเพื่อการศึกษาวิจัยในลำดับต่อไป

บรรณานุกรม

เสฐียร พันธรังษี. (2521). ศาสนาโบราณ. กรุงเทพฯ: แผนกวิชาการ คณะกรรมการบริหารกรรมการนิสิต มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

เสาวนีย์ จิตต์หมวด. (2522). วัฒนธรรมอิสลาม (พิมพ์ครั้งที่ 1.. ed.). กรุงเทพฯ: มปท.

ไพศาล หรูพาณิชย์กิจ. (2546). ตุรกี อดีตถึงปัจจุบัน. กรุงเทพฯ: เคล็ดไทย ผู้จัดจำหน่าย.

จรัญ มะลูลีม, & อุกฤษฏ์ ปัทมานันท์. (2534). บทนำแห่งตะวันออกกลาง. กรุงเทพฯ: สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จักรพันธ์ ขัดชุ่มแสง. (2543). ชุมชนมุสลิมในเมืองตลาดชายแดนไทย - พม่า :สัมพันธ์ภาพระหว่างพหุสังคม วิถีชีวิตทางเศรษฐกิจ และการธำรงชาติพันธุ์. (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา), มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, กรุงเทพฯ.

ทองหล่อ วงษ์ธรรมา. (2536). ปรัชญาตะวันออก : *Eastern philosophy*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

พระเมธีธรรมาภรณ์ (ประยูร ธมมจิตโต). (2536). พระเมธีธรรมาภรณ์ (ประยูร ธมมจิตโต) กับปัญหาการศึกษาด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์. มนุษยศาสตร์สังคมศาสตร์ ปีที่ *11*, ฉบับที่ *2 (*พ.ย. *2536*-เม.ย. *2537)*, หน้า *76-81*.

ศรีสุรางค์ พูลทรัพย์. (2532). ผลการปฏิรูปประเทศสมัยอตาเติร์กต่อประเทศตุรกีปัจจุบัน = *Impact of Ataturk's reforms on modern Turkey*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

อดิศักดิ์ ทองบุญ. (2526). คู่มืออภิปรัชญา. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

อับดุลเลาะ หนุ่มสุข. (2557). อัลวะสะฏียะฮ์ ดุลยภาพแห่งอิสลาม เส้นทางสู่ความเที่ยงธรรมและสันติภาพ = *Al-wasatiyah : the pathway to justice and peace* (พิมพ์ครั้งที่ 1.. ed.). กรุงเทพฯ: สถาบันวะสะฏียะฮ์เพื่อสันติภาพและการพัฒนา สำนักจุฬาราชมนตรี.

อาร่ง สุทธาศาสน์. (2543). รวมบทความสังคมวิทยาและมนุษยวิทยา. กรุงเทพฯ: ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อิมรอน มะลูลีม. (2539). ปรัชญาอิสลาม = *Islamic philosophy* (พิมพ์ครั้งที่ 2.. ed.). กรุงเทพฯ: อิสลามิคอะเคเดมี.

อุทัย หิรัญโต. (2521). มุสลิมในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	นายปริญญา ปานนพภา
วัน เดือน ปี เกิด	12 กุมภาพันธ์ 2529
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2552 ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต (ดุริยางคศาสตร์สากล) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พ.ศ. 2559 ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (มานุษยดุริยางควิทยา) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเย็นนภา เลขที่ 5 ถนนกรุงเทพกรีฑา ซอย 6 แขวงหัวหมาก เขตบางกะปิ กรุงเทพมหานคร 10240