

Musiek en dans in Rumi (1207–73) se werk en lewe

Elizabeth van der Berg

Elizabeth van der Berg, onafhanklike navorser

Opsomming

Rumi, die 13de-eeuse Persiese Soefi-digter, word deur baie kundiges as die grootste mistieke digter van alle tye beskou. Die skoonheid en diepgaande wysheid van sy metafoorryke poësie het sedert die 20ste eeu ook groot gewildheid in die Weste verwerf.

Belangrik vir hierdie artikel, is die algehele verandering wat die ontmoeting met 'n swerwende derwisj, Shams-i-Tabrīzī, in Rumi bewerkstellig het. Schimmel (1993:24) skryf dat Rumi se hele wese tot poësie en musiek getransformeer is. Hy het hartstogtelik geglo dat die gebruik van musiek, poësie en dans 'n weg is om God te bereik. 'n Diepgaande mistieke liefde (*'ishq*) is in Rumi wakkergemaak wat aanleiding gegee het tot sy duisende ekstatische liefdesgedigte vir God. Volgens sy seun, Sultān Walad (soos aangehaal in Chittick 2005:3):

Never for a moment did he cease from listening to music and dancing:
Never did he rest by day or night.
He had been a mufti – he became a poet.
He had been an ascetic – he became intoxicated by Love.
'Twas not the wine of the grape: the illumined soul drinks only the wine of Light.

Die doel van hierdie artikel is dan om te fokus op musiek en dans soos Rumi dit beleef het, die funksie daarvan in die Soefi-ritueel – die *samā'*-byeenkoms, asook uitgesoekte gedigte met toeliggende aantekeninge wat aantoon hoe Rumi musiek en dans benut ten einde geestelike vervoering uit te druk. Die verwantskap tussen die ouditiewe / musiek en sekere Soefi-leerstellings word aangetoon en bespreek. Dit word voorafgegaan deur te kyk na die beskouing van musiek, eerstens in die Islamitiese en daarna in die Soefitiese konteks.

As agtergrondsinligting word Rumi se biografiese besonderhede, sy werk, sekere Soefitiese leerstellings wat betrekking op die gedigte het, asook die Soefi-ordes bespreek. Die Soefi-ritueel wat die wenteldans van die derwisje (“Whirling Dervishes”) insluit, word breedvoerig beskryf.

Trefwoorde: dans; metafore; mistiek; musiek; Neoplatonisme; poësie; Rumi; Soefi-ritueel; Soefisme; “Whirling Dervishes”

Abstract

Music and dance in the work and life of Rumi (1207–73)

The aim of this article is to focus on the role of music and dance in the life, religious practice and work of the popular 13th-century Persian Sunni Muslim poet, Sufi mystic, Islamic scholar and dervish (Sufi prayer dancer), Rumi.

Rumi has received wide acclaim from eminent Middle Eastern specialists, for example Seyyed Hossein Nasr, Iranian philosopher; E.G. Browne (1862–1926), former professor in Arabic at Cambridge University; and R.A. Nicholson (1868–1945), known as *the* Rumi-expert in the English language, who called Rumi the greatest mystical poet in the world.

Jalāl al-Dīn Muhammad Rūmī was born on 30 September 1207 to native Persian-speaking parents in the city of Balkh, the cradle of Sufism, and an important centre of Persian culture, Buddhism and Zoroastrianism. In 1219 when Genghis Khan started expanding his empire westwards, Rumi's father, Bahā al-Dīn Walād, fled from Balkh and the family eventually settled in Konya, the capital of the Seljuk empire (1074–1308). When Bahā al-Dīn Walād who taught at the local madrasa died in 1231, Rumi succeeded him. Having received brilliant education from his father, Rumi furthered his studies in the important learning centres of Aleppo and Damascus, after which Burhān ud-Dīn, a former student of Bahā al-Dīn Walād, continued training Rumi in Sufism.

A significant meeting in 1244 with a wandering Sufi dervish, Shams-i-Tabrīzī, completely transformed Rumi's life, resulting in an intense and passionate spiritual friendship, and awakened a profound mystical love in Rumi. Beyond the safe, dry forms of obedience and self-sacrifice, Rumi discovered that there was a meta-spirituality of love entailing a joyful relationship with God and an ecstatic celebration of the mysteries of divine love.

In the words of Schimmel (1993:24):

His whole being was transformed into poetry and music. Music became the expression of his feelings; music echoed in the enthusiastic words, in the rhythms of his lyrics.

Rumi's son, Sultān Walad, wrote: "Never for a moment did he cease from listening to music and dancing [...]" (Chittick 2005:3). Rumi passionately believed that the use of music, poetry and dance was the way to reach God.

After Shams mysteriously left Konya, Rumi went into deep despair, but continued to spend his life radiating divine love, training his disciples and writing thousands of ecstatic love poems for God. Besides poetry and music, he incorporated the whirling prayer dance, which was practised from the earliest times, into the ceremony. After his death in 1273 his son and followers founded the Mevlevi Order which is the only Sufi Order in which dance was institutionalised as part of the *samā'*.

Rumi's works comprising 60 000 lines of verse, the *Dīwān-i Shams-i Tabrīzī*, *Mathnawī* and *Fīhi ma fīhi* are subsequently described, followed by a discussion of certain English translations of his poetry.

To give the reader an insight into the doctrines and cultural background of Rumi's poetry, a brief outline of Sufism is given. Mysticism is a universal phenomenon which is found in many religious traditions of the world. In Islam this tradition is referred to as Sufism or *taṣawwuf*. As early as Muhammad's time, there were signs of ascetism arising from certain commands in the Quran and the life of the Prophet. This was the precursor of Sufism as a separate movement with a set of doctrines and practices.

William Chittick, American philosopher and scholar of Islam, describes Sufism as "the interiorization and intensification of Islamic faith and practice" (Chittick 2008:22). Sufism emphasises the inward, esoteric aspects of what the Islamic religious law (*sharīah*) expresses outwardly and exoterically. However, Sufis do acknowledge the absolute necessity of the *sharīah*, as they believe that in order to reach the immanent spirit of a doctrine, one must first *have* the external form.

As part of their cosmology the Sufis distinguish the domain of the imaginal, the *'alam al-mithāl*, which takes an intermediary position between the spiritual and physical worlds. This world requires its own faculty of perception, namely, imaginative power, a faculty with a cognitive function, a noetic value which is as real as that of sense perception or intellectual intuition.

The following section deals with the role of music in the Sufi context. Persia was influenced by many different musical traditions; in pre-Islamic Persia music, poetry and even dance according to Antolak (s.a.) accompanied Zoroastrian rituals. Since the earliest times there was a connection between poetry, music and dance, and poetry was the basis of most world religions with common roots that can be traced far back in history.

The relationship between Islam and music in the Muslim context has been a controversial and complex matter for longer than a millennium. Although not explicitly prohibited by the Quran, music was met with disapproval by conservative early jurists and it remains a "grey" area. According to Gribetz (1991:52) the bias against music was a reflection of debates and differences from the earliest times between certain Islamic jurists and Sufis.

Although the Islamic mosque has no music as that of the Christian church, sonic sounds of some kind have always played a crucial role in the Muslim world, as in the reading of the Quran, the chanting of the *adhān* (call to prayer five times a day by the muezzin from the minaret of the mosque) and in the music of the Sufis who were the main patrons of Islamic music during times of puritanism.

The Sufi liturgy is subsequently discussed. *Dhikr Allah*, or "remembrance of God", is strongly emphasised in the Quran. It is the spiritual method whereby prayers and phrases are repeatedly recited for the purpose of remembering God. Sufis soon discovered that ecstasy could be attained not only by *dhikr* and meditation, but also by music, song and dance, and incorporated this into the ritual called the *samā'*. This ceremony can be traced back to the 9th century mystic, al-Junayd (c 830–910), who lived in Baghdad where *samā'-khānas*, houses dedicated to the performance of music concerts, existed since the second half of the 9th century.

The music of the *samā'* inspired Rumi's thousands of poems which he often dictated during mystical ecstasy. For Rumi beauty in this world was an imprint and proof of the Divine; he regarded poetry, music and sacred dance as a way in which the beauty of form could attain the Formless. During *samā'* ceremonies Sufi poetry is recited accompanied by music and dance.

Samā' literally means "audition", or listening to music, and in the Sufi-tradition *samā'* has the connotation of listening to mystical poetry and music with the ear of the heart and becoming increasingly cognisant of the divine object being described. Remembrance of God during *samā'* functions as a kind of mystical music therapy to glorify God. Sufis regard music as an instrument to get closer to God, to purify hearts and souls and to attain mystical ecstasy. Music is the essence of the *samā'* ceremony which entails music, dance, singing and poetry, and is an important aspect of the contemplative Sufi life.

Based on early Islamic sources, it appears that the concepts of hearing / listening played a key role ever since the first revelation to the Prophet by the angel Gabriel who commanded him to recite verses which would be included in the Quran eventually. This revelation was therefore a fundamental auditive phenomenon. Regarding this, the following two Sufi myths are significant and discussed in some detail. The first is that when Adam's soul refused to enter the clay body God created, God commanded the angels to make *samā'*, and in the ecstasy of this music Adam's soul was led to his body. The second myth is about the primordial music heard by the soul; remembrance of the Covenant of *Alast* when God created Adam.

The ecstatic Sufi whirling dance which is practised by certain Sufi orders as part of the *samā'*-ceremony is an instrument to connect to the Divine and experience transcendence and can be traced back to ancient rituals and practices. The dance is a continuous whirling movement, leading to the name "Whirling Dervishes", accompanied by incantation and *ney* music which represents the divine voice. For Rumi the whirling dance reflects the eternal revolution of the cosmos around the force of gravitation of God's love.

Erzen (2007:71) points out that the movements of the dance are not only circular, which means they revolve and repeat, but rather spiral. The spiral is a profound mystical symbol in Sufi art and a visual representation of the soul's unending journey to God. The dervish dance can be seen as slow spiral whirling in the mystical state of annihilation, dying to the self, which paradoxically does not mean extermination, but true existence. To conclude this section, the *samā'* ceremony is described in detail.

Finally English translations of selected poems in which Rumi employs music and dance metaphors are quoted, accompanied by analytical notes.

Keywords: dance; metaphors; music; mysticism; Neoplatonism; poetry; Rumi; Sufi ritual; Sufism; "Whirling Dervishes"

1. Inleiding¹

Die groot Soefi-digter, Rumi, geniet hoë aansien by kundiges, soos byvoorbeeld prof. Nicholson (1868–1945), 'n Rumi-geleerde, wat hom as die grootste mistieke digter van enige era beskryf (Iqbal 1983:vii). Vir Rumi was die gebruik van musiek en dans by uitstek 'n weg om God te bereik. Trouens sy seun, Sultān Walad, vertel dat na sy ontmoeting met Shams-i-Tabrīzī, Rumi nie vir 'n oomblik opgehou het om na musiek te luister en te dans nie (Chittick 2005:3). Die doel van hierdie artikel is om die rol van musiek en die wenteldans van die derwisje ("Whirling Dervishes") in Rumi se lewe te belig.

Rumi word eerstens bekendgestel deur middel van sy biografiese besonderhede en werk. Soefisme en sekere leerstellings waarna in die gedigte verwys word, word daarna oorsigtelik bespreek. Dan word daar lig gewerp op die siening van musiek en dans binne die Islamitiese en Soefistiese konteks in die algemeen, en die rol daarvan in Soefi-rituele. Vervolgens word die Soefi-ritueel wat gedagtenis aan God, musiek en die wenteldans insluit, breedvoerig beskryf. Laastens word daar deur uitgesoekte verse en toeliggende aantekeninge aangetoon hoedat Rumi musiek- en dansmetafore in sy verse benut en wat dit vir hom beteken het.²

Die navorsingsmetode is kwalitatief, belyn met die navorsingsontwerp. Bronne, veral aangaande vertalings van Rumi se gedigte, waarvan sommige onakkuraat is, is met omsigtigheid gekies. Meer besonderhede oor die vertalings word in die afdeling oor Rumi se werk uiteengesit.



Figuur 1. Die Mevlâna Museum in Konya waarin Rumi se mausoleum is³

2. Rumi

Jalāl al-Dīn Muhammad Rūmī, ook bekend as Jalāl al-Dīn Muhammad Balkhī, Mevlana/Mawlānā (“ons meester”), Mevlevi/Mawlawī (“my meester”), en in die Weste eenvoudig Rumi, was ’n 13de-eeuse Persiese Soenni-Moslem-digter, regsgeleerde, Islam-geleerde, teoloog, Soefi-mistikus en derwisj (Soefi-gebedsdanser). Rumi is op 30 September 1207 in Balkh uit Persies-sprekende ouers gebore (Nasr 1987:115). Balkh was ’n belangrike sentrum van Persiese kultuur, van Boeddhisme en Zoroastrisme, asook die bakermat van Soefisme (Azad 2013:4).

Naas Sinai, Attar, Omar Khayyam, Saadi en Hafez, word Rumi as een van die groot Persiese digters van die Middeleeue beskou. Volgens E.G. Browne (1862–1926), ’n professor in Arabiese aan Cambridge Universiteit, was Rumi ongetwyfeld die mees vooruitstrewende Persiese digter. Sy mistieke *Mathnawī* verdien om onder die beste gedigte van alle tye geag te word

(Iqbal 1983:vii). Cole (2025) noem Rumi die Shakespeare van die Ooste en voer aan dat sowel Shakespeare as Rumi die taal waarin hulle geskryf het – onderskeidelik Engels en Persies – gevorm het en die volle dimensies van die menslike ervaring verken.

Hy is die afstammeling van ’n lang lyn Islamitiese regsgeleerdes, teoloë en mistici. Sy vader, Bahā al-Dīn Walād, self ’n teoloog en Soefi, het by die madressa onderwys gegee. Gedurende die mees ontvanklike jare van Rumi se kinder- en jeugjare is hy aan professionele kennis van sy vader blootgestel, wat grootliks bygedra het tot sy verligte uitkyk en breë visie (Van der Berg 2022:78).

In 1219, toe Ghenghis Khan sy ryk weswaarts begin uitbrei en nader aan Balkh beweeg het, het Bahā al-Dīn Walād saam met sy gesin gevlug en weswaarts gereis. Volgens oorlewering het hulle op pad in Nishapur die digter Attar besoek. Attar was diep beïndruk deur die jong Rumi, en het hom ’n eksemplaar van sy boek *Asrar-nama* (Boek van Geheime) present gegee. Toe Bahā al-Dīn Walād, met Rumi agterna, vertrek het, het Attar opgemerk: “Daar gaan ’n rivier wat ’n magtige oseaan agter hom aantrek” (eie vertaling uit Baldock 2016:169).

Na hulle deur Bagdad, Mekka, Jerusalem, Damaskus en Aleppo gereis het, het hulle uiteindelik in Laranda (Karaman) in die Sentraal-Anatoliese provinsie Rum (Romeinse Anatolië waaruit die naam Rumi afgelei is) aangekom waar Bahā al-Dīn Walād by die plaaslike madressa klasgegee het. Hier is die 18-jarige Rumi getroud en sy oudste seun, Sultan, gebore.

Van Laranda het die gesin na Konya in die hedendaagse Turkye (antieke Ikonium in Galasië), provinsiale hoofstad van Rum, verhuis waar Rumi se vader deur die Seldjoek-regeerder van Rum uitgenooi is om klas te gee. Konya was destyds die hoofstad van die Seldjoek-regering (1074–1308). Die Seldjoeks was ’n Sunnī-Moslem-dinastie wat oor ’n Sultanaat van Rum regeer het. Gedurende hierdie tydperk het die letterkunde floreer en Konya was volgens Branning (2023):

[...] the site of one of the creation [sic] of the crowning glories of Persian classical literature: the *Mesnevi* by Jalal al-Din Rumi, known to the Turks as Mevlana (“Our Master”) written in 1258–1273.

Na Bahā al-Dīn Walād se dood in 1231 het Rumi hom as onderwyser by die madressa opgevolg. Na die briljante onderrig wat hy van sy geleerde vader ontvang het, het Rumi sy studies by die madressas van Aleppo en Damaskus, belangrike sentrums van geleerdheid, onder voortrefflike leermeesters, filosowe, regsgeleerdes en mistici voortgesit en vyf jaar lank as professor en *mufti* (eksponent van Islamitiese regsgeleerdheid) in Damaskus doseer (Van der Berg 2025:103).

Burhān ud-Dīn, een van Bahā al-Dīn Walād se studente, het voortgegaan om Rumi in die *Shari‘ah* (Islamitiese wet) en die *tarīqah* (spirituele Soefi-weg) op te lei en nege jaar lank het Rumi as sy dissipel Soefisme beoefen en saam met hom na Soefi-sentrums gereis. Dit het voortgeduur tot Burhān ud-Dīn se dood. Uit Rumi se persoonlike briewe blyk dit dat sy daaglikse lewe om die gemeenskapslewe gedraai het, maar uit poësiereëls in die briewe is dit duidelik hoe ’n belangrike rol die ekstatische in sy lewe gespeel het (Van der Berg 2019:84).

Die dramatiese ommekeer in Rumi se mistieke lewe was die betekenisvolle ontmoeting in 1244 met ’n swerwende derwisj, Shams-i-Tabrīzī, of Shams al-Dīn Mohammad, wie se gewoonte dit was om van tyd tot tyd by *karavanserais* (herberge) in dorpe aan te gaan, homself in ’n private sel toe te sluit en ekstatische kontemplasie te beoefen. Die Persiese woord *darvīsh* is van antieke oorsprong en beteken ’n arm, behoeftige, asketiese en onthoudende persoon of kluisenaar. Shams se naam beteken letterlik “son van geloof” (Van der Berg 2019:85).

Qamber (2002:156) wys daarop dat die omstandighede van die ontmoeting, waarvan daar verskeie weergawes is en wat so veelbetekenend vir Rumi se spirituele toekoms was, onseker is. Een daarvan, soos dit in die Islamitiese geleerde, Shibli Nomani (1857–1914) se biografie aangeteken is, word as gevolg van die simboliese belang hier weergegee. Rumi was saam met sy studente in sy huis waar ’n stapel boeke was toe Shams binnekom, na die boeke wys en vra: “Wat is dit alles?”, waarop Rumi antwoord: “Dit is iets waarvan jy niks weet nie”. Onmiddellik begin die boeke aan die brand slaan en op Rumi se ontstelde: “Wat het jy gedoen?”, antwoord Shams: “Dit is iets waarvan jy niks weet nie” (Van der Berg 2019:85). Die brandende boeke is simbolies van die uitblus van ’n lewe van die intellek en geleerdheid ten gunste van die soeke na intuïtiewe kennis en ’n lewe van kontemplasie.

Shams se invloed op Rumi was beslissend, want hoewel Rumi reeds ’n ingewyde was, het Shams hom getransformeer van ’n sober regsgeleerde na ’n ekstatische vierder van die misterieë van goddelike liefde (Qamber 2002:156). Seyyed Hossein Nasr (1974:23), ’n Islamitiese filosoof en Irannese professor van Islamitiese studies aan die George Washington Universiteit, voer aan:

It seems that Shams al-Dīn was a divinely sent spiritual influence which in a sense “exteriorized” Rumi’s inner contemplative states in the form of poetry and set the ocean of his being into a motion which lasted in vast waves that transformed the history of Persian literature.

Met Rumi se ontmoeting met Shams is die paradigmaskuif in Rumi se benadering tot piëteit en spiritualiteit voltooi; hy het ontdek dat buite die veilige, droë en sosiaal goedgekeurde vorme van gehoorsaamheid (gebed, prediking, toepas van die wetsbeginsels) en selfverloëning (vas, beheer van die passies en ego), daar ’n metaspiritualiteit van liefde is wat daaruit bestaan om vreugdevol en skeppend die verhouding met God te vier.

Die effek wat hierdie ontmoeting op Rumi gehad het, word deur sy seun, Sultān Walad (soos aangehaal in Chittick 2005:3), soos volg beskryf:

Never for a moment did he cease from listening to music and dancing: Never did he rest by day or night. He had been a mufti – he became a poet. He had been an ascetic: he became intoxicated by Love. “’Twas not the wine of the grape: the illumined soul drinks only the wine of Light.”

Harmless (2008:169) stel dit so:

Under the glare of this “sun” called Shams, a revolutionary new Rumi emerged: Rumi the mystical poet. Poems, thousands of them, ecstatic love-drunk lyrics for God, poured forth, an eruption of poetic exuberance.

Annemarie Schimmel (1993:24), ’n Islam-kundige, skryf dat Rumi se hele wese *in* poësie en musiek getransformeer is. Hy het hartstogtelik geglo dat die gebruik van musiek, poësie en dans ’n weg is om God te bereik. Daar word uitgewys dat Moslems uiters ontvanklik vir die soet klanke van musiek is en Soefi-digtters dikwels na musiek verwys wat volgens hulle “awakens in the soul a memory of celestial harmonies heard in a state of pre-existence, before the soul was separated from God” (Nicholson 2002:45). Rumi het musiek as ’n transformerende krag af-

komstig van die goddelike beskou wat die siel nader aan God bring. Sy duisende gedigte is deur die *samā'* (Soefi-ritueel) geïnspireer.

'n Diepgaande en hartstogtelike verhouding met hierdie magnetiese en vurige Soefi, Shams, het gevolg. Na 'n tydperk van een of twee jaar waartydens Shams Rumi se konstante metgesel was en hulle in afsondering 'n tyd van askese, vas en gebed deurgebring het, het Shams Konya skielik verlaat waarna Rumi hom oortuig het om terug te keer, maar hy het weer verdwyn en is nooit weer gesien nie. Hy het egter lewend in Rumi se hart gebly en van Rumi se gedigte druk hierdie gemis op aangrypende wyse uit. Chittick wys daarop dat, soos in al sy gedigte, die eksterne vorm slegs 'n sluier oor die innerlike betekenis is (Jalāl al-Dīn Rūmī 1983:4). Vir die oorblywende jare van sy lewe was Rumi 'n Soefi wat goddelike liefde uitgestraal het en 'n groot aantal dissipels opgelei het, waaruit die grootse *Mevlevi*-orde van Soefisme sou spruit. Hy het gedurende dié tydperk voortgegaan met sy oorvloedige uitstort van poësie. Op 16 Desember 1273 het hy gesterf.

3. Rumi se werk

Rumi was 'n uiters produktiewe skrywer. Hy het meer as 60 000 reëls poësie geskep en was die digter van twee massiewe versamelings mistieke poësie. Die eerste is die *Dīwān-i Shams-i Tabrīzī* wat sowat 3 230 ghaselle, 44 *tarjiat* (gedigte wat uit twee of meer ghaselle bestaan), en 2 000 *rubaiyat*, of kwatryne, bevat. Harmless (2008:173–4) wys daarop dat skrywers van ghaselle tradisioneel onder versinde name geskryf het en dat hierdie literêre konvensie die titel van Rumi se bundel *Dīwān-i Shams-i Tabrīzī* verklaar. Shams het sy skuilnaam geword. Hoewel byna 'n derde van dié gedigte aan Shams opgedra is, word sy naam in die meeste nie genoem nie; 'n paar prys twee ander figure wat beide dissipels van Rumi was. Chittick voer aan dat hierdie persone spieëls was waarin Rumi die goddelike Geliefde gedenk. “Separation from Shams al-Dīn, the ‘Sun of Religion’ was but the appearance; separation from the Divine Beloved, ‘the Sun of the Sun’ was the reality” (Jalāl al-Dīn Rūmī 1983:4). Dié gedigte is 'n versameling ekstatische uitinge waarvan die meeste spontaan deur Rumi gedurende die *samā'* geskep is en bedoel is om, begelei deur musiek en binne die godsdienstige konteks van die *samā'*, hardop voorgelees te word.

Sy tweede groot werk is die *Mathnawī* (of *Masnavi* soos dit soms translitereer word) wat bestaan uit 'n ses-boek-epiese gedig in 'n didaktiese styl. Die volle titel, *Mathnavi-ye ma'navi*, beteken “spirituele koeplette” en verwys na die gedig se rymskema. Rymende koeplette (“*beits*” in Persies), verduidelik Harmless, is vir Persiese digkuns wat rymlose verse vir Engels is: die voertuig van narratief. Die *Mathnawī* is 'n skatkis fabels, humoristiese gelykenisse en eksotiese verhale, 'n Soefi-ekwivalent van die *'n Duisend en een nagte*. Laasgenoemde is 'n versameling grootliks Midde-Oosterse en Indiese verhale waarvan die datum en skepper onseker is (Britannica s.j.). Min van die *Mathnawī*-verhale is oorspronklik en die meerderheid is gehaal uit Soefi-kennis, maar ook uit die breër Persiese en Arabiese literatuur. Die vroeë vertaler van Rumi se werk, Nicholson, het opgemerk dat Rumi “borrows much but owes little; he makes his own everything that comes to hand” (Harmless 2008:181). Onderliggend aan die “sluier” van kronkelende, swerwende verhale wat hy vertel, is 'n godsdienstige betekenis. Die verskillende gedeeltes volg mekaar skynbaar onsistematies op, maar subtiele skakels en oorgange lei wel van een tema na 'n ander. Simboliese en metaforiese uiteensettings van Soefi-leerstellings, soos in die *Mathnawī* aangetref, is dikwels die beste wyse om dit aan aspirante

op die spirituele weg oor te dra. Rationele ontleding, waardeur die leerstellinge tot koue filosofie gereduseer word, neem baie weg van die poëtiese betowering en “alchemistiese” mag om die wese van die luisteraar te transformeer. Die *Mathnawī* word onder Islam se grootste godsdienstige werke gereken en die 15de-eeuse Persiese digter Jāmī het dit die Koran van die Persiese taal genoem (Harmless 2008:181).

Rumi se derde werk, die *Fihi ma fihi* (“In it is what is in it”), wat deur Arberry as *Discourses of Rumi* vertaal is, is ’n versameling van Rumi se preke en gesprekke soos deur sy dissipels aangeteken.

Nicholson en A.J. Arberry (1905–1969), ’n Britse geleerde en kundige oor Arabiese letterkunde en Persiese en Islamitiese studies, was die eerstes wat Rumi se werk direk uit die oorspronklike Persies noukeurig in Engels vertaal het – reël vir reël en letterlik in geleerde, argaïese Engels. Die weergawes was redelik droog en sonder veel digterlike kwaliteit, maar onmisbaar vir die ontleder en interpreteerder vir wie die eintlike betekenis belangrik is. Dit is vanaf die 1890’s oor die algemeen slegs deur uitgelese akademici gelees (Van der Berg 2023:7).

Rumi se werk het onlangs groot opgang in die Weste gemaak en is reeds in baie tale vertaal. Sy gewildheid in die Weste is in ’n groot mate te danke aan die Amerikaanse digters Robert Bly en sy vriend Coleman Barks wat in 1976 besluit het dat die gedigte “[...] need to be released from their cages” (Lewis 2014). Bly en Barks het sonder kennis van die Persiese taal hierdie vertalings in poëties-estetiese moderne Amerikaanse weergawes omgesit. Hulle het wel in ’n mate die magiese van Rumi vasgevang en hom onder die aandag van lesers gebring wat andersins nie aan hom blootgestel sou word nie. Ongelukkig het hulle egter nie net die sterk Soefi-religieuse en -kulturele denkraamwerk waarbinne Rumi se verse aanvanklik geskryf is, agterweë gelaat nie, maar soms die oorspronklike betekenis onnoukeurig en selfs foutief weergegee (Van der Berg 2023:8).

4. Soefisme

Aangesien die bestek van hierdie artikel nie ’n omvattende bespreking oor Soefisme toelaat nie, word slegs sekere punte wat betrekking het op die gedigte hier onder, toegelig.

Die mistieke is ’n universele verskynsel wat ’n stroom verteenwoordig wat deur baie groot godsdienstige tradisies van die wêreld, insluitend Hindoeïsme, Boeddhisme, Zoroastrisme, Hellenisme, Judaïsme, Islam en die Christendom, loop. In Islam word daar na hierdie tradisie as Soefisme of *taṣawwuf* verwys. Reeds vanaf die tyd van Mohammed was daar tekens van asketisme wat sy bron in sekere opdragte in die Koran en die lewe van die Profeet het. Dit was die voorloper van Soefisme as ’n afsonderlike beweging met ’n stel leerstellings en praktyke. Geleidelik is die term vir ’n groep gebruik wat hulself van ander onderskei het deur sekere leerstellings en praktyke van die Koran en die *Sunnah* (die optekening van die profeet Mohammed se leerstellings) te beklemtoon (Anjum 2006: 221). Zarrinkoob (1970:139) wys daarop dat Persië ’n vroeë bakermat van Islamitiese mistiek was.

Chittick (2008:22) beskryf Soefisme as die verinnerliking en intensivering van die Islamitiese geloof en praktyk, of die tendens onder Moslems om na ’n persoonlike verbintenis met die goddelike Realiteit te streef. Schimmel (2017) definieer Soefisme as die geloof en praktyk

waarin Moslems deur direkte persoonlike ervaring met God die waarheid van goddelike liefde en kennis soek. Ibn al-'Arabī (1165–1240), die groot Andalusiese filosoof en Soefisme se grootse teoretikus, beskryf Soefisme as “assuming the character traits of God” (Chittick 2008:29). Die meeste Soefi-teoretici begryp dit as die lewende gees van die Islamitiese tradisie.

Een van die invloedrykste Soefi-geleerdes, 'n Persiese teoloog en mistikus genaamd al-Ghazālī (1056–1111), som Soefisme se rol in die titel van sy magnum opus op as: *Ihyā' 'ulūm al-dīn*, wat beteken “lewe gee aan die wetenskappe van godsdien” (Chittick 2008:24).

Vir al-Junayd (835–910), 'n Persiese mistikus en een van die beroemdste vroeë Soefi-heiliges, beteken Soefisme dat “God should cause thee to die from thyself and to live in Him” (Arberry 1950:58). Soefi's glo inderdaad dat die vleeslike self, of die *nafs* wat die mens van God skei, afgelê moet word. Rumi skryf in sy *Mathnawī* I:1375: “This carnal self (*nafs*) is Hell [...]”. Hy keer dikwels terug na die tema dat die *nafs* 'n sluier is wat keer dat die mens sy eie ware aard ken.

Daar word kortliks op die begrip *verbeelding* soos die Soefi's dit beskou, ingegaan. Chittick (1998:xxii–iii) merk op dat vir Ibn al-'Arabī die geestesvermoë van die verbeelding die sleutelwyse van kennis is wanneer die self-openbaring van God ervaar word, en verduidelik die beskouing van ontsluiting:

Unveiling [...] is knowledge that God gives directly to the servants when He lifts the veil separating Himself from them and “opens the door” to perception of invisible realities. [...] Generally speaking, unveiling is associated with imagination because it typically occurs through the imaginalization of various entities or realities. In other words, things that are normally inaccessible to sense perception or to reason are given form by God and then perceived within imagination by those to whom the door to unseen things has been opened.

Gebaseer op die 12de-eeuse Persiese Soefi, Shahab al-Din Suhrawardi (1154–91) se *Hikmat al-ishrāq* (“Philosophy of Illumination”), het Henri Corbin, 'n Franse teoloog, filosoof en professor van Islamitiese studies, sy lewe gewy aan Suhrawardi se filosofiese projek om “diskursiewe of verbale filosofie” (*hikmat bah'thi*) met “ervaringsmistieke” (*hikmat dhouqi*) te integreer. Suhrawardi, bekend as “the Master of Illuminist Sufi philosophy”, het die ontwikkeling van die Verligtingsfilosofie en oorlewering daarvan vanaf die tyd van Hermes in antieke Egipte, Zoroaster in Persië en spirituele filosowe soos Pythagoras en Plato in Griekeland, en later Soefi-meesters tot by sy eie tyd bespreek. Corbin se “imaginal realm” (verbeeldingsdomein) het hieruit voortgespruit (Rasoul 2024:6–31).

Corbin noem verbeelding in hierdie sin die “imaginal” in sy werk, *Mundus imaginalis, or, the imaginary and the imaginal*. Die domein van die “imaginal” vereis sy eie persepsie-vermoë, verbeeldingsmag, 'n geestesvermoë met 'n kognitiewe funksie, 'n noëtiese waarde wat so werklik is as sintuiglike persepsie of intellektuele intuïsie. Corbin beklemtoon dat verbeelding in die Soefi-konteks nie verwar moet word met “verbeelding” soos wat die moderne mens dit as “fantasie” identifiseer en wat niks anders is as 'n uitstort van dwase denkbeelde nie (Corbin 1972:5).

Hierdie Soefi-begrip hou verband met die Soefi-kosmologie. Vir Soefi's is kennis van die “verbeelding” eerder as rasonale ondersoek die belangrikste wyse van ontsluiting, en as deel van hul kosmologiese leerstelling, onderskei hulle 'n domein van die “imaginal”, *'alam al-mithāl*, wat 'n intermediêre posisie tussen die spirituele en fisiese wêreld inneem (Schimmel 1975:270, 497).

Volgens Matsumoto (2009:37) was Rumi “basically a man of images”. Chittick voer aan dat Rumi daarvan oortuig was dat sy poësie deur God aan hom gegee is; sy beeldspraak is volgens hom dus nie self bedink nie, maar ontvang van die domein van die “imaginal”, die *'alam al-mithāl* waarbinne die Geliefde Homself aan minnaars in verbeeldingsvorme manifesteer (Jalāl al-Dīn Rūmī 1983:2).

Soefi-ordes, wat eers in omtrent die 12de eeu 'n belangrike rol in die Islamitiese geskiedenis begin speel, het hul oorsprong by die metgeselle van die Profeet van Islam wat baie van hulle tot die spirituele lewe geïnisiër het deur Allah se genade aan hulle oor te dra, en teoretiese en praktiese instruksies wat nie vir alle gelowiges bedoel is nie, aan hulle te skenk. Sonder die ketting van genade en praktyk wat terugstrek tot by die Profeet, kan geen Soefi-orde bestaan nie. Soefisme word van meester (tipies 'n *shaykh* genoem) na dissipel oorgedra, en die ketting van oordrag (*silsilah*) wat na die Profeet toe teruglei, word as 'n belangrike deel van die meester se geloofwaardigheid beskou. Na Rumi se dood in 1274, is die Mevlevi-orde deur sy volgelinge gestig (Schimmel 1975:179).

Zarrabi-Zadeh (2020:3–4) wys uit dat Moslems se kennismaking met Neoplatoniese idees hoofsaaklik in die negende eeu begin het. Abbasid-heersers het die Grieks-Arabies-vertalingsbeweging in Bagdad wat vir die volgende twee eeue sou duur, moontlik gemaak. Hierdeur het etlike belangrike Griekse filosofiese tekste wat Neoplatoniese geskrifte ingesluit het, vir Moslems beskikbaar geword en Hellenistiese denke het in Islamitiese intellektuele diskoers posgevat.

Wat Soefisme betref, is Zarrabi-Zadeh (2020:4) van mening dat van die asketiese kringe wat in die eerste en tweede eeu van Islam ontwikkel het, waarskynlik bewus geword het van Neoplatoniese idees. Hy voer aan dat die invloed hiervan op Soefi-teologie vanaf die laat-12de eeu egter nie ontken kan word nie, en dat die “vibrant presence of Neoplatonic thought”, soos hy dit stel, teen die 13de eeu waarin Rumi gebore is, beslis in Soefisme teenwoordig was (Zarrabi-Zadeh 2020:4–6).



Figuur 2. 'n Fluitspeler by 'n *samā'*-byeenkoms⁴

5. Die rol van musiek in Soefisme

Nasr (1987:78) wys daarop dat die musiek van Persië deur baie verskillende musikale tradisies beïnvloed is, en dat musiek en poësie in voor-Islamitiese Persië die Zoroastriese rites begelei het. Zoroaster se gedigte, die *Gathas*, is gesing, geïnkanteer, voorgedra en het volgens Antolak (s.j.) moontlik selfs met dans gepaardgegaan. Die meeste *Gathas* is ekstatische emosionele gebede van ’n mistikus aan sy God, en talle Middeleeuse Persiese skrywers skryf die oorsprong van die Soefi-dansers toe aan ’n ononderbroke tradisie wat teruggevoer kan word tot by die era van die ekstatische Zoroastriërs (Antolak s.j.).

Gedurende die Islamitiese tydperk was die spirituele toestande wat opgeroep is deur hierdie musiek na verwant aan dié van Soefi’s. In sowel die musikale inhoud as in Soefi-poësie waarmee dit altyd intiem verbind is, verteenwoordig Persiese musiek ’n spirituele kuns van hoogstaande gehalte wat ’n deurslaggewende rol gespeel het in die bereiking van die kontemplatiewe toestand van Soefisme en die mistieke *sama*’-sessies (Nasr 1987:78).

Van die vroegste tye af was daar dus ’n verwantskap tussen poësie, musiek asook dans, en Antolak (s.j.) wys daarop dat poësie die basis van die meeste wêreldgodsdienste is, met gemeenskaplike wortels wat ver teruggaan in die geskiedenis.

In die breër Moslem-konteks is die verhouding tussen Islam en musiek reeds vir langer as ’n millennium ’n komplekse en omstrede saak. Vanuit die ortodokse Islamitiese standpunt is dit ’n “grys” gebied. Al word musiek nie eksplisiet deur die Koran verbied nie, en al is daar aangetekende gevalle waar die profeet Mohammed musiek by troues toegelaat het, het die konserwatisme van die vroeë juriste dit afgekeur. H.G. Farmer, die groot geskiedkundige oor Islamitiese musiek, beskryf dié kwessie as ’n oneindige debat tussen Moslem-regslui en noem dit “probably the most interesting of Arabic polemical literature” (soos aangehaal in Lewisohn 1997:1).

Volgens Gribetz (1991:52) was die vooroordeel teen musiek oor die algemeen ’n weerspieëling van groter debatte en verskille van die vroegste tye af tussen sekere Islamitiese juriste en die Soefi’s. Veral die Hanbali-skool, gebaseer op die leerstellings van die 9de-eeuse jurist, Ahmad ibn Hanbal (c. 780–855) wat streng by die tradisionalistiese teologieskool gehou het, het op die Wet gefokus. Daarteenoor het die Soefi’s die mag van geloof, immanensie en liefde beklemtoon en die Platoniese eros-leerstelling dat die siel goddelik is en die mens dus aan God verbind is, onderskryf. Nasr (1987:153–4) voer aan:

[...] whatever ambiguities exist on the juridical level, the ultimate answer, especially as far as the relation of music to Islamic spirituality is concerned, must be sought above all in Sufism.

Al het die Islamitiese moskee geen musiek soos dié van die Christelike kerk nie, het soniese klanke van die een of ander aard wel nog altyd dwarsoor die Moslem-wêreld ’n deurslaggewende rol binne en buite die moskee gespeel, byvoorbeeld in die lees van die Koran, in die dreunsang van die *adhān* (die oproep tot gebed vyf keer per dag deur die muezzin vanaf die minaret van die moskee) en in die musiek van die Soefi’s (Farmer 1952:62).

Dit was die Soefi’s wat dwarsdeur tydperke toe puritanisme die sosiale samestelling van die Moslem-samelewing oorheers het en die ontwikkeling van musiek ontmoedig is, die hoofbewakers en beskermhere van Islamitiese musiek was (Lewisohn 1997:1–2). Karim Gillani

(s.j.:5–6), etnomusikoloog, wys daarop dat musiek vir mistieke Moslems ’n instrument is om nader aan God te kom, om harte en siele te reinig, en om toegewydes mistieke ekstase te laat ervaar. Die Soefi-opvatting is dat melodieë en ritmes die siel voorberei vir dieper begrip van goddelike realiteite en ’n beter waardering vir musiek wat hulle as godsdienstig beskou. Musiek is dan ook die wese van die *samā*’-seremonie, ’n Soefi-liturgie wat musiek, dans, sang en poësie insluit, en is ’n belangrike aspek van die kontemplatiewe Soefistiese lewe (Schimmel 1975:185).

Nasr (1987:127–8) beskou Rumi as iemand wat besonder sensitief was vir die estetiese wat toegang tot die goddelike misterieë gebied het. Skoonheid in hierdie wêreld was vir hom ’n direkte “afdruk” en bewys van die goddelike. Dit was veral in poësie, musiek en die heilige dans wat Rumi gebruik gemaak het van die skoonheid van vorm om die Vormlose te bereik. In sy *Mathnawi* en *Diwan* word sommige van die mees diepgaande besprekings van die spirituele betekenis van musiek aangetref.

6. Soefi-liturgie

Rituele en gebed is aspekte van die Islamitiese spirituele lewe wat sowel mistici as nie-mistici deel.

6.1 Dhikr

Die sentrale belangrikheid van *dhikr Allah*, wat “gedagtenis aan God” beteken, word sterk in die Koran beklemtoon (Chittick 2008:65–7). Dit is die spirituele metode waardeur teoretiese kennis verwesenlik word sodat dit deel word van die mens se wese en is wesenlik toespitsing op die waarheid.

Chittick (2005:91) voer aan: “The fundamental tendency of fallen man is dispersive”.

Rumi skryf in sy *Mathnawi* Boek IV:3288–9:

Thy intelligence is distributed over a hundred important affairs, over thousands of desires and great matters and small. Thou must unite the (scattered) parts by means of love, to the end that thou mayst become sweet as Samarcand and Damascus. (Jalāl al-Dīn Rūmī 1929)

Aangesien hy lewe asof hy slegs sy ego is, word sy intelligensie verstrooi, en die onmiddellike doel van dié metode is om hierdie verstrooiende neiging en die mens se huidige toestand wat die gevolg is van “vergeetagtigheid” (*ghaflah*) van sy eie voortemporele wese, om te keer deur konsentrasie op “gedagtenis” aan God (Chittick 2005:91). Schimmel (1975:167–8) beskryf *dhikr* as “[...] a strong pillar in the path toward God, nay rather the most important pillar”, want niemand kan God bereik sonder om Hom voortdurend te onthou nie. Dit is die eerste stap op die weg na liefde, want as ’n mens iemand lief het, hou hy daarvan om sy naam te herhaal en voortdurend te onthou.

Net soos in algemene Arabiese gebruik, beteken die woord *dhikr* ook “om beroep te doen”. Vir Soefi’s beteken dit ook “om beroep te doen op God” of “om God te benoem”. Die kenmerkende aanbiddingswyse is dan die invokasie-smeekgebede van die goddelike naam. Deur inkantering word die mens in homself herintegreer en bereik hy uiteindelik eenwording met God (Chittick 2005:91–2).

Schimmel (1975:24) voer die *dhikr* terug na die allereerste gelofte (Koran 7:172), toe God, voor die skepping, die toekomstige mensdom uit die lendene van die nog-nie-geskape Adam geroep het en hulle met die woorde: “Is ek nie julle Heer nie?” (*alastu bi-rabbikum*) aangespreek het, en hulle geantwoord het: “Ja, ons getuig” (*bald shahidna*). Dit bevestig die ewige Gelofte wat die algehele mensdom aan die Skepper verbind (Koran 2001:148).

Chittick (2008:68) verduidelik dat hoewel *dhikr* dwarsdeur die vroeë eeue grondliggend was aan die Islamitiese praktyk, die regsgeleerdes nie *dhikr* aan die samelewing opgelê het nie. Hoewel die Koran mense herhaaldelik gebied om God te onthou, en die daaglikse gebede (*salāt*) verpligtend is, is *dhikr* uiteraard baie meer verwant aan intensie en bewustheid as aan die uiterlike aktiwiteit wat deur die *Sharī‘ah* voorgeskryf word.

Soefi’s word van ander Moslems onderskei omdat hulle gedagtenis aan God in die vorm van die noem van Sy name, soos deur hul *shaykhs* voorgeskryf, as verpligtend beskou. Vir hulle is die wese van alle rituele aktiwiteite om God te onthou. *Ihsān* is om God te aanbid asof jy Hom sien. Deur jou na God te wend, word bewustheid van Hom gewek en die goddelike beeld latent in die siel verwesenlik. Volgens die Soefi, Ibn Ata’illah: “No one says *Nogod but God* correctly unless he negates everything other than God from his soul and heart.” Baie owerhede stem saam dat “No god but God” die mees voortrefflike formule van gedagtenis is, maar ander meen dat die noem van Allah se naam alleen – die enkele gedagtenis – hoërstaande is (Chittick 2008:69).

Baie indelings van *dhikr* word in Soefi-werke aangetref. Handleidings daarvoor sluit beskrywings in van hoe dit uitgevoer behoort te word, soos byvoorbeeld reiniging voor en na die *dhikr*, die kruisbeen-sitposisie, die gebruik van ’n bedesnoer, die drink van water daarna, ensovoorts. Sommiges onderskei tussen hoorbare, openbare *dhikren* stilswygende, privaat *dhikr*. In gemeenskaplike byeenkomste dra Soefi’s *dhikr* gewoonlik hardop voor, ritmies en soms met musiekbegeleiding. Sessies van openbare invokasie wissel van die ingetoë tot die ekstatische. Sommige groepe, soos die *Mevlevi*-orde wat Rumi se volgelingen gestig het, het musiek en dans as hulpmiddels vir konsentrasie beskou. Ander groepe het enigiets behalwe Koran-voordrag en groepvoordrag van name en formules verbied (Van der Berg 2019:125–6).

6.2 *Samā’-byeenkoms*

Soefi’s het gou ontdek dat ekstase nie net deur *dhikr* en meditasie voortgebring kan word nie, maar ook deur musiek, sang en dans (Nicholson 2002:45). Soefi’s was wel vertrouwd met reeds bestaande sekulêre poëties-musikale tradisies binne Arabiese en Persiese kulture wat Islam voorafgegaan het, maar volgens Gribetz (1991:52) is dit byna onmoontlik om enige direkte affiliasie van die *samā’*-ritueel met enige spesifieke voor-Islamitiese etniese, godsdienstige of filosofiese tradisie te bepaal. Daar word dus gefokus op die grondslag van *samā’* binne Islam self.

Die *samā’*-byeenkoms kan teruggevoer word na die tyd van die 9de-eeuse Persiese mistikus al-Junayd (c 830–910), een van die beroemdste vroeë Islamitiese heiliges, wat in Bagdad gewoon het. Daar het *samā’-khānas*, huise wat toegewy is aan die uitvoering van mistieke musiekkonserte, sedert die tweede helfte van die 9de eeu bestaan (Van der Berg 2019:126). Schimmel (1975:179) wys daarop dat *samā’* die bekendste uitdrukking van die mistieke lewe in Islam is en dat dit deur byna alle Soefi-ordes beoefen word.

Samā' beteken letterlik “oudisie”, of na musiek luister, en in die Soefi-tradisie het *samā'* die konnotasie van met die oor van die hart te hoor, en met 'n eerbiedige ingesteldheid na musiek en/of die sing van mistieke poësie te luister met die voorneme om toenemend bewus te word van die goddelike objek wat beskryf word, en dit te begryp. Dit is 'n soort meditasie wat op musikale melodie fokus deur middel van instrumente, mistiese liederes of 'n kombinasie van beide (Lewisohn 1997:1–4). “The *samā'* or spiritual music [...] is the voice of God calling man unto Himself and a means whereby man is led back to his spiritual origin”, aldus Nasr (1987:8).

Lewisohn (1997:6) beskryf *samā'* as 'n kunsvorm en 'n spirituele oefening wat bestaan uit musiek en digkuns en sang; dit word dus deur óf kuns óf godsdiens begryp; anders gestel, óf esteties, maar nie ontleidend nie, óf spiritueel, maar nie wetenskaplik nie. Die *samā'* het 'n belangrike terapeutiese effek op die siel. 'n Verskerping van die aandag word deur die musiek teweeggebring wat tot 'n groter fokus van sowel liggaam as gees lei. Die gedagtenis aan God gedurende *samā'* funksioneer soos 'n soort mistieke musiekterapie. Rumi verwys hierna in sy *Mathnawí* Boek IV:742–5:

Samā' is the food of lovers;
The strands of dispersed imagination in it gain concentration.
The fantasies of the inner psyche in music find strength;
No, transcend strength, by the wail of the flute and horn, take form.

(Lewisohn 1997:25)

Harmless (2008:177–8) wys daarop dat die musiek van die *samā'* Rumi se duisende gedigte geïnspireer het en dat dit, volgens Schimmel, as die spirituele as van sy digkuns beskou kan word. Dié wat die gedigte in die oorspronklike Persies lees, kan in hul metrum en rym eggo's van die *samā'* hoor. Rumi het sy gedigte, dikwels tydens mistieke ekstase, mondelings dikteer met die doel dat hulle binne die godsdienstige konteks van die *samā'*, begelei deur musiek, hardop voorgelees word. Daarom het hy na sy poësie verwys as kos wat geëet moet word terwyl dit warm is:

My poetry is like Egypt's bread – night passes over it, and you can no longer eat it.
Devour it the moment it is fresh, before the dust settles upon it. Its place is the warm
climate of the heart; in this world it dies of cold. (Harmless 2008:174)

Soefi-poësie word deur inkantering by die *samā'*-byeenkomste, gepaardgaande met musiek en dans, voorgedra. 'n Kombinasie van verskeie skrywers se werke word dikwels benut en dit het soms 'n nuwe gedig tot gevolg (Pederson 2013:140).

Uit vroeë Islamitiese bronne is dit duidelik dat die begrippe *hoor/luister* 'n sleutelrol gespeel het vanaf die heel eerste openbaring aan die profeet Mohammed deur die engel Gabriël wat hom gebied het om verse wat later in die Koran ingesluit sou word, voor te dra. God se openbaring was dus 'n fundamentele “ouditiewe” verskynsel. Voor die Koran neergeskryf is, is dit gehoor, voorgedra, onthou en mondelings oorgedra (Gillani s.j.:6).

Volgens During, Baumann, Bröcker en Fujie (1997:128–9) is die volgende twee Soefi-mites beduidend: Die eerste handel oor die siel van Adam wat geweier het om die kleiliggaam soos deur God geskep, binne te gaan, waarop God die engele gebied het om *samā'* te maak, en in die ekstase van hierdie musiek, is Adam se siel na sy liggaam gelei. Die tweede mite, die

Gelofte van *Alast*, is hier bo in die afdeling oor *dhikr* beskryf. Vir Soefi's is die primordiale musiek wat deur die siel gehoor word 'n herinnering aan hierdie Gelofte toe God Adam as sy eie gesant geskep het.

Veral Moslem-mistici het onder die indruk van die idee van hierdie gelofte gekom. Die doel van die mistikus is om terug te keer na die “Dag van *Alast*”, toe slegs God bestaan het voor Hy toekomstige skepsels uit die diepte van niebestaan gelei het en hulle met liefde, lewe en begrip toegerus het sodat hulle Hom aan die einde van die tyd weer sou sien. Schimmel (1975:172) verduidelik verder dat die mens reageer op die ewige woorde van God wat hom waarlik mens gemaak het met sy *dhikr* wat in ruimte en tyd uitgevoer word en hom terugvoer na die oomblik van die goddelike rede toe spirituele voeding aan hom geskenk is by die “banket van *Alast*” soos die Persiese digters dit sou noem.

And man answers with words of adoration and glorification, until in permanent recollection he may reach the stage in which the subject is lost in the object, in which recollection, recollecting subject, and recollected object become again one, as they were before the Day of *Alast*. (Schimmel 1975:172)

Ibn al-'Arabī koppel *samā* aan God se gesproke Woord, die goddelike Asem, die “Gees” wat Hy ook in Adam ingeblaas het, wat dinge laat bestaan: “true *samā*’, [...] is simply remembrance of the primordial ‘Be’ that brought about the world’s ‘being’ in the first place”. Hy skryf:

[...] so, the cosmos is God’s words in respect of this Breath [...] And He has reported that His words will not be spent, so His creatures will never cease coming into existence, and He will never cease being a Creator. (Chittick 2008:97)

Newell (2007:4) verduidelik dat klank die simbool van mag in klassieke Soefi-diskoers is en verwys na 'n vroeë Soefi-denker, Ali al-Hujwiri, wat beklemtoon dat gehoor visie oortref. Chittick (2010:213) skryf: “The cosmos can have no existence without Speech on God’s part and listening on the part of the cosmos.”

Volgens die Irannese Soefi-geleerde, prof. Purjavâdi (soos vertaal en aangehaal in During e.a. 1997:129), ondersteun dié gedagte die feit dat die Gelofte die mens se begrips-, luister- en formuleervermoë in werking gestel het. Adam het heel eerste die musiek en God se stem gehoor, daarna verstaan en geantwoord. Die mite herinner ons dat die uitlig van bewussyn (“consciousness”) vanuit ons bestaansgrondslag, onskeibaar van 'n sekere toestand van genade, direk plaasvind deur middel van musikale luister.

Persiese Soefi-tekste bevat dikwels verwysings na die Platoniese gedagte dat musiek die siel aan die hemelse harmonieë voor die skeiding van God en wêreldse bestaan herinner (Gribetz 1991:52). In sy *Mathnawī* Boek IV:732–9 skryf Rumi:

Hul sê die fluit en luit wat ons gehoor bekoor,
bly afgelei van die rollende sferes oor;
maar Geloof wat spekulatie se grens oorskry,
kan sien waar elke krasse klank versoeting kry.
Ons, dele van Adam, het saam met hom gehoor
die engel’sang en serafslid wat ons bekoor.
Ons geheue, wel nou dof en droef, behou

nog 'n eggo van daardie bo-aardse nou.
O, musiek voed almal wat ander bemin,
lig die siel dan op na in die hemel in.
Die kole smeul steeds, die dowwe vuur ontvlam,
ons word vervul, met vreug en vrede opgedam.

(Vertaling deur D. van der Berg 2023:167)

During e.a. (1997:129–30) wys daarop dat *samā'* alle vorme van heilige byeenkomste benoem, en veral die mistieke konsert waarin luister 'n genadestaat of ekstase lok en 'n geritualiseerde vorm aanneem. *Samā'* behels sowel om na die goddelike oproep en die boodskap van die Koran te luister en dit te verstaan, as om na die musiek te luister en dit ook te beoefen.

Die doel van die *samā'*-byeenkoms is dus om God te verheerlik en gevolglik sekere spirituele toestande en mistieke ekstase of vreugde (*wajd*) te verwesenlik. *Wajd* beteken sowel “ekstase en besieling”, as “vind” en “syn”. Die hoogste toestand van ekstase word as *wujud* of “bestaan” self beskou, en dit is verwesenlikte ekstase wat neerkom op die opperste verwesenliking van syn of bestaan. *Wajd* het 'n intellektuele basis en word beskou as 'n verhoogde egolose bewustheid waartydens die ego uitgewis word. Met die intellek word die poësie wat gesing word eers verstaan, en slegs daarna word die ekstatische toestand wat begrip transendeer, bereik (Lewisohn 1997:22–3).

Volgens Schimmel (1975:178) word die finale ervaring altyd as 'n vry daad van goddelike genade beskou wat die mens in vervoering bring, hom uit homself uitneem, of eerder in die dieptes van homself na sy siel toe neem en hom oorweldig met *wajd*. *Samā'* is dus om jouself af te sterwe en in die ewige dans van die vrye geeste om 'n son wat nooit opkom of ondergaan nie, opgewek te word. Hierdie afsterwe van die eie ek en bestaan in God word in die beweging van die mistieke dans soos deur Rumi en sy volgelingen verstaan word, voorgestel (Schimmel 1975:184). Vir Rumi gaan dit dus oor self-suiwering, die afbreek van die ego en die bevryding van die self. Hy skryf in sy *Mathnawī* Boek III:95–7:

Dance in a way that would crush your “self”
Remove the cotton from the blaze of lust
The dancing ground is indeed a battlefield
Where true men dance in their own blood
They clap, when freed from the grip of “self”
They dance, when released from their own flaw.

(Zekrgoo 2012:11)



Figuur 3. Wenteldans by 'n *samā*'-byeenkoms⁵

6.3 Die wenteldans

Om mee te begin, word 'n gedig deur ons eie Joan Hambidge (2013) aangehaal oor die *samā*'-seremonie wat sy in Turkye bygewoon het en as so 'n uitsonderlike en ontroerende ervaring beleef het, dat sy skryf: “Maar hierdie ervaring lê buite woorde. Net so min as wat 'n mens 'n spirituele oomblik of die impak van 'n gebed kan verwoord ...”

“Derwiese dansers”

Op 'n keer sien ek
 Derwiese dansers
 in 'n sirkelgang
 soos 'n sissende slang
 met rokke wat swaai
 in selfhipnose
 amper nes 'n trans ...
 Op 'n keer eenmalig
 Derwiese dansers
 dansend 'n dāns
 op 'n sewe maatslag,
 tollend weg van die ek.

Ekstatische dans wat as 'n instrument benut word om met die goddelike te skakel en transendensie te ervaar, kan oor kulture heen teruggevoer word na antieke rituele en spirituele praktyke (Khalaf 2025). Friedlander (1975:17) wys daarop dat die Soefi-wenteldans van die vroegste tye by die *samā*'-*khānas* waarna vroeër verwys is, beoefen is. Die enigste Soefi-orde waarin die dans as deel van die *samā*' egter geïnstusionaliseer is, is die *Mevlevi*-orde wat na Rumi se dood in 1274 deur sy volgelingen gestig is (Schimmel 1975:179). Die *Mevlevi*-orde het bestaan tot 1923 met die stigting van die Turkse Republiek wat alle openbare godsdienstige optredes verbied het. Na 1956 is jaarlikse optredes om Rumi se dood te herdenk, weer toegelaat. Vandag word dit by sekere geleenthede op presies dieselfde wyse as ten tye van Rumi se lewe beoefen (Erzen 2008).

Vir Rumi was dit 'n vorm van fisiese gebed wat die greep van die self help losmaak en hom die energie van ekstase laat ervaar het. Sommiges beweer dat gedurende hul tyd van afsondering, Shams dié dans aan Rumi bekendgestel het; ander meen dat Rumi daarmee begin het ná die verlies van sy groot vriend. Hoe dit ook al sy, Shams was die katalisator wat die dormante energieë en sensasies in Rumi wakker gemaak het en wat gelei het tot dié dans. Hieruit het seremonies van dans en musiek – die *samā'* – gevolg (Johnson 2010:73). Fritz Meier, soos aangehaal deur Lewisohn (1997:28), het van Rumi geskryf:

Under his guiding genius, music and dance intermingled to create so indivisible a unity that the dances were performed as rituals in praise of God and as stimulants to an exalting experience of inner harmony.

Erzen (2008:1) voer aan dat die ekstatiëse Soefi-dans beskou moet word as deel van die opvoeding van die dissipels om die teenswoordige te vergeet en verenig te word met die Geliefde in 'n transtoestand wat voortgebring word deur 'n konstante spiraalbeweging begelei deur inkantering en die musiek van die *ney* (Midde-Oosterse fluit).

Ibn al-'Arabī verduidelik dat die dans van die *samā'*-byeenkoms die oordrag is van dinge uit die ongesiene ryk na die wêreld. Wat gedurende die *samā'* in die sanger se woorde gehoor word, is God se woord “Wees” (hier bo bespreek), en dit noop die luisteraars om van die toestand van niebestaan na die toestand van bestaan toe te beweeg. Die musiek word dus benut om hulle in ekstatiëse toestande in te vervoer (Chittick 2008:97).

Chittick (2008:97–8) stel dit so:

What then did we experience when we heard the word “Be” in our state of non-existence? We heard a marvellous song, we delighted in its melody, and we danced into the created world. Ever since, each of us has been dancing and revelling in that music, for it fills the universe to overflowing. However, it has such a steady beat that most of us never notice it.

Nie slegs die uitvoerende derwisj nie, maar ook die toeskouer daarvan, kan deur die dans getransformeer word en 'n mistieke belewenis beliggaamd en emosioneel ervaar.

Die dans neem die vorm aan van 'n voortgesette wentelende beweging wat tot die naam “Whirling Dervishes” aanleiding gegee het en word begelei deur inkantering en die musiek van die *ney* wat die goddelike asem verteenwoordig (Erzen 2008). Curt Sachs (1937) beskryf die derwisj-dans in sy *World history of the dance* soos volg:

Here the dance severs the natural bonds of human posture and motion. In dizziness the dancer loses the feeling of body and self; released from his body he conquers dizziness [...]. The whirling dervish who extends his arms horizontally and turns his palm upwards assumes without wishing to, the gesture of taking, of opening [...]. He awaits the generative force that takes possession of him, which removes the limitations of his body, extinguishes his consciousness, and pours divine spirit into him. The whirl dance is the purest form of dance devotion.

Schimmel (1975:184) illustreer die derwisj-dans met die volgende vergelyking: Soos 'n stofdeeltjie wat as gevolg van gravitasiekrag om die son tol en 'n vreemde soort eenwording ervaar, kan die mens sonder die spirituele gravitasiesentrum, God, nie leef nie. Vir Rumi weerspieël die wentelende, omsingelende dans wat gedurende die *samā'* uitgevoer word, die oneindige omwenteling van die kosmos om die gravitasiekrag van God se liefde, want, soos in reël 127 van sy *Dīwān* staan: “love makes the millwheel of the heavens spin” (Jalāl al-Dīn Rūmī 1983:160).

In die volgende ghasel beskryf Rumi die simboliese resonansies van hierdie Soefi-ritueel van dans en tol:

The wheel of heaven, with all its pomp and splendour,
circles around God like a mill,
O my soul, circumambulate around such a Ka'aba;
beggar, circle about such a table.
Travel like a ball around in His polo-field [...] happy and helpless.
Your knight and rook are circumambulating about the king,
even though you move from place to place on this
chessboard [...]
Whoever circumambulates about the heart
becomes the soul of the world, heart-ravishing.
The heart-forlorn becomes companion to the moth,
he circles about the tip of the candle.
The mystic's soul circles about annihilation,
even as iron about a magnet,
because annihilation is true existence in his sight.

(Jalāl al-Dīn Rūmī 2009:63–4)

Erzen (2007:70), 'n Turkse kunshistorikus en skilder, verhelder die simboliek van die bewegings van die derwisj-dans. Sy verduidelik dat in die Islamitiese wêreld, anders as die Westerse siening, 'n spesiale tyds- en ruimtelike orde alle vorme van uitdrukking – van musiek tot argitektuur tot skilderkuns – domineer. Die wêreld word vanuit 'n voortdurend bewegende en veranderende gesigspunt beskou; mense se bewegings, en die wyse waarop hulle die proses van tyd en ruimte verstaan, is in harmonie met die natuur en afhanklik daarvan, en stem ooreen met die kosmiese orde en die basiese onderliggende vorme wat in die natuur aangetref word. Wat vanuit die Westerse siening bloot dekoratiewe arabeske is, is inderwaarheid 'n uitdrukking van die konstante veranderlikheid van die wêreld en van hoe alle skepping interverwant is.

Die arabesk is die fundamentele element van Islamitiese kuns, en is volgens Fleming en Honour (1977:20) gebaseer op “rhythmic linear patterns of scrolling and interlacing foliage, tendrils, etc., usually covering the entire surface with a network of fine ornament in zigzags, spirals, knots, etc.” Ook Burckhardt (2009:62) beskryf die arabesk as ritmies.

Erzen (2007:71) wys daarop dat die bewegings van die dans nie net wentelend of sirkelvormig is nie, maar eerder spiraalvormig. Hulle groei en brei uit op 'n manier wat van die sentrum af uitwaarts straal. Een van die belangrikste simboliese vorme in die Islamitiese wêreld is dan die spiraal wat introverte asook ekstroverte bewegings het; sowel konsentries as eksentries is; die binneste wese en die buitewêreld voorstel; en konstante verandering by permanensie aandui. Die spiraal is 'n diepe mistieke simbool in Soefi-kuns en verteenwoordig die siel se oneindige

reis na God. In die Soefi-mistiek word die spiraal as 'n visuele voorstelling van die spirituele ontwikkelingsproses beskou namate die soeker nader aan die goddelike beweeg. Die derwisjdans is in volkome harmonie met hierdie begrip en met die kosmiese beweging.

Hierdie wêreld van omsirkeling het 'n mistieke eindpunt, 'n stadige spiraalwenteling in die mistieke toestand van uitwissing, of die afsterwe van die self, wat paradoksaal nie uitroeiing beteken nie, maar ware bestaan (Van der Berg:2019:131). Die lewe vir Rumi was 'n pelgrimstog, 'n spiraalvormige terugkeer na God:

From God in the first place we sprang in the world;
to Him likewise we revert by revolving.
Our cry is like the bell in the caravan,
or as thunder when the clouds travel the sky,
Wayfarer, set not your heart upon a lodging-place,
coming weary at the time of attraction.

(Harmless 2008:178–9)

Adam Williamson (s.j.), 'n vooraanstaande spesialis op die gebied van biomorfiese kuns (Islimi of Arabesk), een van die dissiplines wat Islamitiese kuns onderlê, verwys ook na die spiraal as een van die belangrikste simbole in dié kunsvorm, waaruit die motiewe en blare spruit en wat onderliggend aan die meeste ontwerpe is. Die beweging van die natuur inspireer die ononderbroke vloeï van die spiraal wat geen harde hoeke het nie, en waarvan die kurwes swierig en sag is. Namate die spiraal “groeï”, straal dit sekondêre spirale uit wat op hul beurt spirale uitstraal en die bladsy is gou toegegroeï. Die spiraal vorder van sy bron soos 'n plant wat van saad na die lig toe groeï. Hierdie sentrifugale beweging weerspieël die progressie van die skepping van die Skepper wat na oneindigheid beweeg.

Lewis (2014:416) wys daarop dat Rumi alle skepping binne sowel die fisiese as metafisiese wêreld as 'n groot opwaartse spiraal van metamorfoses beskou, wat volgens Schimmel (1975:321) gewoonlik 'n poëtiese weergawe van die Neoplatoniese idee van die terugkeer van die siel na sy goddelike oorsprong toe is. Daar word terugverwys na die uiteensetting van sy siening van die evolusieproses wat vroeër bespreek is, en die potensiaal vir die mens om getransformeer te word in 'n toestand van eenwording met God wat die afsterwe van sy huidige toestand behels. Die volgende reëls uit die *Mathnawî* Boek III:390–6 vat die transformerende opwaartse spiraal van die skepping saam:

I died to the mineral realm and became a plant,
I died to the plant realm and rose to the animal,
I died to the animal realm and became human.
What is there to fear? When did I ever become less by dying?
In turn I'll die to my human form and soar on wings with the angels.
But I must pass on even from the angel realm
For everything will perish except His Face ...
When my angel form is sacrificed
I'll become what lies beyond the realm of imagination – non-existent!
For non-existence resonates within me
Like the deep notes of an organ saying
Verily to Him we shall return.

(Baldock 2005:140)

Schimmel (1975:184) som die betekenis van *samā'* op as om jouself af te sterwe (*fanā'*) en in die ewige dans van die vrye geeste om 'n son wat nooit opkom of ondergaan nie (*baqā* = bestaan in God) opgewek te word. *Fanā'* en *baqā* kan dus in die beweging van die mistieke dans soos dit deur Rumi en sy volgelinge verstaan word, voorgestel word.

Volgens Schimmel (1975:325) is die dans van die derwisje, begelei deur musiek “of exquisite beauty”, een van die indrukwekkendste kenmerke van die mistieke lewe in Islam. Sy wys op die uiters streng reëls wat die *samā'* reguleer. Die Soefi's meen dat deur deelname aan die *samā'*-seremonie die siel sy aardse bande aflê ten einde vrylik en in 'n toestand van mistieke ekstase met die goddelike sielsgemeenskap te kan hê.

Daar word vertel dat toe Shams-i-Tabrīzī uit Rumi se lewe verdwyn het, Rumi begin dans het ten einde sy nostalgie vir die goddelike waarvan Shams 'n direkte teofanie was, uit te druk. Die *samā'*-dans begin met nostalgie vir die goddelike, maar ontwikkel in 'n geleidelike oopmaak tot die genade van die hemel en lei uiteindelik tot annihilering (*fanā'*) (Nasr 1987:128).

Markoff (1995:157–8) beskryf die *samā'*-seremonie soos volg: Dit bestaan uit ingewikkelde choreografieë, begelei deur poësie uit die *Mathnawī* wat in die tradisies van die Ottomaanse sekulêre kunsmusiek getoonset is, en professioneel opgeleide musici tree op. Die sentrale kern van die seremonie is die *āyīn* (letterlik, “seremonie” in Turks) wat op die integrasie van musiek, poësie en dans fokus en die hoogtepunt in *dhikr* bereik wat ontlok word deur vasgestelde bewegingsvorme wat in spoed en intensiteit vermeerder. In die konteks van die *samā'* is *āyīn* die term vir die geformaliseerde rituele sekvensie, maar dit dui ook spesifieke stelle musikale stukke aan wat gekoppel is aan die ritueel – 'n verwerking van instrumentale en vokale komposisies.

Die kleredrag van die derwisje, of die *semazen*, is hoogs simbolies. Hulle dra lang keëlvormige kameelhaarhoede wat die grafstene van hul ego's simboliseer; wit klede met wye rompe wat die doodsklede van hul ego's aandui; en groot swart mantels wat hul aardse grafte voorstel (Issitt en Main 2014:101).

Die *samā'* begin met 'n inkanteringsgebed aan die Profeet wat liefde verteenwoordig, en aan al die profete voor hom. Om hulle te prys, is om God, wat die profete geskape het en na die mensdom gestuur het, te erken en te loof. Keteltromklanke volg wat die opdrag “Wees” vir die skepping van die hele heelal simboliseer, en daarna, evokatiewe, musikale improvisasie op die *ney* wat die goddelike asem simboliseer wat lewe aan alles gee (Shira s.j.).

Hierna vind die seremoniële proses plaas, begelei deur 'n *peşrev* (prelude of gekomponeerde gedeelte vir 'n instrumentale ensemble). Die meester buig en lei die derwisje in 'n kloksgewyse sirkelbeweging om die saal. Terwyl hulle verby die meester se seremoniële posisie stap, voer hulle rituele buigings na mekaar toe uit wat die groet van siel tot siel uitbeeld. Na hulle drie sirkels voltooi het, verwyder hulle hul mantels om aan te dui dat hulle, vry van aardse gehegthede/verbinding, spiritueel in die waarheid wedergebore is. Hulle stap een vir een na die meester met hul arms voor hul bors gekruis, buig, soen die meester se hand en ontvang opdragte (Schimmel 1975:325).

Die eintlike *āyīn* begin met die *samā'*-dans wat begelei word deur musiek op klassieke Turkse instrumente en 'n kamerkoor, en in vier gedeeltes uitgevoer word. Hulle begin antikloksgewys wentel waardeur hulle die aardse lewe afstaan om in mistieke eenwording met God herbore te word. Hul regterarms word opwaarts gerig met die palm na bo gedraai om seëninge van God

te ontvang en hul linkerpalms wys na onder om die seëninge te skenk. Na tien minute hou almal op wentel en kniel. Hierdie wentel- en knielproses word vier keer uitgevoer en elk van die herhalings is 'n groet wat die volgende aandui: die mensdom se geboorte tot die waarheid van God as Skepper en die mens as skepsel; verrukking van die mens wat die grootsheid van die skepping aanskou; opgaan in die vervoering van die liefde en ontsegging van die intellek tot liefde tot volkome onderwerping aan God; beëindiging van die spirituele reis insluitend die terugkeer na die daaglikse lewe en onderdanigheid aan God. Gedurende die derde gedeelte is daar 'n toename in tempo ('n walsritme) en 'n verstadiging gedurende die vierde waar die derwisje weer 'n ingetoënheid handhaaf namate hulle die dans beëindig (Markoff 1995:158).

Met afsluiting van die dans, vind 'n voorlesing uit die Koran plaas, gewoonlik die volgende soos dit in Surah 2:115 staan: “En die Ooste en die Weste behoort aan Allah, en waarheen julle julle ook mag wend, daar sal die aangesig van Allah wees. Allah is die Voorsiener, Alwetend” (Koran 2001:15). 'n Gebed vir vrede vir die siele van al die profete en gelowiges sluit die *samā'* af (Shira s.j.).

7. Musiek- en dansmetafore in Rumi se poësie

In die Islamitiese beskawing is poësie oor die algemeen die belangrikste literêre vorm, en dit was nog altyd gewild onder sowel geletterde as ongeletterde klasse. Poësie is as die ideale medium beskou om die waarhede van die mees intieme en misterieuse verhouding wat die mens met God kan bereik, naamlik om Hom lief te hê en deur Hom liefgehê te word, uit te druk (Chittick 2008:41). Soos Pascal (2017:272) opmerk, is Soefisme inherent literêr van aard en onlosmaaklik aan poësie gekoppel. Soefi-skrywers het dus oor die algemeen van poësie gebruik gemaak om hul leerstellings oor God, die wêreld en die menslike siel uit te druk.

Volgens Lewisohn (1997:15) kon die intense emosionaliteit van 'n Soefi-gedig nie behoorlik uitgedruk word behalwe deur die heilige atmosfeer van die *samā'*-seremonie nie. Slegs deur musiek kan die gaping tussen die letterlike en anagogiese vlakke van betekenis oorbrug word. Die gedigte hier onder toon aan wat musiek en dans vir Rumi beteken het.

7.1 Poësie oor die *samā'*

- “Therefore *samā'* (music) is the food of lovers ...”

- 1 Therefore *samā'* (music) is the food of lovers (of God), since therein is the phantasy of composure (tranquillity of mind).
- 2 From (hearing) sounds and pipings the mental phantasies gather a (great) strength; nay, they become forms (in the imagination).

Mathnawī Boek IV:742–3 (Jalāl al-Dīn Rūmī 1929)

In reël 1 word daar na die Platoniese gedagte van “music is the food of love” verwys, en die feit dat dit as spirituele voeding vir die siel beskou word. Chittick vertaal reël 1 van hierdie vers as:

Hence sama is the food of lovers, for within it they find the Image of the meeting with the Beloved. (Jalāl al-Dīn Rūmī 1983:326)

Rumi beskryf in reël 2 die *samā*'-byeenkoms as dit waarin die mistikus eenwording met God ervaar as 'n denkbeeld wat verder versterk word deur die klanke van die musiek. Die *Merriam-Webster Dictionary* (2017b) verklaar “phantasy” as “a creation of the imaginative faculty whether expressed or merely conceived”. Dit gaan dus oor 'n denkbeeld wat met die verbeelding geskep word van 'n gevoel van vrede wat met die mistieke eenwordingservaring gepaardgaan. Die verbeeldings-geestesvermoë (soos hier bo bespreek) speel hier dus 'n sleutelrol en sluit aan by die Soefi-begrip van die *'alam al-mithāl* – die domein waar hierdie beelde vorm verkry.

- **“At the time of *samā*' ...”**

- 1 At the time of *samā*', the Sufis hear another sound, from God's Throne.
- 2 You go ahead and listen to the form of the *samā*'; they have another ear.
Ghasel III:63–4 (Jalāl al-Dīn Rūmī 1983:328)

In reël 1 dui “another sound” op die musiek wat Soefi's met die innerlike oor hoor en wat van God afkomstig is. In reël 2 verwys “You” na diegene wat net op die uiterlike vorm van die *samā*'-byeenkoms fokus en die dieper dimensie nie begryp nie. Vir Rumi is die ware musiek van die *samā*' binnewaarts geleë.

- **“Remembered music ...”**

- 1 'Tis said, the pipe and lute that charm our ears
- 2 Derive their melody from rolling spheres;
- 3 But Faith, o'er passing speculation's bound,
- 4 Can see what sweetens every jangled sound.
- 5 We, who are parts of Adam, heard with him
- 6 The song of angels and of seraphim.
- 7 Our memory, though dull and sad, retains
- 8 Some echo still of those unearthly strains.
- 9 Oh, music is the meat of all who love,
- 10 Music uplifts the soul to realms above.
- 11 The ashes glow, the latent fires increase,
- 12 We listen and are fed with joy and peace.
(Jalāl al-Dīn Rūmī 2011:3)

Rumi besing in hierdie gedig musiek wat volgens Soefi's die siel vir 'n dieper begrip van die goddelike voorberei en die mens nader aan God bring. Chittick (2008:96–7) wys daarop dat daar volgens Soefi's iets in musiek is “[...] that can transport people into the invisible world, to their very origin in ‘nonexistence’, to that realm where God is still speaking His eternal word to them”. Ter verheldering van “rolling spheres” in reël 2, word daar verwys na die volgende teorie van die “Pure Brethren of Basra”:

Since the celestial spheres revolve and the planets and stars are moved, it follows that they must have musical notes and expressions with which God is glorified, delighting

the souls of angels, just as in the corporeal world our souls listen with delight to the melodies and obtain relief from care and sorrow. And inasmuch these melodies are but echoes of heavenly music, they recall to us the spacious gardens of Paradise and the pleasures enjoyed by the souls living there; and then our souls long to fly up thither and rejoin their mates. (Jalāl al-Dīn Rūmī 2011:3)

Rumi sê dus in reëls 1–4 ofskoon daar beweer word dat musiek sy oorsprong in bewegende hemelliggame het, dit deur geloof is, deur die innerlike oor, wat die goddelike in die melodieë ervaar word. In *Mathnawī* Boek IV:733–4 skryf Rumi:

Hence philosophers have said that we received these harmonies from the revolution of the (celestial) sphere,
(And that) this (melody) which people sing with pandore and throat is the sound of the revolutions of the sphere.

(Jalāl al-Dīn Rūmī 1929)

Die verwysing in reël 5–6 na Adam en die sang van die engele is na die primordiale musiek, die musiek van *Alast* wat deur die siel gehoor en geassosieer word met God se woorde by die Gelofte van *Alast* toe God Adam as sy eie gesant geskep het. Iets van daardie hemelse melodieë bly steeds eggo in die siel.

Musiek was vir Rumi deel van goddelike liefde en hy stel dit in reël 9 voor as voeding van die siel en dit wat die siel verhef. In reël 11 word dit, soos in die eerste gedig in hierdie afdeling, met vuur vergelyk wat die “memory, though dull and sad” weer kan laat opvlam. Vergelyk ook *Mathnawī* Boek IV:744:

The fire of love is made keen (inflamed) by melodies, just as the fire (ardour) of the man who dropped walnuts (into the water). (Jalāl al-Dīn Rūmī 1929)

In reël 12 is die verwysing na die *samā’*-byeenkoms waar Soefi’s luister en hul siele met vreugde en vrede gevoed word. In sy *Mathnawī* Boek IV:742–3 stel hy dit so:

Therefore *samā’* (music) is the food of lovers (of God), since therein is the phantasy of composure (tranquillity of mind).
From (hearing) sounds and pipings the mental phantasies gather a (great) strength;
nay, they become forms (in the imagination). (Jalāl al-Dīn Rūmī 1929)

Hierdie gedig beeld Rumi se beskouing van musiek as transformerende krag afkomstig van die goddelike uit.

- **“Where everything is music ...”**

- 1 Don’t worry about saving these songs!
- 2 And if one of our instruments breaks,
- 3 it doesn’t matter.
- 4 We have fallen into the place
- 5 where everything is music.

6 The strumming and the flute notes
7 rise into the atmosphere,
8 and even if the whole world's harp
9 should burn up, there will still be
10 hidden instruments playing.
11 So the candle flickers and goes out.
12 We have a piece of flint, and a spark.
13 This singing art is sea foam.
14 The graceful movements come from a pearl
15 somewhere on the ocean floor.
16 Poems reach up like spindrift and the edge
17 of driftwood along the beach, wanting!
18 They derive
19 from a slow and powerful root
20 that we can't see.
21 Stop the words now.
22 Open the window in the centre of your chest,
23 and let the spirits fly in and out.
(Jalāl al-Dīn Rūmī 1997:35–6)

Rumi herinner die leser in reël 1 daaraan dat liedere en instrumente onbelangrik is en, soos Schimmel (1993:175) aanvoer, slegs deur deelname van die Geliefde, klank kan voortbring: “it is he who produces the complaint of the harp which the lover has learned to play in his love”. Musiekinstrumente is dus simbool vir die siel wat sonder goddelike liefde geen klank voortbring nie. Rumi stel dit só: “being sober, no story comes from me (I am) like a *rabab* without a bow” (Schimmel 1993:174).

Al breek instrumente dus, is wat saak maak goddelike liefde, dit wat verantwoordelik is vir die musiek. Die lewe van die mistikus word in reëls 4–5 uitgebeeld as dié van musiek, dus goddelike liefde.

In reëls 6–10 word die feit weer benadruk dat instrumente slegs die uiterlike vorm voorstel, en dat musiek, al is dit verborge, sy ontstaan in God se liefde het en dat die “strumming and the flute notes” steeds met die innerlike oor gehoor sal word.

Reëls 11–12 dui daarop dat die uiterlike vorm of manifestasie verbygaan of tot niet gaan – die kers gaan dood – maar die innerlike inhoud, die essensie, die goddelike inspirasie is in die siel geleë en blywend; met ’n vuursteen en ’n vonk wat resoneer met Meister Eckhart se “spark of the soul” kan daar uiting aan goddelike liefde gegee word.

Schimmel (1993:66) voer aan dat die see op goddelike liefde dui en seeskuim op die uiterlike vorm. Sy skryf:

This world is but foam full of floating jetsam; but through the turning about of those waves and the congruous surging of the sea and the constant motion of the billows that

foam takes on a certain beauty, this world is “decked out fair” [...] for a moment, but the eye which perceives reality, cannot be deceived by its temporal charm.

In die konteks van die seemetafoor suggereer reëls 13–15 dus dat die liedere van die mens soos skuim is, en die grasieuse (dans)bewegings van ’n pêrel – die spirituele siel – afkomstig is.

In reëls 16–17 word die liedere, of woorde van poësie, uitgebeeld as waaiskuim en dryfhout wat op die see rondgeskommel word en op die strand beland met die implikasie van nutteloseheid. Soos Derridaanse betekenaars is hulle “wanting” en is nie daartoe in staat om betekenis weer te gee nie.

Reëls 18–20 beeld uit dat poësie in die verborge diepte van die wese van goddelike liefde, die abissale, waar betekenis geleë is, deur die verborge wortel gevoed word, met ander woorde betekenis verkry. Die teerheid, oftewel innerlike betekenis wat die liedere oordra (reël 6), is egter wel ’n weerspieëling van dit wat verborge is, of van die goddelike.

In reël 21 is daar die beroep op stilswye wat Rumi dikwels aan die einde van ’n gedig benut as erkenning van die onuitspreeklikheid van die ervaring wat hy probeer beskryf. Dit is in stilte, soos Michaels (2010:671) dit stel, “a common moment at which language fails”, wat die goddelike ervaar word, want woorde as uiterlike vorm is nie in staat om die goddelike uit te druk nie. Dit is die stilte van die woestyn, in die *khôra*, of negatiewe teologie wat die mistieke funksioneer; stilte wat die afwesigheid van betekenis in menslike taal erken, soos in Derrida se dekonstruksie.

Rumi onderskei tussen vorm en betekenis soos dit in hierdie gedig voorgestel word deur goddelike musiek van die siel of die diepte van die oseaan aan die een kant, en die instrument, die kers, of skuim aan die ander. Hy skryf in sy *Mathnawī* Boek VI:4747: “Form is shadow, meaning, the Sun” (Jalāl al-Dīn Rūmī 1933); en in Boek IV:1285: “Pass beyond form, escape from names! Flee titles and names toward meaning!”

- **“In the lap of your grace ...”**

- 1 In the lap of your grace I am like the melodious harp,
- 2 place the plectrum softer and more tenderly, so that you do not tear my strings!
(Schimmel 1993:175)

Hierdie reëls is ’n voorbeeld van hoe Rumi dikwels musiekinstrumente identifiseer met die minnaar, en die musikant met die Geliefde. Gebaseer op hierdie analogie is die lewe van die musiekinstrument in die hande van die musikant en sy bestaan geheel en al afhanklik van die aanraking van die Geliefde. Met die harp as metafoor vir die siel, skep Rumi ’n beeld in reël 1 van die mistikus omvou deur goddelike genade. Schimmel (1993:175) som die erotiese element van die beeld soos volg op: “The harp leans in the lap of the beloved, with its back bent, and is touched by his fingers (or the plectrum ‘love-pain’), thus producing sweet songs, day and night.”

7.2 Poësie met verwysings na dans

- **“The creatures are set in motion by love ...”**

1 The creatures are set in motion by love,
 2 love by God in all eternity –
 3 The wind dances because of the spheres,
 4 the trees because of the wind.
 Divan 5001 (Jalāl al-Dīn Rūmī 1983:197)

Die skepping word in hierdie ghasel uitgebeeld as ’n groot kosmiese dans waarin daar in die wêreld ingedans word. Die belangrike is dat dit die ewige liefde van God was wat dit teweeggebring het.

Reëls 3–4 stel ’n soort orde van oorsaak en gevolg daar en kosmiese harmonie wat dié van die *samā*’-byeenkoms weerspieël wat, hoewel ekstaties, deur ’n ordelike struktuur gekenmerk word.

Zekrgoo (2012:9) wys daarop dat Rumi *samā*’ as “an act of harmonization with the cosmos, a mimesis of Cosmic Dance” beskou. Volgens Schimmel (1993:180) is hierdie dans ’n voorstelling van “the well-established cosmic order in which every being has its special place and function comparable to the dervishes who follow the rigid rules of *samā*’ in perfect ease”.

- **“(Holy) men dance ...”**

1 (Holy) men dance and wheel on the (spiritual) battle-field: they dance in their own blood.
 2 When they are freed from the hand (dominion) of self, they clap a hand;
 3 when they escape from their own imperfection, they make a dance.
 4 From within them musicians strike the tambourine; at their ecstasy the seas burst into foam.
 5 You see it not, but for their ears the leaves too on the boughs are clapping hands.
Mathnawī Boek III:96–9 (Jalāl al-Dīn Rūmī 1929)

In hierdie reëls word die innerlike dans “in their own blood” van die Soefi’s uitgebeeld as dit wat geassosieer word met die aflegging van hul *nafs* (eie ek) wat ’n voortdurende spirituele stryd behels. Hierdie dans het nie ’n noodwendige skakel met die liggaam nie, en kan slegs deur diegene wat hulself van hul eie ego verlos het, in die siel ervaar word. Chittick stel soos volg: “[...] music and dancing are primarily inward states, and only secondary phenomena in the outward world” (Jalāl al-Dīn Rūmī 1983:325).

Ook die musikante word innerlik “gehoor”; ekstase word metafories as die dans van die see uitgebeeld wat in skuim uitbars. Met hul innerlike oor hoor hierdie mistici selfs die geritsel van blare as handegeklap wat deel vorm van die *samā*’-byeenkoms. Schimmel (1993:179) wys daarop dat die ritmiese handeklap wat met die musiek gepaardgaan, ’n simbool van die voortdurende spanning tussen skeiding en eenwording is, waarsonder geen beweging of klank moontlik sou wees nie.

- **“The heavens are like a dancing dervish-cloak ...”**

- 1 The heavens are like a dancing dervish-cloak,
- 2 But the Sufi is hidden. Oh Moslems, whoever has seen a cloak dance without a body in it?
- 3 The cloak dances because of the body, the body because of the spirit, and love for the Beloved has tied the spirit’s neck to the end of a string.
(Jalāl al-Dīn Rūmī 1983:328)

Hierdie divan is weer eens ’n uitbeelding daarvan dat die wesenlike dans dié van die siel is, en dat die uiterlike vorm (“cloak”) slegs die manifestering van die innerlike ekstase is. Die essensiële dans is dié van die siel wat deur goddelike liefde gedryf word. Die beeld is van ’n marionet wie se dans deur goddelike liefde gedryf word.

- **“Why does not the soul take wing ...”**

- 1 Why does not the soul take wing, when from the glorious Presence
A speech of sweet favour comes to it, saying, ‘Aloft’?
- 2 How should a fish not leap nimbly from the dry land into the water,
When the sound of waves reaches its ear from the cold ocean?
- 3 Why should a falcon not fly from the quarry towards the King,
When it hears by drum and drum-stick the notice of “Return”?
- 4 Why should not every Sufi begin to dance, like a mote,
In the sun of eternity, that it may deliver him from decay?
Divan XXIX (Jalāl al-Dīn Rūmī 2004:117)

Rumi maak hier van retoriese vrae as literêre strategie gebruik om die leser se deelname te wek en klem te lê op die feit dat dit die Soefi se verlange na God se liefde is wat hy deur die *samā*’-dans kan ervaar.

Met vis en valk as beeldspraak vir die siel, illustreer hy elk se natuurlike noodwendige hunkering na en aangetrokkenheid tot sy “bron” – die siel na Sy glorieryke teenwoordigheid, die vis na die oseaan, die valk na sy meester, en die Soefi na die *samā*’ waardeur hy die eenwording met God ervaar. Hierdeur beklemtoon Rumi dat die mistikus wat God lief het, en nie aan spirituele aftakeling blootgestel wil word nie, nie anders kan as om te begin dans nie. Die dans verkry weer ’n kosmiese assosiasie met die beeldspraak van ’n stofdeeltjie (“mote”) wat om die son dans.

- **“We came whirling ...”**

- 1 We came whirling
- 2 out of nothingness
- 3 scattering stars
- 4 like dust
- 5 the stars made a circle

- 6 and in the middle we dance
 7 every atom
 8 turns bewildered
 9 and it is only God
 10 circling Himself.
 (Jalāl al-Dīn Rūmī 1981:13–4)

Reëls 1–2 van hierdie ghaseel sluit aan by die Gelofte van *Alast* en die skepping toe wesens uit 'n toestand van niebestaan in 'n ekstatische toestand, dié van bestaan, ingedans het.

Verstrooide sterre word met stofdeeltjies vergelyk wat in 'n sirkel dans waarbinne die derwisje dans. Soos ander Persiese digters het Rumi dikwels geskryf oor die “dance of zarrat” – klein stofdeeltjies wat lyk asof hulle in die sonlig dans. Die woord “zarra” kan ook vertaal word met “atoom” wat, volgens Schimmel (1993:180):

[...] gives this imagery a very modern, but appropriate flavour. These particles are thought to dance around the sun; the Sun of Tabriz is the centre around which everything turns so that the Sufis can almost be called sun-worshippers. It is out of love for this sun that the atoms of this world came dancing forth from Non-Existence.

Met verwysing na die atome wat as deel van die groot kosmiese dans in reël 8 as “bewildered” beskryf word, word daarop gewys dat Nicholson en ander dikwels dié woord gebruik om die toestand van spirituele vervoering weer te gee. Die gedig beeld die groot kosmiese dans uit met God as die wentelende middelpunt waarom alles dans.

- **“Mount Sinai, from (seeing) the radiance of Moses ...”**

- 1 Mount Sinai, from (seeing) the radiance of Moses, began to dance, became a perfect Súfī, and was freed from blemish.
 2 What wonder if the mountain became a venerable Súfī? The body of Moses also was (formed) from a piece of clay.
Mathnawí Boek I:867–8 (Jalāl al-Dīn Rūmī 1926)

Met verwysing na Berg Sinai en Moses in reël 1 voer Schimmel (1993:179) aan:

Every movement can be explained as dance even the Koranic dictum that during God's revelation on Mount Sinai the mountain trembled (Sura 7/143) is interpreted as its entering into ecstatic dance, comparable to the perfect Sufī in the Divine Presence.

Vir Soefi's bring die goddelike die siel in beroering, en hier weerspieël Moses wat soos alle mense metafores uit klei geskep is, die skittering en almag van God.

- **“In the air of Divine Love ...”**

- 1 In the air of Divine Love they begin to dance like the full moon's orb flawless in trance
 2 Their bodies in dance, their souls – beyond words;

- 3 And all that surrounds them, they too, beyond words.
Mathnawí Boek I:1347–8 (Zekrgoo 2012:10)

In slegs drie reëls slaag Rumi daarin om op besonder esteties-mistiese wyse ’n evokatiewe beeld te skep van die tollende *samā*’-dans in ’n atmosfeer van heilige liefde wat woorde transendeer, deur die derwisje se wenteling te vergelyk met die baan van die volmaan om die aarde. In reël 1 dui “flawless” op die vlekkeloosheid van die transervaring – die heilige kwaliteit. In reël 2 word uitgedruk dat hul liggame dans, maar dat hul siele en dit wat hulle omring, egter onuitspreeklik is. Met sy beeldspraak omskep Rumi in die woorde van Keshavarz (1998:31) “the funeral of words into a whirling dance [...]”.

8. Samevatting

Rumi se besondere liefde vir musiek en dans het aanleiding gegee tot die skryf van hierdie artikel. Daar is eers gefokus op Rumi, sy biografiese besonderhede, en veral sy ontmoeting en innige vriendskap met die swerwende derwisj, Shams-i-Tabrīzī, wat hom laat besef het dat belangriker as reëls en dogma, dit eerder poësie, musiek en dans was waardeur hy in vreugdevolle ekstase God kon aanbid. Sy werk is kortliks bespreek en ’n beknopte oorsig oor Soefisme is gegee.

Daarna is die komplekse siening oor musiek in die Islam-konteks bespreek. Vervolgens is die kardinale rol van musiek en dans in Soefisme en Soefi-rituele en die funksie daarvan in goddelike aanbidding uitgewys.

Laastens het die gedigte en aantekeninge daarvoor aangetoon dat Rumi musiek as die transformerende krag en spirituele voeding vir die siel beskou het; ook dat volgens Rumi daar met die innerlike oor tydens *samā*’ geluister moet word. Die mens is die musiekinstrument wat in die hande van die musikant, die Geliefde / God is, en al wat standhoudend en ewig is, is musiek wat goddelik geïnspireerd is. Vir Rumi was dans, gedryf deur liefde, om in harmonie met die kosmos te wees. Bevry van die ego, kom die siel in beroering.

Met sy gedigte wat verwys na die spirituele wenteldans beeld Rumi die derwisje uit wat tydens die *samā*’-byeenkoms hul aardse bande aflê ten einde in ’n toestand van mistieke ekstase eenwording met die goddelike te kan ervaar. Dit word as kosmiese dans uitgebeeld met die klem op goddelike liefde wat die dans dryf, en deur dieselfde mag wat die kosmos beheer, in beweging gebring word. Dit is wesenlik ’n innerlike dans, ofskoon die ekstatiese op ordelike wyse uitgevoer word.

Om saam te vat, is dit duidelik dat musiek en dans ’n diepgaande betekenis vir Rumi gehad het en ’n kardinale rol in sy geloofslewe gespeel het.

Bibliografie

Anjum, T. 2006. Sufism in history and its relationship with power. *Islamic Studies*, 45(2):221–68.

Antolak, R.J. s.j. *The poetry of Zarathushtra*. <http://www.zoroastrian.org.uk/vohuman/Article/The%20Poetry%20of%20Zarathushtra.htm> (8 September 2025 geraadpleeg).

Arberry, A.J. 1950. *Sufism: An account of the mystics of Islam*. Londen: Allen & Unwin.

Azad, A. 2013. *Sacred landscape in medieval Afghanistan: Revisiting the Fad.ā'il- i Balkh*. Oxford: Oxford University Press.

Baldock, J. 2005. *The essence of Rumi*. Londen: Arcturus.

Branning, K. 2023. History of the Anatolian Seljuks. <http://www.turkishhan.org/history.htm> (8 September 2025 geraadpleeg).

Britannica. s.j. *The thousand and one nights*. <https://www.britannica.com/topic/The-Thousand-and-One-Nights> (8 September 2025 geraadpleeg).

Burckhardt, T. 2009. *Art of Islam: Language and meaning*. Bloomington, IN: World Wisdom Inc.

Chittick, W.C. 1998. *The self-disclosure of God: Principles of Ibn al-'Arabi's cosmology*. Albany, NY: State University of New York Press.

—. 2005. *The Sufi doctrine of Rumi*. Bloomington, IN: World Wisdom.

—. 2008. *Sufism: A beginner's guide*. Oxford: Oneworld.

—. 2010. *The Sufi path of knowledge: Ibn al-'Arabi's metaphysics of imagination*. New York: State University of New York.

Cole, J. 2025. Rumi and Shakespeare: On forgiveness and reconciliation. *Renovatio, Essays*, Maart. <https://renovatio.zaytuna.edu/article/rumi-shakespeare-forgiveness> (8 September 2025 geraadpleeg).

Corbin, H. 1972. *Mundus Imaginalis, or, the imaginary and the imaginal*. Ipswich: Golgonooza Press.

During, J., M.P. Baumann, M. Bröcker en L. Fujie. 1997. Hearing and understanding in the Islamic gnosis. *The World of Music*, 39(2):127–37.

Erzen, J.N. 2007. Islamic aesthetics: An alternative way to knowledge. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(1):69–75.

—. 2008. The dervishes dance: The sacred ritual of love. *Contemporary Aesthetics*, 6. <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0006.007> (8 September 2025 geraadpleeg).

- Farmer, H.G. 1952. The religious music of Islām. *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 1/2:60–5.
- Feldman, W. 2022. *From Rumi to the whirling dervishes: Music, poetry and mysticism in the Ottoman Empire*. Edinburgh: Edinburgh University Press samewerkend met die Aga Khan University Institute for the Study of Muslim Civilisations en die Aga Khan Music Programme. https://ecommons.aku.edu/uk_ismc_series_music/2 (8 September 2025 geraadpleeg).
- Fleming, J. en H. Honour. 1977. *Dictionary of the decorative arts*. New York: Harper & Row.
- Friedlander, S. 1975. *The whirling dervishes: Being an account of the Sufi order, known as the Mevlevis, and its founder, the poet and mystic, Mevlana Jalalu'ddin Rumi*. New York: Macmillan.
- Gillani, K. s.j. Ginan (hymn): Hearing and reciting within the Indo-Muslim cultural context. <https://sites.ualberta.ca/~michaelf/Indo-Muslim%20Cultural%20Context%20by%20Karim%20Gillani.pdf> (8 September 2025 geraadpleeg).
- Gribetz, A. 1991. The samā' controversy: Sufi vs. legalist. *Studia Islamica*, 74:43–62.
- Hambidge, J. 2013. *Reisjoernaal: Derwiese dansers*. [Blog.] <https://joanhambidge.blogspot.com/2013/03/reisjoernaal-derwisje-dansers.html> (8 September 2025 geraadpleeg).
- Harmless, S.J. 2008. *Mystics*. Oxford: Oxford University Press.
- Iqbal, A. 1983. *The life and work of Jalal-Ud-Din Rumi*. Londen: Octagon.
- Issitt, M. en C. Main. 2014. *Hidden religion: The greatest mysteries and symbols of the world's religious beliefs*. Santa Barbara, CA: ABS-CLIO.
- Jalāl al-Dīn Rūmī. 1926. *The Mathnawī of Jalālū'ddīn Rūmī*. Bevat die vertalings van die eerste en tweede boeke, geredigeer uit die oudste beskikbare manuskripte, met kritiese aantekeninge, vertaling en kommentaar deur R.A. Nicholson. Londen: Luzac.
- . 1929. *The Mathnawī of Jalālu'ddīn Rūmī*. Bevat die vertalings van die derde en vierde boeke, geredigeer uit die oudste beskikbare manuskripte, met kritiese aantekeninge, vertaling en kommentaar deur R.A. Nicholson. Londen: Luzac.
- . 1933. *The Mathnawī of Jalālu'ddīn Rūmī*. Bevat die vertalings van die vyfde en sesde boeke, geredigeer uit die oudste beskikbare manuskripte, met kritiese aantekeninge, vertaling en kommentaar deur R.A. Nicholson. Londen: Luzac.
- . 1981. *Rumi: Fragments, ecstasies*. Vertaal deur D. Liebert. Santa Fe, NM: Source Books.
- . 1983. *The Sufi path of love*. Vertaal deur W.C. Chittick. Albany, NY: State University of New York.
- . 1997. *The essential Rumi*. Vertaal deur Coleman Barks; met J. Moyne, A.J. Arberry en R.A. Nicholson. Edison, NJ: Castle Books.

—. 2004. *Selected poems from the Dīvāni Shamsi Tabrīz*. 4de uitgawe. Geredigeer en vertaal met 'n inleiding, aantekeninge en bylae deur R.A. Nicholson. New Delhi: Kirab Bavan.

—. 2009. *Mystical poems of Rumi*. Vertaal uit die Persies deur A.J. Arberry, aantekeninge en voorbereiding deur Hasan Javadi; voorwoord tot die nuwe en verbeterde uitgawe deur Franklin D. Lewis; algemene redakteur, Ehsan Yarshater. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

—. 2011. *Selected poems of Rumi*. Vertaal uit die Persies met inleiding en aantekeninge deur R.A. Nicholson. Mineola, NY: Dover.

Johnson, W. 2010. *Rumi's four essential practices: Ecstatic body, awakened soul*. Rochester, VT: Inner traditions.

Keshavarz, F. 1998. *Reading mystical lyric: The case of Jalāl al-Dīn Rūmī*. Columbia, SC: University of South Carolina.

Khalaf, D. 2025. *The sacred roots of dance: How cultures have used movement to connect with the divine*. <https://ecstaticdancenyaack.org/blog/the-sacred-roots-of-dance-how-cultures-have-used-movement-to-connect-with-the-divine> (8 September 2025 geraadpleeg).

Koran. 2001. *Die Heilige Quran*. Byeengebring in een band. In Afrikaans vertaal deur Imam M.A. Baker. Durban: IDM Publications.

Lewis, F.D. 2014. *Rumi past and present, East and West: The life, teaching and poetry of Jalāl Al-Dīn Rumi*. Londen: Oneworld Publications.

Lewisohn, L. 1997. The sacred music of Islam: Samā' in the Persian Sufi tradition. *British Journal of Ethnomusicology*, 6:1–33. <http://www.jstor.org/stable/3060828> (8 September 2025 geraadpleeg).

Markoff, I. 1995. Introduction to Sufi music and ritual in Turkey. *Middle East Studies Association Bulletin*, 29(20):157–60.

Matsumoto, A. 2009. On Rumi's philosophy of language. *Sophia perennis*, (1)1.

Merriam-Webster Dictionary. 2017. *Phantasy*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/phantasy> (8 September 2025 geraadpleeg).

Michaels, A.G. 2010. The mystic and the poet: Identity formation, deformation, and reformation in Elizabeth Jennings' "Teresa of Avila" and Kathleen Jamie's "Julian of Norwich". *Christianity and Literature*, 59(4):665–81.

Nasr, S.H. 1974. *Jalāl al-Dīn Rūmī: Supreme Persian poet and sage*. Téhéran: Conseil Supérieur de la Culture et des Arts.

—. 1987. *Islamic art and spirituality*. New York: State University of New York Press.

- Newell, J.R. 2007. Experiencing *Qawwali*: Sound as spiritual power in Sufi India. PhD-proefschrift, Vanderbilt University.
- Nicholson, R.A. 2002. *The Mystics of Islam*. Bloomington, IN: World Wisdom Inc.
- Pascal, A. 2017. *Multiculturalism and the convergence of faith and practical wisdom in modern society*. Hershey, PA: Information Science Reference.
- Pederson, J. 2013. The writer as dervish: Sufism and poetry in Orhan Pamuk's "Snow". *Religion & Literature*, 45(3):133–54.
- Qamber, A. 2002. Essay: Rumi: Mystic extraordinary. *India International Centre Quarterly*, 28(4):152–63.
- Rasoul, S. 2024. Henry Corbin's discovery of the Imaginal realm in Sufism. *Quest*, 112(3):26–31.
- Ridgeon, L. (red.). 2020. *Routledge handbook on Sufism*. Londen: Routledge.
- Sachs, C. 1937. *World history of the dance*. New York: Seven Arts.
- Schimmel, A. 1975. *Mystical dimensions of Islam*. Chapel Hill, NC: The University of North Carolina Press.
- . 1993. *The triumphal Sun: A study of the works of Jalaloddin Rumi*. New York: State University of New York Press.
- . 2017. *Sufism*. Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Sufism> (8 September 2025 geraadpleeg).
- Shira. s.j. Jalal al-Din Mevlana Rumi and the whirling dervishes of Turkey: An introduction. <http://www.shira.net/culture/dervishes-mevlevi.htm> (8 September 2025 geraadpleeg).
- Tarn, W.W. 2010. *The Greeks in Bactria and India*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Uzdavinsys, A. 2001. At-Tasawwuf and Neoplatonic philosophy. *Acta Orientalia Vilnensia*, 2:73–83.
- Van der Berg, D.[Z.]. 2023. *Rumi: Liefdesverse en aanhalings*. Gansbaai: Naledi.
- Van der Berg, E.[J.]. 2019. Performatiwiteit van taalgebruik en verstegniek in die mistieke digkuns van Jalāl al-Dīn Muhammad Rūmī, asook in die werk van geselekteerde Afrikaanse digters: 'n Vergelykende studie. PhD-proefschrift, Noordwes-Universiteit.
- . 2022. Die Soefi-denkwêreld van Rumi na aanleiding van sy gedig "Die rietfluitlied". *LitNet Akademies*, 19(2):73–99. https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2022/09/LitNet_Akademies_j19n2b3_Van-der-Berg.pdf.

—. 2023. Erotiese digkuns en Soefisme in Rumi se werke. *LitNet Akademies*, 20(2):1–39. https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2023/09/LitNet_Akademies_j20n2b1_Van-der-Berg.pdf.

—. 2025. Rumi se wyn- en bedwelmingbeeldspraak. *LitNet Akademies*, 22(1):97–123. https://www.litnet.co.za/wp-content/uploads/2025/06/LitNet-Akademies-221_j22n1b4_Van-der-Berg.pdf.

Williamson, A. s.j. *Biomorphic art: The art of arabesque*. <https://artofislamicpattern.com/resources/introduction-to-islami/> (8 September 2025 geraadpleeg).

Zarrabi-Zadeh, S. 2020. Sufism and Christian mysticism: The Neoplatonic factor. In Ridgeon (red.) 2020.

Zarrinkoob, A. 1970. Persian Sufism in its historical perspective. *Iranian Studies*, 3(3/4):139–220.

Zekrgoo, A.H. (2012). Metaphors of music & dance in Rumi’s Mathnawi. *KATHA – The Official Journal of the Centre for Civilisational Dialogue*, 8(1)1–14.

Bylaag: Woordelys van sekere Arabiese en Persiese terme en hul betekenisse

adhān = oproep tot gebed vyf keer per dag deur die muezzin vanaf die moskee

’alam = wêreld of domein

’alam al-mithāl = domein van die “imaginal”

āyīn = seremonie

baqā = bestaan in God

darvīsh = ’n arm, behoeftige, asketiese en onthoudende persoon of kluisenaar

dhikr = letterlik, gedagtenis aan God; verwys ook na die invokasieritueel van die Soefi’s

fanā’ = uitwissing of afsterwe van die self

ghaflah = vergeetagtigheid (van God)

ihsān = dit doen wat goed is

’ishq = hartstogtelike liefde

karavanserais = herberge

mufi = eksponent van Islamitiese regsgeleerdheid

nafs = vleeslike self

ney = Midde-Oosterse fluit

peşrev = prelude of gekomponeerde gedeelte vir ’n instrumentale ensemble

salāt = daaglikse gebede

samā’ = om te hoor; dui ook die Soefi-seremonie aan wat musiek en dans insluit

samā'-khānas = huise wat toegewy is aan die uitvoering van mistieke musiekkonserte

semazen = dervisje

Sharī'ah = Islamitiese wet

shaykh = Soefi-meester

silsilah = ketting van oordrag wat na die Profeet toe teruglei

Sunnah = die rekord van die Profeet Mohammed se leerstellings

tarīqah = spirituele Soefi-weg

taṣawwuf = om 'n Soefi te wees, of Soefisme

wajd = mistieke ekstase of vreugde

wujud = bestaan (in God)

Eindnotas

¹ Kyk Bylaag: Woordelys van sekere Arabiese en Persiese terme en hul betekenis wat in hierdie artikel gebruik word.

² Vir meer besonderhede oor hom en sy poësie kyk Van der Berg (2022, 2023 en 2025).

³ Foto deur skrywer geneem.

⁴ Foto deur skrywer geneem.

⁵ Foto deur skrywer geneem.