هنر و زیبایی در عرفان ایران

مجموعه مقالات دربارهٔ هنر و زیبایی
در نشریهٔ عرفان ایران

گردآوری، تدوین و مقدّمهٔ
لادن اعتضادی

سرشناسه : اعتضادی، لادن
عنوان و نام پدیدآور : هنر و زیبایی در عرفان ایران: مجموعه مقالات درباره هنر و زیبایی در نشریه عرفان ایران /گردآوری و تدوین لادن اعتضادی.
مشخصات نشر : تهران: حقیقت، ۱۳۸۹.
مشخصات ظاهری : هجده، ۳۲۷ ص.: مصور.
شابک : ۷۰۰۰۰ ریال 978-600-5231-18-2
وضعیت‌فهرست‌نویسی : فیپا
موضوع : فصلنامه عرفان ایران: مجموعه مقالات عرفانی (مجلّه)
موضوع : عرفان ــ ایران ــ مقاله‌ها و خطابه‌ها
موضوع : عرفان و هنر ــ مقاله‌ها و خطابه‌ها
رده‌بندی کنگره : ۱۳۸۹ ۹ a ۶ الف / BP ۲۸۶
رده‌بندی دیویی : ۲۹۷/۸۳
شماره کتابشناسی ملی : ۲۱۰۳۲۱۵

هنر و زیبایی در عرفان ایران
(مجموعه مقالات دربارهٔ هنر و زیبایی در نشریهٔ عرفان ایران)
گردآوری، تدوین و مقدّمه: دکتر لادن اعتضادی، عضو هیئت علمی دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی
ناشر: انتشارات حقیقت؛ تهران، خیابان گاندی، خیابان نهم، پلاک ۲۴
صندوق پستی: تهران، ۳۳۵۷ـ ۱۱۳۶۵
تلفن: ۸۸۷۷۲۵۲۹؛ فاکس: ۸۸۷۹۱۶۵۲
تلفن مرکز پخش: ۵۵۶۳۳۱۵۱
Email: info@haqiqat.ir Site: www.haqiqat.ir
طرّاح روی جلد: حبیب‌الله اسلامی
چاپ اوّل: ۱۳۸۹
تعداد: ۱۰۰۰ نسخه
چاپ و صحافی: شرکت چاپ خواجه
قیمت: ۷۰۰۰ تومان
شابک: ۲-۱۸-۵۲۳۱-۶۰۰-۹۷۸
ISBN: 978-600-5231-18-2

فهرست مندرجات

پیشگفتار		هفت
مقدّمه		نه
فصل اوّل: عرفان، هنر و زیبایی		۱
پیام به چهارمین همایش شاه‌نعمت‌الله ولی در بلغارستان	دکتر حاج نورعلی تابنده	۳
فریتهوف شوئون و معنای زیبایی	دکتر سعید بینای مطلق	۱۳
هنرهای اسلامی و مسیحیِ قرون‌وسطیٰ در آثار تیتوس بورکهارت	فیلیپ فور ترجمهٔ دکتر امیر نصری	۲۳
فصل دوم: عرفان، هنر و پیشه		٤٥
هنر، صنعت و دین	فوبیون بائرز ترجمهٔ حسن نورائی بیدخت	٤٧
جوانمردی و کار	دکتر سیّد حسین نصر ترجمهٔ فاطمه شاه‌حسینی	٦٣
کار در زندگی معنوی	فریتهوف شوئون ترجمهٔ پریسا خداپناه	٨٣

تأمّلی در باب معنای روحانی کار | سیّد حسن آذرکار | ۸۷

فصل سوم: عرفان، شعر و موسیقی | | ۱۰۳

شعر عارفانهٔ محض و شعر رندانه و عاشقانه در شاه نعمت‌الله ولی | دکتر نصرالله پورجوادی | ۱۰۵

قوّالی و طرائق تصوّف | دکترسیّدمصطفی آزمایش | ۱۲۱

عرفان و موسیقی معنوی در دورهٔ قاجار: مشتاق و نقش وی در تحوّل ساختار صدا دهی سه‌تار | احمد صدری | ۱۴۱

بررسی مواردی از آداب صوفیه از نظر فقهی | علی آقا نوری | ۱۵۳

وزن عروضی و وزن هجایی در موسیقی سماعی | دکتر سیّدمصطفی آزمایش | ۱۸۱

صوفی و شعر: بوطیقای شعر صوفیانه عثمانی | تورقای شفق | ۱۹۷

فصل چهارم: عرفان و هنرهای بصری | | ۲۰۱

حیرت صوفیانه و هنر اسلامی | آندری اسمیرنوف | ۲۰۳

تأمّلی دربارهٔ تزیین از منظر فصوص الحکم | ترجمهٔ اسماعیل پناهی | ۲۰۳

تأثیر زبان عربی بر هنرهای بصری اسلامی | تیتوس بورکهارت | ۲۲۱

| ترجمهٔ امیرنصری | ۲۲۱

هنر خوشنویسی و نسبت آن با موسیقی اصیل ایرانی | آریاسب دادبه | ۲۳۹

هنر سجّاده: محتوا و رمز | اِماکلارک | ۲۵۳

ترجمهٔ دکتر سیّد مصطفی شهرآیینی

فصل پنجم: عرفان و معماری ۲۶۵

معماری ذاکرانه: یادداشتی در مناسبات عملی ذکر با معمار و فعل معماری — دکتر مهرداد قیومی بیدهندی ۲۶۷

مجموعهٔ مزار شاه نعمت‌الله ولی: بررسی سیر تحوّل و تحلیل کالبدی — دکتر مهرداد قیومی بیدهندی ۲۷۹

مروری بر برخی از آثار معماری طریقهٔ نعمت‌اللّهیه در ایران — دکتر مهرداد قیومی بیدهندی ۳۰۳

پیشگفتار

سخن گفتن از هنر در فرهنگ‌های دینی، فارغ از بحث عرفانی ممکن نیست. گرچه در دوران معاصر و در عصر تجدّد، معنای هنر و زیبایی باژگونه شده است و اکنون این مفاهیم به گونه‌ای دیگر تبیین می‌شوند، امّا پیش‌تر و درگذشته، سنّت‌های مختلف دینی حاوی بُعدی عرفانی بودند که حضوری مؤثّر بر تمام شؤون زندگی داشت، در آن زمان کار و زندگی دارای ماهیّتی متفاوت با امروز بود و در آن سنّت‌ها کار به نیّت کمال به انجام می‌رسید و حاصل آن چیزی بود که کمال و زیبایی را در خود متجلّی می‌ساخت. سخن گفتن از عرفان و طریقت نیز، فارغ از بحث زیبایی و هنر امری ناممکن است. بحث در عرفان و نپرداختن به زیباترین و کمال یافته‌ترین جلوه‌های آن، یعنی "هنرها" که مجلای کمالِ "زیبایی" هستند، دور از طریق معرفت است.

نشریهٔ **عرفان ایران** در طول یازده سال عمر خود ــ از سال ۱۳۷۸ ــ همواره در این طریق گام برداشته و به مناسبت ایّام، مقالاتی را از صاحب‌نظرانِ به‌نام، در زمینهٔ هنر و زیبایی منتشر کرده است. کتاب پیش‌رو یک مجموعه مقاله است برمبنای آنچه در **عرفان ایران** در این زمینه تاکنون منتشر شده است. این کتاب

بـــه‌صورت مـوضوعی طـبقه‌بندی شـده است و در مـقدّمهٔ آن شـرحـی بـر ایـن طبقه‌بندی و موضوعات مقالات تدوین شده ارائه می‌شود.

و من الله توفیق

اردیبهشت ماه ۱۳۸۹

لادن اعتضادی

عضوهیئت‌علمی دانشکدهٔ‌معماری و شهرسازی

دانشگاه شهید بهشتی

مقدّمه

مجموعه مقالاتی که در کتاب **هنر و زیبایی در عرفان ایران** گرد آمده‌اند بنابر موضوع، به پنج فصل به شرح زیر طبقه‌بندی شده‌اند:

۱ـ عرفان، هنر و زیبایی، ۲ـ عرفان، هنر و پیشه، ۳ـ عرفان، شعر و موسیقی، ٤ـ عرفان و هنرهای بصری، ٥ـ عرفان و معماری.

فصل نخست از کتاب حاضر در موضوع عرفان، هنر و زیبایی، شامل سه مقاله است. نخستین مقاله متن پیام جناب آقای دکتر حاج نورعلی تابنده به چهارمین همایش بزرگداشت شاه نعمت‌الله ولی است که در بلغارستان برگزار شد. ایشان در این پیام ضمن معرّفی شخصیّت معنوی حضرت شاه نعمت‌الله ولی، وی را «در خیل شعرا و از نظر ادبیات عرفانی از صدرنشینان» معرّفی می‌کنند و اشاره دارند که شاه نعمت‌الله در موسیقی نیز دارای اطّلاعاتی بوده‌اند که بنابر مقتضیّات زمانه چندان به آن نپرداخته‌اند. سپس در این پیام جایگاه ادبیات، شعر، سماع و موسیقی نزد عارفان، مورد تأکید قرار می‌گیرد. مقالهٔ دوم از دکتر سعید بینا مطلق، بحثی است در دستگاه زیبایی‌شناسی عرفانی فریتهوف شوئون، در این مقاله تعریف شوئون که «زیبایی شکوه حقیقت است»، در دستگاه فکری وی تفسیر

می‌شود و مبانی متافیزیکی و نیز ابژکتیوبودن زیبایی به‌عنوان امر محسوس مورد بررسی قرار می‌گیرد. مقالهٔ سوم با عنوان "هنرهای اسلامی و مسیحی قرون وسطا"، بنا به سخن فیلیپ فور «تلاشی است برای ترسیم مقدّمات، جوانب و رئوس» مطالبی در تحقیق تطبیقی هنر مقدّس، و از آن حیث که بورکهارت از پیشروان این امر محسوب می‌شود، مؤلّف به نحوهٔ بررسی تطبیقی هنرهای مسیحی و اسلامی قرون وسطی نزد بورکهارت ــ که معتقد به رابطهٔ عمیق میان ساختار وحی با هنر مقدّس است ــ پرداخته است. مقاله، ترجمهٔ آقای امیرنصری و حاوی اهمّ مطالب در زمینهٔ انواع هنرهای مقدّس در اسلام و مسیحیّت و چگونگی تفسیر تطبیقی بورکهارت از آنها است.

فصل دوم کتاب شامل چهار مقاله در مبحث عرفان، هنر و پیشه، است. نخستین مقاله با عنوان "هنر و صنعت و دین"، اثر فوبین بائرز و ترجمهٔ حسن نورایی بیدختی است. این مقاله بر مسألهٔ کار و زندگی روزمره و نسبت آن با هنر در جوامع سنّتی متمرکز است و با ذکر نمونه‌هایی از فرهنگ‌های مختلف دینیِ کهن کوشش دارد تا ارتباط بین هنر و مناسک معنوی را نشان دهد و تقدّس کار و صنعتگری را در این ساحت به خواننده باز شناساند. در پایان به ریشه‌های دینی ـ آیینیِ رقص، نمایش و موسیقی و ارتباط آن‌ها با کار و معیشت مردمان می‌پردازد. دیگر مقاله از این فصل با عنوان "جوانمردی و کار"، اثر دکترنصر است که به تبیین جایگاه فتوّت و جوانمردی در زندگی مادّی و معنوی جامعهٔ اسلامی در دوران درخشان تمدّن اسلامی اختصاص دارد. در این مقاله با پرداختن به ویژگی‌ها، خاستگاه، تاریخچه و مقامات فتوّت، از آن به‌مثابهٔ طریقتی باطنی یاد می‌کند و نهایتاً پیوند میان کار و معنویّت را در قالب آداب و مناسک خاص و در چارچوب رابطهٔ استاد و شاگردی و مراد و مریدی در ساختار اصناف

و اصحاب حرف و صنعتگران در جامعهٔ اسلامی موردبحث قرار می‌دهد. "کار در زندگی معنوی"، اثر شوئون مقالهٔ سوم از فصل دوم کتاب است. وی نخست به مفهوم بی‌عملی و در بندکار نشدن نزد اهل زهد و طریقت در ادیان مختلف می‌پردازد و از آن به‌مثابهٔ یک سلوک معنوی که مغایر باکاهلی و تن‌پروری است یاد می‌کند، آن‌گاه معنای کار را درگذشته به‌مثابهٔ امر معنوی باز می‌گشاید و در پاسخ به چگونگی امکان سازش میان یک زندگی معنوی با الزامات زندگی ظاهری و جمع‌شدن کار با معنویّت، سه شرط اساسی برای "کار" قائل می‌شود. مقالهٔ آخر با عنوان "تأمّلی در معنای روحانی کار" همچون مقالهٔ قبلی به موضوع کار به‌مثابهٔ امری معنوی نظر دارد. سیّدحسن آذرکار در این مقاله با نام تأمّلی در معنای روحانی کار، هم‌سو با شوئون در پی پاسخ به این سؤال است که چگونه می‌توان ضمن اشتغال به‌کارهای دنیوی مجالی برای رشد معنوی و سلوک عرفانی پیدا نمود. وی با تکیه بر منابع اسلامی ابراز می‌کند که اصولاً "وجود" عمل را در پی دارد. وی سپس رابطهٔ کار را با عالم ظهور دنبال می‌کند. او نیز معتقد است که در دنیای جدید "کار" از معنای قدسی‌اش دور شده و معنایی کاملاً دنیوی یافته است.

فصل سوم کتاب اختصاص دارد به شش مقاله در موضوع عرفان، شعر و موسیقی. نخستین مقاله از دکتر پورجوادی دربارهٔ شعر شاه نعمت‌الله ولی و جستجوی جنبه‌های رندانه ـ عاشقانه در آن است. در این مقاله او این نظر راکه اشعار شاه نعمت‌الله بیشتر از آن‌که شعر باشد به‌منزلهٔ رساله‌ای منظوم است مطرح و آن‌گاه شعر صوفیانه و عرفانی را به دو نوع تقسیم می‌کند، یکی را "شعر عارفانهٔ محض" و دیگری را شعر "رندانه عاشقانه" می‌نامد وی شعر شاه نعمت‌الله را به‌واسطهٔ خصایصی که دارد از نوع اوّل برمی‌شمارد و بیان می‌کند که در عین‌حال

اگر در آن به‌درستی جستجو شود وجه دوم را نیز در میان اشعار او می‌توان یافت، چنان‌که قدر و منزلت شاعری او بیشتر شناخته خواهد شد. مقالهٔ دوم این فصل بحثی است در قوّالی و طرائق تصوّف که از سخنرانی دکتر آزمایش در آمریکا استخراج شده است. وی در این مقاله قوّالی را از نظر فنِّ موسیقی تشریح و تفاوت‌هایش را با انواع دیگر موسیقی بیان می‌کند، سپس انواعی از آن را که در میان فرق مختلف صوفیه رایج است معرّفی می‌کند. بخش جالب‌توجّه مقاله شرحی است در هندسهٔ فضایی مجلس قوّالی، بخش دیگری اشاره به زبان قوّالی دارد که معمولاً فارسی است و این‌که قوّالی از ایران سرچشمه گرفته و به دلایل شرایط زمانه به هند رفته و در آن‌جا بسط یافته است. در پایان مؤلّف به اهمیّت احیای آیین قوّالی تأکید می‌کند. مقالهٔ بعدی ــ عرفان و موسیقی دورهٔ قاجار ــ بر این نظر شکل گرفته که: «موسیقی سنّتی معنویِ ایران را هیچ‌گاه نمی‌توان از سنن عرفانی جدا کرد». در این مقاله تمرکز بر نقش مشتاق در تحوّل ساختار صدادهی سه‌تار است، وی که در جوانی با آیین فتوّت و آداب پهلوانان آشنا شده بود به‌سبب چیره‌دستی در نواختن سه‌تار و صوت داوودی و لحن توأم با حالت و جذبه و خلسه، مشهور خاصّ و عام شد. اضافه کردن سیم چهارم به سه‌تار به‌نام سیم مشتاق را به او نسبت می‌دهند که دور از حقیقت نمی‌تواند باشد. مقاله به جزئیات فنّی در حوزهٔ موسیقی و ساز می‌پردازد تا نقش مشتاق را در تحوّل صدادهی سه‌تار مشخّص کند. سماع از دیگر بحث‌های حوزهٔ موسیقی در عرفان است که موضوع مقاله‌ای به قلم علی آقانوری است. سماع به‌عنوان موردی از آداب صوفیه که از نظر فقهی یکی از عوامل رویارویی برخی عالمان اسلامی و به‌ویژه فقیهان با صوفیان، و از موارد جدل آنها بوده است، از جنبهٔ رابطه‌ای که با معنویّت و تصوّف دارد مورد تحلیل قرار می‌گیرد و تأکید می‌شود که رویارویی با

آموزه‌های عملی و نظری تصوّف همواره پهنهٔ وسیعی داشته که بحث سماع فقط بخشی از آن بوده است. مقالهٔ وزن عروضی و وزن هجایی در موسیقی سماعی به قلم دکتر آزمایش بیان می‌کند که «شعر، تألیفی از کلمات است که نوعی وزن در آن بتوان یافت»، وی پس از تبیین وزن عروضی و نیز هجا و بحث در اقسام وزن شعر، نتیجه می‌گیرد که وزن و ضرب اگر در مغرب زمین از لوازم موسیقی است در شعر فارسی از مشترکات میان شعر و موسیقی است و آن‌گاه با ذکر مثال‌هایی به روشن‌کردن این نظریه می‌پردازد و عاقبت از وزن پنهان شعر که مستقل از کارکرد اوزان عروضی است به‌عنوان رازی در شعر فارسی سخن می‌گوید و نهایتاً به رابطهٔ این وزن با آهنگ قلب صوفی و این‌که چگونه قوّالی و سماع از لوازم "حال" صوفیانه قرار می‌گیرند، سخن به میان می‌آورد: «دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما». صوفی و شعر؛ بوطیقای شعر صوفیانهٔ عثمانی عنوان آخرین مقالهٔ این فصل است که به معرّفی کتابی اختصاص دارد که در آن پیوند تصوّف و شعر در ادبیات عثمانی را مورد بررسی قرار داده است. و ذکر می‌کند که در جامعهٔ عثمانی بیشتر شاعران بزرگ در عین‌حال از بزرگان متصوّفه و عرفا بوده‌اند و اغلب صوفیان بزرگ نیز از شاعران بزرگ بوده‌اند، شاید بدان‌علّت که در جامعهٔ عثمانی تقریباً همه، از مردم عادی تا پادشاه، پیرو طریقتی بوده‌اند. این شاعران عمدتاً از پیروان ابن‌عربی بوده‌اند و کتاب مزبور تأکید می‌کند که منبع اصلی شعر عثمانی تصوّف است و عنصر اصلی در این اشعار وجه باطنی و معنایی آن است و نه ظواهر وزن و قافیه.

فصل چهارم با موضوع عرفان و هنرهای بصری دارای چهار مقاله به این شرح است: "حیرت صوفیانه و هنر اسلامی" اثر آندرِیّ اسمیرنوف تأمّلی است در هنر اسلامی از منظر مباحث **فصوص‌الحکم** شیخ اکبر. وی تحقیقات در هنر

اسلامی را به‌طور تقریبی در سه حوزهٔ فکری (ماسینیون و بورکهارت و نـصر)، رویکردهای مورّخان هنر (گرابار و اتینگهاوزن)، و تلقّی‌های صوفیانه (اردلان و بختیار) طبقه‌بندی می‌کند. ضمن این‌که به هم‌پوشانی‌ها در بین این دسته‌بندی توجّه دارد. نـویسنده خـود در پـی دریـافت زمـینهٔ مشـترک در بـنیاد (مـعنای) پدیده‌های مختلف فرهنگ اسلامی گام برمی‌دارد و از این چشم‌انداز به مـقایسهٔ تزیین اسلامی و گفتمان فلسفی ـ صوفیانه روی می‌آورد و تأکید داردکه تلاش وی به‌قصد تحمیل معنای صوفیانه بر تزیین اسلامی نیست. وی به طرز جالبی با استفاده از ادبیات عرفانی ابن‌عربی و ورود به عرصهٔ معرفت‌شناختی با تمرکز بر اصطلاح "حیرت" به تأویل "تزیینات اسلامی" دست می‌زند و در ایـن مسـیر بـه گسترهٔ تزیین مجزّع که بیانگر روابط پیچیدهٔ بین ظاهر و باطن است وارد می‌شود و عمق، شـادی و نشـاط‌آفرینی آن را مـورد اشـاره قـرار مـی‌دهد. آقـای دکـتر امیرنصری مقالهٔ "تأثیر زبان عربی بر هنرهای بصری اسلامی" اثر بورکهارت را ترجمه کرده که در این فصل کتاب جای دارد. تأکید بـورکهارت در ایـن مـقاله همچنان‌که در سایر آثار وی شاهد هستیم بر تأثیر نیروی فوق‌العاده زبان عربی بر هنرهای اسلامی است. وی برای زبان عربی دو مشـخّصه و نـیروی بـالقوّه قـائل است و بر این باور است که مشخّصهٔ باستانی زبـان عـربی آن را بـه‌عنوان زبـانی مقدّس مقدّر ساخت و وحی قرآنی بودکـه جـوهرهٔ ازلی‌اش را تـا حـدّی در آن تحقّق بخشید و وجههٔ مقدّس آن را برای مسلمانان قلم زد. بورکهارت مـی‌کوشد روشن کند که چگونه زبان عربی که خاستگاهی صحرانشـین داشت تـوانست ــ بدون هیچ‌گونه وام‌گیری ــ به زبان یک تمدّن بزرگ تبدیل شود. در این اثر ضمناً با نظر بورکهارت دربارهٔ معماری و زبان ایرانیان مواجه می‌شویم که آن را متمایز می‌داند: ایرانیان بـه‌واسـطهٔ طـبیعت فـرهنگی‌شان "تـجسّم‌بخش" هسـتند، مـنتها

تجسّمی شاعرانه و رؤیایی که معنای آن در این ضرب‌المثل که می‌گوید: «عربی زبان خدا و فارسی‌زبان بهشت است» نهفته است. "هنر خوشنویسی و نسبت آن با موسیقی اصیل ایرانی"، مقالهٔ آریاسب دادبه است که هنر خوشنویسی در ایران را هنری مقدّس معرّفی می‌کند که با حکمت معنوی ایرانیان از دیرباز نسبت دارد. وی با مروری بر هنر کتاب‌آرایی ایرانیان و سیر حکمت مینوی در دوران باستان، روند معنوی خوشنویسی در دورهٔ اسلامی را دنبال می‌کند و با نگاهی تطبیقی آثار معماری، موسیقی و خطّاطی این دوران را در نسبت با حکمت معنوی در بین اهل تصوّف پی‌گیری می‌کند. او بر این باور است که پیشوند "خوش"، برای خوشنویسی خبر از عالمی معنوی می‌دهد. آن‌گاه در بحث حُسن خط به دوازده مقام در آداب خوشنویسی می‌پردازد، پس از تحقیق در ویژگی‌ها و آداب خوشنویسی و جنبه‌های قدسی آن، به بررسی مبانی خوشنویسی در نسبت با موسیقی اصیل ایرانی به دقّت وارد می‌شود. اِمّا کلارک در مقالهٔ "هنر سجّاده"، با ترجمهٔ دکتر سیّد مصطفی شهرآیینی، به محتوا و رمز سجّاده و طراحی و نقوش آن پرداخته است. بحث را از داستان‌های هزار و یک شب و وجه تمثیلی قالیچهٔ حضرت سلیمان آغاز می‌کند و نهایتاً تأکید می‌کند که در نقش سجّاده به‌عنوان مکانی برای نمازگزاردن باید بیشتر مطالعه شود. وی در تحلیل محتوای رمز سجّاده، می‌گوید که نخست باید به ماهیّت نماز و بعد به آداب برگزاری آن و اعمال و حرکاتی که لازمهٔ نمازگزاری است، پرداخت. وی سپس به تأویل مسجد و جهت قبله در آن می‌پردازد، از جمله این‌که «دل مؤمن خانهٔ خداست» پس در نماز دل نمازگزار معطوف به قبله است و قبله در هر مسجدی با محراب مشخّص می‌شود. وی عنوان می‌کند که نقش محراب از قدیم عنصر اصلی سجّاده بوده است. مؤلّف به تفسیر سورهٔ نور و تأثیر آن در نقش‌پردازی سجّاده نیز نظر دارد و

از این رهگذر وارد جزئیات بحث دربارهٔ محتوای رمزی سجّاده می‌شود.

فصل پنجم که آخرین فصل کتاب است با عنوان عرفان و معماری، شامل سه مقاله از یک مؤلّف است که دارای نوعی پیوستگی درونی هستند. مؤلّف در مقالهٔ نخست موضوع معماری ذاکرانه را عنوان می‌کند و تأکید دارد که موضوع مقاله محدود به بحث طراحی معماری نیست بلکه به مجموعه فعّالیّت‌های معمارانـه و مقام معمار در این فعّالیّت‌ها توجّه دارد. مقاله متمرکز است بر مناسبت عملی ذکر با معمار و فعل معماری: معمار پیش از آن‌که معمار باشد انسان است و انسان اگر مبدأ و مقصد و مأموریت خود را شناخت، هر فعّالیّت در زندگی‌اش را باید با آن بسنجد، و از آن جمله است معماری. مؤلّف با تبیین انسان و مقصد او و مقصود از او، از معماری سخن می‌گوید که مدام یاد محبوب را در دل دارد و مصداق «دست درکار و دل با یار» است. وی طیف وسیع لوازم و آثار باطنی ذکر الهی را همچون مراقبهٔ نفس، محاسبهٔ نفس و یا مرگ آگاهی، که موجب می‌شود معمار ساختن بنا را چون باقیه صالحه و صدقهٔ جاریه بنگرد و از طریق آن یک قدم از خود فراتر رود درکار معماری به اجمال بررسی می‌کند، چنان‌که شیخ ابـوسعید فـرمود: «از آنچه هستید یک قدم فراتر آیید». مقالات دوم و سوم به تحلیل و مقایسهٔ سه بنا اختصاص دارد که از مصداق‌های معماری ذاکرانه‌اند. در مقالهٔ دوم سـیر تـحوّل مجموعهٔ مزار شاه نعمت‌الله ولی بررسی و معماری آن مورد تحلیل کالبدی قـرار می‌گیرد. این مجموعه بنابر نظر دکتر قیّومی مؤلّف مقاله علی‌رقم وسعت و تفصیل آن که حاصل دوران‌های مختلف سـاخت و سـاز است، وحـدت طـرح مـنحصر به‌فردی دارد که از نظر تاریخ معماری ایران یک نـمونهٔ حـائزاهـمیّت است کـه تحقیق شایسته‌ای در آن صورت نگرفته است و مؤلّف با رجوع به منابع مختلف تلاش در روشن‌کردن سیر تحوّل بنا و دست‌یافتن به تحلیلی کلّی از کالبد معماری

مجموعه دارد. دکتر قیّومی در خاتمه از نوعی کیفیّت معماری در این مجموعه سخن می‌گوید که تنها با حضور یافتن در آن قابل درک است، کیفیّتی که بارزترین مثال از زهد و غنای صاحب‌مزار است. مقالهٔ سوم یک بررسی تطبیقی است در معماری مجموعهٔ مزار شاه نعمت‌الله، مزار مشتاقیه، و مزار سلطانی بیدخت گناباد در این مقاله اشاره می‌شود که تصوّف مهم‌ترین جریان معنوی، فکری و اجتماعی ایران بوده و تأثیرات آن در مهم‌ترین دستاورد فرهنگی ایرانیان یعنی معماری غیرقابل انکار است. و درنتیجه برجسته‌ترین این تأثیرات در بناهای خاصّ صوفیه (مقابر مشایخ و خانقاه‌ها) قابل پی‌گیری است. رویکرد اصلی این مقاله رویکردی معمارانه است که به تناسب، متّکی بر شواهد تاریخی است از جمله این‌که تا قرن دوازدهم / هیجدهم، قبور مشایخ صوفیه غالباً درکنار خانقاه آنها است. امّا در اواخر دوران صفویّه با آغاز آزار صوفیان این سنّت نیز وانهاده شد. این‌گونه است که برخلاف مقبرهٔ شاه نعمت‌الله، مزار مشتاق ارتباطی با خانقاهی ندارد. تأثیر این تحوّل فرهنگی اجتماعی را در مزار سلطانی بیدخت هم به‌نحوی دیگر مشاهده می‌کنیم. علاوه‌بر این مؤلّف ظهور برخی نابسامانی‌ها در طرح راکه بسیار غریب می‌نماید مثلاً در مزار مشتاق به‌عنوان عدول از انتظام هندسهٔ منظّم و بلورین معماری ایرانی از وقایع نیمهٔ دوم دوران قاجار به‌شمار می‌آورد. محقّق و نویسندهٔ مقاله خصوصیات معماری این بناها را لایه‌لایه می‌شکافد و در موارد لزوم هر لایه را نسبت به زمان ساخت و شرایط زمانه بررسی می‌کند. در مورد مزار سلطانی آن را در زمرهٔ مقابر مجموعه‌ای به‌شمار می‌آورد که در حکم مرکزی برای روستای بیدخت، در تحوّل کالبدی و ساختار فرهنگی این روستا و منطقهٔ گناباد مؤثّر بوده است. انتظام خطّی آن قابل مقایسه با انتظام خطّی مزار شاه نعمت‌الله است، امّا گویی اقسام الگوهای مقبره در آن ترکیب شده است از ترکیب

خطّی تا مقابر کوشکی و مقابر با طرح‌های گسترده، و از خانقاه ــ مزار، تا مزار ــ حسینیه.

مجموعه‌ای که پیش‌رو دارید چنان‌که پیش‌تر ذکر شد گزیده مقالاتی است در زمینهٔ هنر و زیبایی که هر یک به مناسبتی در شماره‌ای از نشریهٔ **عرفان ایران** قبلاً به چاپ رسیده است و اکنون در قالب یک کتاب عرضه می‌شود. این مجموعه و هر یک از مقالات آن خود از مصداق‌های عمل ذاکرانه است که هر گوشهٔ آن را صاحبدلی پرداخته، تنها به نیّت قرب و نه هیچ هدف و مقصودی دیگر.

فصل اوّل

عرفان، هنر و زیبایی

پیام به‌چهارمین همایش شاه نعمت‌الله ولی در بلغارستان[1]

دکتر حاج نورعلی تابنده

بسم الله الرّحمن الرّحیم

درود و سلام خود را به تمام بزرگانی که در این جلسه جمع شده‌اند و از بزرگواری مانند حضرت شاه نعمت‌الله ولی تجلیل می‌کنند، تقدیم می‌دارم و خرسندم از اینکه در بازاری که خریدار حسن و نعمت نعمت‌الله است، من هم شرکت دارم.

کشور بلغارستان به جهات مختلف، مکان شایسته و مناسبی برای برگزاری این همایش است. مسلمانان بلغارستان از دیرباز که اسلام وارد این سرزمین گردید با تصوّف آشنا شده‌اند. زیرا اسلام در بسیاری از مناطق شبه‌جزیره بالکان و اروپای شرقی، هند، چین، آفریقا عمدتاً به‌واسطهٔ تصوّف و سلسله‌های صوفیه، قلوب مسلمانان را تسخیر کرد؛ همان‌طور که در مورد ایران نیز این امر صادق

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شمارهٔ ۲٤، تابستان ۱۳۸٤.

است. درست است که مسلمانان عرب به ایران حمله کردند و در این کشور پهناور تاخت و تاز کردند، ولی ایرانیان تسلیم عرب‌ها نشدند بلکه تسلیم اسلام گردیدند. از این‌روست که تصوّف و به همراه آن تشیّع در ایران، این‌قدر نفوذ کرد و ایران را موطن اصلی خود ساخت. اصولاً نفوذ معنوی اسلام در مناطق دیگر غیر از عربستان مرهون بزرگان عرفان و تصوّف اسلامی و از طریق سلاسل صوفیه بوده است و از این‌رو نقشی را که مثلاً سلسلهٔ بکتاشیه یا نقشبندیه در توسعهٔ اسلام، مثلاً در شبه‌جزیرهٔ بالکان و از جمله بلغارستان دارد نمی‌توان نادیده گرفت. نام بزرگان تصوّف این دیار مثل شیخ اسماعیل حقّی (وفات ۱۱۳۷.ق) متولّد شهر آیتوس[1] در بلغارستان و صاحب تفسیر مشهور عرفانی **روح البیان** یا سودی بوسنوی (وفات حدود ۱۰۰٦.ق) شارح **دیوان حافظ** و **بوستان** و **گلستان** سعدی، یا بالی افندی صوفیایی (وفات ۹٦۰ هجری) شارح **فصوص الحکم** ابن‌عربی برای ایرانیان، نامی آشناست و آثارشان مورد مراجعه است.

مشایخ صوفیه، نه به قدرت ظاهری سپاه و اسلحه، بلکه به نیروی معنوی اسلام، قلب‌ها را تسخیر کردند و برخلاف آنچه که برخی معتقدند، اسلام دین شمشیر نیست، دین قهر و غلبه و قتل و غارت نیست بلکه دین مهر و محبّت است، دین سلام و صلح است. "سلام" به‌معنای صلح و آرامش است و کلمهٔ "اسلام" از آن مشتق شده، و این دعوتی است که از جانب بزرگان تصوّف عنوان شده و از همین جنبه می‌توان دیگر ادیان الهی، به‌خصوص مسیحیّت را، دعوت به توحید کلمه و گفتگو و فهم یکدیگر کرد؛ به‌خصوص مسیحیّت ارتدوکس را که در آن آداب و آیین سلوکی شبیه به تصوّف اسلامی هنوز تا حدّی حفظ شده است. همان گفتگویی که مولانا درباره‌اش چنین می‌گوید:

---

1. Aytos

ای بسا هندو و ترک هم زبان ای بسا دو ترک، چون بیگانگان[۱]

حضرت شاه نعمت‌الله ولی از بزرگان عرفان و تصوّف هستند که در ایران به‌نام عارف و یا صوفی بزرگ از ایشان نام برده می‌شود. بحث دربارهٔ لغت "صوفی" و "عارف" و تفاوت این دو، بحث‌های مفصّلی است که شاید برخی، بیشتر آن را به‌منظور ایجاد اختلاف و تفرقه متداول کرده باشند و بعضی‌ها هم که اعتقادشان چنین است، اعتقاد آنها هم به این مسأله دامن می‌زند. عرفان در لغت به‌معنی شناخت است و منظور از آن شناخت خداوند است. البتّه شناخت کامل خداوند برای بشر میسّر نیست زیرا خداوند در حد و در زمان و مکان نمی‌گنجد و با حواس درک نمی‌شود: «به‌کنه ذاتش خرد برد پی، اگر رسد خس به قعر دریا».[۲]

هر انسانی که طالب خداوند باشد به تفاوت درجه و مرتبه‌اش، شناختی از خداوند و صفات وی دارد. منتها عارف به‌معنایی که مصطلح شده است کسی است که در راه این شناخت بیشتر قدم می‌زند لذا به‌کسی که در این راه قدم می‌زند و امیدوار است که لحظه به لحظه، شناختش از خداوند بیشتر شود، به او می‌توان گفت عارف بالله. بنابراین عرفان حدّ یقفی ندارد که بگوییم فلان‌کس عارف است یا نیست.

حضرت شاه نعمت‌الله نیز تمام عمر را در این راه قدم برداشتند. این قدم برداشتن و این کوشش را اصطلاحاً در عرفان "سلوک" می‌گویند. و حتّی به‌صورت ظاهر ولی به قصد شناخت و درک بیشتری از حقیقت، مدّتی از عمر خویش را مصروف سیر و سفر در آفاق نمودند.

بسیاری از مشایخ صوفیه و من‌جمله شاه نعمت‌الله ولی برای اینکه معارف عرفانی را مدوّن کنند و به دیگران هم تاحدّی که امکان دارد بفهمانند، به زبان

---

۱. مثنوی، تصحیح نیکلسون، دفتر اوّل، بیت ۱۲۱۱.
۲. دیوان مشتاق (اصفهانی)، به کوشش حسین مکّی، انتشارات علمی، ص ۲.

شعر یا زبان نثر سخن گفته‌اند، ولی در واقع همان‌طوری که همهٔ عرفای بزرگ متذکّر شده‌اند، اصولاً عرفان و سلوک عرفانی و مراتب و منازل این راه به گفتگو درنمی‌آید:

هر چه گویم عشق را شرح و بیان چون به‌عشق آیم خجل باشم از آن[1]

مانند اینکه بخواهیم طعم و مزّهٔ خوراکی‌ها را به‌منظور تفهیم اشخاص، به‌قلم درآوریم، درحالی که طعم و مزّه قابل حسّ است، نه قابل بیان؛ به‌طریق اولیٰ مسائل معنوی قابل بیان نیست و مطالبی که بیان می‌شود فقط گوشه‌ای از حالات و وقایع است و برای اینکه طالب راه به شوق دربیاید و دنبال کند، اظهار می‌گردد.

این سلوک به سمت ازدیادِ عرفان را اصطلاحاً تصوّف می‌گویند. بنابراین عرفان و تصوّف گرچه دو لغت و دو مقوله است ولی هر دو لغت پشت و روی یک سکّه هستند.

نحوهٔ سلوک ایشان در راه عرفان از آغاز حالات عرفانی‌شان فهمیده می‌شود. در این‌باره در رسالهٔ **مناقب حضرت شاه نعمت‌الله ولی** از قول آن حضرت این‌طور آورده شده است:

> «روزی دلفروزی خبر مجذوبیّ مجنونی در شهر مصر داد که سال‌هاست که آتش فنا افروخته و گنجینهٔ جمع به جهت خود اندوخته و تفرقهٔ ماسوی را سوخته. چون به صحبت او رسیدم، متوجّه شده، بعد از زمانی که از مراقبه بازآمدم دیدم مجذوبِ بیهوش و مدهوش، آتشش مرده و اثرش باد برده. دانستم که تصرّف در این نشأت او را نیز نیست، تا متوجّه مکّهٔ معظّمه زادهاالله شرفاً و تکریماً شدم. چون به مسجد درآمدم شخصی دیدم مشغول به درس احادیث نبوی ـ صلعم ـ چون قدم در آن حرم نهادم، خود را مانند قطره‌ای و او را مانند دریا یافتم. و گفتم: عمریست که سودای زلف تو داریم.

---

۱. مثنوی، دفتر اوّل، بیت ۱۱۲.

زمانی ساکن شدم تا از درس فارغ شدند. ناگاه نظری به من کرد و نسخه‌ای پیش ایشان نهاده بود به من دادند و گفتند: "ای سیّد، احادیث موضوعه که حضرت جدّ رسالت نشان ـ علیه صلواته الرّحمان ـ نفرموده‌اند و بدیشان نسبت کرده‌اند در این کتاب جمع نموده‌اند، اگر طالب حدیثی خواهد که بداند که صحیح است یا موضوع از این کتاب او را میسّر است. دست ارادت به دست او دادم و دامن او دردست گرفتم.

دست به دست آی در این سلسله　　یک نظر مرد به از صد چله
مرد شود هر که به مردی رسد　　ای خنک آن دل که به دردی رسد
هر قدمی کان به سر خودرَوی　　بالله اگر نیک رَوی بدرَوی»[1]

این سخنان نشان می‌دهد که سلوک عرفانی غالباً از جذبه شروع شده و به‌سلوک به‌معنای اخصّ منتهی می‌شود. ایشان هم با جلب شدن به رفتار مجذوب مجنونی آغاز سلوک نمود و سپس به‌دست حضرت شیخ عبدالله یافعی به‌طریق عرفان و تصوّف راهیابی شد و شروع به سلوک را از کتب احادیث پیغمبر شروع کرد. خود این شرح‌حال نمونه‌ای است برای تمام شاگردان ایشان، چه در آن دوران چه در دوران امروزی، که باید سلوک به‌معنای اخص را از احادیث و سنّت پیغمبر شروع کنند.

حضرت شاه نعمت‌الله ولی گذشته از مقامات عالیه عرفانی جامع امور مختلفی نیز بود. از جهت بیان حقایق عرفانی از بزرگان عرفان به‌شمار می‌آید و از طرفی در خیل شعرا و از جهت ادبیات عرفانی، جزو صدرنشینان است. وی در جهت تکوین زبان عرفانی فارسی، سهم والایی داشت. از لحاظ کمک به استقلال ملّی ایران در صدر است. هر کدام از این شؤون، محتاج به بحث‌های مفصّلی است که در اینجا به‌طور خلاصه به آنها پرداخته می‌شود.

---

۱. مجموعه در ترجمهٔ احوال شاه نعمت‌الله ولی کرمانی، رسالهٔ اوّل، تذکره در مناقب حضرت شاه نعمت‌الله ولی، تصنیف عبدالرّزاق کرمانی، تصحیح ژان اوبن، کتابخانهٔ طهوری، تهران، ۱۳۶۱، صص ۵ ـ ۳٤.

چنان‌که گفته شد حضرت شاه در شعر و ادبیات هم دستی داشتند و حتّی بسیاری از غزل‌ها و سروده‌های ایشان مورد استقبال دیگران واقع شده است که در کتب مربوطه مفصّلاً نوشته شده است. در ایران آن زمان متداول بود که کتب و نوشتجات عرفانی به زبان عربی باشد، ولی ایشان بعد از هجرت به ایران، و آمدن به ماهان کرمان، جزو کسانی بودند که زبان فارسی را رواج دادند و نوشته‌های ایشان تقریباً همه به زبان فارسی است.

امّا شرح خدمات ایشان در جهت استقلال ملّی، بدین‌گونه است که همان‌طور که می‌دانیم اصولاً برای وحدت و اتّحاد یک ملّت، اعتقاد مذهبی صحیح، سهم مهمی دارد. این واقعیّت که اعتقاد مذهبی واحد در یک ملّت به وحدت آنان کمک می‌کند موردقبول همه است. ایرانیان هم، چون در عمق ضمیرشان شیعه و اهل عرفان بودند و از اوّل ظهور اسلام به علی(ع) و خاندان وی ارادت داشتند. لذا تحت فشار حکومت‌های محلّی یا بعضی حکومت‌های دیگر من‌جمله خلفا بودند. این فشار به‌خصوص بر ایرانیان شیعی بود که حاکمان می‌خواستند به چیزی جز آنچه آنها می‌گویند عقیده نداشته باشند. بنابراین در داخله ملّت، اصطلاحاً تضادی بین خودآگاه و ناخودآگاه بسیاری از مردم ایجاد شده بود که وضع مملکت را مسلّماً متضرّر می‌کرد و بسیاری از تزلزل‌هایی که در مملکت واقع شد از این جهت بود که شاید بر بسیاری از محقّقین آن دوران کاملاً روشن نبود. از این‌رو برای وحدت بخشیدن به مردم ایران، حضرت شاه نعمت‌الله، مذهب شیعه را ترویج کردند البتّه نه از راه فشار و ستم بلکه از راه مهربانی و مسالمت. و نه مذهب شیعه‌ای که بعدها در دوران اخیر متداول شد که پر است از دشمنی و نفرین و سبّ و لعن بلکه مذهب عرفانی ملایمی که به مردم آرامش می‌بخشد. از این‌رو حضرت شاه نعمت‌الله ولی کلمهٔ سنّی را به‌معنای دقیق لغوی آن معنی کرده‌اند، چون سنّی لغتاً به‌معنی پیروی سنّت پیغمبر است و شیعه و سنّی یا دیگران که تابع سنّت

پیامبرند همه به این معنی سنّی هستند. حضرت شاه نعمت‌الله هم خود را بـه ایـن معنی سنّی می‌دانند و می‌گویند من هم تابع سنّت رسول خدا هستم[۱] و به این طریق سعی کردند وحدتی بین ایرانی‌ها برقرار کنند و آن عنادی راکه در درون اشخاص بود و عنادی که بین افراد به اسم شیعه و سنّی وجود داشت با این تفکّر و طـریق فرهنگی از بین ببرند. امّا بعدها صفویّه برای برقراری این اتّـحاد و بـرای ایـنکه مذهب متّحدی ایجاد کنند به شمشیر و زور متوسّل شدند. چون نظر آنها حکومت کردن بود و برای حکومت کردن موقّت، البتّه ایجاد دشمنی با دیگران مؤثّر است.

حضرت شاه باتوجّه به قرائن، در زمینهٔ موسیقی دارای اطّلاعاتی بودند و نیز راجع به آن نظریاتی داشتند، ولی در این موضوع شاگردانی که به موسیقی شناخته بشوند، نداشته‌اند. در ایـنجا بی‌مناسبت نـیست بـه‌نظر ایشـان در ایـن مـوضوع اشاره‌ای بشود.

اصولاً موسیقی موجب تحریک احساسات و عواطف می‌شود که اگر ایـن احساسات و عواطف در راه عرفان و موجب تسـهیل و تسـریع سـلوک عـرفانی باشد، مفید است که احیاناً گاهی اوقات به‌صورت سماع در تصوّف جلوه می‌کند، ولی در جامعهٔ بشری متدرّجاً به‌واسـطهٔ ازدیـاد جـمعیّت و تـماس‌های مـردم بـا یکدیگر و گرفتاری به مسائل دنیوی، این تحریک احساسات مـتوجّه مسـائل و عواطفی ناصواب شدکه احساسات و عواطف غیرعرفانی را تحریک می‌کند.

این است که در تصوّف چون تـربیت مـعنوی و طـریق آن و مـهالک ایـن طریق، همواره اهمیّت داشته است، بزرگان تصوّف که مربّیان معنویِ اصلی جامعه بوده‌اند، به‌تناسب اوضاع زمانه، در مـورد مـوسیقی و سـماع دسـتورات خـاصّی

---

۱. ای کـــه هستی مـحبّ آل عـلی — مـــؤمن کـــاملی و بـــی‌بدلـی
ره سنّی گزین کـه مذهب ماست — ورنـه گـم گشتـه‌ای و در خـللی

(گزیده اشعار شاه نعمت‌الله ولی، گردآوری ابوالحسن پـروین پـریشانزاده، انـتشارات حـقیقت، تـهران، ۱۳۸۳).

می‌دادند که غالباً با توجّه به همین جهت تربیتی بوده است.

اصولاً در تصوّف هیچ‌گاه خود موسیقی یا سماع منع نشده است. در اشعار و آثار عارفان بزرگ مسلمان مثل شاه نعمت‌الله ولی، مولوی، حافظ و سعدی غالباً از اصطلاحات مربوط به موسیقی استفاده شده است که خود این امر حاکی از آن است که به موسیقی توجّه داشته‌اند. در همین قرون اخیر مرحوم مشتاق‌علیشاه، از مشایخ بزرگ سلسلهٔ نعمت‌اللّهی، موسیقی‌دان بزرگی نیز بوده است، ولی همین بزرگان، خطراتی که پیمودن این راه دارد را نیز گوشزد کرده‌اند. از اینجاست که می‌بینیم اقوال ظاهراً متعارضی در این موضوع از آنها نقل شده است که عموماً معلول همان مسأله تفاوت اوضاع و شرایط و احوال سالکان است. از این‌رو سعدی در بوستان می‌گوید:

نگویم سماع ای برادر که چیست — مگر مستمع را بدانم که کیست
گر از برج معنی پرد طیر او — فرشته فرو ماند از سیر او
وگر مرد لهو است و بازی و لاغ — قوی‌تر شود دیوش اندر دماغ[1]

بدین‌جهت بود که حضرت شاه نعمت‌الله در دوران خود به مسألهٔ تعلیم موسیقی به شاگردان خود کمتر توجّه داشتند و در این زمینه هم شاگردانی نداشتند که نامشان مانده باشد و برای بعد از خود هم توصیه فرمودند که حتّی‌المقدور از سماع خودداری شود، البتّه منظور از سماع، آن طریق نادرستی است که در آن ایّام مرسوم بود.

با همهٔ این احوال، مشایخ تصوّف از جمله حضرت شاه نعمت‌الله ولی از سالکان می‌خواستند که این رقص و سماع و شور و مستی و خلاصه طرب روحانی را که به‌قول سعدی جهانْ پر از آن است،[2] آنها نیز در درون جان خویش بیازمایند

---

۱. تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، ۱۳۶۹، ص ۱۱۲.
۲. همانجا:

و از قبض به‌بسط درآیند؛ البتّه این حالت، زمانی برای سالک ایجاد می‌شود که بر نفس خویش غلبه یافته باشد، چنان‌که داشتن حالت بسط از خصوصیّات سلسلهٔ نعمت‌اللّهی است. چنین است که مولانا که متأسّفانه معمولاً در غرب غالباً فقط به شعر و موسیقی و سماع مشهور شده است، می‌گوید:

رقص آنجا کن که خود را بشکنی — پنبه را از ریش شهوت برکنی
رقص و جولان بر سر میدان کنند — رقص اندر خون خود مردان کنند
چون رهند از دست خود، دستی زنند — چون جهند از نقص خود، رقصی کنند
مطربانشان از درون دف می‌زنند — بحرها در شورشان کف می‌زنند[1]

بنابراین در همهٔ زمینه‌های مذکور حق آن است که از ایشان تجلیل شود، گو اینکه بیشتر به عرفان و تصوّف شناخته شده‌اند و ادبیات و شعر را هم در خدمت عرفان به کار می‌بردند. مانند خیّام ریاضی‌دان مشهور که چون به رباعیّاتش شناخته شده است بنابراین بیشتر از این جهت به او می‌پردازند. ولی همان‌طور که گفته شد حضرت شاه نعمت‌الله در تمام این امور وارد و جامع‌الاطراف بودند.

مطالبی که عرض کردم درواقع به‌منزلهٔ پیشنهاد به محقّقین و پژوهندگان عرفان و سالکین طریق عملی عرفان است. زیرا هر یک از مطالبی که عرض شد خود بحث و تفصیلی می‌طلبد که کتاب‌های فراوانی را می‌توان دربارهٔ آن نوشت.

در خاتمه به همهٔ بزرگان، دانشمندان و عرفایی که در این سمینار شرکت دارند، درود و سلام می‌فرستم و از برگزارکنندگان این سمینار و ریاست دانشگاه جدید بلغارستان که میزبان این سمینار هستند و هم‌چنین از آقای دکتر آزمایش که از نظر اینجانب بانی اوّلیه آن بوده‌اند و دوستان اروپایی و ایرانی ایشان، تشکّر می‌کنم و توفیقات آنها را از خداوند خواستارم. والسّلام.

جهان پرسماع است و مستی و شور — ولیکن چه بیند در آئینه کور؟

۱. مثنوی، دفتر سوم، ابیات ۹۵ ـ ۱۰۱.

فریتهوف شوئون و معنای زیبایی[1]

دکتر سعید بینا مطلق[2]

فریتهوف شوئون کتاب مستقلی دربارهٔ زیبایی ندارد، ولی در غالب آثارش فصلی دربارهٔ زیبایی و هنر می‌توان یافت. برای مثال:

۱ـ "مبانی یک استتیک فراگیر" در: **ازوتریسم چون اصل و چون راه** (به فرانسه و انگلیسی).

۲ـ "هنر، وظایف و حقوق آن" در: **دیگر شدن انسان**[3] (به فرانسه و انگلیسی).

۳ـ "استتیک و سمبولیسم در هنر و طبیعت" در: **چشم‌اندازهای معنوی و حقایق بشری** (به فرانسه و انگلیسی).

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شمارهٔ ۱۷، پاییز ۱۳۸۲.

۲. عضو هیأت علمی گروه فلسفه دانشگاه اصفهان.

۳. پاره‌هایی از این دو نوشته را دکتر محمود بینای مطلق تحت عنوان "مبانی متافیزیکی زیبایی و هنر" به فارسی برگردانده و تفسیر نموده است (ترجمه ایشان به‌صورت سخنرانی ارائه گردیده ولی متأسّفانه تا به امروز چاپ نگردیده است).

٤ ـ "اشکال هنر" در: وحدت متعالی ادیان (به فرانسه و انگلیسی).

٥ ـ "درست و نادرست دربارهٔ زیبایی" در: منطق و تعالی (به فرانسه و انگلیسی).

در این مقاله بیشتر از نوشته‌های بالا استفاده شده است.

برای فریتهوف شوئون «زیبایی شکوه حقیقت است» کمتر نوشته‌ای از وی می‌توان یافت که این جملهٔ منسوب به افلاطون در آن دیده نشود. اگر زیبایی شکوه حقیقت است چه نتایجی از این پیوند، چه به لحاظ ذات زیبایی و چه به لحاظ مظاهر آن، به دست می‌آید؟

زیبایی، چون شکوه حقیقت، از سویی دارای مبانی متافیزیکی است (چون از حقیقت جدا نیست) و از سوی دیگر واقعیّتی ابژکتیوست (چون شکوه حقیقت است).

۱. مبانی متافیزیکی زیبایی

در مبانی یک زیباشناسی فراگیر چنین آمده است: «اصل الهی مطلق است، و چون مطلق است، بی‌نهایت است. از بی‌نهایتی است که مایای خلّاقه یا متجلّی‌کننده، منبعث می‌گردد. و این تجلّی به اقنوم سومی دیگری، یعنی کمال، تحقّق می‌بخشد. مطلقیّت، بی‌نهایتی، کمال... کمال از طرفی برحسب مطلقیّت و از طرف دیگر برحسب بی‌نهایتی تحقّق می‌یابد. زیبایی با منعکس کردن مطلق به‌نحوه‌ای از نظم تحقّق می‌بخشد، و با منعکس کردن بی‌نهایت به نحوه‌ای از راز. زیبایی چون کمال است، نظم است و راز...».[1]

---

۱. مبانی متافیزیکی زیبایی و هنر، ص ۳.

پس زیبایی با تجلّی سرآغاز می‌یابد[۱] و درواقع باکمال یکی است، یعنی از سویی نمودار مطلق و از سوی دیگر نمودار بی‌نهایت است. به سخن دیگر، در زیبایی، نظم سمبل مطلق و راز نشانه بی‌نهایت است. کمال نیز از هم‌نشینی نظم و راز زاده می‌شود، چه در طبیعت و چه در هنر... شکوه حقیقت یعنی زیبایی دارای دو روی یا وجه است: راز و نظم.

در متن دیگری نویسنده، هم رأی با دیگران، زیبایی را به هماهنگی چندگانگی تعریف می‌کند.[۲] در تعریف اخیر، درواقع تأکید بر نظم است تا راز. این تأکید شاید از آن‌رو باشد که شکل یا صورت (فرم) بی‌نظم ممکن نیست، و راز بی‌شکل و فرم جایگاهی برای جلوه‌گری و خودنمایی نمی‌یابد.

پس زیبایی دارای بار و معنایی بس متعالی است و تنها نمودی دلپذیر و یا سودمند نیست. از همین‌رو، شوئون، مانند افلاطون[۳] میان زیبایی از سویی و آنچه سودمند و یا مقبول و خوشایند است از سوی دیگر فرق می‌نهد. زیرا زیبایی برخلاف امر سودمند بیرون از خود و بیرون از نظاره‌ای که ابژهٔ آن است هدف دیگری ندارد، و برخلاف امر خوشایند و دلپذیر اثر آن در خوشی تنها خلاصه نمی‌شود. بلکه از آن فراتر می‌رود.[۴] خلاصه، سرچشمه زیبایی، حقیقت الهی، یا دقیق‌تر بگوییم، بی‌نهایت و یا وجه خلّاقه آن است. پس زیبایی واقعیّتی ابژکتیو

---

۱. افلاطون و افلوطین نیز زیبایی را در مرتبهٔ تجلّی قرار می‌دهند. برای افلاطون زیبایی درخشنده‌ترین جلوه خوب است، پس خود خوب نیست (فدر، ۲۵۰ e ـ ۲۵۰ b). افلوطین نیز چنین می‌گوید. وی دربارهٔ خوب و زیبایی می‌گوید: «... بدین ترتیب کلّاً می‌توان گفت زیبایی نخستین اصل است لیکن اگر بخواهیم معقولات را از یکدیگر جدا کنیم، باید بگوییم زیبایی معقول جایگاه ایده‌هاست و خوب را ورای زیبایی همچون اصل و سرچشمه آن بدانیم...» (نه گانهٔ اوّل، رسالهٔ ششم، فصل نهم، صص ۳٤ ـ ۳۳).

۲. درست و نادرست دربارهٔ زیبایی، به فرانسه، ص ۲٦۳.

۳. برای مثال، هیپیاس بزرگ، ۲۸۷ e، ۲۹۵ e، ۲۹۷ e.

٤. همان، ص ۲٦۳.

است و حاصل تصوّر و ادراک بشر نیست.

۲. ابژکتیو بودن زیبایی و نتایج آن

اگر زیبایی امری ابژکتیوست، چه نتایجی از ابژکتیو بودن آن به‌دست می‌آید؟ پاسخ به این پرسش دشوار و طولانی است. در اینجا به بررسی کوتاه سه مورد آن بسنده می‌کنیم. ابژکتیو بودن زیبایی دست‌کم سه نتیجه خواهد داشت: الف ـ واقعیّت امر محسوس، ب ـ موضع زیبایی در برابر اخلاق، ج ـ جایگاه سلیقه در ارزیابی زیبایی.

الف ـ واقعیّت امر محسوس

اگر زیبایی ابژکتیو است، پس از سویی "محسوس" و از سوی دیگر "زیبایی محسوس" دارای معناست و نمود بی‌بود نیست. به سخن دیگر "ظاهر" امری ظاهری نیست و مقابل باطن قرار ندارد، بلکه جلوهٔ باطن است...

شاید سخن گفتن از معنادار بودنِ محسوس به نظر عجیب آید ولی درواقع چنین نیست. می‌دانیم که برای استتیک کلاسیک (افلاطون و افلوطین...) زیبایی محسوس "سایه"، "اثر" یا تصویر زیبایی معقول است[۱] ولی، بسیار خلاصه کنیم، با پیدایش دیدگاه جدید، بگوییم دکارتی یا کانتی، معنا تنها از آن من اندیشنده می‌شود و امر محسوس از معنا و محتوی تهی می‌گردد. درنتیجه زیبایی محسوس نیز واقعیّت خود را از دست می‌دهد. "محسوس" به معنای دکارتی یا کانتی دیگر شکوه حقیقت نیست.[۲]

پس چون زیبایی ابژکتیو است، محسوس دارای معنا می‌شود، از این‌رو (ف.

---

۱. افلوطین، نه گانهٔ اوّل، رسالهٔ ششم، فصل هشتم، صص ۸ـ۷.

۲. برای مثال نک، مارک شرینگام، درآمدی به فلسفه زیباشناسی، به فرانسه، صص ۱٤٦ـ۱۲۲.

شوئون) در تعریف استتیک می‌گوید: «استتیک راستین چیزی نیست مگر دانش اشکال (science des formes). هدف آن امر ابژکتیو، امر واقعی، است و نه خود سوبژکتیویته». و سپس در پاورقی می‌افزاید: «ما این واژه [استتیک] را به‌معنای رایج و کنونی آن به کار می‌بریم، نه به معنای نظریّه‌های مربوط به شناخت محسوس».[۱]

در واقع "شناخت محسوس" که در متن به‌صورت صفت و موصوف آمده همان اشاره به تعریف بومگارتن (۱۷۶۲ ـ ۱۷۱٤) از استتیک یعنی «کمال شناخت محسوس که همان زیبایی است»، می‌باشد. خلاصه کنیم، در تعریف شوئون، امر ابژکتیو، یا شناخت اشکال، جایگزین "محسوس" در تعریف بومگارتن می‌شود. روشن است که ف. شوئون و بومگارتن برداشت یکسانی از محسوس ندارند. بررسی تعریف بومگارتن از استتیک بیرون از موضوع ماست، تنها به چند نکته از آن اشاره می‌کنیم. بومگارتن در تعریف خود مقوله‌های استتیک کلاسیک، یعنی: کمال، شناخت، زیبایی... را نگهداشته ولی "محسوس" در نظر وی دیگر "محسوس" به معنای افلاطونی یا افلوطینی نیست، بلکه محسوس دکارتی است. یعنی محسوسی که از تعالی و معنا خالی است و بیشتر سرای "اغتشاش"، "پریشانی" و یا "فریبندگی" است تا شکوه حقیقت.[۲] کمال شناخت چنین محسوسی است که بومگارتن در جستجوی آن است.

بنابراین، هنگامی که شوئون، به‌جای "نظریّه‌های شناخت محسوس" استتیک را دانش اشکال می‌نامد، در واقع به تجدید حیثیت از محسوس می‌پردازد. خاصّه اینکه، فرم (شکل) برای وی همان سمبل است. از این‌رو بی‌جا

---

۱. استتیک و سمبولیسم در هنر و در طبیعت، به فرانسه، صص ۳۲ ـ ۳۱.
۲. م. شرینگام، همان، به‌ویژه صص ٤٥ ـ ۱٤۳.

نیست اگر فصل موردنظر "استتیک و سمبولیسم..." نام دارد. چون زیبایی به معنای تجلّی شکوه حقیقت از سمبل (طبیعی و هنری) جدا ناشدنی است و شاید بتوان گفت در نظر وی استتیک همان دانش سمبل‌هاست، یا دانش اشکال، از آن روی که سمبل هستند. این همه را نویسنده چنین بیان می‌کند: «استتیک راستین، چیزی جز دانش اشکال نیست، هدف آن امر ابژکتیو، امر واقعی است و نه سوبژکتیویته فی نفسه. شکل و تعقّل (intellection): هنر سنّتی همه بر این تناظر استوار است. از سوی دیگر، معنای صور (اشکال) در چند و چون کردن عقلانی (speculations intellectives) نیز می‌تواند دارای نقش و عمل مهمی باشد. درستی یا منطق اندازه‌ها (proportions): در هر زمینه‌ای که عناصر صوری در آن وارد شوند، معیاری برای (سنجش) درستی (صدق) و نادرستی (کذب) است. (زیرا) پرتو فوق صوری (supra-formel) در صوری (formel) چیزی بی‌شکل و صورت نیست، برعکس شکل و صورت دقیق و استوار است. فوق صوری (برتر از صورت) در امر صوری و شکل‌داری تجسّم می‌یابد که هم منطقی است و هم سخاوتمند، پس در زیبایی.[۱]

بنابراین فرم یا شکل پذیرای بی‌شکل است. به سخن دیگر باطن (= نادیدنی، فوق صوری) به یمن ظاهر (فرم یا شکل) جلوه گر و پدیدار می‌شود. از این‌رو اشکال، چه در طبیعت و چه در هنر، دارای مرتبه و نقشی اساسی‌اند. بی‌جا نیست اگر شوئون استتیک را دانش اشکال می‌داند و می‌گوید جایگاه تجلّی و جلوه گری فوق صوری یا بی‌شکل در جهان محسوس نه بی‌شکل و بی‌هیأت، که به شکل دقیق و استوار است (چون لازمهٔ سمبل شکل است). گذشته از این، وجود زیبایی از همیاری دو چیزست: منطق (نظم)، سخاوتمندی (راز). خلاصه، اهمیّت شکل

---

۱. استتیک و سمبولیسم... چشم‌اندازهای معنوی، صص ۳۲ ـ ۳۱.

یا بطورکلّی امر محسوس از آن‌روست که زیبایی جلوه حقیقت است و حقیقت برای جلوه‌گری در جهان محسوس جایگاه درخور و مناسب می‌خواهد. بررسی رابطهٔ میان اخلاق و زیبایی، به مقام زیبایی محسوس نزد ف. شوئون روشنی بیشتر می‌بخشد.

ب ـ اخلاق و زیبایی

زیبایی محسوس تا به جایی برای ف. شوئون اساسی است که وی از آنچه می‌توان حقوق زیبایی نامید در برابر ملاحظات اخلاقی و عملی سخت دفاع می‌کند: «نباید در برابر تلاش برای اخلاقی نمودن زیبایی و زشتی از پای نشست...».[1] در جای دیگر همان مقاله می‌خوانیم: «اگر زیبا خواندن ظواهر ناهماهنگ و ناموزون‌کاری گزاف و نادرست است، نفی زیبایی ظواهری نیز که زیبا هستند به همان اندازه نارواست. در مورد نخست باید به خود گفت که زشتی سایه‌ای زمینی بیش نیست، و در مورد دوم باید دانست که زیبایی حتّی زیبایی آفریده‌ای ناشایست و نالایق آفریننده را می‌ستاید و تنها به او تعلّق دارد.»[2]

ناشایستگی آفریده نباید موجب نفی زیبایی او شود. پس داوری اخلاقی نمی‌تواند حقیقت زیبایی را پس بزند و جلوه‌اش را نادیده انگارد. در تفسیر دیدگاه شوئون شاید بتوان چنین نیز گفت: چنان‌که زیبایی تابع اخلاق باشد، نوعی پراگماتیسم و یا دغدغه‌کارایی عملی می‌تواند به کوچک شمردن زیبایی و نفی آن انجامد. این گفته در زمینهٔ هنر قدسی نیز صادق است. می‌دانیم که در هنر مقدّس، شکل، نقش اساسی دارد. تا آنجاکه هر صورتی نمی‌تواند رساننده یا محمل معنی باشد. معنای فوق صوری در سرای صور و اشکال، طالب ظرفی است

---

۱. درست و نادرست دربارهٔ زیبایی، ص ۲٦٥.
۲. ص ١٦٤.

سازگار. این سازگاری مبنای سمبلیسم در هنر مقدّس است. سازگاری صورت با معنی به زیبایی و روشنی و دقّت بسیار در این شعر از نظامی بیان شده است:

دیر این نامه را چو زند مجوس جلوه زان داده‌ام به هفت عروس
تا عروسان چرخ اگر یک راه در عروسان من کنند نگاه
از همه‌مارایی و همکاری هر یکی را یکی یاری[۱]

بدین ترتیب نادیده گرفتن زیبایی به غفلت از معنای سمبل می‌انجامد. مثال بارز این غفلت پاره‌ای از بناهای مذهبی است که به لحاظ صورت هیچ‌گونه پیوندی با هنر مقدّس ندارند، برای مثال می‌توان از مسجد امیر در تهران یاد کرد. ساختن جایی برای برگزاری نماز، پس یک ملاحظه عملی، موجب نادیده گرفتن درستی و زیبایی صورت بنا شده است. از این‌رو این اثر به‌طور مبتذلی امروزی است و نه یک بنای سنّتی (به‌طور مبتذلی امروزی است چون هرچه امروزی است ضرورتاً مبتذل نیست). از این‌رو هنگامی که شوئون زیبایی را ابژکتیو می‌داند به ارزش و ضرورت سمبل در هنر توجّه دارد.

اهمیّت زیبایی محسوس در نظر شوئون از تحلیل رابطه شکل و حالت نیز به‌خوبی به‌دست می‌آید. برای وی حالت (برای مثال حالت چهره) اگر هم نمودار زیبایی درون باشد ضرورتاً بر زیبایی شکل و صورت غلبه و برتری ندارد. بی‌گمان، به گفته شوئون، زیبایی نفس می‌تواند بر زیبایی جسم بیفزاید و یا حتّی از طریق آن کاملاً خودنمایی کرده تا جایی بیشتر برود که عنصر جسمانی را در خود فرو برد و محو گرداند، ولی زیبایی نفس نمی‌تواند بجای زیبایی جسم بنشیند به‌طوری که گویی جسم وجود نداشته، حق کمال ندارد، کمالی که هنجار و میزان

۱.

وجودی (norme existentielle) اوست.[۱] پس زیبایی جسم به همان اندازهٔ زیبایی نفس دارای واقعیت و بهاست زیرا شکوه حقیقت در جسم (ظاهر) نیز جلوه می‌کند. درنتیجه زشتی و ناپاکی نفس نباید موجب انکار زیبایی جسمانی شود: «فضیلت، زیبایی نفس و زیبایی، فضیلت اشکال است».[۲] البتّه ف. شوئون در مواردی قائل به برتری حالت بر شکل است.[۳]

ج ـ جایگاه سلیقه در ارزیابی زیبایی

هر چند زیبایی امری ابژکتیوست، با وجود این ف. شوئون واقعیّت ذوق و سلیقه را نادیده نمی‌انگارد. از دیدگاه وی، اگرچه زیبایی، چون جلوهٔ حقیقت، به‌لحاظ هستی‌شناسی دارای واقعیّت مستقل و جدای از افراد بشرست، سلیقه می‌تواند به لحاظی معیار سنجش و گزینش اشکال زیبایی باشد.

به پندار وی بی‌گمان زیبایی آفریدهٔ ذوق و سلیقه نیست. با این همه، چون ذوق و سلیقه می‌تواند نشانهٔ پیوندی ظریف و خویشاوندی (affinite) با گونه‌ها یا صوری از زیبایی باشد و نه با نفس زیبایی، پس در تعیین زیبایی به‌طور طبیعی نقش خواهد داشت.[۴] از این‌رو، «به لحاظ روانشناختی، داشتن سلیقه، چنانچه به گزاف ابژکتیو تلقّی نشود، طبیعی است، یعنی بی‌آن‌که به غلط چنین نتیجه بگیریم که تنها یک‌گونه یا صورت زیباست، و یا برعکس اینکه هیچ صورتی دارای زیبایی ابژکتیو نیست».[۵]

در تفسیر این سخن می‌توان چنین گفت هرکس به سلیقه خود (البتّه سلیقه

---

۱. درست و نادرست...، ص ۲٦٤.
۲. همان، ص ۲۷۱.
۳. همان، ص ۲٦۳.
٤. همان، صص ۲٦۸ ـ ۲٦۷.
۵. همان، ص ۲٦۸.

داریم تا سلیقه)، به این صورت یا آن صورت از زیبایی بیشتر میل می‌کند. به سخن دیگر ذوق، معیار بودن و هستی زیبایی نیست، بلکه نمودارگرایش ما به‌صور معیّنی از زیبایی است. پس ذوق و سلیقه انگیزه و معیاری برای گزینش زیبایی است، ولی حقیقت زیبایی جدا و مستقل از سلیقه و ذوق است.

این بررسی کوتاه را با شعری از ف. شوئون به پایان می‌آوریم:

زیبایی در نظر خداوند بی‌معنا می‌بود،
اگر برای روح اهمیّتی نمی‌داشت،
اگر به بازگشت به درون فرا نمی‌خواند،
و نیز به سوی شرافت و بزرگی و سرای آن والاترین.
بسیاری می‌پندارند باید از فریبندگی بگریزند،
این بداندیشی را بر ایشان به تمامی خرده نمی‌گیرم،
زیرا آدمیان هستند هر آنچه هستند،
ولی مبارک باشند آنان‌که به یمن زیبایی شریف و بزرگوار می‌گردند.[۱]

۱. اشعاربی‌عنوان، مجموعهٔ دهم، شعر پنجم؛ برگردان انگلیسی هنوز چاپ نگردیده است.

هنرهای اسلامی و مسیحیِ قرون‌وسطیٰ در آثار تیتوس بورکهارت[1]

فیلیپ فور[2]

ترجمهٔ امیر نصری

تیتوس بورکهارت (۱۹۰۸ـ ۱۹۸٤) در آثاری که به قلمرو هنر مقدّس به‌طور کلّی و هنر اسلامی به‌طور خاص اختصاص داده است، مکرّراً به تطبیق میان هنر اسلامی و هنر مسیحیِ قرون وسطیٰ می‌پردازد. اصل و نسب، تعلیم و تربیت و پیشینهٔ خانوادگی او به تبحّر و معرفت عمیقش نسبت به سنّت‌های هنری مغرب زمین از روزگار باستان تا دوران ما منجر شده بود. سیر معنوی و فکری‌اش او را

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شمارهٔ ۲۵ و ۲٦، پاییز و زمستان ۱۳۸٤.

۲. برگرفته از:

Philipe Faure, "Islamic and Christian Medieval Arts in Works of Titus Burckhardt", Translated by Patrick Laude, in *Sophia*, Volume 5, Number 2, Winter 1999.

[این مقاله توسّط پاتریک لود (Patrick Laude)از فرانسه به انگلیسی ترجمه شده است. هم‌چنین استاد گرامی جناب آقای دکتر شهرام پازوکی ترجمه را با متن انگلیسی مقابله کردند و نکات دقیقی را تذکّر دادند ـ م.]

به‌سوی هنر اسلامی سوق داده و از این موهبت برخوردار ساخته بود تا حلقهٔ اتّصالِ میان شرق و غرب باشد. او یکی از نادر شخصیّت‌های روزگارش بود که قادر بود تا با تبحّری یکسان به بحث در باب سنّت‌های هنریِ متفاوت بپردازد. می‌توان اذعان نمود که بورکهارت بی‌آن‌که به نفی صورت‌های هنری شرق و شرق دور بپردازد، بخش اصلی نوشته‌هایش در باب هنر مقدّس را به هنرهای سده‌های میانهٔ غرب و اسلام اختصاص داده است و به تألیف مقالات و کتاب‌هایی پرداخته که برخی به اسلام و غرب در دوران قرون وسطیٰ و برخی به مطالعات کلّی‌تر و عمومی‌تری اختصاص دارد. نمی‌توان این امر را نادیده انگاشت که وی معمولاً در مواردی به مقایسه میان هنر این دو عالم می‌پردازد که حتّی انتظار آن نیز نمی‌رود. بی‌تردید در آثار یک متخصّص تاریخ یا فلسفهٔ هنر بسیار به‌ندرت یافت می‌شود که در کتابی تحت عنوان **شارتر و پیدایی کاتدرال**[1] [کلیسای جامع] به هنر اسلامی یا در کتابی تحت عنوان **هنر اسلام**[2] به صورت‌های هنری سده‌های میانه اشاره کند. (اگرچه نگارنده به استقصای جامعی در این باب نیز نپرداخته است.)

هدف مقالهٔ حاضر تلاش برای ترسیم مقدّمات، جوانب و رئوس مطالب این تطبیق درخصوص هنر مقدّس است، از آن حیث که بورکهارت به‌عنوان یکی از پیشروانی محسوب می‌شود که خلاقیّت‌اش را در آن حیطه آزمود.

مبانی معنوی

تیتوس بورکهارت برخلاف مورّخان هنرِ روزگار خود هنگام بحث در باب

---

1. Chartres and the Birth of the Cathedral
2. *Islamic Art*

صورت‌های هنری، خود را به این امر محدود نمی‌سازد که بر تأثیرگذاری میراث فرهنگی یا سبک‌شناسانه [سنّت‌های ماقبل] بر فلان شیوه یا بهمان بیان هنری اصرار نماید. وی همچون بسیاری از نویسندگان سنّت‌گرا نسبت به نگرش تاریخی و معرفت حاصل از آن برای موضوع مورد مطالعه بی‌اعتنا نیست. با این حال، هنگام بهره‌مندی از نگرش تاریخی چنان محتاطانه عمل می‌کند که از رهیافت بنیادین‌اش انقطاعی حاصل نشود، این رهیافت شامل صورت‌های هنری‌ای است که به ساختار درونی وحی وابسته‌اند، [این صورت هنری] خواه [از آنِ] اسلام یا مسیحیّت باشد و خواه [از آنِ] هندوئیسم یا بودیسم. همچنان که وی در کتاب **هنر اسلام**[1] می‌نویسد، مطالعه و بررسی هنر می‌بایست «کمابیش ما را به فهم عمیق محاسن و فضایلِ معنوی یا واقعیّات موجود در بنیان کلّ کیهان و عالم انسانی» سوق دهد. تبیین این رهیافت، روشن و آشکار است: «پیدایی هنر مقدّس برطبقِ برونی ساختن نهفته‌ترین امور موجود در سنّت است، از این حیث ارتباط نزدیکی میان هنر مقدّس و باطنی‌گرایی وجود دارد».[2] بورکهارت برای تفهیم بهتر منظورش از تصویر شیمیایی بسیار تکان‌دهنده‌ای بهره می‌گیرد که از تبلور یک محلولِ کاملاً اشباع شده به‌دست آمده است، تصویری که به‌نحو حیرت‌انگیزی بیان‌کنندهٔ ارتجالی‌بودن، قاعده‌مندی و تجانسی است که با ظهور و بروز هنر مقدّس مرتبط است.

این توجّه مداوم بورکهارت نسبت به رابطهٔ عمیق میان ساختار وحی با هنر مقدّس به او یاری رساند تا به‌نحو مستدلّی نشان دهد که در هر سنّتی نظام سلسله مراتبیِ هنرها وجود دارد و اینکه این نظام سلسله مراتبی در مورد اسلام و

1. *Art of Islam: Language and Meaning*, London: World of Islam Festival Trust, 1976.

2. Ibid., PP. 27-28.

مسیحیّت کاملاً عکس یکدیگرند. هنر فیگوراتیو[۱] در سنّت مسیحی نقشی کاملاً محوری و اساسی دارد و بیانگر ارزشی است که نسبت به انسان و طبیعت قائل است، درحالی که در اسلام از نازل‌ترین مقام برخوردار است و حتّی رأی به حرمت آن داده‌اند.[۲] همین غیاب تصویر، شرایط مناسبی را برای دیگر بیان‌های هنری به‌ویژه صور هندسی، عینی و غیرشخصی فراهم آورد. در عالم اسلام به‌جای هنر فیگوراتیو، هنرهای خوشنویسی در مرتبهٔ نخست و معماری در مرتبهٔ بعدی محوریّت دارند. بورکهارت بر این واقعیّت اصرار دارد که سلسله مراتب مخصوص به‌هنرها در مسیحیّت و اسلام، مبتنی‌بر تمایز میان کتاب مقدّس و قرآن است. کتاب مقدّس مجموعه‌ای از نصوص داستانی و تاریخی است که می‌توان آن را به‌صورت تصویر برگرداند، درحالی که نصّ قرآن "کلام الهی" است و بازنمایی آن بدون نوشتار مقدّس و استعمال رمزهای آوایی ناممکن است.

همچنین بورکهارت نشان می‌دهد که رابطهٔ میان هنر انتزاعی و فیگوراتیو نمی‌تواند در اسلام و مسیحیّت یکسان باشد. "هنرهای دکوراتیو"[۳] باتوجّه به کاربردهای آن، در سنّت مسیحی نقشی جنبی و حاشیه‌ای دارند؛ درحالی که در عالم اسلام نقشی محوری و اصلی دارند، و در مواردی به کار می‌روند که در جامعهٔ

---

۱. Figurative Art: هنری که آنچه را در طبیعتِ موجود قابل مشاهده است به‌صورت واقعی یا حتّی به‌صورت تغییریافته یا کژنمایی به تصویر درآورد؛ منتها این امر نمی‌بایست به از دست رفتن چارچوب کلّی موضوع مورد تقلید منجر شود. هنر فیگوراتیو مترادف هنر بازنمایانگر و در مقابل هنر انتزاعی است. این اصطلاح به‌صورت هنر تصویری، هنر پیکرنما و مواردی از این دست به فارسی ترجمه شده است امّا هیچ‌کدام وافی به مقصود نیستند، از این لحاظ اصل آن را نقل کردم ـ م.

2. "Les catégories de l'art islamique", in *Lumières Spirituelles de l'Islam, Connaissance des Religions,* n. 53-4, janvier-juin 1998, PP. 1-10.

۳. Decorative Arts: به‌جهت تمییز این اصطلاح از اصطلاح بعدی به نقل اصل آن پرداختم چراکه هر دو در زبان فارسی به هنر تزیینی ترجمه می‌شوند و در این متن چنان‌که از ادامهٔ مقاله برمی‌آید، دارای تمایزات ظریفی هستند ـ م.

مسیحی هنرهای فیگوراتیو جایگاه دارند. کاربرد هنرهای دکوراتیو [در اسلام] برای دگرگونی مادهٔ صلب و سخت است تا از طریق نظمی موزون، عدم توهّم بصری و با استعمال نور بدان شرافت بخشد. بنابراین صحیح‌تر است که از "هنر تزیینی"[1] سخن بگوییم.

> اسلیمی نه‌تنها برای مسلمانان مجالی برای ایجاد هنری بدون تصاویر است بلکه شیوهٔ کاملی برای محو نمودن تصویر یا امور نفسانی متناظر با آن است، در عین حال طریقی برای تکرار موزون برخی دستورالعمل‌های قرآنی مبنی بر زایل نمودن دلمشغولی‌های نفسانی بر فلان یا بهمان خواهش و خواست است. در اسلیمی هرگونه تجدید خاطرات شخصی به‌واسطهٔ تداوم مارپیچی بی‌پایان از میان می‌رود.[2]

این [نقوش] مکرّر، خطوط سیال و قرینه‌سازی تزیینی شکل‌های برجسته و مجوّف، مؤیّد آن تأثیرپذیری است. [در این مقام] هر امری روح را به رها ساختن از امور نفسانی و غوطه‌ور شدن در مقام وجود محض یعنی به خودش دعوت می‌کند.

بورکهارت بر محدودیّت‌های دیدگاه مورّخان هنر تأکید دارد، آنان غالباً بر تأثیرات بیرونی و بیگانه بر هنر اسلامی اصرار بیش از اندازه دارند، درحالی‌که این تأثیرگذاری‌ها، نظام سلسله مراتبی هنرها راکه از مقطع زمانی مشخّصی به بَعد در اسلام همانند مسیحیّت یکسان باقی مانده است، متأثّر نساخت. در عین‌حال بورکهارت باکشف حجاب از هماهنگی عمیق میان یک صورت بیانی خاص و پیام معنوی‌ای که شالودهٔ آن را تشکیل می‌دهد، قادر به روشن ساختن مشخّصهٔ هنر اسلامی و مسیحی بود.

---

1. Ornamental art
2. *Sacred Art East and West,* Bedfont, Middlesex: Perennial Books, 1967.

ثمرمند بودن تقابل‌ها و تطابق‌های تاریخی و جغرافیایی

این تطبیق صرفاً در مقام تمایز غیرقابل تحویل نیست. بورکهارت همچنین قادر به یافتن نقاط دقیق تلاقی و قلمرو وسیعی بود که سنّت‌های اسلامی و مسیحی با زبان‌های صوری مختلف با یکدیگر مواجه می‌شوند، او قادر بود تا از این تقابل‌های زمانی و مکانی بهره برد و هنگام بحث به‌واسطهٔ فضل و نبوغش توجّه یکسانی به آن‌ها داشته باشد.

در حوزهٔ معماری یکی از تطبیق‌هایی که توسّط بورکهارت بسیار بسط و گسترش یافت درخصوص نحوهٔ آرایش و چینش کلیسا و مسجد برای ایجاد فضای موردنیاز برای امور عبادی است که این امر مشخّصهٔ بارز هنرهای موردنظر است. کلیسا دارای مرکزی عبادی یعنی فضایی دارای سلسله‌مراتب و پویاست که زمان را به مکان بدل می‌سازد؛ درحالی که مسجد دارای هیچ مرکز مقدّسی نیست به‌جز آن که به سمت مکّه قرار دارد که [همین امر سبب شده تا] به‌جای عمق از حیث عرض و طول بسط و گسترش بیابد.

مکان در معماری اسلامی فرد را به پیشرفت و ترقّی که یک امر ایستاست، دعوت نمی‌کند. [بلکه فرد را] در حالت تعادل و وقار «مجذوب حضور فراگیر زمان حال [وقت] می‌سازد».[1] در راستای این تفاوت مفهومی در معماری مسلمین است که می‌توان به فهم دگرگونی‌ها یا استفاده معماران اسلامی از فضای موجود در بازیلیک[2] [کلیساهای] مسیحی نائل آمد.

[در آثار بورکهارت] مسأله تأثیر و تأثّرات غالباً طرح نمی‌شوند بلکه

---

1. *Art of Islam*, P. 59.

۲. Basilica: ساختمانی مستطیل شکل با تالار وسیع راهرودار که توسّط رومیان برای امور اداری، قضایی و مالی ساخته می‌شد. بعداً نخستین کلیساها را طبق الگوی آن ساختند؛ و از این‌رو کلیساهای اوّلیه بازیلیک نام گرفتند ـ م.

به‌عنوان اشاراتی جالب توجّه بیان می‌گردند. این امر محتمل است که شکل محراب مرهون تأثیرپذیری از محراب کلیسای قبطی باشد امّا بورکهارت این مسأله تاریخ هنر را از طریق طرح بحث رمزپردازی "مَغار عالم"[1] و مکان دل، تعالی می‌بخشد. این مأمن و ملجأ با مکانی از معبد مرتبط است که در آن جا مریم مقدّس عزلت‌گزیده و توسّط فرشتگان اطعام می‌شود. این ارتباط مابین مریم و محراب، ما را به شباهت و مماثلت میان کنج عبادت و [مقام] دل رهنمون می‌شود: «در [مقام] دل است که روح با کره سکنیٰ می‌گزیند تا به خداوند توسّل جوید؛ در این مقام است که به‌نحو معجزه‌آسایی اطعام می‌شود، این امر متناظر با فیض [الهی] است.» شکل محراب هم‌چنین می‌تواند یادآور این آیهٔ قرآنی برای فرد باشد:

> خداوند نور آسمان‌ها و زمین است. مَثَل او چون چراغ‌دانی است که در آن چراغی باشد، آن چراغ درون آبگینه‌ای است و آن آبگینه چون ستاره‌ای درخشنده؛ از روغن درخت پربرکت زیتون که نه خاوری است و نه باختری، افروخته باشد؛ روغنش روشنی بخشد، هرچند آتش بدان نرسیده باشد. چه نوری افزون‌بر نور دیگر. خدا هرکس را که بخواهد بدان نور ره می‌نماید و برای مردم مثل‌ها می‌آورد، زیرا بر هر چیزی آگاه است.[2]
>
> سورهٔ نور (۲٤) آیهٔ ۳۵

برخلاف این مورد، در تحلیل جالب توجّه بورکهارت از هنر مغربی اسپانیا، پرسش از تأثیر و تأثّر به قوّت خویش باقی است.[3] حقیقتاً این موضوع به‌نحو قابل تحسینی مناسب و درخور آن است. به‌عنوان مثال بورکهارت در صفحات

---

1. Cave of the world

۲. برگرفته از ترجمهٔ عبدالمحمّد آیتی ـ م.

۳. در کتاب خویش فرهنگ مغربی در اسپانیا:

Moorish Culture in Spain, Middlesex: Perennial Books, 1967.

آغازین کتابش نشان می‌دهد که معماری مسجد قرطبه تحت تأثیر طاق ضربی[1] کلیسای سِپولچر (مَرقد) مقدّسِ تورّسِ دل ریو[2] در ناوارا پدید آمده است و معماری مسلمانان و مسیحیان در دوران گوتیک راه‌حل‌های متعدّدی را برای حدّ فاصل میان گنبد نیم‌کروی و [بدنهٔ] چهارگوشه یافته است. او بن‌مایه‌های مغربی را تحت تأثیر کلیسای جامع پویی ـ آن ـ وُله[3] می‌داند و بر این واقعیّت تأکید می‌ورزد که معماری رومانسک و گوتیکِ متأخّر، خود را با برخی عناصر مغربی در اسپانیا وفق داده‌اند. علاوه‌بر این هنرهای مغربی و گوتیک نیز در استفاده از بن‌مایه‌های هندسی اشتراک داشتند.

در محلّ تلاقی تاریخ و تفکّر کلامی ـ فلسفی، پرسش از تصویر است که منجربه تطبیق میان سنّت اسلامی و مسیحیّت ارتدوکس می‌گردد. بورکهارت [در این باره] به نقل روایات معدود برجای مانده از سیرهٔ پیامبر اسلام[ص] و بیانیهٔ شورای دوم نیقیه (۷۸۷. م) در باب نقش شمایل یا تصاویر مقدّس می‌پردازد:

> بیانیهٔ شورای جامع کلیسا در قرن هفتم، شکلی از نیایش مریم مقدّس را مطرح نمود؛ بدین خاطر که وی تنها فردی بود که جوهر انسانی‌اش را به فرزند خداوند بخشید و از این حیث او را ملموس ساخت. این احترام به اولیا و مقدّسین یادآور حرکت پیامبر اسلام[ص] است که دستانش را بر روی شمایل نقّاشی شده از مریم[س] و عیسی[ع] در داخل کعبه قرار داد و از آن حفاظت نمود.[4]

---

1. Vault
2. Holy Sepulcher of Torres del Rio
3. Puy - en - Velay
4. *Art of Islam*, P. 68.

این اشاره [پیامبر اسلام(ص)] مؤیّد احترام اسلام به شخص مریم[س] و مقام والای اوست، هم‌چنین می‌تواند بیانگر تفاوت میان مقام و مرتبهٔ نقاشی و تصاویر مسطّح (شمایل) از یک طرف و تصاویر نامشروع یا اصنام سه‌بعدی (مجسمه‌ها) از طرف دیگری باشد.

شرح این مطلب در منابع مختلف از جمله در کتاب اخبار مکّه، تألیف ابوالولید ازرقی، ترجمه دکتر محمود مهدوی دامغانی، چاپ و نشر بنیاد مستضعفان، تهران، ۱۳۶۸، ص ۱۳۵-۱۳۳ آمده است ـ م.

بورکهارت تأکید می‌کند که این اشارت پیامبر[ص] بدون توجّه به نظام معنوی اسلام نمی‌تواند به حلّیت بازنمایی مریم مقدّس در فقه اسلامی منجر شود، لیکن عرفای مسلمان معنای باطنی آن را تشخیص داده‌اند و حکم به مشروعیّت شمایل در زمینه و بستری خاص داده‌اند. ابن‌عربی در کتاب **فتوحات المکّیه** توجیه عمیقی را در باب شمایل‌نگاری مسیحی مطرح می‌کند: «بیزانسی‌ها بدین‌خاطر در بسط و گسترش نگارگری کوشیدند که **فردانیّت** عیسی مسیح[ع] همچنان‌که در تصویر او بیان می‌شود به تمرکز بر وحدت مطلقهٔ الهی یاری می‌رساند.»[1]

بورکهارت، درنهایت، تفسیر صائبی را از احادیث پیامبر اتّخاذ می‌کند به این شرح که مهم‌ترین مسأله برای پیامبر تحریم مقاصد بت‌پرستی و تظاهر هنرمندان به تقلید از خالق الهی است. از این‌رو صرفاً ناتورالیسم نفی شده است و مجسمه‌سازی و نگارگری مجازند ولی باید در محدودهٔ "سبک و شیوه اسلاف باشند".

همچنان‌که بورکهارت متذکّر می‌شود در عالم اسلام هنر خوشنویسی از همان جایگاه و مقام محوری‌ای برخوردار است که هنر شمایل [نگاری در مسیحیّت]. «از طریق هنر کتابت است که تصاویر در کنار خط قرار می‌گیرند».[2] نگارگری ایرانی به‌واسطهٔ فضای تخت (مسطّح) و بدون توهّم بصری یا تصنّعی به گونه‌ای به ترسیم مناظر دنیوی می‌پردازد که یادآور بهشت و عالم انوار است. چنین مدّعایی را نیز می‌توان در باب هنر عصر گوتیک در مغرب زمین، خصوصاً با عطف نظر به

---

1. *Art of Islam*, P. 69. Cf. *Les illuminations de la Mecque* (*al - Futûhat al - Makkiya*). Anthologie présentée par Michel Chodkiewicz. Paris: Albin Michel, 1997.

2. *Art of Islam*, P. 72.

مینیاتورهای مکتب فلاندر[۱] مطرح نمود. درواقع همچون عالم اسلام، در سنّت مسیحی قرون وسطیٰ نیز رابطهٔ میان خط و نقّاشی چندان از یکدیگر دور نیست. بورکهارت به تمایز موجود در تصاویر دینی کلیسای رومی و کلیسای شرقی [بیزانسی] اشاره نمی‌کند که این امر ما را به مباحث دیگری رهنمون می‌سازد.

نخست می‌بایست خاطرنشان سازیم که در کتاب مقدّس که فصل الخطاب و مرجعی متعالی است، تصاویر، کارکردی مشخّص دارند، امّا به‌عنوان اموری ثانوی و فرعی باقی می‌مانند. پاپ گریگوری کبیر در نامه‌اش به اسقف سِرِنوس اهل مارچلا، که سَنَدی بنیادین برای نگرش کلیسای روم در قرون وسطیٰ در باب تصاویر دینی است، در باب کاربرد تصویر متناسب با نوشتار تأکید می‌کند، علی‌الخصوص در مورد ژانر ادبی historia یعنی تذکره قدسی مسیح و شهداء. این تذکره می‌بایست به‌صورت نقّاشی، بازنمایی شود و به مؤمنان عرضه گردد. علاوه‌بر این، ادراک تصویر همچون خوانش نصّ مقدّس به فهم یاری می‌رساند؛ و مشاهده تصویر برای آنان که سواد خواندن نصوص را ندارند (illiterati)[۲] جایگزین [خوانش متن] می‌گردد. بنابراین تصویر همانند نوشتار کارکردی اقناعی دارد؛ آنان که قادر به خواندن نیستند مرهون داستان‌های مصوّری هستند که با نگریستن بدان تربیت و تزکیه می‌شوند. همچنین این شیوهٔ تعلیمی ما را به

---

۱. Flemish: مکتبی منسوب به سرزمینی در همسایگی هلند و مشتمل بر بلژیک و ولوکزامبورگ کنونی و بخشی از شمال فرانسه به نام فلاندر. در نقاشی و کتاب‌آرایی دارای سنّت بسیار غنی‌ای بوده و هنرمندان بزرگی را پرورش داده است ـ م.

2. ***Patrologie latine***, t. 77, col. 1128 - 1130 and MGH, ***Epistolae*** II, X, 10, Berlin, 1957, PP. 269 - 272:

«آنچه را که نوشتار به مردمان باسواد اعطا می‌کند، می‌بایست نقاشی به مردمان امّی‌ای که قابلیّت مشاهده دارند، عرضه دارد. از این طریق آنان که با حروف آشنا نیستند می‌توانند به مطالعه بپردازند. بالأخص برای بت‌پرستان، نقاشی کارکردی همچون قرائت [نص] دارد.»

علوّ و تعالی روح دعوت می‌کند و منجربه پرستش خدای تعالیٰ می‌گردد.

بورکهارت تأکید می‌کند که اسلام و مسیحیّت در حوزهٔ هنرهای دکوراتیو دارای پیشینهٔ تاریخیِ غنی‌ای از بن‌مایه‌ها، سرشت هندسی و حیات موزون هستند که دستاوردهای هنری این دو عالم را تغذیه نموده است. علاوه‌بر این او نشان می‌دهد که آنان در زمینهٔ تزئینات از خلّاقیّتی نبوغ‌آمیز، به‌صورتی که در هنر انتزاعی دوران باستان و قرون وسطیٰ موجود است، برخوردار بودند. هنر "اسلیمی"، چکیده‌نگاری[۱] اشکال گیاهی (تاک، برگِ کنگری، درختان خرما) به‌صورت حلزونی و قوس‌های متناوب همچون استحالهٔ آثار اسلاف باستانی نمایان می‌شود. از حیث زمانی این ظهور و نمود با استعمال بن‌مایه‌های هنرهای جزیره‌نشینانِ بِرِتانْیْ و ایرلند (مثل پیچ و تاب‌ها، حلزونی تودرتو،[۲] ابر و بادهای سه‌لتی،[۳] صلیب شکسته،[۴]...) هم‌زمان است. در شمال اروپا مادّهٔ اوّلیه تزیین، چکیده‌نگاری حیوان است، درحالی که در اسلام چکیده‌نگاری گیاه از چنین کارکردی برخوردار است. البتّه این تشابهات به‌نحو دقیق‌تری، فی‌المثل با مشاهدهٔ اوراق کتاب لِندیسفارن اِوانگلیستاری[۵] (مورّخ ۶۹۸) و موزائیک‌های محوّطهٔ سنگ فرش قصرالمیناء بنی‌امیّه مشخّص می‌گردد. می‌دانیم که بورکهارت

---

۱. Stylization: بازنمایی ویژگی‌های اساسی و بازشناختی امور طبیعی مطابق شیوه‌ای قراردادی (اصطلاحی در مقابل بازنمایی ناتورالیستی). در این‌گونه بازنمایی معمولاً روش‌های ساده‌سازی، تکرار منظّم، قرینه‌سازی، تغییر تناسبات و اغراق صوری به‌کار برده می‌شود. از شاخص‌ترین نمونه‌های چکیده‌نگاری می‌توان به سفالینه‌های دوران نوسنگی و موزاییک‌های بیزانسی اشاره نمود ـ م.

2. Double Spiral

3. Triple Vortex

4. Swastika

5. Lindisfarne Evanglistary

تا آن اندازه محو هنر تزیینی ایرلند شده بود که به چاپ عکسی کتاب کِلز[1] ــ که همچون گوهری در میان دستنویس‌های مذهّب سدهٔ هشتم است[2] ــ پرداخت.

تمامی این پدیدارهای هنری را باید در متن پیدایش هنرهای باستانی‌ای قرار داد که به هنر یونان و روم منحصر می‌شوند و با رمزپردازی ازلی و جهان‌شمول مرتبط‌اند. البتّه به‌خاطر جنبهٔ معنوی و مسائل تاریخی هر یک از این دو [سنّت] وحیانی، سرنوشت این میراث تزیینی در اسلام و مسیحیّت متفاوت بوده است: هنر مسیحی جزیره‌نشینان به‌جهت مهاجرت اقوام شمال اروپا به جهان لاتینی مستعجل بود، درحالی‌که عالم اسلام میان اشکال باستانی و مقتضیّات هنر شهری تلفیق نمود. این پیچیدگی هندسی و کیفیّتِ موزونِ درهم تافتهٔ هنر اسلامی، کاملاً بیانگر نظام خلقت است.

محور تطبیق: مواد، صُوَر و نور

آثار تیتوس بورکهارت تشابهات و تناظراتی را نشان می‌دهد که می‌توان در دو واقعیّت بنیادین یافت: از یک سو مشخّصهٔ مشترک دین وحدانی که به اسلام و مسیحیّت، خاستگاه‌های مشابهی را در ساحت هنر اعطا می‌کند؛ از دیگرسو تأمّل در باب کیهان‌شناسی و رابطهٔ میان خدا و طبیعت در آموزهٔ سلسله مراتبی وجود در اسلام و مسیحیّت که به‌واسطهٔ اشاعه و قرائت مجدّد فیلسوفان نوافلاطونی از آنها و آثار ارسطو بنیان نهاده شده است.

درواقع، «خواه درصورت اسطوره‌ای و خواه از حیث فلسفی، آگاهی از این امر که عالم واقع دارای درجات وجودی نامتناهی است در میان تمامی

1. Kells

2. *Evangeliorum quatuor codex Cenanneniss* (with an introduction by E. H. Alton, P. Meyer and G. O. Simms), Bern: Urs Graf, 1950 - 51 (3 volumes).

فرهنگ‌های باستانی و قرون میانه مشترک است.» آثار ابن‌سینا، ابن جبیرول و ابن‌باجّه در اسلام و آثار دیونیسیوس مجعول آریوپاغی و دانته آلیگیری در غرب مؤیّد تلاقی بنیادین نظام‌های عقلانی و مراتب هستی در هر یک از دو طرف مدیترانه در قرون میانه هستند، علی‌الخصوص در استفاده آنان از دوایر متّحدالمرکز و تناظر میان افلاک سماوی و مراتب وجود. بورکهارت متوجّه یک سند استثنایی می‌شود که بیانگر این مواجههٔ تاریخی است، رساله لاتینی گمنامی که به بحث در باب طبیعت انسان و سرنوشت نفس وی در افلاک سماوی اختصاص دارد. به این نظام سلسله مراتبی افلاک هم در اصطلاح‌شناسی مسیحی آریوپاغی [دیونیسیوس مجعول] و هم در اصطلاح‌شناسی ابن‌سینا اشاره شده است.[1]

محقّقان سنّت اسلامی و مسیحی همچنین به تمایز میان صورت و ماده اشارت دارند، تمایزی که در فرایند [آفرینش] هنری یافت می‌شود و از این طریق است که صورت ــ یعنی نورِ ساطع از یک منبع ــ در ذهن حاضر می‌شود و نظیر انعکاس در آینه، صورت مادّی به‌خود می‌پذیرد.[2] ذرّات نور آفتاب استعاره‌ای برای خلقت هستند. با اینکه در اسلام این "واحد" است که در کثیر انعکاس می‌یابد ولیکن در مسیحیّت لوگوس در عالم خلقت بازتاب یافته است، با این حال این امر صادق است که این دو سنّت وحدانی به‌واسطهٔ دو مابعدالطّبیعه مبتنی‌بر نور، شکل یافته‌اند که کاملاً قابل مقایسه [با یکدیگر] هستند. «امور از آن حیث واقعی هستند که از نور وجود بهره‌مندند»؛ «رمزی عمیق‌تر از نور برای وحدت الهی وجود ندارد»؛ مسأله [اصلی]، تبدیل نمودن «مادّه به اشعه نور»

1. *Moorish Culture in Spain*, Chap. IX: "The Philosophical Outlook", PP. 136-137.

2. *Ibid*, Chap. IX: see, for the French translation, Barkaï, op. cit., P. 189.

است، رنگ‌ها «غنای ذاتی نور را آشکار می‌سازند»؛ «معماری مسلمانان سنگ را به نور و به‌دنبال آن به بلور تبدیل می‌کند.»[1] همچنان‌که ملاحظه خواهیم نمود این قبیل اقوال همچون هنر اسلامی در مورد هنر گوتیک قرون وسطیٰ نیز قابل اطلاق است. بورکهارت نه‌تنها این نقطهٔ تلاقی را کاملاً می‌یابد بلکه همچنین به‌وضوح نشان می‌دهد که این امر موجب مجاورت ظهورات هنری‌ای می‌شود که فرد به‌نحو مشروعی می‌تواند به مقایسهٔ آن‌ها بپردازد و اینکه به او اجازه می‌دهد تا با نگاهی نکته‌سنجانه به تبیین تشابهات و اختلافات میان این دو فرهنگ بپردازد.

مقدّم بر همه "شباهت دقیقی" میان معماری [سلسله] موحّدون[2] با اشکال اصلی و هندسی‌اش و هنر [فرقهٔ] سیسترسیان[3] وجود دارد که به‌صورت فنّ قوس و طاق‌بندی گوتیک در سرتاسر مغرب‌زمین شیوع یافت. این ارتباط که بر انتقال یک فن از شرق به غرب به‌واسطه هنر مغربی تأکید می‌ورزد، به‌ندرت مورد ملاحظه قرار می‌گیرد. حتّی بورکهارت می‌توانست باتوجّه به اینکه هنر [فرقهٔ] سیسترسیان در قرن دوازدهم بر جدّیّت و متانت یک معماری خشک تأکید می‌کند؛ که به نور طبیعی راه دارد و عناصر فیگوراتیو را نفی می‌کند و اولویّت را به تزیین می‌دهد، نظریاتش را بسط دهد.

درواقع مشخّصه‌های زیبایی‌شناسی رُهبانی و بی‌پیرایه [فرقهٔ] سیسترسیان به‌تدریج از اصولی نظیر فقر، سادگی و طریقهٔ صحو حاصل شده‌اند و به‌تدریج

---

1. *The Art of Islam*, PP. 126-8.

۲. سلسله‌ای از مسلمانان حاکم در اسپانیا.

۳. Cistercian: فرقه‌ای از راهبان کاتولیک رومی که در سال ۱۰۹۸ به‌وسیلهٔ قدّیس روبر رئیس دیرمولم در سیتو تأسیس گردید و خصوصاً در دورهٔ ریاست قدّیس ستیون هاردینگ (از ۱۱۰۹) به این نام مشهور شد. از ۱۴۰۰ به‌بعد این فرقه رو به انحطاط گذاشت تا آنجاکه در آن اصلاحاتی صورت گرفت ـ م.

توازنی در معماری، نُسَخ خطّی و مراقبهٔ راهبانه تحقّق یافت. تنها عنصر دکوراتیو مجاز، نقوش هندسی بودند که در آهن‌آلات، پنجره‌گلِ سرخی[۱] مات و رنگی، کاشی‌های بدون لعاب و نسخه‌های مُذَهَّب یافت می‌شوند.

بورکهارت به بسط تأمّلاتش در باب محراب به‌عنوان مشکات نور و مرکز حضور الهی می‌پردازد که به‌واسطهٔ [حضورِ] مصباح، صورت مادّی یافته است[۲] یا دیوارهایِ (موزائیک، کاشی‌های لعاب‌دار و اسلیمی) برخی مساجد که نقش محبس نور را ایفا می‌کنند،[۳] امّا وی برای الگوی ایاصوفیه و مساجد عثمانی که تحت تأثیر آن ساخته شده اهمیّت بیشتری قائل است. این امر نقطهٔ تلاقی میان تاریخ هنر و حکمت هنر در عوالم اسلامی و مسیحی است.

ایاصوفیه به‌عنوان یک مکان، از حیثِ کیفیّتِ حکمتِ آمیزش به اسلام نزدیک است امّا از حیث عبادی‌اش متفاوت از آن است، ایاصوفیه «به‌خاطر حکمتی که جهان‌شمول است» به اسلام تعلّق دارد. بورکهارت خاطرنشان می‌سازد که به‌دنبال غلبهٔ عثمانیان صرفاً تصویر عیسی مسیح[ع] از آنجا پاک گردید و کتیبه‌ای پرمعنا از آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور قرآن جایگزین آن شد. بورکهارت پس از دریافت اینکه معماری عثمانی ملهم از الگوی ایاصوفیه است تأکید می‌کند که دلمشغولی سِنان[۴] (۱۴۹۰ـ۱۵۸۸) وحدت فضای داخلی بود، چراکه ایاصوفیه این‌گونه طرّاحی شده که نور را در خود راه می‌دهد و فضای درخشانی را ایجاد

---

۱. Rose window: پنجرهٔ دایره شکل با نوعی توری‌کاری که به‌صورت شعاعی از مرکز آن گسترده می‌شود و تیزه‌های جناغی را حول حاشیه به هم متّصل می‌کند و لذا نقشی شبیه به گلبرگ‌های گلِ سرخ پدید می‌آورد. در زبان فارسی به‌صورت پنجره خورشیدی و پنجره‌گل رُز نیز برگردانده شده است ـ م.

2. *Art of Islam*, P. 133.

3. *Principes et méthoded de l'artsacré*, P. 155.

4. Sinan: معمار مشهور مساجد عثمانی

می‌کند که به‌سوی مرکز است. بورکهارت باتوجّه به روش به کار رفته توسّط سِنان در ساخت مسجد شاهزاده یا مهرِماه[1] که بـه او اجـازه داده است فـضای داخـلی خالی‌ای را برای سایه روشن عرضه کند، به بیان این امر می‌پردازد که: «سِنان بـه شیوه‌های مختلفی، آرمان معماری کاتدرال‌های گوتیک را تحقّق بخشید که در آن فضا با دیوارهای درخشنده تحدید می‌شود.»[2] در مسجد عثمانی عناصر معماری بیزانسی حضور دارند و به‌شیوهٔ جدیدی تکمیل شده‌اند: [فی‌المثل] کره از طریق هشت ضلعی و مقرنس‌کاری ظریف به‌صورت مکّعب درمی‌آید.

تطبیق میان هـنرهای اسـلامی و گـوتیک بـخش بسـیار مـهمی از تأمّـلات بورکهارت است، همچنان‌که تشابهات بسیار مـیان مـعماری گـوتیک و اسـلامی شمال آفریقا و ایران گواه این مطلب است. مطابق نظر وی هنر گوتیک و هنرهای عربی ـ اسلامی در این واقعیّت مشترک‌اند که منشأ قومی ـ فرهنگی خود را تعالی بخشیدند و لذا به‌صورتِ شیوه و سیاق اصلی بیان این دو عالَم معنوی درآمدند و استفاده از آن چه‌بسا بسیار عام و حتّی جهان‌شمول بوده باشد.

درخور توجّه است که بورکهارت در کتاب شارتر و پیدایی کـاتدرال در دو موضع به معماری اسلامی گریز می‌زند: نخست در باب فن امتداد تـویزه‌ها،[3] دو دیگر در باب هنر [ساختن] پنجره گل سرخی. در هر دو مورد به تأثیر الگوهای مسلمانان اشاره دارد و به این نگرش عام که «معماری گوتیک با معماری اسلامی در توجّه به تقطیع هندسی خطوط و اشتیاق به غلبه بر جرم و ثقل مادّی اشتراک دارد. این دو گرایش به‌نحو فزاینده‌ای خود را در عرض هندسی طاق‌های گوتیک

---

1. Mihrimah
2. *Art of Islam*, P. 244.
3. Ribs

شعله‌سان[۱] نشان می‌دهند.» بورکهارت در همین باب از بحث، بر تفاوت‌ها نیز انگشت می‌گذارد:

> البتّه آنچه که کاملاً از نمونهٔ اصیل اسلامی بیگانه است شیوه‌ای است که در سبک گوتیکْ سقف، یعنی کش و قوس‌های میان تویزه‌های طاق، با الباقی اجزای بنا ادغام می‌شود. گنبد "داخلی" ابنیهٔ اسلامی معلّق به‌نظر می‌آید و به‌نحو غیرقابل ادراکی توسّط دیوارها نگه داشته می‌شود. درعوض طاق‌بندی گوتیک قوس‌ها و تویزه‌هایش را مستقیماً به نیم ستون‌ها متّصل می‌سازد و از طریق آن‌ها با سطح بنا مرتبط می‌کند.[۲]

غلیان میزانِ فشار و خاصیّت ارتجاعی قوس‌ها به بنا «ارتعاش و شور ناشناخته‌ای را می‌بخشد که نمایانگر نیروی تازه‌ای از اراده است.»

بورکهارت در کتاب **هنر اسلام** به بیان این مشاهدات می‌پردازد و آن‌ها را در خاستگاه معنوی‌شان می‌جوید: طاق‌بندی گوتیک که حاصل تلاقی نیروهایی است که از طریق ستون‌ها و تویزه‌ها بر تاج قوس وارد می‌آیند، در تضاد با طاق‌بندی ایرانی است که از طریق تویزه‌های درهم تنیده‌ای که از بالا به پایین بسط می‌یابند، استحکام می‌یابد؛ یعنی از وحدتی فلکی آغاز می‌شود که تدریجاً خود را متکثّر می‌سازد، این امر بدین‌خاطر است که در اسلام وحدت به‌نحو پیشینی موجود است و کلیهٔ امور جزئی از آن سرچشمه می‌گیرند. هنر مقدّس مواضع معنوی متفاوتی را منعکس می‌سازد: در هنر اسلامی وحدت به‌صورتی پیشینی درنظر گرفته شده و شناخت آن برای فرد فرض است؛ در هنر گوتیک

---

۱. Flamboyant Gothic: آخرین مرحلهٔ تکامل سبک معماری گوتیک فرانسه از حدود ۱٤٦۰ به‌بعد که در آن خطوط مواج و زیبای مشبّک‌کاری، شکل‌هایی شبیه شعله‌های آتش را پدید می‌آورند ـ م.

2. ***Chartres and the Birth of the Cathedral***, Bloomington (Indiana): World Wisdom Books, 1996, PP. 75-76.

نیروی قائم و تلاقی نیروها بیانگر این واقعیّت است که اتّحاد انسان و خدا هدف و غایت تمامی تلاش‌های انسانی است. بورکهارت نتیجه می‌گیرد که: «هیچ یک از این دو نگرش یکدیگر را نفی نمی‌کنند، حتّی آن‌ها اساساً [با یکدیگر] مرتبط هستند و تفاوت میان آن‌ها در تأکید است.»[1]

تا آنجاکه به این مقاله مربوط می‌شود هنر مسیحی قرون وسطیٰ به‌طور کلّی و هنر پنجره‌گل سرخی به‌طور خاص نیازمند ملاحظاتی چند هستند که برای تکمیل تحلیل پیشین لازم‌اند. تحقیقات مورّخان اخیر نشان می‌دهد که اگر نگرش رومانتیک در باب کلیسا به مثابه "انجیلی برای مردمان امّی" یعنی نگرشی که بر کارکرد تعلیمی داستان‌پردازی‌ها و تصاویر به‌عنوان شیوه‌ای برای آموزش ایمان را بپذیریم، در خیال خامی به‌سر می‌بریم. محقّقان امروزِ روز بر برخی عواملی تأکید می‌ورزند که به فتوای [پاپ] گریگوری در باب آموزش به‌وسیلهٔ تصویر منجر شد. یکی از زمینه‌های اصلی آن بُعد مکانی تصاویر نسبت به بیننده است، باتوجّه به این واقعیّت که تاریکیِ بیش از حدّ کلیساها خواندن را دشوار می‌سازد یا بالعکس برای تأثیر نور در محراب‌های گوتیک، به‌جهت ساختار پنجره‌ها، و فراتر از این‌ها ضرورت آشنایی با صحنه‌هایی که غالباً دشوارند و به‌صورت عناصری رمزی بیان شده‌اند. حقیقت این است که تصاویر داستانی‌ای که در ارتفاع چندین متری قرار دارند علی‌الأغلب برای تعلیم انجیل به کار نمی‌آیند زیرا فهم آن‌ها نیازمند معرفت بسیار من جمله معرفت به علم الهیات است، درحالی که بیننده صرفاً به درخشندگی و تلألو رنگ‌هایی نظاره می‌کند که تحت تأثیر نور در محراب کلیسا رخنه کرده‌اند. شواهد مکتوب متعدّدی که از قرون دوازدهم و سیزدهم برجای مانده نشان می‌دهد این دستورالعمل توسّط برنارد اهل کِلِروو

1. *Art of Islam*, PP. 124-5.

مطرح شده که در مورد اثر رنگ‌های درخشان و برّاق در تصاویر قدّیسان بسیار سخت‌گیر بود.[1] کارکرد اوّلیه تصاویر تحریض و تشویق مؤمنان به تقوا و برانگیختن عواطف دینی بود.

زیبایی‌شناسی نزد راهب بزرگِ سوژه[2] سن دُنی (۱۰۸۱ ـ ۱۱۵۱) که متأثّر از اجزای نوافلاطونی‌ای بود که درخلال احیای دیر سن دُنی در سال ۱۱۳۰ متحقّق شد، در غرب صورت‌بندی پیچیده‌ای از یک الهیّات مبتنی بر نور ارائه نمود که به اشیای مجلّل نقشی محوری می‌بخشید. سوژه برخلاف برنارد اهل کِلِروو اذعان می‌نمود که شکوه و جلال تصاویر عاملی برای گمراهی یا اغوا نیست بلکه از طریقی باطنی وسیله‌ای برای عروج به‌سوی کمالی آسمانی هستند. نظام هماهنگ خلقت از آن حیث که بر صفات الهی متکی است، انسان را قادر می‌سازد و ترغیب می‌کند تا از عالم مادّه به عالم معنا و از عالم محسوس به عالم نامحسوس صعود کند. سوژه در این باب چنین می‌گوید:

> آن هنگام که ــ بیرون از عشق به زیبایی خانهٔ خداوند ــ زیبایی احجار ملون، وسوسه‌های ظاهری مرا از میان می‌برد و مراقبه‌ای باشکوه به‌واسطهٔ گذر از عالمی مادّی به غیرمادّی، منجر به تأمّل در باب کثرت فضایل مقدّس می‌شود، گویی خود را در قلمروی بیگانه از عالمی می‌بینم که نه در زمین خاکی موجود است و نه در جنّت؛ گمان می‌کنم که به لطف خدا می‌توانم به‌واسطهٔ طریقی باطنی از این عالم دون به عالم علوی گذر کنم.[3]

---

1. Bernard de Clairvaux, *Apologie de Guillaume de Saint-Thierry*, 29, quoted in Daniele Menozzi, *Les images, l' Eglise et les arts visuels*, Editions du Cerf, Paris, 1991, P. 119.

2. Abbo Suger

3. Ervin Panowski, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and its Art Treasures*, Princeton: Princeton University Press, 1946, PP. 1-37.

سوژه خود را بـه تـزئینات مـحراب بـا گـلدان‌هـای مـجلّل، احـجار مـلوّن و کاشی‌های فاخر محدود نمی‌سازد، بلکه او کلّ نظام جدید مـعماری، مـجسمه‌ها، پنجره‌های گل سرخی، صندوق اشیای متبرّکه و اثاثیهٔ اعمال عبادی را مرتبط بـا نوری می‌داند که کلیه این امور، مقدّر به بازتاب آن هستند، بنابراین به خلق فضایی می‌پردازد که محراب را تصویری از اورشلیم آسمانی ترسیم می‌کند که در درون آن اَعمال عبادی مشترک و نیایش‌های وحدانی، تـوازن مـیان نـفوس و ابـدان، انسان‌ها و فرشتگان و عوالم محسوس و نامحسوس را برقرار می‌کند.

این نکات صرفاً مؤیّد تحلیل بورکهارت در این باب است که در سـده‌های میانه، دو سنّت توحیدی وجود داشتند که به‌واسطهٔ مابعدالطّبیعه نور شکل یافتند و قابل تطبیق با یکدیگرند، حتّی با قبول اینکه در اسلام حقیقت واحد فی نفسه در امور کثیر متجلّی می‌شود، درحالی کـه در مسـیحیّت لوگـوس در [عـالم] خـلقت منعکس شود. برای نتیجه گیری، ناگزیر به تکرار نقل‌قول‌هایی هستیم که پیش‌تر از بورکهارت ذکر کردیم، دستورالعمل درخشانی که نظیر نوری است که آنان احیا نمودند و ما مسیحیان و مسلمانان در راستای آن برای تـعیین مـوقعیّت خـودمان تلاش می‌کنیم: «اشیاء صرفاً از آن حیث واقعی هستند که در نور وجود سهیم‌اند... برای رمز وحدت الهی هیچ چیزی عـمیق‌تر از نـور مـوجود نـیست»، مـوضوع [اصلی] تبدیل «مادّه به تشعشعات نور» است، رنگ‌ها «غنای ذاتی نور را آشکار می‌سازند»؛ «معماری اسلامی سنگ را به نور و به دنبال آن به بلور تبدیل می‌کند».

تألیفات بورکهارت همانند تألیفات رنه گـنون، لوئـی مـاسینیون و هـانری کُربن، آثاری پیشرو در این عرصه به‌شمار می‌آیند، منتهی در حوزه‌ای خاص و با اهدافی بسیار فروتنانه. با اینکه بورکهارت به دنبالِ ارائهٔ روشی تطبیقی در عرصه "فلسفهٔ هنرها" نبود، ولی تحلیل‌های بسـیار دقـیقی کـرد کـه هـم مـتوازن و هـم

انگیزه‌آفرین است. او توانست تفاوت‌های غیرقابل رفع را روشن کند و هم تفاوت‌هایی را که حاکی از ادراکات مختلف و نگرش‌های گوناگون به عالم است، بیان کند. هم‌چنین ارتباط میان وحدت و کثرت، محدود و نامحدود را که به‌ویژه نزدیک به یکدیگرند نشان دهد. این رهیافت عملی تطبیقی، تحت اِشراف و هدایتِ مشهودِ عقلانیِ عمیق و فهمِ کاملِ انسجام عقلانی هر یک از این ادیان توحیدی، تناظرات دقیقی را مطرح می‌سازد و برای امروزِ روز نیز شایان توجّه است و نقش مهمی را در مطالعهٔ تطبیقی ادیان و گفتگوی بین ادیان ایفا می‌کند.

فصل دوم

عرفان، هنر و پیشه

هنر، صنعت و دین[1]

فوبیون بائرز[2]

ترجمه: حسن نورائی بیدخت

در روستاهای هندوی هند، هر روز صبح، هنگامی که نخستین پرتوهای خورشید بر پهنهٔ زمین می‌تابد، مرد خانه دست و روی خویش می‌شوید و نیایش والای "گایاتری"[3] ــ به‌معنای نجات‌دهندهٔ کسی که آن را می‌خواند ــ را به‌جای می‌آورد. متن این نیایش بدین شرح است: «اندر درخشش و تلألؤ زیبای خورشید، این مایه حیات و جانفزای باشکوه، به تعمّق و تأمّل می‌پردازم. باشد که عقل و خرد ما را تجلّی بخشد.» در عین حال، زنان خانه نیز با ترسیم دایره‌ای موسوم به "مندالا"[4] ــ که نماد جهان هستی تلقّی می‌شود ــ در روی زمین و درست

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شمارهٔ ۲٤، ترجمه از کتاب: دائرة المعارف ادیان، تدوین میرچا الیاده، ج ۱، مدخل: Arts, crafts, and religion.

2. Faubion Bowers

3. Gāyātri

4. Mandala

در مقابل ورودیِ خانه، عبادت و نیایش خویش را به‌جای می‌آورند. آنان با گچ‌هایی به رنگ‌های مختلف، اشکال پیچ در پیچی ترسیم می‌کنند که اکنون مفاهیم و معانی‌شان به مرور از اذهان محو گردیده است. این طرح‌ها، به مرکز شناخت عرفانی متّصل می‌گردند، درست با همان اعتماد و اطمینانی که واژه‌ها و عبارات گایاتری بر زبان رانده می‌شوند. هر دوی آنها سلامتی و مصونیّت از گزندهای آن روز را تضمین می‌کنند. تا نیمروز، با دادن قول تجدید نیایش‌ها در بامداد روز بعد، دایره‌های ترسیم شده در آستانهٔ ورودیِ خانه، بر اثر کثرت آمد و شد افراد، رفته‌رفته محو می‌گردد. برگزاری این آیین تقریباً از سه هزار سال پیش معمول بوده است و درواقع چیزی است به قدمت "ودا"ها یا مکتوبات مقدّس هندو.

حدود سی هزار سال پیش، انسان، نخستین نمونه هنر در روی کرهٔ خاکی را پدید آورد. در اعماق غارهای آهکی منطقه‌ای که اکنون فرانسه و اسپانیا به‌حساب می‌آید، "انسان‌های اندیشه‌ورز"[1] کرومانیون[2] دوران دیرینه سنگی کنده کاری‌هایی برای حک کردن نقوش حیوانات کرده‌اند: گاو، گوزن، اسب و گاومیش زخمی یا خوابیده. به دور از هرگونه نور طبیعی و به دور از مراکز مسکونی، انسان اوّلیه این نقوش سرخ، سیاه و زرد رنگ را به‌عنوان بخشی از آیین‌های دینی خود بر دیوارهٔ غار حک می‌کرد. انسان اوّلیه با ترسیم‌نماهای کلّیِ آنچه که در زندگی‌اش نقش حیاتی داشت ــ حیواناتی که خوراک وی را تشکیل می‌دادند ــ از طریق سحر و جادویی که مأنوسش بود، بقای مستمر خویش را قطعی می‌کرد.

---

1. Homo sapiens
2. Cro-Magnon

نمونه‌های یاد شدهٔ بالا، یکی از دوران ماقبل تاریخ و دیگری از دوران اخیر، میزان یا دامنه ارتباط میان هنر و اعمال معنوی را نشان می‌دهند. با درهم آمیختن اسرار دعا و نیایش و معجزه تصاویر گرافیک، انسان با محیط زندگی خویش سازگار شد. این تلاش با هدف تسلّط بر چیزهای غیرقابل تسلّط و مقابله با نیروهای برتر طبیعت انجام می‌گردید. قوّهٔ تخیّل و تصوّر وی جهانی الهی در چهارچوب جهان واقعی پدید آورد و با به تصویر کشیدن آن به‌طور مشخّص و یا به‌طور تجریدی در هنر، واقعیّت آن را ورای هرگونه واقعیّت ملموس، اعتبار بخشید. بدین‌سان، انسان خودش را به الوهیّت نزدیک ساخت. اگر او توانست تصویر یک گاومیش را بکشد، آن را به‌طور نمایشی در یک عملکرد ابتدایی تقلید کند، یا اگر بعدها توانست نمایی رمزآمیز از کلّ عالَم (مثل آنچه که در منداالا بازنمایی می‌گردد) خلق نماید، پس او اگر "خالق متعال" نبود، دست‌کم یک آفریننده بود و لذا می‌توانست در محیط پرآشوب اطراف خود، آرامش پیدا کند.

انسان به اعتبار اطّلاعاتی که از طریق ایمان به‌دست آورد به ارزش‌های مذهبی پی برد و به‌واسطهٔ هیجانی که هنر در او پدید آورد به جنب و جوش درآمد، و خود و جهان خویش را زینت بخشید. در دوران ماقبل تاریخ، نیاز به تزئین و آرایش بر کاربردهای بیشتر سوداگرانه و فایده‌باورانه منابع و مهارت‌ها پیشی جُست. انسان با برخورداری از ابزارهای سنگی نه‌چندان کافی برای کشتن حیوانات و یا برای کشت و زرع زمین، ابتدا از سنگ آهن به‌عنوان رنگ دانه‌هایی برای نقّاشی روی بدن و نیز رنگ کردن موی خود استفاده می‌کرد. از مس، پیش از آن که به‌عنوان مادّهٔ ظروفی برای آشپزی مورداستفاده قرار گیرد، در ساخت زیورآلاتی چون گردن‌بند استفاده کرد. آلیاژها، جوشکاری و حتّی قدیم‌ترین دستگاه‌های خرّاطی به‌منظور ساخت زیورآلات به‌وجود آمدند.

چرخ، به‌طوری که از کشفیّات باستان‌شناختی برمی‌آید، ابتدا به‌عنوان اسباب‌بازی اختراع شد و بعدها برای حمل و نقل و جابه‌جایی مورد استفاده قرار گرفت.

به‌طوری که تاریخ نشان می‌دهد، هیچ چیزی از خداشناسی یا شور و هیجان هنر به دور نماند. صفت‌های سودمند و تزئینی، باقی و فانی، پهلو به پهلوی هم قرار داشتند. قبرهای هرمی شکلی که ساخته شدند تا جاودانه بمانند، انسان و خدایانش را به هم پیوند می‌دادند. چیزهایی نیز برای اهداف و مقاصد عاجل‌تر ساخته می‌شدند که از آن میان می‌توان به این موارد اشاره کرد: تهیّه طرح‌هایی با شن‌های رنگی که با کوچک‌ترین حرکت و فی‌الفور از هم می‌پاشید و نیز برپایی جشن‌های آتش که طیّ آن پیکره‌ها و تندیس‌های الهی که با مهارت بسیار ساخته و پرداخته شده بودند، به آتش افکنده می‌شدند تا دود شوند و به هوا بروند. مصنوعات و کارهای دستی به پیشگاه خدایان هدیه می‌گردید. همه چیز مقدّس می‌شد. خودِ کار نیز مقدّس شمرده می‌شد. در *اوپانیشادها*، از کتاب‌های مقدّس هندوها، حکیمی با استفاده از استعاره‌های برگرفته از کارِ صنعتگران می‌گوید: «از پنبهٔ رحمت و شفقّت، نخ خشنودی و رضایت بریس... در کارگاه خویشتن‌داری و پرهیزگاری، کارها را به دست آهنگر صبر و شکیبایی بسپار. بر روی سندان درک و تفاهم، بگذار او با پتکِ دانش بکوبد. بگذار ترس از خدا در کورهٔ آهنگری بدمد.» «طلا یکی است امّا زیورآلات متعدّد. گِلِ رُس یکی است امّا اشکال و قالب‌ها متنوّع. یک اقیانوس است که همهٔ رودها بدان می‌پیوندند.»

"کبیر"، بافندهٔ معروف بنارس، که بزرگ‌ترین شاعر قرن پانزدهم میلادی هند به‌حساب می‌آید، می‌سراید: «آرایشگر در جستجوی خدا بوده است، رختشو، نجّار و... نیز همین‌طور.» به همین ترتیب، ریداس[1] از شاعران معاصر

1. Raidas

وی، که حتّی برهمن‌ها نیز در برابر وی تعظیم می‌کردند، می‌گفت: «ای مردم شهر، همه بدانید که من یک پینه‌دوز هستم و به طبقه (کاست) اجتماعی دبّاغان تعلّق دارم. با وجود این، در قلب خود به یاد خدا هستم و به‌مراقبه می‌پردازم.» کبیر بر روی چرم ناپاک پوست‌های دبّاغی شدهٔ خود تصاویری از راما و سیتا منقوش ساخت. او این پرسش را مطرح ساخت که «چگونه است که هم تشابه هست و هم تفاوت؟» و در پاسخ به این سؤال گفت: «شباهت یا تفاوت بدان‌سان که میان طلا و یک گردن‌بند ساخته شده از آن وجود دارد.» او در ادامهٔ همین مطلب اظهار داشت که شراب از نخل تهیّه می‌شود لذا برگ‌های نخل ناسره هستند. باوجود این، اگر فقط متون کتب مقدّس بر روی برگ نخل نوشته شود، انسان این برگ‌ها را تقدیس می‌نماید. او می‌افزاید: «اگر شراب از آب مقدّس رودگنگ تهیّه شود، شما انسان‌های مقدّس از آن نخواهید نوشید. ولی اگر آن شراب در رودگنگ ریخته شود، از قداست رودخانه کاسته نمی‌شود.»[1]

در هند عصر حاضر، سفالگر فرودست در آیین مقدّس ازدواج هندوها از جایگاه والایی برخوردار است. دست‌ساخته‌های او نیازهای اصلی زندگی روستایی را برطرف می‌سازد و این درحالی است که هنر او میان ساخت ظروف آشپزخانه و درست کردن اشیاء نذر شده برای جشن‌ها و مراسم دائر است. در روز ازدواج و بعد از آن که داماد عروس خود را به خانه‌اش می‌آورد، انجام دیداری زیارتی از کارگاه سفالگر الزامی است. زنان خانواده درحالی که عروس و داماد در دو طرفشان ایستاده‌اند، پیشانی بر روی چرخ سفالگری می‌گذارند و سرود می‌خوانند. سفالگر درحالی که گِلِ رس در دست دارد، نقشی از لینگام[2] که نماد

1. Raghaven, 1966.
2. Lingam (مظهر شیوا خدای هندو)

آفرینندگی و نوآوری است درست می‌کند و در داخل گِلِ ظرفی که در حال ساخت آن است، فرو می‌برد.

ستایش اسباب و ابزار از دیرباز در آیین‌های هندو و بودا معمول بوده است. یک صنعتگر کار روزانه‌اش را با طهارت (وضو، غسل،...) و با دعا و نیایش آغاز می‌کند. در هند مدرن و کلان شهری، و در مستعمره‌های فرهنگی آن در سرتاسر آسیای جنوب شرقی، تنها معدودی از رانندگان تاکسی قبل از آن‌که پیشانی خود را به نشانهٔ نیایش بر روی فرمان اتومبیل بگذارند، موتور آن را به حرکت درمی‌آورند.

در جهان غرب مَثَل مشهوری است که می‌گوید شیطان برای دست‌ها یا اذهان تنبل کار پیدا می‌کند. همان‌طوری که کشیش‌ها و راهبه‌ها مرتّباً اورادی عرفانی را بر زبان می‌رانند و یا مواعظی از **کتاب مقدّس** را تکرار می‌نمایند تا از طریق تکرار این کلمات به رستگاری برسند ــ ولو این‌که معنای آن‌ها را کلمه به کلمه درک نکنند ــ کارگران از طریق به‌کارگرفتن بی‌امان دستان خویش، با خداوند ارتباط برقرار می‌کنند. کار تکراری به‌خودی خود مفید آثار معنوی است.

صنایع دستی می‌توانند به استعاره‌هایی بدل شوند برای نوسان و جابه‌جایی بی‌وقفه بین جهان خارجی قابل ادراک و جهان درونیِ غیرقابل رؤیت. در تهیّه آثار سوزن‌کاری هند، زنان دوزنده با دوخت هزاران تصویر "کریشنا"[1] بر حاشیه "ساری"،[2] به‌عنوان کفّاره، تقریباً بینایی خویش را از دست می‌دهند. در میان مسلمانان کشمیر، تهیّه یک "شال" مستلزم به کارگیری میلیون‌ها کوک (بخیه)ای است که آن را بارها و بارها منقّش به تصویر دست [حضرت] فاطمه [س]، دختر

---

۱. یکی از خدایان بزرگ هندوها.
۲. لباس زنان هند.

پیامبر اسلام، می‌سازند. زنان ژاپنی، که در هنر "اوریگامی"[۱] تخصّص دارند، صدها دُرنای کاغذی درست می‌کنند که زنجیروار روی شاخه‌های درختان کاج نشسته‌اند و ضامن طول عمر هستند. درخت کاج خود از قداست خاصّی برخوردار است. چوب صیقل شده و جلاکاری شدهٔ آن پس زمینهٔ صحنهٔ همهٔ تئاترهای سنّتی ژاپنی را تشکیل می‌دهد. این چوب به‌عنوان کامباشیوا[۲] در صحنهٔ تئاتر قرار می‌گیرد که بازیگران از پشت آن رفت و آمد می‌کنند و خدایان از طریق آن فرود می‌آیند تا تماشاگرانی که پیام واژه‌های مقدّس نمایشنامه را شاهد هستند، مورد لطف و برکت قرار دهند.

تا حدّ بسیاری، چین دینداری خود راکنارگذارده و جنبه‌ای غیرمذهبی (سکولار) به خود گرفته است. با وجود این، خطّاطان و خوشنویسان چینی همچنان عبارت چینی "خدا به همراه" را در پیکربندی‌ها و سبک‌های مختلف نگارش خود به جهت نظم و ترتیب درکارشان و نیز به یاد خدایانی که اکنون کنار گذارده شده‌اند، قید می‌کنند. امّا، در هنر "یشم‌کاری"[۳] محقّقان و هنرمندان، ضمن عدم تأیید طریقه‌های تائو[۴] و بودایی، دوری جستن کنفوسیوس از الوهیّت را نیز رد می‌کنند.

در یَشم، چینی‌های عصر حاضر همچنان به جستجوی خدا ادامه می‌دهند. "یشم" سنگ بهشتی خوانده می‌شود زیرا سنگی است خالص، برّاق، دارای رنگ‌های اسرارآمیز، و از دوردست آورده می‌شود ــ یشم نیز مثل خود بودا در چین حالت بومی ندارد ــ به‌علاوه، یشم نیز همچون طلا، جاودانه دوام دارد.

---

۱. Origami: تا کردن کاغذ و درآوردن آن به اشکال جالب توجّه.

2. Kambashira (ستون خدایی)

۳. ساخت زیورآلات با یَشم.

4. Taoism

یشم‌کاری را "صنعت الهی" می‌خوانند. یشم از بسیاری از فلزهای دیگر محکم‌تر است؛ کنده‌کاری در آن امکان‌پذیر نیست و فقط باید با متّه آن را سوراخ کرد. با همهٔ اینها، هنگامی که جلا داده می‌شود مثل موم به‌نظر نرم می‌رسد. چینی‌ها می‌گویند به همان‌گونه که «تخم‌مرغ توسّط کیهان گذارده می‌شود» یشم نیز در گرداله‌ها (سنگ‌های آب سوده) و پنهان، درون پوسته‌ای از یک سنگ زشت، قهوه‌ای و درشت پیدا می‌شود. همانند خود انسان، یشم برای رهاسازی فرشته درون خود به کار نیاز دارد. قطعات تمام شدهٔ یشم درجه‌بندی می‌گردد؛ عالی‌ترین درجهٔ آن "شن پین" (قطعهٔ الهی) خوانده می‌شود. نمونه‌های زیبای استادی و مهارت در این صنعت در جاهای کنده کاری شدهٔ مرتفعی قرار داده می‌شوند تا به آسمان نزدیک‌تر باشند.

مهارت هنرمند در این است که روح موجود در درون هر قطعه یشم را پیدا کند. به همان‌گونه که انسان اوّلیه به‌نمای طبیعی دیوار غار تسلیم شد و هنگام ترسیم مثلاً پهلوی یک جانور یا ران یک انسان از الگوی از قبل آشکار آن تبعیّت کرد، این صنعتگر چینی نیز به "صدای این جواهر" گوش فرا می‌دهد. هدف وی نه بازنمایی یک شیئی به‌خصوص در یک وقت به‌خصوص بلکه تسخیر مثلاً حیوانیّت اسب است. یک داستان معروف از تاریخ چین قدرت تأثیرگذاری این سنگ بر استادانش را بازگو می‌نماید. یک امپراتور از هنرمند یا صنعتگر دربارش خواست قطعه یشم گرانبهایی را که به وی هدیه شده بود به‌شکل "اژدها و ابر" که همچون "کوه و آب" جفتی سنّتی در نقّاشی به‌حساب می‌آیند، درآورد. این هنرمند با دردست داشتن سه ماهی کوچک و چند دانه یشم، که تنها حاصل کارش بود، در وقت موعود نزد امپراتور بازگشت و گفت: «از اژدها و ابر خبری نبود.» و امپراتور حرف او را پذیرفت.

در یشم‌کاری، همچون همهٔ هنرهای دیگر، این ریزه کاری و ظرافت است که به اثر هنری تعالی می‌بخشد و بیننده را به وجد می‌آورد. میکل آنژ به شاگردانش می‌آموخت که «هنر مسأله چیزهای کم‌اهمیّت است امّا خود هنر، کم‌اهمیّت نیست.» در آسیا، تحت نفوذ آیین "ذِن"، و بالاخص در ژاپن، طرفداران و عاشقان ریزه کاری و ظرافت در هنر، در دین و در زندگی روزمرّه، اهمیّت فوق‌العاده‌ای یافته‌اند. در یک معمّای ذِن (یا Koan) از صاحبخانه سؤال می‌شود، «وقتی که میهمان به آستانه در رسید، کفش‌هایش را چه‌طور مرتّب کردید؟» اگر وی بتواند جواب بدهد، همه چیز می‌داند و به مرحلهٔ روشن‌نگری یا اشراق رسیده است. "ساتوری"[1] یا روشن شدن ناگهانی (در آیین بودا) به همان اندازه در درک جزئیات دقیق وجود دارد که در درک حقایق بسیار بزرگ ابدی. بودا به هر دو مورد می‌پردازد. درک متعالی می‌تواند به‌صورتی به همان‌اندازه غیرمنتظره به یک کارگر دست دهد که به یک قدّیس و این درک به همان‌اندازه در درون قلب امکان‌پذیر است که در چهارچوب عقل. از طریق یک کار جسمانی معمولی از قبیل جاروکشی حیاط، پختن غذا با ظرف متبرّک، یا جفت کردن کفش‌های میهمان در پیش پای وی نیز می‌توان به این معرفت نائل گشت.

در آسیا، حتّی ورزش‌ها نیز به خدمت در راه خدا تخصیص یافته است. یک ضرب‌المثل کهن هندی و ایرانی که بازنمای فرهنگ‌هایی است که در آن "ها کی" و "چوگان" ورزش‌های برتر بوده است، می‌گوید: «در هنگام مصیبت، با یک چوبدستی و یک توپ خدای را عبادت کن» این روزها ورزشکاران زورخانه در تهران هماهنگ با اشعاری در مدح [حضرت] علی [ع]، پسر عمّ و جانشین [حضرت] محمد[ص] پیامبر اسلام، ورزش می‌کنند. در اینجا، ورزش آیینی به

1. Satori

مقام یک هنر، تقریباً به هنر رقص ارتقاء یافته است چراکه ورزشکاران میل و کباده را در دستان خود می‌چرخانند و حرکاتی شناگونه در هوا و یا به تقلید از امواج دریا، حرکت‌هایی بر روی زمین انجام می‌دهند. این حرکات ورزشی با نواختن ضرب هماهنگ می‌گردد و هرازگاهی برای تازه‌کردن نَفَس و یا ذکر صلوات، متوقّف می‌شود.

زرتشت می‌گفت نیرو و مبارزه از فضایل بهشتی است. ورزشکاران از یک قانون مفصّل جوانمردی (عیّاری) تبعیّت می‌کنند و به‌عنوان "ورزشکاران خدا" می‌کوشند به پهلوانان مقدّس بدل گردند. زورخانه‌ها در سرتاسر ایران همانند خانقاه‌های دراویش دارای گنبد هستند. هدف از تربیت باطنی همانا یافتن "لذّت‌های زودرس" و "ایجاد ارتباط با عالَمِ بالاست". سبک‌سَری ولودگی و بی‌نزاکتی ممنوع است. اعمال عبادی بر هرکاری تقدّم دارد تا عضلات را مثل پولاد سخت نماید و قلب را مثل غبار منکسر. درحالی‌که ورزشکاران روی زمین حرکت شنا را انجام می‌دهند، مرشد آواز در می‌دهد که از خاک برآییم و بر خاک رویم. هرودت، مورّخ یونانی، در قرن پنجم قبل از میلاد ایرانی‌های اوّلیه را این چنین توصیف می‌کند: «از پنج تا بیست و پنج سالگی، فقط سه چیز به این ورزشکاران آموزش داده می‌شود: سوارکاری، تیراندازی و راستگویی.» راستگویی در آن زمان به‌مثابه دفاع از دین و تبلیغ آن به‌عنوان والاترین ستایش خداوند در حال حاضر بوده است.

ادبیات و شعر و شاعری درگذشته مترادف دین بوده است و رساله و مجموعه‌کلمات قصار هندوها[1] و مزامیر مؤیّد آن است. نقّاشی و مجسّمه‌سازی تاریخ بشر را از آن حیث‌که نیایش‌ها و عبادات خویش را به‌جای آورده است،

1. Sutra / سوترا

ثبت کرده است. میلیون‌ها تمثال و تصویر، چهره و عکس ــ که حاکی از مسیح، بودا، شیوا و پَرواتی، کریشنا و رادا، راما و سیتا است ــ طیّ قرون متمادی نقّاشی، ترسیم، تراشیده، کنده کاری، و خالکوبی شده است. تنوّع این تصاویر بسیار است و دامنهٔ آن از نقوش ترسیم شده بر روی بدن گرفته تا مجسّمه‌های عظیم مفرغی، از دعاهایی که با ظرافت بسیار و با دست در آستر لباس‌ها منقّش شده است تا مجسّمه‌های سنگی عظیم در میان کوهستان‌ها می‌رسد. با وجود این، همان‌طور که در مورد آسیا مشاهده می‌شود احتمالاً در تئاترهای رقص و نمایش است که خاستگاه‌های دینی به بیشترین وجه با هنر پیوند خورده است.

رقص و نمایش در جهان ریشه در آیین‌های دینی دارند. تراژدی و کمدی غربی زاییدهٔ جشن‌ها و مراسم مرتبط با دیونیسوس[1]، خدای شراب، در یونان است. امّا در قرن پنجم میلادی، به‌رغم این واقعیّت که ــ به‌طوری که در انجیل توماس آمده است ــ مسیح در شام آخر رقصید و مزامیر هم اجرا و هم با آواز خوانده می‌شد، اگوستین[2] رقص را از ارتباطات مذهبی آن جدا ساخت. اگوستین حکم کرد که «کارکردن در مزارع بهتر از رقص کردن در آن است.» به‌همین ترتیب، یک هزار سال پیش در چین، کنفوسیوس به ملّت خود هشدار داده بود که «انسان برتر از ارواح[3] فاصله می‌گیرد.» به‌رغم این جداسازی‌های رقص و نمایش از دین، نمونه‌های پیوندی اصلی و پایدار فراوان است. ریگ ودا[4] کهن‌ترین متن دینی هندی، حاوی سرودها و گفت‌وگوهایی است که سرچشمه و خاستگاه همهٔ

1. Dionysus
2. Augustine
3. Seirits
4. Rigveda

نمایشنامه‌های هنری بعد از آن است. در "سرود قورباغه"[1] که به‌منظور طلب باران خوانده می‌شد، مردانی که لباس‌هایی به‌شکل قورباغه بر تن داشتند ضمن رقص و خواندن سرود تهلیلی، مثل قورباغه این سو و آن سو می‌جهیدند. "سرود قمارباز"[2] نمونهٔ دیگری است که اجراکنندگان آن غلت خوردن تاس را تقلید نموده و بدین‌سان سلامت یا بخت و اقبال خویش را پیش‌بینی می‌کردند. هنگام بحث و بررسی هنر آسیایی، نمی‌توان واژه‌های جداگانه‌ای برای رقص و نمایش به‌کار برد. این هنرها به هم جوش خورده‌اند: رقص بدون داستان غیرقابل تصوّر است و همین‌طور نمایش بدون رقصِ کافی نیز تماشاگران خود را از دست می‌دهد. واژهٔ سانسکریت "ناتیا"[3] هم به رقص اطلاق می‌شود هم به نمایش. کاراکتر مخصوص هنر ژاپنی کابوکی[4] طوری نگاشته می‌شود که معنای کلّی "آواز ـ رقص ـ مهارت" از آن استنباط گردد. در سرتاسر مشرق زمین، موسیقی، شعر و شاعری، حرکت و جنب و جوش، و طرح داستان درهم تنیده شده‌اند و هنرهای سطح پایین‌تر آکروباتی، تقلید، طراحی صحنه و تمهیدات اجرای نمایشنامه را نیز در برمی‌گیرند.

طبق باورهای هندوها، "شیوا"، خالق و نابودگر، شب‌ها با پسر خود "گانشا"[5] بر قلّهٔ کوه کایلاس در رشته کوه‌های هیمالیا، می‌رقصد. نام دیگر شیوا "ناتاراجا"[6] به‌معنای "خدای رقصنده" یا "سلطان رقصنده‌ها" است. حرکت وی جهان را آفرید

1. Frog hymn
2. Gambler's Game
3. natya
4. Kabuki
5. Ganesha
6. Nataraja

و آن هنگامی بود که او نخستین تکان را به خود داد. در معبدهای "شائیوا"،[1] وی هم به‌طور ساکن در نماد سنگی شیوا، و هم به‌طور متحرّک به‌عنوان رقصنده، نشان داده می‌شود. مجسّمه‌های مفرغی وی را در حال رقص و درحالی که با یک پای خود بدی را دور می‌سازد، نشان می‌دهند؛ همچنین، در این مجسّمه‌ها، رودگنگ از موی سرش به طرف پایین در جریان است و در دست بالایی او نیز یک طبل دیده می‌شود. اگوست رودن[2] مجسّمه‌ساز فرانسوی، معتقد بود که قالب مجسّمه‌ای که شیوا را به‌عنوان "ناتاراجا" نشان می‌دهد، عالی‌ترین مفهوم مجسّمه‌ای یا تندیس‌گون حرکت بدن است که در جهان شناخته شده است.

سلطان رقصنده‌ها در هر مناسبت و فرصتی در زندگی هندو و حتّی هنگامی که در آسمان، خودش، حوصله‌اش سر می‌رود، می‌رقصد: تا پیروزی بر بدی را جشن بگیرد؛ تا فناپذیرها را از قدرت همیشه در حال تجدید جهان مطمئن سازد. روزی، به‌منظور تسلّط بر غروری که به همسرش "موهینی"[3] در هنگام رقص دست می‌داد، با وی به رقابت پرداخت و در آن پیچیده‌ترین گام‌ها و حرکات را به‌نمایش گذاشت تا به همسرش بیاموزد که هر حرکت را چه‌طور باید انجام داد. که البتّه همسرش نیز آنها را تکرار کرد. سرانجام، او حال عادی خویش را از دست داد و گستاخانه یک پایش را به هوا بلند کرد و در حالتی عمود بر بدن خود نگاه داشت. شرم و حیا مانع از آن شد که همسرش این حرکت را نیز تقلید نماید، و شیوا مقام سلطنت خویش را حفظ کرد.

در آن زمان نیز مثل اکنون، برنامه‌های رقص در هند با اورادی آغاز می‌شد و با یک دعا پایان می‌یافت. حتّی در تجارب آوانگارد غیرمذهبی (سکولار) عصر

---

1. Shaiva
2. Rodin
3. Mohini

حاضر نیز برای یافتن منبع الهام و محتوی کاری خویش به شیوه‌های مذهبی متوسّل می‌گردند. رقص کشورهای سابقاً وابسته به هند در آسیای جنوب شرقی، مخصوصاً تایلند و اندونزی، نیز این اصل و منشأ را حفظ کرده است. نمایش‌های رقص‌گونه تایلندی و اندونزیایی به‌رغم پوششی که از بودیسم و اسلام دارند، افسانه‌های هندو ــ ربوده شدن "سیتا"، سرکوب ظلم و شرارت توسّط "ارجونا" و جنگ میمون‌ها ــ را تکرار می‌نمایند. برخلاف غرب، که در آن انسان شبیه به خدا آفریده شده است، در آسیا خدایان با همهٔ ضعف‌ها و قوّت‌های خود، به‌شکل انسان خلق شده‌اند؛ و همین هستهٔ قابل تشخیص انسانیّت است که آن‌ها را جهانی می‌سازد. این نمایشنامه‌ها به همان اندازه برای پاکان جذّابیّت دارد که برای گناهکاران و به همان اندازه با طالب همدل است که با واصل.

در ژاپن، سرچشمه یا منشأ تئاترِ رقص، جنبهٔ اسطوره‌ای داشته و به قدیم‌ترین زمان‌ها که در آن تعداد زیادی از موجودات الهی مختلف در زمین و آسمان سکونت داشتند، باز می‌گردد. قدیم‌ترین تاریخ ژاپن (کوجیکی / Kojiki به معنای تاریخچه امور باستانی) با اینکه در سال ۷۱۳ میلادی نوشته شده است امّا تاریخ شفاهی هزار سال قبل از آن را بازگو می‌کند. در این تاریخ نخستین اجرای تئاتری کشور توصیف گردیده است. "اِماتراسو اومیکامی"[1] موجود اصلی الهی مذهب "شینتو"[2] و نیای خاندان امپراتوری از شوخی‌ها و بذله گویی‌های برادرش آزرده‌خاطر شده است. وی به حالت قهر درون غاری پنهان شده و دهانهٔ آن را با یک تخته سنگ مسدود می‌سازد. یکی از خدایان کوچک‌تر به‌نام "اِمه نو اُزومه‌نو میکوتو"[3] تمهیدی می‌اندیشد تا وی را ترغیب کند که بار دیگر رخ بنماید و به

1. Amaterasu Omikami
2. Shinto
3. Ame no Uzume no Mikoto

دنیای روشن بازگردد.

"امه نو ازومه"که جامه‌های خاصّی به تن کرده است، لگن چوبی وارونه‌ای را در مقابل دهانه غار قرار می‌دهد و چنان بر آن می‌کوبد که صدای آن در فضا طنین‌انداز شود. آن‌گاه به‌طوری که گویی جن‌زده شده است پستان‌های خویش را نمایان می‌سازد و دامن خود را قدری پایین می‌کشد. خدایان خنده سر می‌دهند و سروصداها کنجکاوی الهه آفتاب را برمی‌انگیزد و او از پشت تخته سنگ به بیرون نظر می‌افکند درحالی که ناراحتی‌اش برطرف شده است. آن‌گاه "امه نو ازومه" به او می‌گوید: «از این که می‌بینیم الههٔ‌ای پرآوازه‌تر از "تینه اوگوشت نِس"[1] وجود دارد بسیار خوشحالیم» این یکی از نامفهوم‌ترین سطرهای الهیات ژاپنی است: محقّقان هنوز درنیافته‌اند که این "خدای پرآوازه‌تر"کیست. شاید این ارجاعی باشد به هنر پرقدرت رقص و نمایش، از جمله به هارمونیک‌های شهوانی آن.

از آنجا بود که ژاپن به بزرگ‌ترین گنجینهٔ هنرهای نمایشی جهان تبدیل گردید؛ تئاتر در هیچ کشور دیگری این چنین غنی و شکوفا نبوده است. امروزه در ژاپن می‌توان رقص‌های "بوگاکو"[2] را دید که بیش از یک هزار سال پیش از چین و هند وارد شده‌اند و در حال حاضر در کشورهای خاستگاهشان از آنها اثری به چشم نمی‌خورد. کتیبه‌های معابد و نقوش برجسته غارهای کویری ابزار و آلات موسیقی عجیبی را باز می‌نمایانند و حرکت‌ها و حالت‌های عجیب رقصندگان گواهی است بر اصالت فعلی بوگاکو. در حال حاضر نجبا و شریف‌زادگان و به‌طور کلّی افراد بسیار سرشناسی از نمایشنامه‌های "نو"[3] دیدن

1. Thine Augustness
2. bugaku
3. No

می‌کنند که درست همانند همان نجبا و شریف‌زادگانی هستند که این نمایشنامه‌ها در اصل هفتصد سال پیش مخصوص آنان نوشته شده و به اجرا درمی‌آمد. سرگرمی محبوب و اصلی مردم ژاپن، که اکنون چهارصد سال از پیدایش آن می‌گذرد، "کابوکی"[1] است. کابوکی که از لحاظ اهمیّت و عظمت اشعار، طرح داستان، جامه، صحنه‌آرایی و اجرا چیزی است معادل نمایشنامه‌های شکسپیر، همچنان برای تماشاگرانی در داخل جاذبه بسیار دارد و در خارج نیز افتخار قابل ملاحظه‌ای برای هنرمندان آن کسب می‌کند. به‌علاوه، ژاپن به تنوّع نمایش‌ها و اشکال رقص معاصر خود ــ که شامل کمدی‌ها و موزیکال‌ها و اقتباس‌هایی از مغرب زمین گرفته تا ابتکارات و تجربه‌های خیره کنندهٔ مربوط به خود می‌شود ــ مباهات می‌نماید.

هنر از همان بدو پیدایش آن به دین خدمت کرده است: هنر به مردم شادی و مسرّت بخشیده و والاترین ارزش‌ها و خصایل را به آنان القا نموده است. هدف خاصّی که هنر و دین را به هم پیوند می‌دهد طیّ قرون متمادی از میان رفته است. در غرب، تئاتر مدرن به خدمت اهداف حتّی الحادی و ضدّ الهی درآمده است. امّا در شرق، با همهٔ تعدّی و دست‌درازی مادّی‌اندیشی به آن، رابطهٔ نزدیکی میان خدا و انسان همچنان به قوّت خود باقی است. آسیایی‌ها هنوز حاضر نشده‌اند از معنویّت ذاتی موجود در هنر خویش، دست بردارند. در حال حاضر و تا مدّت درازی در آینده، جداسازی هنر از دین دشوار به‌نظر می‌رسد و جداسازی دین از هنرها و صنایع که خود باعث پیدایش آنها شده است، امکان‌پذیر نمی‌نماید.

---

1. Kabuki

جوانمردی و کار[1]

سیّد حسین نصر

ترجمهٔ فاطمه شاه‌حسینی

سخن‌گفتن از معنویّت اسلامی بدون پرداختن به حقیقتی معنوی که به عربی فتوّت و به فارسی جوانمردی[2] نامیده می‌شود و به انگلیسی می‌توان آن را mystical youth یا spiritual chivalry ترجمه کرد، ممکن نیست. هر دو اصطلاح، فتی در عربی و جوان در فارسی، بر youth در انگلیسی یا juvenis لاتین دلالت

---

(۱). مندرج در عرفان ایران، شمارهٔ ۳۵، ۱۳۸۹. این مقاله از کتاب ***Islamic Spirituality***، جلد دوم، صص ۳۰٤ـ ۳۱۵ ترجمه شده است. دربارهٔ این کتاب که ترجمهٔ آن توسّط نگارنده به‌پایان رسیده و آماده چاپ است، رجوع کنید به مقالهٔ نگارنده در عرفان ایران، ۳۳ و ۳٤، صص ۲۳۱ ـ ۲۳۹.

(۲). معنی لغوی جوانمردی همان جوانی از حیث جسمانی است؛ به کمال و شکفتگی ظاهری و جسمانی رسیدن، امّا معنای مجازی آن سالک معنوی است که به‌منزلگه دل رسیده باشد و خصلت‌ها و نیروهای درونی وی شکوفا و به مرحلهٔ جاودانگی روح نایل شده باشد. در ادبیات فارسی واژه جوانمرد و جوانمردی بسیار به‌کار رفته است:

جوانمردی و لطف است آدمیّت — همین نقش هیولایی مپندار
چو انسانی نباشد فضل و احسان — چه فرق از آدمی تا نقش دیوار

(سعدی)

دارد و بیش از آن‌که جوانی از حیث جسمانی موردنظر باشد منظور از جوانی، سرزندگی جاودانی حیات روح است. برای برخوردارشدن از فتوّت یا جوانمردی باید به اوصاف شجاعت و سخاوت همراه با سلحشوری، از ساحت عمل ظاهری تا زندگی روحانی در بالاترین مرتبهٔ معنا متّصف شد، البتّه بی‌آن‌که جهان عمل ظاهر را نادیده بگیریم. از این‌رو، تعبیر ایشان از "جوانمردی" بیش از هر چیز دیگری، این مفهوم اساسی اسلامی را یادآور می‌شود که حقیقت آن در زمینه‌های بسیاری، از فعّالیّت اصناف در بازار تا سلحشوران میدان نبرد، از عالم متفکّران صوفیه تا سلاطین و وزرا، نمود پیدا کرده است.[1] بخش اعظم جوهرهٔ معنوی روح اسلامی، طیّ قرن‌ها توسّط فتوّت و جوانمردی شکل گرفته است و تا به امروز یک مسلمان سنّتی به شخصی که این "جوانمردی" را ظاهر می‌سازد به دیدهٔ ابهّت، احترام و اعتماد می‌نگرد.

خاستگاه فتوّت

دربارهٔ خاستگاه فتوّت مباحث بسیاری مطرح شده است. بعضی بر این باور هستند که رسم ایرانی عیّاری قبل از اسلام با تصوّف درهم آمیخت و فتوّت را به‌وجود آورد. (اصطلاح عیّار به‌طور اعم به‌معنی "با فراست" و "چابکی" است، امّا به‌طور اخص به گروه‌های تشکّل‌یافته‌ای نسبت داده می‌شود که اغلب بر ضدِّ اقتدار مرکزی خلیفه و حکّام وی در استان‌های مختلف ایران عَلَم طغیان

---

۱. هانری کربن ترجمه لفظ جوانمردی به Spiritual Chivalry را در شماری از بررسی‌های مهم خویش دربارهٔ این موضوع به کار برده است، آثاری از قبیل:
En Islam iranien (Paris: Gallimard, 1972) vol. 4, Liver VII, entitled "Le Douzieme Imam et la chevalrie spirituelle" (PP. 390 ff); and his *L' Homme et son ange: Initiation et chevalrie spirituelle* (Paris: Fayard, 1983) chap. 3, entitled "Juvénilité et chevalrie en Islam iranien" (PP. 207 ff).

برافراشتند). برخی دیگر معتقدند که اخلاق مروّت که شامل شجاعت و سخاوت بود و در میان اعراب قبل از اسلام وجود داشت تحت عنوان فتوّت در طیّ دورهٔ اسلامی میان ساکنین آن سرزمین گسترش یافت. با این‌همه، بعضی فتوّت را با ویژگی‌های خاصّ خودش شاخه‌ای از تصوّف به‌شمار می‌آورند.[۱] منابع سنّتی، به‌ویژه منابع مربوط به پیروان فتوّت، پایه‌گذار این جوانمردی را، ابراهیم، بنیان‌گذار یکتاپرستی، می‌دانند. در قرآن اصطلاح فتّی یا جوانی در آیهٔ ذیل دربارهٔ ابراهیم به‌کار برده شده است: «آنها (بعضی از بت‌پرستان) گفتند: ما جوانی، ابراهیم نام را شنیده‌ایم که نام بتان را به بدی یاد می‌کرد.»[۲] این آیه دربارهٔ شکستن بت‌ها توسّط ابراهیم است. امام ابوالقاسم قشیری، صوفی شهیر، در رسالهٔ خویش می‌گوید: «جوانمرد آن بود که بت بشکند چنان‌که در قصّهٔ ابراهیم(ع) می‌آید. و بت هرکس نفس اوست (هرکه هوای خویشتن را مخالفت کند او جوانمرد به حقیقت بود)».[۳]

قرآن (سورهٔ کهف، آیهٔ ۱۳)[۴] نیز به اصحاب کهف به‌عنوان فتیان اشاره می‌کند و در آثار اسلامی متأخّر، دربارهٔ این موضوع نیز از آنها به‌عنوان اهل

---

۱. آثار گسترده‌ای دربارهٔ فتوّت به زبان‌های اروپایی و همچنین به عربی و فارسی وجود دارد. برخی از مهم‌ترین مقالات دربارهٔ این موضوع به فارسی توسّط احسان نراقی در آیین جوانمردی (تهران: انتشارات کتیبه، ۱۳۶۳ شمسی) گردآوری و ترجمه شده است. برای کتاب‌شناسی آثار به زبان‌های اروپایی به مقالهٔ فتوّت اثر فرانتس تیشنر در دایرةالمعارف جدید اسلام مراجعه شود. بهترین بررسی به زبان عربی همچنان بررسی ابوالعلاء عفیفی، الملامة والصوفیه و اهل الفتوه (قاهره، ۱۹۴۵) است.

۲. «قالوا سَمِعنا فتیً یَذْکُرُهُمْ یُقالُ لَهُ ابراهیم.» سورهٔ انبیا / ۶۰.

۳. در مقدّمهٔ اثر زیر توسّط میشل شودکیویچ نقل قول شده است:

Ibn al-Husayn, al-Sulami, ***The Book of Sufi Chivalry (Futuwwah),*** trans. Sheikh Tosun Bayrak al-Jerrahi al-Halveti (New York: Inner Traditions International, 1983) 21.

۴. «نحن نقصُّ علیکَ نَبَأَهُم بِالحق اِنَّهم فِتیةٌ امنوا بربّهم وَزدناهُم هدیً».

فتوّت یاد می‌شود. باتوجّه به اهمیّت اصحاب کهف در همهٔ ادیانی که از تبار قائلان به توحید هستند[1] و نقش ابراهیم به‌عنوان بنیان‌گذار توحید، به آسانی متوجّه می‌شویم که چرا فتوّت همواره در همهٔ این ادیان از خصیصهٔ اهمیّت برخوردار بوده است. قبل از عصر جدید، پیروان جوانمردی، اعمّ از یهودیان، مسیحیان یا مسلمانان، انجمن اخوّت تشکیل می‌دادند که فراتر از مرزهای قراردادی بود. Gottesfreunde ("دوستان خدا") که در عرفان مکتب راینی[2] از آن نام برده می‌شود، شباهت چشمگیری به فتوّت عرفانی اولیاءالله دارد؛ و کمال مطلوب پیروان فتوّت بسیار شبیه به آن چیزی است که در اشعار وُلفرام فُن اِشِنباخ[3] می‌توان یافت.[4] ابراهیم که در طلب خدای یکتا، جاذبه‌های این دنیا را رها کرد، هم از دیدگاه اسلام و هم از دیدگاه سنّتی غرب، پدر جوانمردی (ابوالفتیان) محسوب می‌شود.[5]

ابراهیم این جماعت را بر کشتی طریقت نشاند. او کشتی را در دریای کامل حقیقت براند و آن را در جزیرهٔ فتوّت به ساحل آورد و آن جماعت در آن‌جا مأوا

---

۱. شادروان لویی ماسینیون مطالعات بسیاری دربارهٔ اصحاب کهف انجام داد تا اهمیّت ایشان را به‌عنوان پلی میان سه دین توحیدی آشکار سازد. رجوع شود به اثر وی به‌نام:
Opera Minora, ed Y. Moubarac (Paris: Presses universitaires de France, 1969).

(۲). رولمن مرسون، عارف مسیحی استراسبورگی (قرن چهاردهم م.) به خواست گروهی مسلک عشّاق حق را به‌وجود آورد که پیروان آن نه کشیش بودند و نه مؤمنان عادی، بلکه کسانی بودند که در شوالیه‌گری معنوی که بر عرفان مکتب راینی (Rheinish mysticism) مبتنی بود راه خود را یافتند و نام خود را دوستان خدا نهادند.

(3). Wolfram von Eschenbach

٤. رجوع شود به: Corbin, *L' Homme et son ange,* 218-19.

۵. متون اخیر دربارهٔ فتوّت، شیث نبی را به‌عنوان کسی معرّفی می‌کند که فتوّت با او تبدیل به طریقهٔ معنوی شد و لباس وی خرقه بود. امّا در زمان ابراهیم این خرقه "سنگین‌تر" از آن بود که بتوان تحمّل کرد. از این‌رو ابراهیم طریقهٔ جدیدی را بنیاد نهاد، طریقه‌ای که در دوره‌های بعد به فتوّت معروف شد.

گزید.[1] بنابراین ابراهیم بنیان‌گذار دور فتوّت بود که به گفتهٔ نویسندگان متأخّر چون واعظ کاشفی، همچون نبوّت انتقال داده شد. ابراهیم آن را به اسماعیل و اسحاق، اسحاق به یعقوب، و یعقوب به یوسف، یکی از نمونه‌های بارز فتوّت منتقل کرد، بعد به مسیحیّت و درنهایت به اسلام انتقال داده شد. پیامبر اسلام از طریق "نور محمّدی" حقیقت و قدرت فتوّت را دریافت کرد و آن را به علی(ع) انتقال داد که از آن به‌بعد در اسلام هم برای اهل تسنّن و هم برای شیعیان، سرچشمهٔ مطلق فتوّت شد.(۲) در یکی از رسایل متأخّر دربارهٔ فتوّت اثر عبدالرّزاق کاشانی، به‌نام **تحفة‌الاخوان فی خصایص الفتیان**، دور نبوّت و فتوّت به شرح زیر مقایسه می‌شوند:[3]

	مبدأ	آدم
نبوّت	قطب	ابراهیم
	خاتم	محمّد(ص)
	مبدأ	ابراهیم
فتوّت	قطب	علی
	خاتم	مهدی(ع) امام دوازدهم

1. Corbin, *L'Homme,* 219.

(۲). رسول اکرم(ص)، علی(ع) را قطب و مدار فتوّت نامید و در حق وی فرمود: **افتیکم علی**، جوانمردترین شما علی است و در معنی جوانمردی فرمود که: **شرف یشرَّفُ بِه اَهل النّجدةَ والسّماحة**، یعنی: جوانمردی شرفی است که اهل شجاعت و سخاوت بدو مشرّف می‌شوند. آنگاه به علی(ع) فرمودند: ای علی تو پسر جوانمردی و برادر جوانمردی. علی(ع) پرسید: پدر و برادر من از جوانمردان کیست؟ پیامبر فرمودند: پدرت ابراهیم است و برادرت من. فتوّت من از فتوّت ابراهیم است و فتوّت تو از فتوّت من.(فتوّت‌نامه سلطانی، صص ۲۰ ـ ۱۹).

۳. رجوع شود به: رسایل جوانمردان، به تصحیح مرتضی صراف، (تهران و پاریس: A. Maisonneuve، ۱۹۷۳)؛ همچنین مراجعه شود به: نراقی، آیین جوانمردی، ص ۲۰.

تاریخچهٔ فتوّت

شکّی نیست که فتوّت از نظر تاریخی از ابتدا با مذهب شیعه و همچنین با ایران در ارتباط تنگاتنگ بوده است. پس از علی(ع)، این سلمان فارسی بود که به‌عنوان پیر فتوّت محترم شمرده می‌شد و پس از او ابومسلم خراسانی سردار مشهور ایرانی بود که موجب سقوط حکومت بنی‌امیّه شد. فتوّت همواره به عقیدهٔ شیعی ولایت متعهّد باقی ماند. در طیّ قرن‌ها، کسانی را که سرسپردهٔ امام دوازدهم بودند در شمار جوانمردان و فتی‌های والامقام درنظر گرفته‌اند که چون شوالیه‌ها، نبرد نهایی خیر بر ضدّ شر و [نبرد] روح بر ضدّ آن جسمانیّتی که حقیقت روحانی را نفی می‌کند به سرانجام می‌رسانند. حتّی پس از قرن ششم ق. / دوازدهم م.، که فتوّت در محافل سنّی عراق، سوریه و مصر انتشار یافت، و درحالی که در ترکیهٔ عثمانی روز به‌روز رنگ شیعی به‌خود می‌گرفت تا حکومت سلطان سلیم که مذهب شیعه به‌طور کلّی در جهان عثمانی از همیشه محدودتر شد، تعلّق خویش به علی(ع) را حفظ کرد.

عبارت **لا فتی الّا علی لا سیف الّا ذوالفقار** (جوانمردی جز علی و شمشیری غیر از ذوالفقار نیست) بنا به سنّت به ملک مقرّب جبرئیل نسبت داده شده است که آن را به پیامبر منتقل کرد. این گفتهٔ مشهور در سراسر جهان اسلام در طیّ قرن‌ها طنین انداخته است و به‌ویژه در جهان شیعی گرامی داشته می‌شود امّا محدود به آن نمی‌گردد. قرن‌هاست که شخصیّت علی(ع)، به‌عنوان فرزانه و دلاور، متفکّر و حامی کارگران و صنعتگران به همان اندازه که بر تصوّف سایه افکنده است بر افق فتوّت نیز غالب بوده است.

در طیّ دورهٔ حکومت بنی‌امیّه، فتوّت میان غیر اعراب و به‌ویژه ایرانیان که اسلام را پذیرفته بودند پیروان (موالی) بسیاری به‌دست آورد. معروف است که

سلمان، یار صمیمی علی(ع)، با طبقهٔ صنعتگر عراق تماس داشت چنان‌که ابومسلم نیز با آنها در ارتباط بود و در طیّ قرن‌های بعد هنگامی که یکی از قهرمانان فتوّت شد، ادبیات گسترده‌ای دربارهٔ او انتشار یافت. علی‌رغم انحطاط برخی از انواع فتوّت در قرن‌های سوم هـ. / نهم م. و چهارم هـ. / دهم م.، فتوّت اصیل با تصوّف ادغام شد و درخصوص این نوعِ خاصِّ جوانمردی به‌تدریج در متون صوفیه اشاراتی شد. سُلّمی که نویسندهٔ نخستین اثر دربارهٔ فتوّت است، در **طبقات الصوفیه** خویش بسیاری از شخصیّت‌های مهم صوفی چون معروف کرخی، ابوتراب نخشبی و ابوعباس دینوری را متعلّق به طریقهٔ فتوّت می‌داند.[1] پس از این دوره، اشارات به فتوّت و جوانمردی در آثار نویسندگان صوفی، به‌ویژه نویسندگان ایرانی نظیر قشیری و میبدی در تفسیر چند جلدی‌اش از قرآن یعنی **کشف‌الاسرار** متداول‌تر شد، این درحالی بود که شاعران معروفی چون عنصری و فردوسی و نویسندگان آثار منثور مانند عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر مؤلّف **قابوس‌نامه** از فضایل جوانمردی تعریف و تمجید کردند. این اشارات در میان نویسندگان متأخّر صوفیه چون مولانا در دورهٔ مربوط به قرن هفتم هـ. / دهم م. تا قرن نهم هـ. / دوازدهم م. بیشتر شد. اکثر فتوّت‌نامه‌های معروف در این دوره نوشته شده بودند و مفصّل‌ترین آنها **فتوّت‌نامهٔ سلطانی** اثر حسین واعظ کاشفی سبزواری، عالم و صوفی قرن نهم هـ. / پانزدهم م. بود.[2]

در طیّ آخرین دورهٔ حکومت عباسی‌ها، خلیفه الناصر الدین‌الله (متوفّی،

---

۱. رجوع شود به: جستجو در تصوّف ایران، زرّین‌کوب (تهران: امیرکبیر، ۱۳۵۷) فصل ۱٤؛ و سرچشمهٔ تصوّف در ایران، سعید نفیسی (تهران: کتابخانهٔ فروغی، ۱۹٦۵) ص ۱۳۰. ابن معمار حنبلی نخستین شخصیّت صوفیه است که در ارتباط با فتوّت بود.

۲. این کتاب نخستین بار توسّط محمّدجعفر محجوب تصحیح گشت (تهران: بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰) و با مقدّمه‌ای مشروح توسّط مصحّح دربارهٔ تاریخ فتوّت منتشر شد.

۱۲۲۵ م. / ٦۲۲ ق.) فتوّت را به بیعت جوانمردانه تغییر داد و جمعیّتی متشکّل از دلاوران بنا نهادکه آداب برگرفته از جوانمردی آنها را به یکدیگر پیوند می‌داد. این جمعیّت، پس از هجوم مغول در عراق از بین رفت، امّا در مصرِ دورهٔ مملوک و سوریه و تا حدّی در ترکیه عثمانی برای مدّتی باقی ماند.

به هر حال، این شکل صنفی فتوّت بودکه از قرن هشتم ق. / چهاردهم م. جایگزین فتوّت جوانمردی شد، امّا همچنان به‌طور تنگاتنگی مرتبط با فتوّت ناصری باقی ماند. این نوع فتوّت صنفی در ظهور عمومی خود، به ارتباط با محافل شیعی در آناتولی ادامه داد چنان‌که بعدها در هند نیز مصداق پیداکرد، جایی که کسب‌نامه‌ها به‌وضوح صبغهٔ شیعی داشتند. این فتوّت صنفی در جهان عثمانی تا قرن سیزدهم هـ. / نوزدهم م. به حیات خود ادامه داد، هر صنف فتوّت‌نامهٔ خود را داشت و مهم‌ترین آنها **فتوّت‌نامه کبیر** اثر سیّد محمد رضوی[1] از قرن دهم ق. / شانزدهم م. بود.[2] این اصناف همچنان تا به امروز در اینجا و آنجا ــ در سوریه، ایران، هند مسلمان شده و سایر مناطق جهان اسلامی ــ هر جاکه هنوز شیوه‌های سنّتی صنعت و تجارت به کارگرفته می‌شود، به حیات خود ادامه می‌دهند.

فتوّت بر ورزش‌های سنّتی از قبیل کشتی نیز اثرگذاشت. زورخانه در ایران به‌عنوان نتیجهٔ جنبی آن تا به‌امروز باقی است. زورخانه با "گود مقدّس" خود، راهنما یا مرشد، بیعت، تأکید بر فضایل اخلاقی و همچنین پرورش و

---

(1). Sayyid Mehmed al-Radawi

۲. به مقالهٔ "فتوّت" از فرانتس تیشنر دردایرةالمعارف جدید اسلام رجوع شود، در آنجا دربارهٔ فتوّت در عالم عثمانی به‌طور مفصّل بحث شده است. هر صنفی، مانند صنف آهنگران، چرم‌کاران و چیت‌سازان، با توجّه به اعمال هنرمندانه‌اش مطابق با اصول معنوی فتوّت‌نامهٔ خاصّ خود را داشت.همچنین رجوع شود به:

Yasar Nuri Ozturk, *The Eye of the Heart* (Istanbul: Redhouse Press, 1988) chap 8.

نیرومندسازی بدن، نشانگر بقایای ارزشمند فتوّت است. در طیّ قرن‌ها به‌تدریج طبقه‌ای از مردان در جامعه ظاهر شدند که از قدرت جسمیِ زبانزد عام و خاص همراه با فضایل اخلاقی، به‌ویژه سخاوت و شجاعت برخوردار بودند که بسیار مورد تأکید فتوّت است.[۱] آنها حامیان جامعه در برابر ظلم حکّام و تعرّض شخصی از سوی سارقان و اوباش بوده‌اند. یکی از این دلاوران کشتی‌گیر، پهلوان محمود خوارزمی (متوفّی ۷۲۲ ق. / ۱۳۲۲ م.)، معروف به پوریای ولی، از پهلوانان ملّی ایران است. او کشتی‌گیر و مبارزی بزرگ، همچنین یک صوفی و شاعر والامقام بود که رسالهٔ **کنزالحقایق** را به او نسبت می‌دهند. تا به امروز کشتی‌گیران جوان در زورخانه به نام او سوگند یاد می‌کنند. او آمیزه‌ای از قدرت، تواضع، شجاعت و سخاوت را نشان می‌دهد که در طیّ قرن‌ها مشخّصهٔ این نوع فتوّت یا جوانمردی بوده است.

محتوای فتوّت‌نامه‌ها

هدف از فتوّت، بیعت، ارتباط با اصناف و مشاغل

فتوّت‌نامه‌ها که در طول قرون هفتم ق. / سیزدهم م. تا نهم ق. / پانزدهم م. توسّط شخصیّت‌هایی چون عبدالرّزاق کاشانی، شمس‌الدّین آملی، شهاب‌الدّین عمر سهروردی و واعظ کاشفی به رشتهٔ تحریر درآمده است تا حدّ زیادی هدف و مقصود فتوّت، آداب مرتبط با آن و پیوند میان فتوّت و اصناف گوناگون را آشکار می‌سازد. به‌عنوان مثال، می‌توان **تحفة‌الاخوان فی خصایص الفتیان** اثر کاشانی را درنظر گرفت.[۲] در این اثر به‌عقیدهٔ نویسنده، مفهوم اساسی مرتبط با

---

۱. در مورد زورخانه رجوع شود به: "تأثیر آیین جوانمردی در ورزش‌های باستانی" در کتاب آیین جوانمردی، پرتو بیضایی کاشانی، نراقی، صص ۴۸ـ۱۴۲.

۲. صرّاف این موضوع را در رسائل خود مطرح کرده است.

فتوّت، فطرت است. انسان علی‌رغم هبوط به این جهان پر از آشوب و ظلمت همچنان در درون خود از فطرتی برخوردار است که با آن خلق شده است. فطرت نوری است که در عمق وجود انسان می‌درخشد حتّی اگر در حال حاضر با حجاب‌های شهوت و غفلت پوشانده شده باشد. فتوّت حالتی را در نفس به‌وجود می‌آورد که در آن حالت، روح فطرت می‌تواند بجای این‌که در حالت بالقوّه نهفته باشد، بر تاریکی این جهان غلبه کند و بر سرشت حاصل از هبوط فائق آید. هدف از فتوّت، از قوّه به فعل درآوردن نور فطرت است. بزرگترین نبرد دلاور حقیقی، تلاش و مبارزه برای امکان غلبه مجدّد بر سرشت هبوط کرده با توسّل به نور فطرت است. جوانمردی در بالاترین مرتبه، طریقی است که به‌وسیلهٔ آن ما به خود آمده و از فطرت ازلی خودْ آگاهی کامل می‌یابیم.

کاشانی در نخستین فصل اثر خویش، به مقامات فتوّت می‌پردازد. مقامات فتوّت با مروّت شروع می‌شود که به مفهوم واژهٔ courtoisie (آداب‌دانی) سدهٔ میانی غرب نزدیک است. مرتبهٔ بالاترش ولایت، به‌مفهوم بیعت معنوی شیعی است که کاشانی آن را بازگشت انسان به فطرت اوّلیهٔ خود می‌داند. توبه که آغاز هر طلب معنوی است چیزی جز طهارت آغازین انسان نیست و فتوّت یا جوانمردی چیزی جز بازگشت به عهد اَلَست، یا به‌عبارتی، میثاق میان خدا و انسان نمی‌باشد، آنجاکه به گفتهٔ قرآن خداوند از انسان سؤال می‌کند: «آیا من پروردگار شما نیستم؟ (**اَلَستُ بِرَبِکُم**) و همه گفتند: "بلی".[1] سومین مرتبهٔ فتوّت، رسالت یا نبوّت است که در عین حال سرچشمهٔ ولایت و فتوّت است. انسان بدون وحی نمی‌تواند نور فطرت اوّلیهٔ خویش را در خود به فعلیّت درآورد، با این‌که این فطرت در مرکز وجود وی ساکن است.

---

۱. سورهٔ اعراف / ۱۷۲.

فصل دوم رسالهٔ کاشانی با پرداختن به موضوع ولایت آشکار می‌سازد که چرا این موضوع تا به این حد محوری است و چرا ولایت که کمال فتوّت است، رشتهٔ پیوند میان نبوّت و فتوّت است. ابراهیم نخستین شخصی بود که فتوّت و ولایت به‌طور همزمان در وجودش متجلّی گردید. او کسی است که بت‌ها را به‌نام خداوند یکتا درهم شکست.

فصل سوم دربارهٔ ریشه‌های فتوّت و آداب ورود به حلقهٔ جوانمردان است. در کتاب کاشانی درخصوص آداب تشرّف مربوط به فتوّت به‌صراحت مطالبی ذکر شده است. این آداب شامل نوشیدن آب و نمک است که پیامبر به علی(ع) و سلمان توصیه کرده بود؛ پوشیدن سراویل، زیرِ لباس خود مانند سراویلی که علی(ع) می‌پوشید و سرانجام، بستن کمربند است همان‌گونه که پیامبر کمربندی به دور کمر علی(ع) بسته بود. هر یک از این آداب نماد یک حقیقت معنوی است. آب نشانهٔ معرفت و خرد، نمک نشانهٔ عدالت، سراویل نشانهٔ عفّت و نجابت و کمربند نشانهٔ شجاعت و غیرت است. انتقال بیعت از مراد به مرید از طریق آدابی به مرحلهٔ عمل درمی‌آید و تا آنجاکه به انتقال ولایت مربوط است به بیعت صوفیه شباهت دارد، امّا ظواهر این آداب متفاوت است.

در فصل چهارم، نویسنده در مبادی و معنای فتوّت بحث می‌کند. این مبادی چیزی جز تزکیهٔ نفس نیست که به‌تنهایی فعلیّت بخشیدن به نور فطرت اوّلیهٔ آدمی را ممکن می‌سازد. آن‌گاه کاشانی دربارهٔ فضایل فتوّت سخن می‌گوید که برای شناخت حقیقت آن ضروری است.

فضایل فتوّت

ذکر جزییات و توصیف کاشانی از فضایل جوانمردی، چگونگی محوری

بودن این فضایل را نسبت به کلّ فتوّت، درست همان‌گونه که نسبت بـه تـصوّف هستند، آشکار می‌سازد؛ زیرا در هر دوی این موارد، حقیقت موردنظر کلمات یا اندیشه‌ها نیست بلکه وجود و اعمالی است که نشئهٔ آدمـی را تـحت تأثـیر قـرار می‌دهد و اصلاح می‌کند. فضایلی راکـه کـاشانی بـرمی‌شمارد،[۱] چـنان‌که سـایر مشایخ فتوّت به اشکال متفاوت نام برده‌اند، عبارتند از:

۱ـ توبه. این امر شامل دگرگونی درونی و بازگشت به اصل خویش است.

۲ـ سخا. و آن بالاترین درجهٔ مروّت و دارای سه مرتبه است: نخستین مرتبه شامل کرامت و بخشندگی بدون چشمداشت عـوض است؛ مـرتبهٔ دوم احسـان و بخشش جان و دارایی بر سبیل میل و رغبت است و مرتبهٔ سوم بذل مال خود است برای کمک به دوستان و شرکت دادن ایشان در آنچه که به وی تعلّق دارد.[۲]

۳ـ تواضع. و آن نفس شخص را مطیع عقل گردانیدن در وقت اقدام است.

٤ـ امن. و آن برخوردار بودن از اطمینان خاطر درونی و آرامش فکر است که بدون وجود نور ایمان در قلب فرد امکان‌پذیر نیست.

۵ـ صدق. و آن مبنا و اساس حکمت است و جوانمرد کسی است که همواره صادق باشد و رفتار ظاهری و باطنی وی با یکدیگر متفاوت نباشد.

٦ـ هدایت. و آن پیروی کردن از طـریقی است کـه بـه رسـتگاری مـنتهی می‌شود و این امر مستلزم استقامت در صراط مستقیم است؛ در این مقام، هدایت حاکی از رؤیت قلبی و نایل شدن به علم‌الیقین است.

---

(۱). برای مطالعهٔ بیشتر رجوع شود به: تحفة‌الاخوان، کـاشانی، بـا مـقدّمه و تـصحیح و تـعلیق دکـتر محمّد دامادی، صص ۵۵ـ۱۹.

(۲). این سه مرتبه به‌ترتیب مسامحت، سماحت و مؤاسات نـامیده مـی‌شود. مـؤاسـات نـزد اهـل فتوّت برترین مراتب سخاست و محک جوانمردان در وقت امتحان و معیار جوهر و قدر ایشـان است. (تحفة‌الاخوان، ص ۲۵).

۷ـ نصیحت. مبدأ ظهور نور عدالت و مظهر تعادل درونی است که خداوند اعطا کرده است.

۸ـ وفا.[۱] پای‌بندی به کلام خود است و در بالاترین درجه، اشاره به وفاداری به میثاق اَلَست دارد که بین خداوند و انسان منعقد شد.

آن‌گاه کاشانی آفاتی را متذکّر می‌شود که به فتوّت لطمه می‌زنند. از همهٔ آفات مهم‌تر، غرور است که خطر آن همیشه وجود دارد و مستلزم مراقبت بر نفس در همهٔ اوقات است.

در خاتمه، نویسنده تفاوت‌های میان فتی، متفتّی و مدّعی را شرح می‌دهد: «فتی جوانمرد است و جوانمرد شخصی بود در فضایل خلقی کامل و از دنایا و رذایل نفسانی مجتنب، و متفتّی طالب فتوّت باشد و در تحصیل آن ساعی... و امّا مدّعی شخصی بود خود را به زیّ جوانمردان بیاراسته و به حلیت فتیان متحلّی گشته نه سیرت ایشان گرفته و نه در طریق ایشان قدمی رفته...».[۲] نویسنده رسالهٔ خویش را با جمع‌بندی فضایل و ارزش آنها به‌پایان می‌رساند و بار دیگر بر اهمیّت سخاوت و مهمان‌نوازی تأکید می‌کند.

پس فضیلت در کنه فتوّت قرار دارد، زیرا به‌تنهایی می‌تواند نفس را دگرگون سازد و آن را زینت دهد. از اشکال عامیانه فتوّت، فضایل خاصّی در میان گروه‌ها و طبقات مختلف جامعهٔ سنّتی مسلمان رواج یافت و در بالاترین مرتبه، فضایل فتوّت با فضایل مربوط به تصوّف همسان شدند.

---

(۱). علی(ع) در ذکر فضایل فتوّت "وفا" را که آخر خصال است بر همه مقدّم داشت و "توبه" را که اوّل است مؤخّر، چه قطب از مقام کمال نظر کند و از مرتبهٔ علیا فرود آید و سیر منتهی در تکمیل برعکس سیر مبتدی باشد در استکمال. پس به‌حسب مرتبهٔ حضرت علی(ع) اوّل "وفا" باشد و آخر "توبه" و به‌حسب مرتبهٔ این اوّل "توبه" است و آخر "وفا" (رسایل جوانمردان، مرتضی صراف، ص ۵۱).

(۲). تحفة الاخوان، کاشانی، صص ٥٤ ـ ٥٣؛ در مورد فتی و متفتّی و مدّعی چون در ترجمهٔ انگلیسی این بخش مشکلاتی وجود داشت، دقیقاً از منبع ذکر شده نقل قول شده است ـ م.

فتوّت و اصناف

همان‌طور که قبلاً ذکر شد، فتوّت روح و مبدأ هدایت‌کننده بسیاری از اصناف در ایران، آناتولی، سوریه و سایر مناطق جهان اسلامی شد. از طریق فتوّت، فعّالیّت‌های پیشه‌وران با زندگی مذهبی درآمیخت و فعّالیّت ظاهری صنعتگران، بسیار شبیه به فعّالیّت معماران و صنعتگران غربی قرون وسطا، تکیه‌گاهی برای "عمل باطنی" شد. چندین رساله به فارسی، عربی و ترکی هست که مدرکی دالّ‌بر نقش فتوّت در میسّر ساختن تلفیق معنوی فعّالیّت‌های سنّتی در قلمرو هنرها و فنون است که از دیدگاه اسلامی یکی هستند.[1] برای مثال رسایلی از این نوع درخصوص صنف آهنگران و چیت‌سازان وجود دارد.

فتوّت‌نامه چیت‌سازان به‌ویژه در توضیح رابطهٔ میان اصناف و فتوّت حائزاهمیّت است.[2] برطبق این رساله، هر عمل در تولید و رنگرزی منسوجات از اهمیّت نمادین برخوردار است. پیشوای صنف چیت‌سازان ششمین امام شیعی، امام جعفر صادق(ع)، بود و این جبرئیل بود که نخستین مرتبه رنگرزی پارچه را به انسان تعلیم داد. این رساله بر این امر تأکید دارد که داشتن استاد ضروری است و تنها از طریق تعالیمی معنوی که توسّط سلسلهٔ فتوّت منتقل می‌شود می‌توان در کار صنعتگران روح دمید و به آن ارج نهاد.

معنویّت اسلامی از طریق فتوّت در فعّالیّت‌های روزمرهٔ جامعه اسلامی نفوذ کرد و هنر نه‌تنها در مقام نظر بلکه در عمل، با جنبهٔ معنوی اسلام درآمیخت. برای

---

۱. تیتوس بورکهارت در بسیاری از آثار خویش به‌طور مفصّل این امر را موردبحث قرار داده است، مانند اثر ذیل:

The Art of Islam, tran. P. Hobson (London: Festival of the World of Islam, 1976); and *Mirror of the Intellect,* trans. W. Stoddart, (Albany: State University of New York Press, 1987).

۲. رجوع شود به: رسائل، صراف.

آن‌که معنویّت اسلامی را عمیقاً درک کنیم باید ابتدا به نقش جوانمردی در دگرگونی روح آن افرادی پی ببریم که به‌نوبهٔ خود، مادّهٔ موجود در آن فعّالیّت همگانی، یعنی هنر را پیش از آن‌که در جامعهٔ مدرن غرب به طبقهٔ خاصّی از انسان‌ها منحصر شود، در مفهوم سنّتی‌اش تغییر و تعالی دادند.

مولوی و اخلاص عمل

در یکی از معروف‌ترین بخش‌های **مثنوی**، مولانا آنچه که درکنه فتوّت قرار دارد، یعنی سخاوت مخلصانه، شجاعت و عمل صرف راکه با اخلاص توأم و برای خدا است، در شعر ماندگار فارسی خلاصه کرده است. روایت مربوط به نبرد میان علی، قطب فتوّت، و جنگجویی است که در میدان نبرد با او وارد جنگ شده بود:

از علی آموز اخلاص عمل — شیر حق را دان مُطهّر از دغل
در غزا بر پهلوانی دست یافت — زود شمشیری برآورد و شتافت
او خدو انداخت در روی علی — افتخار هر نبیّ و هر ولی
آن خدو زد بر رخی که روی ماه — سجده آرد پیش او در سجده گاه
در زمان، انداخت شمشیر آن علی — کرد او اندر غزااش کاهلی
گشت حیران آن مبارز زین عمل — وز نمودن عفو و رحمت بی‌محل
گفت: بر من تیغ تیز افراشتی — از چه افکندی؟ مرا بگذاشتی؟
آن چه دیدی بهتر از پیکارِ من؟ — تا شدی تو سست در اِشکار من
آن‌چه‌دیدی‌که‌چنین‌خشمت‌نشست؟ — تا چنان برقی نمود و باز جست...
در شجاعت شیر ربّانیستی — در مروّت خودکی داند کیستی
در مروّت ابرِ موسیی به تیه — کآمد از وی خوان و نانِ بی‌شبیه...
گفت: من تیغ از پی حق می‌زنم — بندهٔ حقّم، نه مأمور تنم

شـــیر حـــقّم، نـیستم شـیر هـوا فـعل مـن بـر دیـن مـن بـاشدگـوا
مـــا رَمـیتَ اِذ رَمـیتَم در حِـراب مـن چـو تـیغم و آن زنـنده آفـتاب
رختِ "خـود" را مـن ز رَه بـرداشـتم غـیرِ حـق را مـن عـدم انگـاشتم
ســـایه‌ای‌ام، کـــدخداام آفـــتاب حـاجبم مـن، نـیستم او را حـجاب
مـن چـو تـیغم پُـر گـهرهای وصـال زنـده گـردانـم نـه کشـته، در قـتال
خـــون نـپوشدگـوهر تـیغِ مـرا بـاد از جـاکَـی بـرد مـیغِ مـرا؟
کَه نِـیَم، کـوهم زحـلم و صـبر و داد کـــوه راکَـی‌در ربـاید تـندباد؟[1]

ابن عربی و فتوّت

عالی‌ترین معنای فتوّت را در تألیفات ابن عـربی مـی‌توان یـافت، او کسـی است که این جریان خاص معنویّت را با بسیاری از جریان‌های دیگر ادغام و بـه آمیزهٔ گسترده‌ای مبدّل ساخت و به‌جهت آن از شهرت بسیاری برخـوردار شـد. هنگامی که ابن‌عربی در اندلس بود با شمار زیادی از مشایخ فتوّت ملاقات کرد. او در **روح‌القدس** خویش دربارهٔ ابومحمّد بن ابراهیم مَلاقی الفخّار می‌نویسد: «این مرد که به‌عنوان درزگیر کشتی (قَلَفات) معروف بود، مصاحب ابوالرّبیع خفیف و تنی چند دیگر و دوست ابراهیم ابن طَریف بود. او از طریق فتوّت پیروی کرد و تمامی نشانه‌های آن را نیز از خود نشان داد».[2]

---

۱. مثنوی جلال‌الدّین مولانا، نـیکلسون (لنـدن: لوزاک، ۱۹۸۲) صـص ۵ ـ ۲۰۲: ۲؛ (تـصحیح، مـقدّمه و کشف‌الابیات از قوام‌الدّین خرمشاهی ـ تهران، ناهید، ۱۳۷۵. دفتر اوّل، ۳۷۸۷ـ ۳۷۴۹، ۳۳ـ ۳۷۳۲، ۲۹ـ ۳۷۲۱).

۲. رجوع شود به:

Ibn Arabi, Sufis of Andalusia, trans. R. W. J. Austin (London: Allen & Unwin, 1971) 129.

در همین کتاب او از شیخ دیگر فتوّت، ابوالحسن قونوی نیز نام می‌برد که او را در اندلس ملاقات کرده بود.

ابن عربی سه فصل از شاهکار خویش، **فتوحات مکیّه**، را به فتوّت اختصاص داد و همچنین در سایر آثار خود دربارهٔ این موضوع بحث کرد، برای مثال، او در **حلیة‌الابدال** خویش، نه‌تنها از شریعت بلکه از مکارم اخلاق سخن می‌گوید و در آنها آشکارا به زهد و فتوّت به‌عنوان ضرورتی برای رشد معنوی اشاره می‌کند.[۱] با این همه در **فتوحات** است که ابن عربی در پیچیده‌ترین اسرار فتوّت غور می‌کند. در نخستین فصلِ این اثرِ ماندگار او ملاقات با یک جوان اسرارآمیز (فتی) را شرح می‌دهد که خلق کل این اثر را به برخورد خود با وی نسبت می‌دهد. این شخصِ خیره کننده است که سرّ کعبه ربوبیّت الهی را نزد او آشکار می‌سازد.

> در این مقدّمه به‌طور کلّی چهار مرحله را می‌توان تشخیص داد. مرحلهٔ نخست طواف و رویارویی با آن جوان در مقابل حجرالاسود است؛ این مرحله به اظهاراتی می‌انجامد که جوان طیّ آن خود را معرّفی می‌کند. شناخت معنای عرفانی کعبه که از دیوارهای سنگی‌اش ظاهر شد، با رویاروییِ عارف با ملأ اعلای ملکوتی خویش در شخص آن جوان، همراه و همعنان است. آن جوان به او امر می‌کند: «به سِرّ خانه و راز آن پیش از دست رفتن فرصت بنگر. خواهی دید که به گردندگان و طواف‌کنندگان سنگ‌هایش ــ از فراسوی حجاب‌ها و پرده‌هایش ــ به دیدهٔ شکوهمندی و درخشش می‌نگرد». و درحقیقت، این عارف شاهد جان گرفتن بیت بود. او که به منزلت و مقام آن جوان و سیطره‌اش بر مکان و زمان، به‌معنای "انزال" او واقف شده بود، او را در عالم مثال می‌خواند «دست راستش را بوسه دادم و ترشّح عرق وحی را در پیشانی‌اش لمس کردم. بدو گفتم: به آنکه طالب همنشینی و مشتاق

---

۱. رجوع شود به:
C. Addas, *Ibn Arabi ou La quete du Soufre Rouge* (Paris: Gallimard, 1989) 199.

هم‌صحبتی با تو است نظر کن. به سویم به ایما و کنایه اشاره کرد که بر این امر سرشته و مفطور گردیده که با هیچ‌کس جز به‌رمز و راز سخن نگوید. چون رمز و راز مرا دانستی و بدان تحقّق یافتی و فهمش کردی، خواهی دانست که نه فصاحت فصیحان بدان نایل و نه بلاغت بلیغان و رسایی بیانشان از عهدهٔ بیانش برآید.... بدو گفتم: ای مژده‌رسان خوش خبر! این خود خیر و نیکویی فراوان است، مرا با اصطلاحات آشنا ساز و با چگونگی حرکات کلیدت واقفم نما! زیرا می‌خواهم که همنشین شب‌های تو و هم عهد تو باشم.» باز هم او [= آن جوان] که بدین‌سان به‌عنوان همراه ازلی، فاریدروس [paredros] ملکوتی معرّفی شده است، فقط به رمز پاسخ می‌دهد. «ولی من [اشارات او را] دریافتم. حقیقت جمالش بر من آشکار شد و سرگشته و حیران شدم و در آن هنگام بر من غالب گشت و در حضورش بیهوش شدم و چون از بیهوشی درآمدم، هنوز از ترس می‌لرزیدم، دانست که او را شناخته‌ام. عصای سیرش را افکند و درنگ کرد (یعنی دیگر جوان فانی، کسی که فوت شود، نبود)... بدو گفتم: مرا بر برخی از رازها و اسرارت آگاه ساز تا از زمرهٔ عالمان تو باشم. گفت: در تفاصیل نشئهٔ وجود من و در ترتیب هیأتم نظر کن! آنچه را که از من خواستی در وجودم خواهی یافت، زیرا من نه گویندهٔ سخنم و نه مخاطب آن، نه متکلّم‌ام و نه کلیم، علم من به غیر خودم تعلّق ندارد و ذات من مغایر با اسماء من نیست. زیرا علم و معلوم و عالم منم. حکمت و مَحکَم و حکیم [یا حکمت، فلسفه و فیلسوف] هم خودم هستم».[1]

---

1. H. Corbin, Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabi, trans. R. Manheim (Princeton: Princeton University Press, 1969) 383-85;
(تخیّل خلّاق در عرفان ابن‌عربی، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران: انتشارات جامی، ۱۳۸٤، صص ۳۷ـ۵۳٦).

این شخصی که هم عالم و هم معلوم است و ابن عربی او را با اوصاف متعارضی چون، "نه زنده بود و نه مرده" و "مرکب بسیط" بود و "محاط محیط" توصیف می‌کند، وجودی که "همهٔ آنچه که در این کتاب آمده" از نشئهٔ وجود اوست، کیست؟[1] این جوان که حقیقتِ فتوّت است کسی جز حقیقتِ ابن‌عربی در عالم ازلی، یعنی وجودِ وی در الوهیّت نیست.

در برخی از احادیث نبوی از ساکنان بهشت به‌عنوان فتیان بی‌ریش یاد می‌شود و ابن‌عربی خود حدیثی را بر این اساس نقل قول می‌کند: «ربّ خود را به‌صورت نوجوانی دیدم».[2] بنابراین ملاقات با فتی در برابر کعبه چیزی جز رویارویی ابن‌عربی با ربّ خویش نیست. برای کسانی که چون ابراهیم، توانسته‌اند بت امیال خویش را درهم شکنند، دیدن فتی که منشأ جوانمردی است، ممکن می‌شود. انسان در دیدار با حقیقت ملکوتی خود، با آن جوانیِ عرفانی‌ای همراه می‌شود که چیزی جز جوانی چشمهٔ ازلی حیات "روح" نیست. از آن جوانی، جوانمردی‌ای پدیدار می‌شود که بر رسوم و عادات دلاوران و حکّام، صنعتگران و هنرمندان اثر گذاشته است.

امّا در بالاترین مرتبه، این جوان ازلی انسان را قادر می‌سازد که به معرفت اعلی پی ببرد و هنگامی که خود را در الوهیّت درمی‌یابد متوجّه شود تنها خود او است. بنابراین عالی‌ترین صورت جوانمردی، شکستن یوغ عبودیّت نفسمان است تا این‌که لایق رویارویی با آن جوان ملکوتی، یعنی فتی شویم که همان است که ما هستیم، از قبل بوده و تا ابد خواهد بود و همان حقیقت خود ماست که ما را در قرب ساحتِ خودِ الهی جاودانه می‌سازد.

---

۱. رجوع شود به مقدّمهٔ شودکویچ در کتاب رسالهٔ جوانمردی، از ابن‌الحسین سُلمی، ص ۲۳.
۲. همان، ۲۸.

کار در زندگی معنوی[1]

فریتهوف شوئون[2]

ترجمهٔ پریسا خداپناه

کیش امروزیِ کار از یک طرف بر این واقعیّت بنا شده است که برای اکثر مردمان، کار یک ضرورت است، و از طرف دیگر مبتنی‌بر این تمایل بشر است که می‌خواهد از یک اضطرار غیرقابل اجتناب، نوعی فضیلت بسازد. امّا در کتب عهدین، کار به‌عنوان نوعی مجازات معرّفی شده است، چنانکه گوید: «با عرق جبین خود نان خواهی خورد»[3]. قبل از گناه نخستین و هبوط آدم، اوّلین جفت انسانی کار را نمی‌شناختند. همیشه و همه‌جا اولیای اهل مشاهده‌ای[4] بوده‌اند که (بی‌آنکه کاهل باشند) کار نکرده‌اند و در همه جهان‌های سنّتی سائلانی دیده

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شماره‌های ۳۱ و ۳۲، بهار و تابستان ۱۳۸٦.

۲. این گفتار ترجمهٔ فصلی است از کتابی از فریتهوف شوئون با مشخصّات ذیل:
Frithjof Schuon, *The Transfiguration of Man*, (1995).

۳. سفر تکوین، باب ۳، رقم ۱۹.

4. Contemplative

می‌شدند که صدقه دریافت می‌کردند، بدون آنکه کاری از آنها خواسته شود؛ الّا اینکه شاید از آنها طلب دعا می‌کردند. هیچ هندویی حتّی خیال سرزنش شخصی مانند رامَه کریشنه[1] یا رامَـنَه مـهاریشی[2] را، بـه‌دلیل نـداشـتن شـغل، بـه خـود راه نمی‌دهد.

نوعی بی‌دینی عمومی، سرکوب امر مـقدّس در زنـدگی جـمعی و اضـطرار صنعت‌گرایی است که باعث شده کار بـه‌عنوان یک امـر لایـتخلف[3] جـلوه کـند، به‌طوری‌که خارج از این مقوله، معتقدند که فقط کاهلی است و تباهیِ قابل ملامت. علی ایّ‌حال، کار هست تا کار: همیشه کشاورزی شرافتمندانه و نیز صنایع دستی در خانه و یا در کارگاه‌های صنعتی متعلّق به اصناف سابق وجود داشته است؛ پس از آن، از قرن نوزدهم به بعد نوعی بردگی صنعتی در کارخانه‌ها در کار بوده است، نوعی بردگیِ مایهٔ قساوت قلب، اگر نگوییم کرامتْ بر باد ده، که غایتش مـاشین است و در اکثر اوقات، به‌معنی واقعی کلمه به کارگران رضایت انسانی نمی‌بخشد؛ با این همه، حتّی این کار نیز (که بیشتر کمّی است تا کیفی) به‌سبب نگرش معنوی کارگر، ماهیّت قدسی یا مقدّس[4] پیدا تواند کرد، اگر او با علم به این که جهان را تغییر نتواند داد و برای تهیهٔ معاش خود و خانواده‌اش لازم است که جـدّ و جـهد ورزد، بر وفق مقدوراتی که دراختیار دارد سعی کند کارش را با آگاهی از مقاصد نهایی ما آدمیان و با یاد خدا پیوند زند؛ چنانکه گـفته‌انـد: نـیایش مـی‌کنم و کـار می‌کنم.[5]

---

1. Rama Krishna (عارف هندو در قرن نوزدهم)
2. Ramana Maharishi (نمایندهٔ بزرگ حکمت و دانته در قرن بیستم)
3. Categorical imperative (اصطلاح مأخوذ از فلسفه اخلاق کانت)
4. Sacramental
5. Ora et Labora

بر مطالب گذشته باید اضافه کرد که آزادی، بیشتر، شامل رضایت آدمی از موقعیّت خاص است تا نبودِ کامل محدودیّت‌ها، که در این دنیا چنین عدم محدودیّت به‌سختی قابل تحقّق است، گذشته از آنکه همیشه ضامن سعادت نیز نتواند بود.

طریقه‌های بزرگ معنوی، حتّی آنهاکه صریحاً بر برتری زندگی رهبانی تأکید کرده‌اند، هرگز امکان پیمودن راه معنوی در بحبوحهٔ مشغله‌های زندگی در این جهان را نفی نکرده‌اند؛ طریقه‌های ثالث شاهد بر این مدّعا است. در اینجا سعی می‌کنیم به این پرسش پاسخ دهیم که چطور می‌توان یک زندگی پرحرارت معنوی را با الزامات زندگی ظاهری سازش داد، یا حتّی آن الزامات را با زندگی باطنی جمع کرد، چراکه اگر کار روزمره فرد (کار در خارج یا داخل خانه) مانعی بر سر راه زندگی معنوی نباشد، این امر مستلزم آن است که کار روزمره سهم مثبتی در زندگی معنوی برعهده داشته باشد. به‌بیان دقیق‌تر، به‌منزلهٔ نوعی پشتوانه ثانوی برای تحقّق شأن الهی در باطن ذات ما واقع شود.

این‌گونه جمع‌کردن کار با معنویّت منوط به سه شرط اساسی است که با عناوین "ضرورت"، "تقدیس" و "کمال" از آنها نام می‌بریم.

شرط نخست الزام می‌کند کاری که باید جنبهٔ معنوی یابد در ازاء نوعی ضرورت باشد و نه فقط از روی هوس: هر نوع فعّالیّت طبیعی راکه مقتضیات معاش آن را ضروری ساخته است می‌توان تقدّس بخشید (یا به خدا تقدیم داشت)، البتّه نه هر نوع وقت‌گذرانی راکه بی‌جهت باشد یا جای ملامت داشته باشد. به‌عبارت دیگر، هر نوع فعّالیّت مبتنی بر ضرورت معاش دارای ماهیّتی است که آن را مستعد معنویّت می‌نماید؛ درحقیقت، تمام فعّالیّت‌های مبتنی بر ضرورت معاش، دارای کلّیتی هستند که به آنها جنبهٔ بسیار نمادین می‌بخشد.

لازمهٔ دومین شرط این است که یک فعّالیّت با چنین تعریف، کاملاً به خداوند تقدیم گردد؛ یعنی آن فعّالیّت صرفاً به‌خاطر عشق به خدا و بدون عصیان در برابر سرنوشت انجام شود؛ این معنای دعاهایی است که ــ در قریب به اتّفاق صورت‌های سنّتی ــ کار را تقدّس می‌بخشند و لذا به عبادت مبدّل می‌گردانند، یعنی گونه‌ای "آیین طبیعی"، نوعی سایه یا همتای ثانوی "آیین فراطبیعی" که عبادت به‌معنی دقیق کلمه باشد.

بالاخره شرط سوم مستلزم کمال منطقی کار است، چراکه بدیهی است فرد چیز ناقصی را نثار خداوند نتواند کرد و یا چیز پستی را وقف او نتواند ساخت؛ وانگهی کمال یک عمل همان‌قدر آشکار است که کمال وجود، به این معنی که هر عمل باید تکراری از عمل خدا و در عین‌حال جلوه‌ای از آن باشد. کمال عمل شامل سه جنبه است که به‌ترتیب به خود عمل، و دیگر به ابزار عمل، و بالاخره به‌غایت عمل برمی‌گردد؛ به‌عبارت دیگر، چنین فعّالیّتی باید از نظر عینی و ذهنی کامل باشد، که مستلزم آن است که عمل با غایت خود متناسب افتد؛ ابزار هم باید درخور و شایستهٔ غایت موردنظر باشد، یعنی لازم است وسایل کار به‌خوبی انتخاب شود، سپس با مهارت به کار برده شود، یعنی به‌نحوی که با ماهیّت آن کار تطابق کامل داشته باشد. سرانجام نتیجهٔ کار باید کامل باشد و دقیقاً نیازی را که خود از آن برخاسته است برآورد.

اگر این شرایط که منطق درونی و برونی یک فعّالیّت را می‌سازد به‌درستی تحقّق یابد، کار نه‌تنها دیگر مانعی بر سر راه معنوی نیست، بلکه مددکار آن نیز خواهد بود. برعکس، کاری که نارسا انجام گیرد همیشه مانعی در این راه است، چراکه با هیچ‌گونه مقدور الهی متناظر نیست؛ خداکمال مطلق است و انسان برای تقرّب به او باید در عمل، همچنان‌که در اِمعان نظر معنوی، کامل باشد.

تأمّلی در باب معنای روحانی کار[1]

سیّد حسن آذرکار

یا اَیُّها الانسانُ اِنَّک کادِحٌ الیٰ رَبّکَ کَدْحاً فَمُلاقِیه[2]

مفهوم کار از جمله مفاهیمی است که در دنیای جدید از معنای قدسی‌اش دور گردیده و معنایی کاملاً دنیوی[3] یافته است. شیوهٔ تفکّر جدید دربارهٔ کار مبتنی‌بر این اعتقاد است که کار ضرورتی است برای کسب معاش و تحصیل ثروت که اکثر انسان‌ها از آن ناگزیرند. بدیهی است که چنین معنایی از کار که معطوف به رفع حوایج مادّی و جسمانی بشر است، در مقابل تأمّلاتِ معنوی[4] و مراقبات روحانی که جلوه‌ای مادّی و محسوس ندارند، قرار گیرد. در نزد انسان متجدّدگاه حتیٰ چنین تأمّلاتی به‌عنوان تن آسانی و تن‌پروری تلقّی شده و سخت نکوهش می‌شود.

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شمارهٔ ۱۷، پاییز ۱۳۸۲.

۲. سورهٔ انشقاق، آیهٔ ٦: ای انسان تو درنهایت تلاش و تکاپو به‌دیدار پروردگارت نایل خواهی آمد.

3. Profane

4. Contemplation

امّا همواره و در همه‌جا قدّیسان و اهل مراقبه‌ای بوده‌اند که بی آنکه تنبل و تن آسان باشند، مستقیماً به تحصیل معاش اشتغال نداشته‌اند و نیز همهٔ تمدّن‌های سنّتی جلوه گاه اهلِ معنایی بوده که پیشکش‌ها و صدقاتی به آنان نثار می‌شده بی آنکه چیزی جز دعای خیر از آنان طلب شود. نمونهٔ آشنای چنین افرادی، اصحاب صُفّه در صدر اسلام هستند؛ گروهی از اصحابِ خاص پیامبر اسلام(ص) که عمدتاً از مهاجران بودند و چنانکه آمده است در مسجد پیامبر(ص) همواره ملازم ایشان بودند و خود را وقف عبادت کرده و به تعلیم و تعلّم قرآن اشتغال داشتند و در غزوات و سَریه‌ها مشتاقانه شرکت می‌کردند و نیز چنانکه مورد اتّفاق است زندگی آنان وقف بر همین امور بود و کسب و کاری نداشتند.[1] معیشت این افراد عمدتاً از هدایایی تأمین می‌شد که دیگر مؤمنین به آنان پیشکش می‌داشتند ولی از کار ابائی نداشتند مثل آن صحابی که کارکرد و مزدکار خود را نصف کرد، نصف به خانواده داد و نصف مصرف جهاد نمود.[2]

---

۱. هجویری دربارهٔ ایشان می‌نویسد: «بدانک امّت کثّرهم‌الله مجتمع‌اند بر آنک پیغمبر را عم گروهی بوده‌اند از صحابه رضوان‌الله علیهم اجمعین که اندر مسجد وی ملازم بودند و مهیّا مر عبادت را و دست از دنیا بداشته بودند و از کسب اعراض کرده بودند. و خدای عزّوجل از برای ایشان را با پیغمبر عم عتاب کرد عزّ مَن قائل: وَ لا تَطْرُدِ الَّذینَ یَدْعُونَ رَبَّهُمْ بِالْغَداوَةِ وَالْعَشِیِّ [سورهٔ انعام، آیهٔ ۵۲: کسانی راکه هر بامداد و شبانگاه پروردگار خویش را می‌خوانند، طرد مکن.] و کتاب خدای عزّوجل به فضائل ایشان ناطقست و پیغمبر را عم اندر مناقب ایشان اخبار بسیار که به ما رسیده است.» (علی بن عثمان هجویری، کشف المحجوب، تصحیح و. ژوکوفسکی، چاپ سوّم، طهوری، تهران، ۱۳۷۳، ص ۹۷). نام برخی از بزرگترین صحابهٔ پیامبر اسلام(ص) در بین این افراد دیده می‌شود از قبیل: بلال بن رَباح حبشی، سلمان فارسی، عمّار یاسر، ابوذر غفاری و....

۲. ابونعیم اصفهانی در حلیة‌الاولیا (جلد اوّل، ص ۳۳۸) می‌گوید که «رسول(ص) دربارهٔ آنان [اصحاب صفّه] می‌فرمود که آنان میهمانان اسلامند و صحابه اگر صدقه‌ای بر ایشان می‌فرستادند بدان دست دراز نمی‌کردند و از آن استفاده نمی‌نمودند. امّا اگر هدیه‌ای می‌فرستادند قبول می‌کردند و بکار می‌بردند.» (سیّد صادق گوهرین، شرح اصطلاحات تصوّف، جلد دوم، چاپ دوم، انتشارات زوّار، تهران، ۱۳۷۶، ص ۱۹۲) مفسّران قرآن حتّی اظهار داشته‌اند که بنا به آیهٔ ۲۷۳ سورهٔ بقره: لِلْفُقَراءِ الَّذینَ ←

چنین شیوه‌ای از زندگی که برای انسان معاصر بسیار غریب و شاید نکوهیده جلوه می‌کند،[1] نه‌تنها در متن یک سنت دینی غریب و نکوهیده نیست، بالعکس چنانکه می‌دانیم پیامبر(ص) به این صحابهٔ خاص، عنایت و لطفی ویژه داشتند و هرگز هیچ مسلمانی نیز نظری غیر از این نسبت به آنان نداشته است. امّا چیزی که اتّفاق افتاده این است که ما امروزه ــ حتّی اگر الگوی جدید کار مورد قبول ما نباشد، هر چند به‌ظاهر از آن ناگزیریم ــ شاید چنین نحوه‌ای از زندگی را متعلّق به همان دوران گذشته و نسبت به افرادی خاص موجّه می‌دانیم. و البتّه چنین تفاوتی

→

أُحْصِرُوا فی سَبیلِ اللهِ لا یَسْتَطیعُونَ ضَرْباً فِی‌الْأَرْضِ یَحْسَبُهُمُ الْجاهِلُ اَغْنِیاءَ مِنَ التَّعَفُّفَ تَعْرِفُهُمْ بِسیماهُم لا یَسْئَلُون النّاسَ اِلْحافاً وَ ما تُنْفِقُوا مِنْ خَیْرٍ فَاِنَّ اللهَ بِه عَلیم (صدقات از آن فقرایی است که در راه خدا از کار بازمانده‌اند نمی‌توانند سفر کنند و از مناعتی که دارند اشخاص بی‌خبر آنان را توانگر می‌پندارند. تو آنان را از سیمایشان می‌شناسی، از مردم چیزی به اصرار نمی‌خواهند و هر مالی که انفاق کنید، خدا به آن داناست.) صدقات نیز خاص این افراد است. میبدی در تفسیر همین آیه، برای این افراد صفاتِ ویژه‌ای را قائل است و می‌نویسد: «ربّ العالمین ایشان را [اهل صُفّه] در این آیت ستود و به پنج چیز از اخلاق پسندیده ایشان را نشان کرد یکی دوام افتقار بحق، دیگر حبس نفس ایشان در راه حق، سه دیگر نهان داشتن فقر از بهر حق، چهارم تازه‌رویی و شادمانی شُکر نعمت حق، پنجم بی‌نیازی از خلق توانگری را به‌حقّ. "احصروا فی سبیل الله"، یعنی حبسوا انفسهم فی طاعة الله و فی الغزو. "لا یستطیعون ضرباً فی‌الارض" [یعنی] للتجارة و طلب المعاش، می‌گوید خود را چنان بر طاعتِ الله داشته‌اند و دل بر مهر جهاد و غزو نهاده که نمی‌توانند بجایی به تجارت مشغول شوند و طلب معاش کنند.» (ابوالفضل رشیدالدّین میبدی، کشف الاسرار و عدّة الابرار، به سعی علی‌اصغر حکمت، جلد اوّل، چاپ ششم، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷٦، صص ۵ ـ ۷٤٤).

۱. به گفتهٔ فریتهوف شوئون برای هیچ هندویی حتّی در خواب متصوّر نبوده که اشخاصی مانند "راما کریشنا" یا "رامانا مهاریشی" را به‌خاطر اینکه به هیچ حرفه‌ای اشتغال نداشته‌اند سرزنش کند. امّا بی‌ایمانی فراگیر، منع تقدّسات در زندگی عمومی بشر و اجبارهایی که صنعت‌گرایی بر جامعهٔ بشری تحمیل کرده است، سبب شده تا کار به‌صورت یک امر ضروری و بی‌قید و شرط درآید که خارج از آن، چنانکه مورد اعتقاد عموم است، چیزی جز تن‌آسانیِ سزاوار سرزنش و نیز فساد وجود ندارد:

(Frithjof Schuon, "The Transfiguration of Man", World Wisdom Books, 1995, P.51.)

باکمال تأسّف در دنیای جدید تا حدّ زیادی درست از آب درمی‌آید، زیرا همان‌طور که انسان عصر حاضر هر روز بیش از گذشته از شرایط زندگی طبیعی و سالمْ محرومتر می‌شود، به همین نحو از فیض حضور انسان‌های معنوی و قدّیسان نیز محروم می‌گردد.

امّا روشن است که این موهبت که کسی تمام اوقات زندگی خود را صرف مراقبهٔ معنوی نماید و در پی تحصیل معاش نباشد به افراد اندک‌شماری عطا شده است و اکثر مردمان اعمّ از زن و مرد ناگزیرند در پی کسب معاش باشند. امّا سؤالی که در این‌باره وجود دارد این است که چگونه می‌توان با اشتغال به کارهای دنیوی که بدون برقرار ساختن روابط ذهنی و جسمانی با عالم مادّی امکان‌پذیر نیست، مجالی برای رشدِ معنوی و سیر و سلوک عرفانی پیدا نمود. علی‌الظاهر این دو، اموری هستند که با یکدیگر مانعة الجمعند.

پاسخ به چنین سؤالی در دنیای جدید که در آن تحت سیطرهٔ ماشین، الگوی کار عوض شده است، محتاج تأمّل بیشتری است. زیرا در جوامع سنّتی که تمشیّت امورشان براساس آیین‌های عرفانی و متافیزیکی صورت می‌پذیرفت، همهٔ کارهایی که شخص باید انجام می‌داد، از جمله پیشه و حرفه‌ای که بدان اشتغال داشت به نوعی در ظلّ اصول الهی صورت می‌گرفت و اصولاً هر عملی، کاربردی از یک اصل متعالی در عالم جسمانی بود.

طبیعی است که با چنین نگرشی در عالم هستی ما، همهٔ پدیده‌ها، اجزاء و روابطش به‌منزلهٔ جلوه‌گاه حکمت و مشیّت خداوندی جلوه‌گر می‌شود و لذاکارِ مشخّص نیز چون در یک زمینهٔ الهی قرار می‌گیرد، خصلت قدسی پیدا کرده و مقدّس می‌شود. بنابراین طریقه‌های بزرگ معنوی، حتّی آنهایی که صریحاً بر برتری زندگی زاهدانه تأکید می‌ورزند هرگز امکان پیروی از راهی را که در میانهٔ

اشتغالات زندگی این جهانی واقع شده باشد، نفی نکرده‌اند. شاید این مدّعا، خصلت قدسی پیشه‌ها در تمدّن‌های سنّتی است. برای نمونه می‌توانیم در سنّت عرفانی اسلام از ارتباط پیشه‌ها و اصناف با آیین فتوّت یادکنیم. چنانکه می‌دانیم، داشتن پیشه ــ البتّه منظور در اینجا "پیشه" به‌معنای سنّتی کلمه است که "هنر" را نیز شامل می‌شود ــ و مشغول بودن به یک حرفه از شرایط اساسی و آیینِ فتوّت است. در فتوّت نامه‌های بجامانده، از جمله شرایط لازم برای اهلِ فتوّت، بر این نکته تأکید شده است که "اخی باید صاحب صنعتی باشد".[۱] و نیز می‌دانیم که در سرسپردگی به یک طریقت عرفانی، مشغول شدن به یکی از پیشه‌ها، جنبهٔ رازآموزی و سیر و سلوک داشته است و این امر منحصر به سنّت اسلامی نبوده، بلکه در سنّت‌های دینی دیگر، خصوصاً طریقهٔ ذن بودایی نیز، نمونه‌های مشابهی وجود دارد.

در روایات اسلامی آمده است که **الکادُّ لِعیاله کَالمُجاهِد فی سبیلِ الله:**[۲] کسی که در راه معاش خانواده‌اش می‌کوشد، مانند مجاهد راه خداست. آیات قرآنی به همراه روایاتی از این قبیل و نیز سیرهٔ پیامبراسلام(ص) و ائمّه معصومین(ع)، در سنّت اسلامی نظام فکری و اعتقادی‌ای را ایجاد می‌کرد که مصداق خارجی آن، رواج این اعتقاد بود که هر فعلی که در متن این سنّت الهی صورت گیرد، مقدّس است و لذا کارِ تحصیل معاش که به ظاهر امری دنیوی بود، جهتی متعالی پیدا می‌نمود. بنابراین شخص به هر فعالیتی که اشتغال داشت اگر به این نیّت بود که اطاعت امر الهی می‌کند، در حال عبادت بود و اساساً سوای قدّیسانی که چون اصحاب صُفّه زندگی آنان تماماً وقف معنویات بود، دیگر اعضای جامعه، هر یک به فراخور

---

۱. عبدالباقی گولپینارلی، فتوّت در کشورهای اسلامی و مآخذ آن، ترجمهٔ توفیق. ه. سبحانی، چاپ اوّل، روزنه، تهران، ۱۳۷۹، ص ۷۸.

۲. محمّد بن یعقوب کلینی، فروع کافی، جلد ۵، ص ۸۸.

استعداد و حال خویش، به کاری اشتغال داشتند و نظام کارِ این جهان مختل نمی‌شد.

در اینجا لازمست به یک امر تاریخی اشاره کنیم که به ناگزیر در روند تاریخی تمدّن اسلامی ظهور پیدا کرده و نوعی فرار از کار و کاهلی را به‌وجود آورده است. از آنجایی که هر امر اصیلی، نوع باطلی نیز دارد، در طی تاریخ تمدّن اسلامی، همین شیوهٔ زندگانی اصحاب صُفّه که بعداً متصوّفه به آن تأسّی جستند، مورد سوءاستفاده واقع می‌شود و خانقاهها، گاه، محلّ اقامت تن‌پروران و کاهلانی شد که نوعی زندگی طفیلی و انگلی داشتند. این معضل که بیشتر در مورد کسانی روی نموده که خود را به یکی از طریقه‌های معنوی منتسب می‌داشته‌اند، اگر ناشی از کامجویی‌های دنیوی و فرار از رنجِ کار نبوده، در اغلب موارد از جهل و یا عدم ادراک درستی ناشی می‌شده که این افراد از مفاهیم عمیقی چون "توکل" و "رضا" داشته‌اند. همین پدیده نیز دستاویزی بوده از برای کسانی که با دیدن چنین افرادی، تمامی پیروان طریقت‌های معنوی را به اتّهام تن‌پروری و کَلّ بر دیگران بودن، منسوب کنند. بنابراین، گاه، پیروان طریقت‌های معنوی در صدد رفع این اتّهام‌ها از خود برآمده و این قبیل افراد را از خود طرد کرده‌اند.[۱]

مثلاً مؤلّف کتاب **طرائق الحقائق** به این موضوع توجّه نشان داده و از جمله صفات ممیّزه‌ای که برای سلسلهٔ نعمت‌اللّهی برشمرده است، یکی را این می‌داند که در این سلسله بر کسب معیشت و ترک بطالت تأکید وافری رفته است. وی می‌نویسد:

---

۱. وقتی حافظ می‌فرماید:

صوفی شهر بین که چون لقمهٔ شبهه می‌خورد پاردمش درازباد این حیوان خوش علف

احتمالاً نظر به برخی صوفیان عهد خود داشته که این‌گونه بوده‌اند یا به‌طوری که بعضی مورّخین می‌گویند نظر بر یک شخص خاص داشته است که به نام و شهرت "صوفی" شناخته می‌شد.

«... در آن سلسله، ترک کسب و کار کردن و روی آوردن به بطالت نمی‌باشد، زیرا هرکس در هر کسب و هنری که دارد می‌تواند بندگی نماید و آفریدگار خود را عبادت کند و هر که ترکِ کسب و معیشت نموده و طریق عبادت پیش گرفته، هر آئینه شیرازهٔ عالم نظام نپذیرد. باری تعالی انسان را برای معرفت و عبادت آفریده و به سه چیز محتاج و مُفتقِر گردانده است: اوّل، اکل و شرب که قوام بدن به اوست. دوم، لباس و جامه که ستر عورت و دفع برودت و حرارت نماید. سوم، مسکن که آرام و آسایش و دفع الم باد و باران و غیره بدو است؛ و این سه چیز حاصل نمی‌شود مگر از سه چیز: اوّل به کسب و کسب مراتب دارد، دوم به سرقت و دزدی و آن نیز مراتب دارد، سوم به طمع و خواهش از مردم کردن، آن هم مراتب دارد. و به اتّفاق عقلا این دو قسم اخیر مذموم و نزد باری تعالی شوم است، باقی ماند کسب و آن محمود و ستوده است. پس انسان را لازم است که به جهت معیشت خود کسبی اختیار کند و در آن ضمن معرفت الله را حاصل نماید و باب بندگی را بر روی خود بگشاید و آیهٔ **رِجٰالٌ لاٰ تُلْهِيهِمْ تِجٰارَةٌ وَ لاٰ بَيْعٌ عَنْ ذِكْرِاللهِ**،[1] دلالت بر مدّعا دارد. اگر **جذبةٌ من جذبات الحق** کسی را برباید و از مشاغلِ دنیوی بیرون آورد آن را حکمی است علیحده.»[2]

---

۱. سورهٔ نور، آیهٔ ۳۷: مردانی که هیچ تجارت و خرید و فروختی از یاد خدا بازشان ندارد.

۲. محمّد معصوم شیرازی (نایب‌الصّدر)، طرائق الحقائق، به تصحیح محمّدجعفر محجوب، جلد سوم، کتابفروشی بارانی، تهران، ۱۳٤٥، صص ۲۱ ـ ۲۰. هم‌اکنون نیز در طریقهٔ نعمت‌اللّهی گنابادی به همین رویّه عمل می‌شود و بزرگان این سلسله در دستورالعمل‌های خویش آن را یادآور می‌شوند. به این ترتیب که دستور عمومی سالکان این طریقه این است که باید اشتغال به کاری ورزیده ولی در عین اشتغال دست به کار و دل را با یار داشته باشند که جمع ظاهر و باطن شود (ر.ک: حاج شیخ محمّدحسن صالح‌علیشاه، پند صالح، چاپ هفتم، انتشارات حقیقت، ص ۹) و اصولاً اگر کار دنیوی نیز به نیّت اطاعت امر الهی انجام شود، اطاعت محسوب می‌شود. (ر.ک: حاج دکتر نورعلی تابنده، آشنایی با عرفان و تصوّف، انتشارات حقیقت، چاپ دوم، تهران، ۱۳۸۱، ص ٦٨) عرفان ایران.

امّا سوای موضوع تأمین نیازهای مادّی که کار سالم و کسب معیشت را موجّه می‌سازد، از جنبه‌ای دیگر باید بگوییم که کار نسبتی با "وجود" دارد. سرشت انسانی ما توسّط کار آشکار می‌شود و یا چنانکه ملای رومی می‌فرماید: کار عیان‌کنندهٔ اسرار درون آدمی است.

این تقاضاهای کار از بهر آن شد موکّل تا شود سیرت عیان[1]

اگر بپذیریم که انسان با آثارش شناخته می‌شود و این آثار همان اسرار نهفته در نهاد آدمی است که با کار به ظهور می‌رسد، رابطهٔ کار با عالم ظهور بهتر درک خواهد شد.

اصولاً "وجود"،[2] عمل[3] را در پی می‌آورد. به عبارتی دیگر عملْ پی آمد بلافصل وجود است. و این امری است که هم دربارهٔ وجود مطلق که خداوند است صادق است و هم دربارهٔ عالم صغیر یعنی انسان که به‌نحوی مستفیض از این وجود می‌باشد. وجودِ مطلقْ، به‌ذات خویش هر لحظه در کاری است. خداوند دربارهٔ خویش می‌فرماید: **کلَّ یومٍ هو فی شَأن.**[4] و به گفتهٔ ملای رومی:

کل یوم هو فی شانٍ بخوان مر ورا بی‌کار و بی‌فعلی فلان[5]

امّا نکتهٔ قابل ذکر در اینجا این است که فعل انسان برخلاف فعل خداوند که قائم به‌خویش و عین ذات اوست، در خود جهتِ کافی[6] خود را ندارد. در هر کاری که انسان انجام می‌دهد، عامل یا کارگزاری[7] وجود دارد که نسبت به کارْ آزاد و

---

۱. جلال‌الدّین محمّد بلخی، مثنوی معنوی، تصحیح ر. نیکلسون، دفتر دوم، بیت ۹۹۷.

2. being

3. action

٤. سورهٔ رحمن، آیهٔ ۳۹.

۵. مثنوی معنوی، دفتر اوّل، بیت ۳۰۷۱.

6. sufficient reason

7. Agent

عینی[1] باقی می‌ماند و همین عامل است که بر انسانیّت ما گواهی می‌دهد.

عارف آلمانی مایستر اکهارت این نکته را این‌گونه بیان کرده است:

«کار نه هستی دارد و نه زمانی که در آن اتّفاق می‌افتد،
زیرا آن به خودی خود نابود می‌شود،
بنابراین کار نه نیکوست و نه مقدّس و نه متبرّک،
بلکه این انسان است که متبرّک است،
چراکه ثمرهٔ کار در او باقی می‌ماند،
نه بسان زمان و نه بسان کار،
که بسان سجّیه‌ای نیکو که با "روح" جاودانه می‌ماند،
همچنانکه روح به‌ذات خویش جاودانه است،
و آن سجّیهٔ نیکو خود "روح" است.»[2]

بنابراین بشر نمی‌تواند از کار فارغ شود، مگر اینکه به کلّی از "عمل" فارغ شود[3] و باز به زبان ملای رومی:

یک زمان بیکار نتوانی نشست　　تا بدی یا نیکئی از تو نجست[4]

پس در این صورت کار باید چنان باشد که در عین حالی که نیازهای مادّی و جسمانی ما را برآورده می‌سازد، به تکامل زندگی روحانی و معنوی ما نیز مدد رساند. این امر چنانکه گفتیم در تمدّن‌های سنّتی و با خصلت قدسی حِرَف و پیشه‌ها، امکان‌پذیر بود، امّا در جامعهٔ صنعتی ــ و نیز فراصنعتی ــ که اصولاً

---

1. Objective

2. Quoted by: Brian Keeble, "Are The Crafts an Anachronism?", *Sophia*, Vol.3, No.2, 1997, P.82.

۳. بحث "رهایی از عمل" که در سنّت‌های چینی و هندی از آن سخن به میان آمده است، مقولهٔ عمیق دیگری است که نیاز به بحثی جداگانه دارد.

٤. مثنوی معنوی، دفتر دوم، بیت ۹۹٦.

الگوی کار و تولید و شیوهٔ رفع نیازهای مادی بشر کاملاً دگرگون شده است، آشتی بین کاری که برای تحصیل معاش صورت می‌گیرد و مقیّد بودن آن در جهت تکامل معنوی بشر نیاز به بررسی عمیق‌تری دارد.

وضعیّت کار در دنیای متجدّد، وضعیتی است بسیار متفاوت با آنچه در تمدّن‌های سنّتی وجود داشته است. فیلیپ شرار در توصیف این وضعیت می‌نویسد:

«در حقیقت [در دنیای متجدّد] آنچه که زیر عنوان کار قرار دارد، برای اکثریت افراد جامعهٔ ما تباه کنندهٔ جسم و روح است. این نوع "کاری" است که در آن هیچ توجّهی به کیفیات و خصوصیات شخصی افرادی که بدان مشغولند نمی‌شود. کار هیچ‌گونه ارتباطی با آنچه که به‌صورت اختصاصی، هستی یک شخص را تشکیل می‌دهد، یعنی آنچه که موجب می‌شود شخص خودش باشد و نه دیگری، ندارد. کار مطلقاً نسبت به شخص جنبهٔ بیرونی دارد و او می‌تواند آن را ــ درصورتی که ممکن باشد ــ با کار دیگری عوض کند که این نیز به همان اندازه غیرشخصی و بیرونی است. در ارتباط با کارمان، اکثریّت ما در جامعهٔ امروز صرفاً مشابه واحدها، اشیاء و یا وسایل قابل تعویضی هستیم و در تمام مدّتی که کار می‌کنیم محکومیم فعالیّت‌های مکانیکی‌ای را انجام دهیم که در آن‌ها هیچ‌چیز مناسب با شأن انسان وجود ندارد و انجام آن‌ها به هیچ روی سازگار با هویّت درونی و استعداد و توانایی مشخّص ما نیست. اگر به یاد داشته باشیم که وقتی فردی وظیفه‌ای را که استعداد و شایستگی آن طبعاً در او به ودیعه گذاشته شده است، انجام نمی‌دهد و مجبور به انجام وظیفه و کار دیگری است که اساساً با او ارتباط ندارد و این امر موجب پیدایش آشفتگی و ناهماهنگی در درون وی می‌شود و این حالت، کل جامعه‌ای را که فرد بدان تعلّق دارد، متأثّر می‌کند، تا

اندازه‌ای به‌وضع بیمارگونهٔ خود پی می‌بریم. چون این واقعیّت روال کلّی جامعهٔ ماست و استثناء نیست و در این اوضاع و احوال، این آشفتگی و بی‌ترتیبی نه‌تنها جامعهٔ ما، بلکه کلّ جهان را متأثّر می‌کند. احتیاج به تأکید ندارد که این آشفتگی و بی‌ترتیبی جهانی که خود نمایندهٔ غیرانسانی شدن جامعهٔ ماست و جز از طریق دوباره شخصی و انسانی شدن شرایط کار در جامعه قابل علاج نیست، در حال حاضر بسیار شیوع و توسعه یافته است.»[1]

برای اینکه انسان بتواند شرایط کار در جامعهٔ امروزی را دوباره شخصی و انسانی سازد، به‌نظر تنها راهی که فراروی اوست، بازگشت به سنّت‌های الهی و گردن نهادن به آنهاست، همان سنّت‌هایی که کارهای نیاکان ما را ــ هرچند نسبت به کارهای امروزی ما مشقّت‌بارتر و وقت‌گیرتر بود ــ سالم، مفید، متعالی و در یک کلام مقدّس می‌ساخت. البتّه آنچه گفته شد تا حدّی به بُعد اجتماعی موضوع مربوط می‌شود امّا از جنبهٔ فردی نیز باید بگوییم از آنجایی که درهای رحمت آسمانی همیشه بر روی بشر گشوده است، حتّی درصورت تحقّق نیافتن چنان شرایطی برای کار در جامعه، یک فرد را نیز توانایی آن هست که کاری را که شاید به نوعی بر او تحمیل شده است، به‌وسیله‌ای جهت رشدِ معنوی خود بدل سازد.

بنابراین، پرسش این است که چگونه می‌توان در جامعهٔ صنعتی امروز، یک زندگی روحانیِ جدّی را با الزامات زندگی بیرونی آشتی داد و حتّی آن الزامات را با زندگی درونی هماهنگ کرد. چراکه اگر کار روزمرّه یک شخص ــ خواه حرفهٔ وی باشد خواه کارِ خانه و... ــ مانعی برای طریقت معنوی نباشد، این امر تلویحاً بدین معناست که آن کار شاید بتواند نقش یک عاملِ مثبت را در طریقت ایفاء کند

---

۱. فیلیپ شرارد، علوم جدید و غیرانسانی شدن انسان، ترجمه هادی شریفی، جاویدان خرد، نشریهٔ انجمن فلسفهٔ ایران، سال سوم، شماره دوم، پاییز ۱۳۵۶، ص ۳۹.

و یا به بیانی دقیق‌تر در تألّهٔ شخص، نقش یک تکیه‌گاه ثانوی را داشته باشد.

عارف و حکیم فقید الهی فریتهوف شوئون در پاسخ به این پرسش، تلفیق کار در معنویّت را ممکن دانسته و در کتاب خویش موسوم به **دگردیسی بشر**، در فصل کوتاهی که تحت عنوان "معنای روحانی کار" آورده است، در این باره می‌نویسد:

«باری به هر جهت کار بوده و هست. همواره کشاورزی شرافتمندانه و حِرَفی که در خانه یا کارگاه‌ها توسّط اصناف گذشته با جدّیت دنبال می‌شده، وجود داشته است و پس از آن نیز هم، از قرن نوزدهم به بعد، بردگی صنعتی در کارخانه‌ها موجود بوده است، بردگی‌ای که روی هم‌رفته، اگر نگوییم خوارکننده، بیرحمانه و ظالمانه است و در آن هدفْ، ماشین می‌باشد و در اکثر مواقع هیچ رضایت انسانیِ شایسته و درخور برای کارگر حاصل نمی‌آورد. با این حال حتّی این قبیل کارها ــ که به‌طور کلّی بیشتر کمّی است تا کیفی ــ می‌تواند در سایهٔ بینش معنوی کارگر به طرزی درونی، خصلتی قدسی داشته و مقدّس باشد، منوط به اینکه او بداند که او را توان تغییر دادن جهان نیست و نیز بایستی برای خود و خانواده‌اش کسب معاش کند و اینکه بکوشد تا بنابر امکانات قابل دسترسی، کارش را با آگاهیِ از غایات نهایی و "یاد خداوند" توأم سازد؛ یعنی "نیایش و کار"[1]».[2]

در ادامهٔ بحث، ایشان در باب چگونگی تلفیق کار و نیایش می‌نویسند:

«چنین ادغامی از کار در معنویّت به سه شرط بنیادی بستگی دارد که ما به‌ترتیب آنها را با عبارات "ضرورت"[3]، "تقدیس"[4] و "کمال"[5] مشخّص می‌کنیم.

---

1. Ora et Labora
2. Frithjof Schuon, *The Transfiguration of Man*, P.P. 51-2.
3. Necessity

اوّلینِ این شروط بر این دلالت دارد که روحانی شدن فعالیّت بایستی با یک ضرورت و نه صرفاً یک هوس، مطابقت داشته باشد. شخص می‌تواند هر فعالیّت معمولیئی را که به‌وسیلهٔ نیازهای زندگی‌اش ایجاب می‌گردد، تقدیس کند ــ یا به‌عبارت دیگر به درگاه خداوند عرضه دارد ــ امّا نه هر سرگرمی و مشغولیتی که فاقد دلیل کافی باشد و یا اینکه از خصلتی سزاوار سرزنش برخوردار باشد. این بدان‌معناست که بگوییم هر فعالیّت ضروری، خصلتی را داراست که آن را برای اینکه محل "روح" واقع شود، مستعدّ می‌کند. درحقیقت همهٔ فعالیّت‌های ضروری، جهانشمولی خاصّی را دارا هستند که آنها را به‌نحوی بارز، رمزی می‌سازد. اوّلین شرط از شروط فوق دالّ‌بر این است که فعالیّتی که بدین‌قرار تعریف شده است، باید حقیقتاً به درگاه خداوند عرضه شود. به عبارت دیگر آن فعالیّت بایستی به‌خاطر حبّ الهی و فارغ از هرگونه طغیانگری علیه "تقدیر"[۶] انجام گیرد؛ و این به معنای عبارتی است که ــ در اغلب و نه در همهٔ صور سنّتی ــ با آن‌کار تقدیس می‌شود و شکل آیینی به خود می‌گیرد، بدین‌معنی که کار به‌صورت یک "آیین قدسی طبیعی"[۷] درمی‌آید، نوعی سایه یا همتای ثانویه برای "آیین قدسی مافوق طبیعی"[۸] که همان "مَنسَک"[۹] به معنای دقیق کلمه است.

و نهایتاً سومین شرط به کمالِ منطقیِ کار اشاره دارد. زیرا روشن است که شخص نمی‌تواند چیزی ناقص را به پیشگاه خداوند عرضه دارد و یا شیئی قَلْب و دروغین را وقف "او" سازد. علاوه‌بر این کمال فعل به اندازهٔ خودِ وجود امری

4. Sanctification
5. Perfection
6. Destiny
7. Natural Sacrament
8. Supernatural Sacrament
9. Rite

است بدیهی؛ یعنی چنین فرض می‌شود که هر فعلی، در نظر آوردن فعل الهی و در عین حال چگونگی‌ای از آن فعل است [و لذا از کمال بهره‌مند است]. کمالِ فعل سه جنبه دارد که به ترتیب عبارتند از کمالِ خود فعل، سپس کمالِ وسایل و سرانجام کمالِ هدف آن فعل. به دیگر سخن، ابتدا می‌بایستی که خود فعالیّت، از جنبه‌های ظاهری و باطنی کامل باشد، یعنی مطابق یا متناسب با غایات موردنظر باشد، همچنین وسایل کار نیز باید مطابق و درخورِ هدفِ متصوّر بوده باشد. یعنی ابزار کار به بهترین نحوِ ممکن انتخاب شده باشد و با مهارت بکار گرفته شود و لذا به کاملترین وجه با طبیعتِ کار همخوانی داشته باشد. و سرانجام اینکه محصول کار نیز باید کامل و پاسخگوی نیازهایی باشد که برای آن‌ها به‌وجود آمده است.»[1]

در مورد اتّقان و محکم‌کاری در انجام فعالیّت‌ها، از حضرت پیامبر(ص) روایت شده است که وقتی که ایشان در قبر فرزند خویش ابراهیم، رخنه‌ای را مشاهده کردند، آن را با دست مبارک خویش هموار کرده و فرمودند: «هرگاه یکی از شما عملی را انجام دهد باید آن را متقن و محکم سازد».[2]

در دنباله بحث‌ها، شوئون می‌نویسد:

«اگر این شروط که سازنده آن چیزی هستند که می‌توان آن را منطقِ درونی و بیرونی فعالیّت نام نهاد، به‌طرزی درست به انجام برسند، کار دیگر نه‌تنها مانعی برای طریقت باطنی نخواهد بود که حتّی مُعین و یاور آن نیز خواهد شد و بالعکس کاری که ناقص و نااستوار صورت گیرد، همواره مانعی بر سر این راه خواهد بود، زیرا چنان کاری، با هیچ "امکان الهی"[3] تناظر و همخوانی نخواهد داشت. خداوند

---

1. Ibid, P.P. 52-3.

۲. رؤیَ انَّه(ص) رَایَ فی قبر ابراهیم ابنه خلاتاً فَسوّاهُ بیدِهِ، ثمَّ قالَ: اذا عَمِلَ اَحَدُکُم عملاً فَلْیُتقن. (سفینة البحار، جلد دوم، ص ۲۷۸).

3. Divine Possibility

کمال مطلق است و بشر ــ برای تقرّب به خداوند ــ بایستی در فعل خویش، همچون "مراقبهٔ غیرفعالانه"[1]، کامل باشد.»[2]

سخن را با کلام خداوند آغاز کردیم و آن را ختم می‌کنیم با بیتی از عارفِ قرن هشتم و نهم هجری شاه نعمت‌الله ولی کرمانی که، چنانکه معروف است، ضمن ارشاد مریدان، خود نیز اوقاتی کثیر را صرف فلاحت می‌نمود و این عمل را سرمشق دیگران قرار می‌داد:

ذکر حق ای یار من بسیار کن　　تا توانی کار کن در کار کن[3]

1. Non-active Contemplation
2. *Ibid*, P.P. 53-4.
۳. شاه نعمت‌الله ولی کرمانی، کلّیات اشعار، به سعی جواد نوربخش، چاپ نهم، ۱۳۷٤، ص ۱۱.

فصل سوم

عرفان، شعر و موسیقی

شعر عارفانهٔ محض و شعر رندانه و عاشقانه در شاه‌نعمت‌الله ولی[1]

دکتر نصرالله پورجوادی

شهرت سیّد نورالدّین شاه‌نعمت‌الله ولی (۸۳۲ ـ ۷۳۱) عمدتاً از جهت سلسله‌ای است که به نام او تأسیس شده و در ایران و هندوستان به مدّت شش قرن تداوم یافته است. در دوقرن اخیر به دلیل از سرگیری فعالیت این سلسله در ایران، پس از مهاجرت معصوم علیشاه دکنی از هند به ایران، بر شهرت شاه‌نعمت‌الله افزوده گردید و در چهل ـ پنجاه سال اخیر که آثار شاه، اعمّ از نظم و نثر، تصحیح و چاپ شده است جنبهٔ دیگری از شخصیت این صوفی و عارف بزرگ شناخته‌شده است. شاه‌نعمت‌الله از پیروان تعالیم عرفانی محیی‌الدّین ابن عربی است و آثار منثور او رساله‌هایی است که اغلب در شرح آراء محیی‌الدّین نوشته شده است.[2]

تأثیر عقاید و اصطلاحات مکتب ابن عربی در اشعار شاه‌نعمت‌الله، اعمّ از غزلیات و قصاید و رباعیّات، نیز کاملاً مشهود است. به‌همین دلیل است که بعضی

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شمارهٔ ۱۸، زمستان ۱۳۸۲.

۲. دربارهٔ این آثار، بنگرید به: حمید فرزام، تحقیق دراحوال و نقد آثار و افکار شاه‌نعمت الله ولی، چاپ اوّل، تهران، انتشارات سروش، ۱۳۷٤، ص ٥٤٥ ـ٤٧٢.

از محقّقان، اشعار شاه‌نعمت‌الله را به دلیل اصطلاحات عرفانیی که در آنها به‌کار رفته است، درست نقطهٔ مقابل شاعرانی چون عطّار و مولوی و حافظ دانسته‌اند. این محققان معتقدند که مثلاً شاعری همچون عطّار، هرچند که غزلهای عرفانی سروده است، ولی این غزلها عاری از اصطلاحات عرفانی است، درحالی‌که در دیوان شاه‌نعمت‌الله به‌دلیل انباشته‌بودن از «فرهنگ عرفانی ابن عربی و اصطلاحات خاص تصوّف او» با اشعاری روبرو هستیم که بیشتر «به درد آن می‌خورد که شواهد از آن استخراج شود برای فرهنگ اصطلاحات صوفیه». دکتر شفیعی کدکنی که این اشعار شاه‌نعمت‌الله ولی را «دقیقاً یکصدوهشتاد درجه در جهت مخالف عطّار و مولوی» دانسته است معتقد است که درواقع شعر برای شاه‌نعمت‌الله وسیله‌ای بوده است برای بیان تعالیم عرفانی و تعریف اصطلاحات مکتب ابن عربی و به تعبیر او کاری که شاه‌نعمت‌الله و امثال او کرده‌اند و می‌کنند این است که: «شعر خویش را به عرفان سنجاق می‌زنند».[۱]

دربارهٔ تفاوت میان اشعار حافظ و شاه‌نعمت‌الله، از حیث کاربرد مضامین و اصطلاحات عرفانی در آنها، نیز گفته‌اند که «**دیوان شاه نعمت‌الله** مجموعه‌ای از اصطلاحات عرفانی است، همچون کُدهایی که برای کشف معانی آنها محتاج به کلید رمز هستیم»، و به همین دلیل **دیوان شاه‌نعمت‌الله** درواقع به منزلهٔ «رساله یا رسالات منظوم عرفانی است، ولی اثر هنری نیست». امّا، شعر حافظ از نظر گوینده این کلام، بهاءالدّین خرمشاهی، اینچنین نیست و حافظ هرچند که «آشنا به مضامین و معارف عرفانی است ... [ولی] دربند صحّت و دقّت اصطلاحات» نیست.[۲]

---

۱. محمّدرضا شفیعی کدکنی، زبور پارسی، نگاهی به زندگی و غزلهای عطّار، تهران، ۱۳۷۸، ص ۶۰ـ۵۹.
۲. بهاءالدّین خرمشاهی، ذهن و زبان و حافظ، چ ۲، تهران، ۱۳۶۲، ص ده.

در این دو مقایسه، میان اشعار شاه‌نعمت‌الله و عطّار و مولوی از یک‌سو و شاه‌نعمت‌الله و حافظ از سوی دیگر، یک چیز مشترک است و آن این است که اشعار شاه آکنده از اصطلاحات عرفانی است، به‌خصوص اصطلاحات عرفان ابن‌عربی، در حالی که اشعار شعرای دیگر اینچنین نیست.

در این که در اشعار شاه‌نعمت‌الله، چه در غزلها و چه در انواع اشعار دیگر او، اصطلاحات و تعبیرات ابن عربی به‌کار رفته است شکّی نیست. ولی آیا واقعاً این اصطلاحات تا آن حدّی است که شعر شاه‌نعمت‌الله را فاقد ارزش هنری کرده باشد؟ و اگر هم غزلهایی باشد که به دلیل کثرت استعمال این نوع اصطلاحات فاقد جنبهٔ هنری و شاعرانه باشد، آیا می‌توان در مورد همهٔ غزلهای شاه‌نعمت‌الله همین حکم را صادق دانست، یا نه؟ و اساساً چه فرقی میان سبک اشعار شاه‌نعمت‌الله و حافظ و عطّار و سعدی وجود دارد که موجب شده است اشعار شاه بیشتر مورد توجّه مریدان و پیروان طریقهٔ نعمت‌اللّهی باشد تا عموم کسانی که به شعر فارسی، حتی شعر عرفانی و صوفیانه، علاقه‌مندند.

برای پاسخ‌گفتن به سؤالات فوق در اینجا میان دونوع شعر صوفیانه و عرفانی باید تمییز داد. در هر دو نوع شعر نیز البته از اصطلاحات صوفیانه و تعبیرات مجازی برای بیان معانی عرفانی استفاده می‌شود ولی به دلیل تفاوت نوع اصطلاحات و تعبیرات مجازی (متافورهایی) که در هریک از این دو قسم شعر به کار برده می‌شود، آنها با هم متفاوت‌اند. این دو نوع شعر صوفیانه را می‌توان «شعر عارفانهٔ محض» و «شعر رندانه و عاشقانه» نامید.

منظور از شعر عارفانهٔ محض شعری است که صراحتاً و به وضوح دربارهٔ نکته یا معنایی عرفانی است. این نوع اشعار را در دیوان شاه‌نعمت‌الله فراوان می‌توان یافت، و عرفانی هم که شاه بیان کرده است البته عرفان محیی‌الدینی است.

مهمترین نظریه‌ای که در این مکتب مطرح است نظریهٔ وحدت وجود است و شاه‌نعمت‌الله نیز این مطلب را به کرّات و به صور مختلف بیان کرده است. درواقع وجود حقیقی وجود حقّ است و وجود موجودات دیگر همه خیالی است. عالم خلقت بطورکلی خیال است، ولی همین خیال نیز حقّ است، چون پرتوی از وجود حقّ است. در بسیاری از غزلیات شاه‌نعمت‌الله ولیّ همین مطلب تکرار شده است. در اینجا فقط چند نمونه را ذکر می‌کنم[1]:

ما خیالیم و در حقیقت او جز یکی در دو کون دیگر کو

(ش ۱۳۰۰)

ما خیالیم و در حقیقت او ما حبابیم و عین ما دریا

(ش ۳۲)

همه عالم خیال او باشد در خیال آن جمال او باشد

(ش ۵٤۱)

مطلب فوق را شاه‌نعمت‌الله از طریق تمثیل دریا و قطره یا حباب نیز بیان کرده است. در ادبیّات صوفیانهٔ قدیم ایران، مثلاً در سوانح غزّالی، دریا نمودگار حقیقت است. سالک غوّاصی است که تا زمانی که در خشکی است از حقّ دور است، ولی وقتی به کنار دریا می‌رسد و به آن نگاه می‌کند در مرتبهٔ علم است. وقتی وارد دریا شد، به معرفت یا یافت می‌رسد. در آخرین مرحله صدف را به چنگ می‌آورد و دُرِّ حقیقت را که همان عشق است می‌یابد. در تمثیلی هم که شاه به کار می‌برد، دریا که همان بحر محیط است نمودگار کلّ عالم وجود است، یعنی هرچه هست. این دریا در واقع عین حقّ است و امواج یا حبابهایی که روی آب نقش

---

۱. دیوان شاه نعمت‌الله بارها به چاپ رسیده است. در اینجا من از چاپ خانقاه نعمت‌اللّهی (به کوشش دکتر جواد نوربخش، تهران ۱۳٤۷) استفاده کرده‌ام و غزلها را با شمارهٔ آنها در همین چاپ مشخص کرده‌ام.

می‌بندد همه تعیّنات حقّ است، موجوداتی‌اند که می‌پندارند مستقلاً وجود دارند و قائم به ذات‌اند، ولی درحقیقت قائم به‌وجود دریایند، و بلکه عین دریایند. این تمثیل بارها و بارها، در اکثر غزلها، تکرار شده است. در اینجا ما آن را در پنج غزل پشت سر هم که در ابتدای دیوان آمده است نقل می‌کنیم (از غزل شمارهٔ ۲ تا ٦):

در بحر محیط غرق گشتیم　　موجیم و حباب و عین ما ما

(ش۲)

غرق بحریم تا نپنداری　　تشنه جویای آب جو ما را

(ش۳)

اگر آیی در این دریا بیابی آبروی ما　　بیابی آبروی ما اگر آیی در این دریا

(ش٤)

غرقهٔ دریای بی‌پایان شدیم　　غیر ما دیگر نباشد آشنا

(ش٥)

موج است و حباب و آب و دریا　　هرچار یکی بود بر ما

(ش٦)

حباب اگرچه از لحاظ وجودی همان دریا یا آب است، ولی بادی هم در سر دارد، و به همین دلیل شاه‌نعمت‌الله حباب را نمودگار خیال دانسته است. انسان خیال می‌کند که دارای وجود مستقلی است، در حالی که وجودی حقیقی غیر از وجود حقّ نیست. پس حباب نیز درحقیقت همان دریاست. این درواقع همان عقیدهٔ ابن عربی است که کلّ عالم را خیال و در عین‌حال همین خیال را هم در حقیقت حقّ دانسته است، چنانکه در **فصوص الحکم** گفته است: «انما الکون خیال وهو الحقّ فی الحقیقة». این معنی را نیز شاه‌نعمت‌الله در اشعار خود به صور

گوناگون بیان کرده است. مثلاً در مطلع غزلی می‌گوید:

ما خیالیم و در حقیقت او جز یکی در دوکون دیگر کو

(ش ۱۳۰۰)

خیال بودن عالم را نیز گاهی سراب خوانده است:

عالم سر آبی و سرابیست نظر کن
بنگر که سراب و سر آبی است نظر کن
نقشی و خیالیست از آنرو که خیال است
در دیدهٔ ما صورت خوابی است نظر کن

(ش ۱۲۳۱)

اسماء و صفات الهی نیز نظریهٔ عرفانی دیگری است از ابن عربی که شاه‌نعمت‌الله آن را در اشعار خود اظهار کرده است. عالم مظهر اسماء و صفات الهی است و این مظهریت را شاه‌نعمت‌الله در مواردی به صورت آینه در شعر خود به تصویر درمی‌آورد. حقّ تعالی از طریق اسماء و صفات خود در همهٔ اشیاء تجلّی کرده است، و به عبارت دیگر اشیاء همه آیینه‌هایی است که حقّ را می‌نمایند.

در همه آیینه‌ها او را طلب یک مسمّیٰ از همه اسما بجو
شرح اسمای الهی خوش بخوان معنیش در دفتر اشیا بجو

(ش ۱۳۲۷)

اسماء و صفات متکثّرند، ولی چون همه از ذات الهی سرچشمه گرفته‌اند، لذا در عین متکثّربودن وحدت دارند. به عبارت دیگر، آنچه موجب وحدت اسماء و صفات است همان ذات است که در همه چیز تجلی کرده است.

ذات تو با هر صفت اسمی بود یک حقیقت در دو سه اسما نگر

وحدت و کثرت به همدیگر ببین مُظهری در مظهر اشیا نگر

(ش ۸۱۱)

شاه نعمت‌الله نه تنها عقاید عرفانی مشرب ابن عربی را در غزلهای خود آورده، بلکه عقاید کلامی خود را نیز به نظم درآورده است. علاوه بر مثنوی او به نام «منظومهٔ ایمانیه» که در آن عقاید دینی و کلامی او شرح داده شده است، گاهی در ابیات بعضی از غزلهای شاه نیز عقاید کلامی او دیده می‌شود. مثلاً در این بیت که می‌گوید:

گر مشکِّک را شکی باشد به‌یک کی موحد در یکی افتد به شک

(ش ۹۷۳)

یا در غزل زیر که عقیدهٔ خود را نسبت به خلفای راشدین بیان کرده است:

ای که هستی محبّ آل علی مؤمن کاملی و بی‌بدلی
ره سنّی گزین که مذهب ماست ورنه گم‌گشته‌ای و در خللی
رافضی کیست دشمن بوبکر خارجی کیست دشمنان علی
هرکه او هرچهار دارد دوست امّت پاک مذهب است و ولی
دوستار صحابه‌ام به‌تمام یار سنّی و خصم معتزلی

(ش ۱۵۳٤)

همین نوع ابیات است که غزلهای شاه را از حالت شاعرانه و هنری بیرون می‌آورد. و مضمون دیگری که این حالت را از غزلهای شاه تاحدودی سلب می‌کند دعویهای اوست. شاعر در مقام عاشقی و غزلسرایی دردمند است. کسی است که معمولاً به درد هجران مبتلاست و مشتاق دیدار است. اگر لحظات خوشی دارد، به دلیل این است که خیال معشوق را مثلاً در خواب می‌بیند. ولی شاه در بسیاری از غزلهای خود دعوی مرشدی و معشوقی می‌کند. او از ساقی می

نمی‌طلبد، بلکه می‌گوید خود اوست که ساقی است، چنانکه مثلاً می‌گوید:

ما مرشد عشّاق خرابات جهانیم ساقی سراپردهٔ میخانهٔ جانیم
(ش۱۰۱۹)

ما ساقی سرمست خرابات جهانیم سلطان سراپردهٔ میخانهٔ جانیم
ما آب حیاتیم که در جوی وجودیم ما گوهر روحیم که در جسم روانیم
(ش۱۰۲۰)

شاه با وجود این که مضامین عاشقانه و متافورهای خراباتی به کار برده است، ولی بازگاهی دعویهای مرشدی و معشوقی خود را تکرار می‌کند. نمونهٔ این نوع دعویها را در ابیات زیر می‌توان دید:

در خرابات مغان دارم مقام باده می‌نوشم ز جام جم مدام
جام و باده هردو همرنگ آمدند من ندانم این کدام است آن کدام
دولتی دارم به یمن وصل او این سعادت بین که دارم بر دوام
(...)
عاشقان را بار دادم در حرم گر تویی عاشق در این خلوت خرام
(ش۱۰۴۴)

ابیاتی که تاکنون نقل کرده‌ایم جنبه‌های عرفانی غزلهای شاه‌نعمت‌الله و تاحدودی تأثیر آراء ابن عربی را در دیوان او نشان می‌دهد، و همانطور که ملاحظه می‌شود به جز بعضی از اصطلاحات، مانند وحدت و کثرت، ذات و صفت، اسمای الهی و مسمی، جسم و روح و چند اصطلاح دیگر، الفاظی که در شعر عاشقانهٔ فارسی متداول نباشد دیده نمی‌شود. درواقع، آنچه بیشتر در اشعار شاه‌نعمت‌الله به‌چشم می‌خورد متافورها و صورتهای خیالی است که اکثراً برای بیان آرای ابن عربی به کار رفته است، تعبیراتی مجازی همچون دریا و قطره و

موج، جام و باده، خرابات مغان، آیینه، دریا و تشنگی و امثال اینها. و لذا این که بعضی از منتقدان، غزلهای شاه را آکنده از اصطلاحات عرفانی ابن عربی می‌انگارند و آنها را مجموعه‌ای از کُدهایی می‌دانند که برای کشف آنها باید رمزگشایی کرد[۱]، با واقعیت منطبق نیست. از این گذشته، شاه نعمت‌الله مانند سایر شاعران فارسی‌زبان پیش از خود، از سنّت شعر عاشقانهٔ فارسی نیز تأثیر پذیرفته است، سنّتی که در آن دو دسته از اصطلاحات خاص شعرای عاشق و میخواره و رند به کار رفته، یک دسته اصطلاحات مربوط به باده گساری و دستهٔ دیگر مربوط به شاهد و شاهدبازی.

نمونهٔ ابیاتی را که شاه‌نعمت‌الله در آنها اصطلاحات باده گساری، از قبیل خرابات مغان و باده و جام و ساقی، به کار رفته است قبلاً ملاحظه کردیم. یکی از مضامینی که شاه بارها به نظم درآورده است دو بیت عربی صاحب بن العبّاد است که می‌گوید:

رقّ الزّجاج و رقّت الخمر　　فتشابها و تشاکل الامر
فکأنّها خمر ولا قدح　　وکأنّما قدح و لا خمر

این ابیات را فخرالدّین عراقی در لمعات بدین‌گونه به فارسی برگردانده است:

از صفای می و لطافت جام　　درهم آمیخت رنگ جام و مدام
همه جام است و نیست گویی می　　یا مدام است و نیست گویی جام

---

۱. آقای خرمشاهی که غزلهای شاه را مجموعه‌ای از کُدْها خوانده و آنرا از قول یکی از دوستانشان نقل کرده‌اند، سال‌ها قبل خود نگارنده و آقای ویلسون در کتاب انگلیسی سلاطین عشق گفته‌ایم و منظورمان از این کُدْها اصطلاحات ابن عربی نبوده بلکه اصطلاحات رایج در غزلهای عاشقانه در دیوان شاه بوده مانند جام و باده و جام جم و ساقی و غیره؛ اصطلاحاتی که حافظ و دیگران هم به کار برده‌اند. بنگرید به:
N. Pourjavady and P. L. Wilson, *Kings of Love*, Tehran, 1978, p. 42.

شاه‌نعمت‌الله در **شرح لمعات** هم ابیات عربی را آورده و هم ابیات فارسی عراقی را و سپس آنها را با اصطلاحات ابن عربی شرح داده است.[1] در دیوان خود نیز همین مضمون را بارها به طریق شاعرانه بیان کرده است بدون اینکه آنها را بخواهد با اصطلاحات مکتب ابن عربی توضیح دهد. نمونهٔ آن بیت زیر است که می‌گوید:

جام و باده هردو همرنگ آمدند من ندانم این کدام است آن کدام

(ش۱۰٤٤)

و نمونهٔ دیگر بیت زیر از غزلی دیگر:

جام و باده شدند همدم هم مجلس می‌فروش یافت نظام

(ش۱۰٤۳)

شاه نعمت‌الله از مضامین باده‌نوشی و خرابات فراوان استفاده کرده است. از مضامین عاشقانه نیز به همچنین. امّا مضامین عشقی و عاشقانه را به‌صورتی به کار برده است که معمولاً خواننده متوجه منظور شاعر می‌شود، یعنی درمی‌یابد که عشقی که مراد شاعر است عشق حقیقی است، در مقابل عشق مجازی. مثلاً در ابیات زیر، شاه از تعابیر و تمثیلهایی چون جام و ساقی و رند و شراب استفاده کرده، ولی درضمن به خواننده نیز گفته است که مراد از این ساقی معنای متعارف آن نیست و منظور او از شراب و جام هم چیز دیگری است:

مدام جام می او حیات می‌بخشد
همیشه همّت او کاینات می‌بخشد
کمال بخشش ساقی نگر که رندان را
شراب و جام ز ذات و صفات می‌بخشد

(ش٥٦۸)

---

۱. شاه نعمت‌الله ولی، شرح لمعات، به تصحیح دکتر جواد نوربخش، تهران ۱۳٥٤، ص۲٦.

در ابیات زیر نیز که متعلّق به یکی از غزلهای نسبتاً معروف شاه‌نعمت‌الله است، ملاحظه می‌کنیم که شاعر هیچ شکّی برای خواننده نمی‌گذارد که مراد او از محبوب و معشوق، حقّ است.

محبوب دل و راحت جانی چه توان کرد
سلطان همه خلق جهانی چه توان کرد
از ساده‌دلی آینه بنمود جمالت
در آینه برخود نگرانی چه توان کرد
تو پادشه مایی و ما بندهٔ فرمان
گر ز آنکه نخوانی و برانی چه توان کرد
ما عشق تو داریم و ترا میل به ما نیست
ماییم چنین و تو چنانی چه توان کرد

(ش۵۲۹)

در ابیات فوق شاه‌نعمت‌الله در مقام یک عاشق برای معشوق الهی خود غزلسرایی کرده است و احتمال می‌رود که این غزل و غزلهای مشابه آن که از همین مقام سروده باشد متعلّق به دوران جوانی شاه باشد. شاه غزلهای عاشقانه و رندانهٔ دیگری هم دارد که در آنها دعوی مرشدی کرده و این دعوی را نیز با استفاده از نسبت عشق و اصطلاحات خراباتی بیان کرده و لذا خود را در مقام معشوق و ساقی قرار داده است. مثلاً در غزلی می‌گوید:

ما ساقی سرمست خرابات جهانیم
سلطان سراپردهٔ میخانهٔ جانیم
ما آب حیاتیم که در جوی وجودیم
ما گوهر روحیم که در جسم روانیم

جـامیم و شـرابـیم بـه مـعنی و بـه صـورت
گـــنجیم و طـلسمیم و هــویدا و نــهانیم
این طرفه که معشوق خود و عاشق خویشیم
هــرچــیز کــه مــا طــالب آنــیم هــمانیم
(ش ۱۰۲۰)

این غزل هرچند که خراباتی و عشقی است، ولی کاملاً پیداست که عـرفانی است. در غزلهای عاشقانه، اعمّ از صوفیانه و غیرصوفیانه، شاعر عاشق است و از درد عشق و هجران سخن می‌گوید. اگر هم صوفی باشد و از شاهد و ساقی سخن گوید ــ عشق او چه مجازی باشد و چه حقیقی ــ صوفی و غیر صوفی می‌توانند برداشت خود را از آن بکنند. ولی در غزل فوق و امثال آن فـقط یک بـرداشت می‌توان کرد، و آنهم برداشت صوفیانه و عارفانه است.

در آخرین بیتی که نقل کردیم یک نکتهٔ مهمّ دیگر نیز وجود دارد و آن این است که شاه نعمت‌الله وقتی خود را هم عاشق و هم معشوق تلقی می‌کند درواقع از توحید در عشق سخن می‌گوید، و این معنایی است که در تصوف عاشقانهٔ زبـان فارسی، به‌خصوص در تصوّف احمد غزّالی، بیان شده است. احمد غزّالی وقـتی می‌خواهد از توحید در عشق سخن گوید، عشق را منشأ عاشق و معشوق می‌داند، و می‌گوید که عاشق پس از طی مراحل سلوک به نقطه‌ای می‌رسد که در معشوق فانی می‌شود و سرانجام دویی عاشقی و معشوقی در نقطهٔ عشق از میان مـی‌رود. پس آنگاه دربارهٔ ذات عشق است که می‌توان گفت: «هم او آفتاب و هم او فلک. هم او آسمان و هم او زمین. هم او عاشق و هم او معشوق و هم او عشق، که اشتقاق عاشق و معشوق از عشق است. چون عوارض اشتقاقات برخاست، کار باز بـا یگـانگی

حقیقت خود افتاد».[۱] در این عبارت و عبارات نظیر آن، احمد غزّالی در مقام یک نظریه‌پرداز دربارهٔ توحید در عشق سخن می‌گوید، نه به عنوان عاشق. او نمی‌گوید که من به این نقطه رسیده‌ام و عین ذات عشقم و لذا من هم عاشقم و هم معشوق. ولی شاه‌نعمت‌الله به عنوان شاعر گفته است من هم عاشقم و هم معشوق. این معنی را وی در غزلهای دیگر نیز اظهار کرده است، ازجمله در این بیت که می‌گوید:

عاشقانه صحبتی با ما بدار عاشق و معشوق را یکجا ببین

(ش۱۲۵۳)

این دعوی معشوقی درحقیقت همان دعوی مرشدی است که به زبان شعر عاشقانه بیان شده است و این دعوی نیز خود چیزی نیست که برای خوانندهٔ غیرصوفی و یا حتی صوفیی که پیرو شاعر یا طریقهٔ او نباشد چندان دلپسند باشد.

کم‌توجّهی شاه‌نعمت‌الله به عشق مجازی و شاهدبازی بطورکلی موجب شده است که در اشعار او وصف معشوق انسانی کمتر صورت بگیرد. در غزلهای صوفیانه‌ای که شاعر دم از شاهدبازی و رندی و مستی می‌زند معمولاً در پاره‌ای از ابیات خود از اوصاف معشوق، مانند چشم و ابرو و زلف و خدّ و خال و لب و دهان، یاد می‌کند. ولی در غزلهای عاشقانهٔ شاه‌نعمت‌الله از این توصیفات و تصاویر خیالی کمتر استفاده شده است. در اینجا ما یک غزل را می‌آوریم که در آن شاه مانند شاعران عاشق و خراباتی، ازجمله حافظ، هم از مست و خراب‌بودن و توبه‌شکستن خود سخن گفته و هم از دیدن خیال معشوق در خواب، و وقتی صورت معشوق را می‌بیند دل به زلف پرپیچ و تاب او می‌سپارد و زلف هم او را اسیر می‌کند و با خود کشان‌کشان می‌برد. تصاویری که شاه در این غزل به‌کار برده

---

۱. احمد غزّالی، سوانح، تصحیح نصرالله پورجوادی، تهران ۱۳۵۹، ص ۱۰.

است، هرچندکه همه معانی عرفانی دارد، ولی به‌دلیل پیروی از سنّت شعر صوفیانهٔ فارسی‌که شعری است خراباتی و عاشقانه، یکی از شیواترین غزلیات دیوان اوست.

در خرابـاتِ مغان مست و خراب افتاده‌ایم
تـوبه بشکستیم و دیگر در شراب افتاده‌ایم
در خیال آن‌که بنماید خیالِ او به خواب
نقش بستیم آن خیال و خوش به خواب افتاده‌ایم
دل به دستِ زلفِ او دادیم و در پا می‌کشد
لاجرم چون زلفِ او در پیچ و تاب افتاده‌ایم
آفتابِ لطفِ او بنواخت ما را از کَرَم
روشن است احوالِ ما بر آفتاب افتاده‌ایم
سیّد رندیم و با ساقی حریفی می‌کنیم
بر درِ میخانه مست و بی‌حجاب افتاده‌ایم
بر سرِ کوی محبت ما و چون ما صدهزار
جان به جانان داده‌ایم و بی‌حساب افتاده‌ایم
(ش۱۱۲۲)

در غزل فوق هیچ‌یک از اصطلاحات خاص عرفان محیی‌الدّین به‌کار نرفته و شاه‌نعمت‌الله در آن دعوی مرشدی هم نکرده است. درعین‌حال، علوّ مرتبهٔ عرفانی شاعر نیز در سراسر غزل پیداست. تعداد غزلهایی‌که بیشتر ابیات آن مانند ابیات غزل فوق شیوا و دلنشین باشد در دیوان شاه فراوان نیست. ولی معمولاً در اکثر غزلها ابیاتی‌که متعلّق به سنّت شعر عاشقانه و رندانهٔ فارسی باشد پیدا می‌شود. شاید اگر انتخابی از غزلهای شاه‌نعمت‌الله صورت‌گیرد، قدر و منزلت

شاعری او بیشتر شناخته شود. معمولاً همهٔ شاعران در طول حیات خود هم شعرهای ضعیف سروده‌اند و هم شعرهای دلنشین و بی‌عیب، و شاعرانی محبوب‌ترند که اشعار آنها را کم‌وبیش غربال کرده و بهترین‌ها را انتخاب کرده باشند. ظاهراً در دیوان شاه چنین کاری صورت نگرفته است و اگر روزی اشعار تکراری و ابیات سست و یا ابیاتی که در آنها از اصطلاحات ثقیل کلامی و عرفان محیی‌الدّین استفاده شده است کنار گذاشته شود، هنر شاعری شاه نعمت‌الله جلوهٔ بیشتری پیدا کند و چه بسا این موجب شود که منتقدان در اظهارنظرهایی که دربارهٔ اشعار شاه کرده‌اند تجدیدنظر کنند.

قوّالی و طرائق تصوّف[1]

دکتر سیّد مصطفی آزمایش[2]

قول یا "گویندگی" "اشعار سماعی"[3]

"قول" به‌گویندگی و اجرای اشعاری اطلاق می‌شود که دارای هندسه‌ای خاص و فضابندی‌های ویژهٔ درونی است به‌نحوی که، به تعبیر فیزیکی، انرژی در آنها تاب می‌خورد و در مخازن استوانه‌ای چرخنده و دورانی به‌صورت نیروی پتانسیل فراوانی ذخیره می‌گردد.

---

۱. مندرج درعرفان ایران، شمارهٔ ۲٤، تابستان ۱۳۸٤.

۲. مطالب مندرج در این مقاله براساس سخنرانی‌ای است که به زبان انگلیسی توسّط نویسنده در دپارتمان مطالعات ادیان تطبیقی در دانشگاه سن‌خوزه آمریکا به دعوت استاد عالی‌قدر پروفسور کریس ژوکیم رئیس بخش مطالعات ادیان بیان شده و طبیعی است که مطالب اظهار شده آرا و نظریات اینجانب است و مثل دیگر مقالات عرفان ایران، مسؤولیّت صحّت و سقم آن به‌عهدهٔ مؤلّف مقاله است و خوشحال می‌شوم که از نظرات یا احیاناً انتقادات خوانندگان مطّلع شوم.

۳. ممکن است واژه‌هایی نظیر "سماعی" یا "اشعار سماعی" اعمالی از قبیل رقص و پایکوبی و اموری از این قبیل را در برخی اذهان تداعی نماید. امّا در واقع ارتباطی میان "اشعار سماعی" و دست‌افشانی و پایکوبی و رقص و... خلاصه هرچه مربوط به حرکات بدنی می‌شود، ندارد.

تیغی که آسمانش از فیض خود دهد آب　　تنها جهان بگیرد بی‌منّت سپاهی

(حافظ)

"قوّالی" یا "گویندگی"

قوّالی عبارت از فن استخراج موسیقی خفیّ مندرج در هندسه ایقاعی مصاریع و ابیات اشعار سماعی است به کیفیّتی که طنین و طنطنه نافذ و فراگیر آن سراسر اتمسفر مجلس قوّالی را تحت الشّعاع خود بگیرد و انتشار منظّم دوایر اتّساع یابنده امواج حامل در آن، انرژی‌های فزاینده‌ای را به الکترون‌های اتم‌های تشکیل‌دهنده مولکول‌های آب سلول‌های قلب و قالب حضّار منتقل نموده و سراسر پیکر و اندام آن‌ها را از درون به اهتزاز و رزونانس دچار نماید.

تا که عشقت مطربی آغاز کرد گاه چنگم، گاه تارم، روز و شب[1]

چگونگی انتشار امواج

چنانکه یاد شد فنّ قوّالی هنر رها ساختن ضربان خفیّ ساری در ساختمان مصاریع و ابیات سماعی می‌باشد. برای ادراک بهتر این مقوله کافی است که یک شعر سماعی را به‌صورت یک ساختمان استوار درنظر بگیریم که هر گوشه‌اش از یک طاق ضربی و سقفی مقرنس تشکیل شده است. حافظ گوید:

طرب‌سرای محبّت کنون شود معمور که طاق ابروی یارمنش مهندس شد

زمانی که اشعار با پیروی از قواعد تقطیع ایقاعی (نه عروضی و نه هجایی) خوانده شود، این ارتعاشات نهفته ظهور و انتشار می‌یابند و این هنری است که قوّالان دارند، و راز و رمزی است که آشنایی با آن و آگاهی از آن کاملاً با علم نسبت به موسیقی سنّتی، و موسیقی‌های نواحی و فولکلوریک و... تفاوت دارد. چنان‌که شاه نعمت‌الله ولی گوید:

"قول" نغزم مردهٔ صدساله را جان می‌دهد
گوئیا آب حیات از نفحهٔ جانبخش ماست

---

۱. دیوان‌شمس، تصحیح فروزانفر، ۱ / ۳۲۹۳.

انواع دیگر موسیقی از قبیل فن قرائت قرآن یا تجوید، نقّالی زورخانه‌ای، نقّالی دراویش پَرسا[۱] نیز با روش قوّالی و فنون آن تفاوت دارد.

خانواده وسیع قوّالی

قوّالی یک خانوادهٔ بزرگ موسیقایی به‌شمار می‌رود و مشتمل بر روش‌ها و رشته‌های بسیار است. دراویش مصر متعلّق به سلسلهٔ شاذلیه در قوّالی‌های خود شعر و قرآن و ضرب و دف و عود را تلفیق می‌نمایند. دراویش آسیای مرکزی متعلّق به رشتهٔ نقشبندیه در قوّالی خود از رباب و طبلک بهره می‌جویند. دراویش کُرد متعلّق به طرائق مختلف مانند قادریّه و "اهل حق" در قوّالی از دف و دهل و تنبور استفاده می‌کنند. دراویش بلوچ متعلّق به رشتهٔ قلندریّه در قوّالی از طبله و قیچک بهره می‌گیرند. دراویش مولویّه در وقت قوّالی از نی و دستگاه‌های دیگر موسیقایی بهره می‌گیرند. دراویش خلوتیه قوّالی‌شان بدون استفاده از وسایل موسیقایی است. دراویش طرائق مختلف صوفیه در افغانستان نیز غالباً قوّالی بدون موسیقی دارند.

دراویش چشتیّه پاکستان به همّت قوّالان نامدار و پاکباخته‌ای همانند نصرت فاتح‌علی‌خان، معروف‌ترین سلسله صوفیه قوّال در جهان به‌شمار می‌روند. نصرت فاتح‌علی‌خان که فنّ قوّالی را از پدر و اجداد خود آموخت و آن را از بدو کودکی به فرزند خردسال خود نیز آموزش داد، نه‌تنها نام قوّالی را در جهان پرآوازه ساخت، بلکه چهرهٔ انسانی و جهانشمول تصوّف و عرفان را در ورای

---

۱. پرسا به‌معنی دوره گرد و پرسه‌زن است. این واژه در برابر "ترسا" می‌باشد که به‌معنی سالک نشسته و "مراقب" می‌باشد. پرسایان، راهبان مسافر مانوی، بودایی و دراویش قلندریّه و خاکساریّه می‌باشند. به آنان "لولی" و "لوری" و به زبان فرانسه "ژیپ‌سی" و "ژیتان" گفته می‌شود. همین "ژیپسی"ها حامل موسیقی ایقاعی از شرق به اندلس هستند.

مرزهای جغرافیایی کشور خود در معرض مشاهدهٔ جهانیان قرار داد.[۱]

در طریقهٔ چشتیّه قوّالی خاص مردان نیست و هم‌اکنون زنان قوّال فراوانی در این سلسله وجود دارند که غالباً از غلبه قوّالی از شهرت عالمگیری نیز برخوردارند. قوّالی در سلسلهٔ چشتیّه همراه با نوای هارمونیکا و طبلک هندی است.

قوّالی در هندوستان

سلسلهٔ قوّالان هندی غالباً از پیروان طریقت منتسب به شاه نعمت‌الله ولی بوده‌اند. شاه نعمت‌الله ولی که حامل مشعل عرفان در عالم بود خود از مجددان فنّ قوّالی و سماع به‌شمار می‌رفت. وی به دعوت بهمن شاه دکنی لبّیک گفت و فرزند خود شاه خلیل‌الله را روانهٔ هندوستان ساخت و او را مجاز در تعلیم و تربیت عرفانی به قانون قوّالی و سماع نمود و پیش از سفر به او فرمود:[۲]

ای رفیق سفر خلیل‌الله با همه یار و با همه همراه
جمع کن همرهان و خوش "می‌گو" وحده لا اله الّا الله

هندسهٔ فضایی مجالس قوّالی

مجالس قوّالی عموماً در درگاه برگزار می‌شود. درگاه عبارت از مرقد یک عارف است. در این مجلس حاضران دایره‌وار به‌گرد مرقد شخصیّت باطن‌داری

---

۱. نصرت فاتح‌علی‌خان دو سال قبل به علّت سکتهٔ قلبی به عالم باقی شتافت. نورالله مضجعه
۲. شیخ اکبر محی‌الدّین عربی بارقه‌ای از مشعل عرفان را از "مدرسهٔ تصوّف" در "قرطبه" آندلس اسپانیا اقتباس فرموده و شمع "مدرسهٔ تصوّف" را در دمشق روشن نمود. همان مدرسه که مولانا جلال‌الدّین بلخی و فرزندانش و نیز شمس‌الدّین تبریزی در آن آموزش عرفان و تصوّف دیدند.

حلقه می‌زنند که قبر او درست در مرکز دایره قرار دارد. در واقع این مرقد حلقهٔ اتّصال با ملکوت آسمان‌ها و زمین به‌شمار می‌رود و وجههٔ عمودی مجلس را سامان می‌دهد. حلقهٔ حضّار متوسّل به باطنِ شخص باطن‌داری هستند که پیکرش در مرکز این حلقه مدفون است. بدین‌ترتیب توجّه هر یک از حضّار مانند شعاع یک دایره از محیط به‌سوی مرکز است. در مقابل، فیضی که از ملکوت آسمان‌ها و زمین از طریق باطن عارف خفته در مرکز دایره دریافت می‌گردد بر روی این شعاع‌ها از مرکز به پیرامون، حلقه به حلقه انتشار می‌یابد؛ مانند قطراتی که پیاپی از آسمان به سطح آب بر روی یک نقطه فرو افتند و دوایر متّحدالمرکزی به‌وجود آورند که بلاانقطاع از مرکز به محیط انتشار یابند. بدین‌ترتیب توسّل از محیط مرکز منتقل شده و از نردبان بزرگ راحل به عرش اعلا بالا می‌رود، و فیض از بالا به پایین نازل شده و به‌صورت زنجیره امواج به محیط انتشار می‌یابد.

قاعدتاً قوّال خود قطب یا شیخ مجاز است، و در صورتی که قطب و شیخ به هر دلیلی آمادگی قوّالی و گویندگی[1] نداشته باشند، شخصی که فنون قوّالی و گویندگی را فرا گرفته و مجاز در این امر است به اجازه و اشاره صاحب مجلس به گویندگی می‌پردازد. اشعار سماعی دارای ترجیعاتی است که توسّط جمع تکرار می‌شود.[2] همراه با گویندگی، قوّال و دو یا سه نفر دیگر با ضرب دف، ترجیعات را

---

۱. واژهٔ معادل قوّال در زبان فارسی گوینده است. گویندگی با خوانندگی تفاوت دارد. در تاریخ قوّالی نام گویندگان فراوانی ضبط شده است. سعدی فرماید:

اوّل اردی بهشت ماه جلالی　　بلبل "گوینده" بر منابر قضبان

۲. یکی از اشعار خاص مجالس قوّالی چنین است:

یا علی طاقی بزن بر خانقه زابروی خویش
یا علی یا هو علی یا هو علی یا هو علی (دوبار)
جان ما بستان و بفزا بر کمند موی خویش
یا علی یا هو علی یا هو علی یا هو علی (دوبار)

←

همراهی می‌کنند. در عین‌حال با اجازهٔ صاحب مجلس پس از گذشت مدّت زمانی معیّن (حدود نیم ساعت) همهٔ جمع با زدن ضربه‌های موزون کف دست‌های خود به‌یکدیگر،[1] در مجلس قوّالی مشارکت فعّال می‌یابند.

با گذشت ساعتی قلب‌های همهٔ حضّار با تکرار یک جمله به‌طور هم‌وزن و هماهنگ و هم‌صدا، به یکدیگر اتّصال می‌یابد و قالب اثیری (Corps Astral) همگی شرکت‌کنندگان در ائتلاف با هم همانند اقیانوسی از سکران و سرمستی می‌گردد و این ابیات از غزل معروف حافظ شیرازی محقّق می‌شوند:

بیا و کشتی ما در شط شراب انداز
خروش و ولوله درجان شیخ و شاب انداز
مرا به کشتی باده در افکن ای ساقی
که گفته‌اند نکویی کن و در آب انداز
زکوی میکده برگشته‌ام به راه خطا
مرا دگر زکرم با ره صواب انداز
بیار زان می گلرنگ مشک‌بو جامی
شرار رشک و حسد در دل گلاب انداز
اگرچه مست و خرابم تو نیز لطفی کن
نظر برین دل سرگشته خراب انداز

→

عطرپاشی کن ز تاب طره گیسوی خویش
یا علی یا هو علی یا هو علی یا هو علی (دوبار)
تا شوم مستغرق خمخانه پروردگار
یا علی یا هو علی یا هو علی یا هو علی (دوبار)
لا فتی الا علی لا سیف الا ذوالفقار

۱. مولانا می‌فرماید: «کف میزد و دف میزد».

مهل کـه روز وفـاتم بـه خـاک بسـپارند
مرا به مـیکده بـر، در خـم شـراب انـداز

در مرکز مرقد شمعی روشن است. برگرداگرد مرقد نیز به همچنین. کُپه نبات زیادی در برابر صاحب مجلس روی زمین قرار دارد. فضای مرقدگنبدی شکـل است و فضای مجلس موّاج و دارای روحانیّت بسیار زیاد مـی‌باشد. حـاضران در حال اتّصال با یکدیگر و قلب‌هایشان هماهنگ و مؤتلف است. «**فَـأَلَّفَ بَینَ قُلُوبِکُم فَاصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِ إِخوٰاناً وَکُنتُم عَلیٰ شَفٰا حُفرَةٍ مِنَ النّارِ فَانقذکُم مِنها**[1]». در چنین حالتی غـالباً دعاها مستجاب می‌شود و درهـای رحـمت خـزائـن عـنایت پـروردگارگشـوده می‌گردد. در پایان، قوّال فاتحه‌ای برای شادی روان صاحب مرقد نثار می‌کند و با شفیع قرار دادن روح بزرگ او، از خداوند متعال طـلب عـفو و عـنایت و هـمّت می‌کند. سپس کوهۀ نبات متبرّک، دستمال به دستمال میان شرکت‌کنندگان قسمت می‌گردد.

مجلس قوّالی بین دو الی چـهار سـاعت بـه درازا مـی‌کشد. زمـان بـرگزاری مجلس قوّالی معمولاً پس از نماز مغرب و عشاء و انجام تعقیبات این نمازهاست. این مجلس با خصوصیّات فوق (تشکیل در آستانه و درگاه و...) بر روی همه باز نیست. فقط سالکان راه‌رفته و باطن‌دار برای مجالس قوّالی به این صورت دعوت می‌شوند و نیازمندان به باطن آنان متوسّل می‌گردند.

مجلس خاصّ "قوّالی" دارای آداب ویـژۀ دیگـری است کـه در ایـن مـقاله تحریر نشده است. انتخاب نوع اشعار و ترجیعات به تناسب حال و وضعیّت و نیاز است. این مجلس قوّالی بـه نـام‌های مـختلف نـامیده مـی‌شود "اهـل حـق" آن را

---

۱. سورۀ آل عمران، آیۀ ۱۰۳: و او دل‌هایتان را به هم مهربان ساخت و به لطف او برادر شـدید. بـر لبۀ پرتگاهی از آتش بودید و خدا شما را از آن برهانید.

"جم‌بستن" یا "جم‌نشینی" می‌خوانند، همچنین "مجلس نیاز" هم بر آن اطلاق کرده‌اند. حافظ شیرازی در اشاره به آداب این مجلس می‌فرماید:

سحرم هاتف میخانه به دولت‌خواهی گفت باز آی که دیرینهٔ این درگاهی
بر در میکده رندان قلندر باشند که ستانند و دهند افسر شاهنشاهی
اگرت سلطنت فقر ببخشند ای دل کمترین ملک تو از ماه بود تا ماهی

آتش‌خواری و بازی آتش

در برخی از طرایق، معمول آن است که هنگامی که در اثر حالت مستی و غلیانِ ناشی از قوّالی، بالا گرفتن انرژی حیاتی از بدن فلکی ـ اثیری به بدن عنصری شدّت می‌گیرد، برخی از سالکان سرمست که خشک و تر برای آنها مفهوم خود را از دست داده به میان کوه‌های آتش می‌روند و سرمست و شادمان پا می‌کوبند و دست‌افشانی می‌کنند و بر اشک‌های شمع سوزان خنده میزنند:

خوشا آنان‌که پا از سر ندانند میان شعله خشک و تر ندانند
کنشت و کعبه و میخانه و دیر سرایی خالی از دلبر ندانند
(بابا طاهر)

بحث در بازی با آتش و آتش‌خواری بحثی مربوط به تصوّف و عرفان نیست، بلکه به الکترونیک و فیزیک عناصر و فیزیک انرژی مربوط است و مقوله‌ای نیست که به‌سادگی بتوان درخصوص آن اظهارنظر نمود. تا مدّت‌های مدید بحث آتش‌بازی و آتش‌خواری در مجالس قوّالی به‌صورت افسانه یا شعبده تلقّی می‌شد، و کسانی که خود قدرت و تبحّری در انجام خرق عادات نداشتند به دیدهٔ تردید بلکه تحقیر بدان می‌نگریستند. امّا اخیراً حدود ده سالی است که پژوهندگان آمریکایی (در پی اشغال شمال عراق) برخی از آتش‌خواران طریقه

"کس ندانید" از سلسلهٔ قادریّه را به لابراتوارهای علمی فیزیک خود در اردن و در پرینستون آمریکا دعوت کرده و پیشرفت‌های حیرت‌انگیزی در کشف راز غلبه انرژی حیاتی بر ترکیبات سلولی بدن عنصری نموده‌اند.[۱]

زبان قوّالی و دیالکت‌های آن

اشعاری که در قوّالی خوانده می‌شود غالباً فارسی است. در ترکیه بعضی از اشعار به زبان ترکی نیز خوانده می‌شود، ولی این اشعار، آمیخته از فارسی و ترکی استامبولی می‌باشد، بجز آن سایر اشعار فارسی است. در هندوستان و پاکستان و تاجیکستان و ازبکستان و سایر نقاط نیز اشعار قوّالی به زبان فارسی است. با این همه چون قوّالان اشعار قوّالی را به‌طور سینه به سینه فرا گرفته‌اند، و زبان مادریشان فارسی نیست، درنتیجه از معانی اشعار و چهارچوب فونتیک ـ گراماتیک کلامی که می‌خوانند بی‌خبرند. به همین دلیل اشعار به‌درستی تلفّظ نمی‌شود. از جانب دیگر چنان‌که یاد شد فنّ قوّالی مستلزم استخراج ضرب‌های خفی از کُنه هندسه درونی اشعار است. بدین‌ترتیب در قوّالی، وقتی قوّال مسلّط به زبانی نباشد که اشعار مورد استفاده بدان زبان سروده شده، در وقت قوّالی با خلأهای فراوان و سکته‌های بی‌شمار مواجه می‌گردد و همین امر لازم می‌آورد تا با تکرار آواهای صِرف آن خلأها را آکنده نماید.

در قوّالی قوّالان کُرد اوزان ایقاعی کاملاً رعایت می‌شود، امّا در بسیاری از موارد اشعاری که با آن اوزان انطباق ندارند در آن اوزان خوانده می‌شوند و قوّال به‌ناچار با تکرار و حذف‌هایی جای خالی آنها را پر می‌کند. این امر می‌رساند که

---

۱. اخیراً نیز شنیده شده که همان پژوهندگان خبر از اختراع اسلحه‌ای داده‌اند که با ارسال امواج (مایکرو ویو) آب سلول‌های بدن را به‌جوش می‌آورند و موجود زنده را از پا می‌افکنند.

قوّالان آگاهی و وقوف بسیاری بر اوزان قوّالی دارند بدون اینکه ضرورتاً اشعار مطابق بر آن اوزان را فراگرفته و به حافظه سپرده باشند.[۱]

زبان قوّالی شاه نعمت الله ولی

در مورد زبان مادری شاه نعمت‌الله جای بحث باقی است. آنان‌که مادر او را از خانوادهٔ یک تاجر شیرازی می‌شمارند معتقدند که زبان "مادر"ی شاه فارسی بود، امّا در هر حال تردیدی نیست که موطن شاه نعمت‌الله و مسقط الرأس و زادگاه وی منطقه‌ای عرب زبان بوده است. پس از آن‌که شاه در حلب و دمشق مقدّمات تعلیم و تربیت دینی را فراگرفت برای تکمیل دانسته‌هایش راهی مکّه مکرّمه و مدینه طیّبه شد، و به این ترتیب تا زمانی که نهایتاً ترک این نواحی گفت و به خطّهٔ ایران پا نهاد با زبان فارسی آشنایی چندانی نداشت. آثار بجا مانده از این دوران زندگی شاه نعمت‌الله حکایت از تعلّق خاطر فراوان او به بحث‌های شریعت‌مدارانه دارد. در عین حال به‌سبب گستردگی انتشار افکار شیخ محی‌الدّین بن عربی بر حوزه‌های فکری ـ فلسفی غرب و شرق ــ از آندلس تا سمرقند ــ شاه نعمت‌الله نیز با این مباحث آشنا بود و در آنها به مطالعات و بحّاثی پرداخته بود، چنانکه می‌فرماید:

کلمات فصوص در دل ما چون نگین در مقام خود بنشست

امّا قوس زندگی شاه نعمت‌الله گرایش ناگهانی و دفعی او را به‌سوی مشرب قلندری و مکتب سماع و شعر نشان می‌دهد. دلیل این امر از نظر نگارنده به‌شرح زیر است:

شاه نعمت‌الله از طرف عراق و از ناحیه اهواز و خوزستان وارد ایران شده و

---

۱. نویسنده در این مورد تحقیقاتی مستقل به عمل آورده که جداگانه انتشار خواهند یافت.

شهر به شهر به جانب آذربایجان مسافرت نمود.[۱] از معاصرین شاه نعمت‌الله موسیقیدان شهیر و معروف قرن هشتم ایران (متولّد ۷۵۰ هجری) حافظ عبدالقادر مراغی صاحب کتاب **مقاصد الالحان** بود که در آذربایجان از شهرت بسیار زیادی برخوردار بود. وی از نوابغ عظیم القدر و ناشناخته تاریخ موسیقی ایران و جهان است.

حافظ عبدالقادر مراغی به نخستین رده اساتیدی تعلّق دارد که به هندسه انتشار قوسی امواج صوتی و مقاصد نفوذی آنها در قالب اثیری موجودات زنده پرداخته است. از این دوران به بعد شاه نعمت‌الله توجّه عمیق و دقیقی به موسیقی یافت و به شعر و مکتب عشق و قلندری روی آورد و این تحوّل در شخصیّت او بر آثارش نیز سایه افکند.

اشتیاق شاه نعمت‌الله به پیروی از سبک مولانا جلال الدّین در **دیوان کبیر شمس** قابل انکار نیست. وی برخی از اشعار **دیوان کبیر** را استقبال نمود و به جواب دادن به بعضی از آنها مبادرت ورزید. از آنجاکه زبان فارسی آنچنان‌که در سلطه مولانا قرار داشت، تحت سیطره شاه نعمت‌الله نبود؛ فلذا اشعار شاه نعمت‌الله نفوذ کمتری نسبت به اشعار **دیوان کبیر** دارد.[۲] مع‌ذلک شاه در گردهمایی‌های خود به قوّالان اشاره می‌فرمود تا اشعار **دیوان کبیر**، بلکه اشعار شاعران عارف دیگر، را گویندگی کنند.[۳]

با مطالعهٔ برخی از رسائل شاه نعمت‌الله ولی بر خواننده مشخّص می‌شود که

---

۱. برخی معتقدند که وی در این خط سیر به اصفهان و نواحی اطراف وارد نشده است. امّا هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای ارائه نداده‌اند. برهانی نیز بر صحّت این مدّعا در دست نیست.

۲. یاد کردیم که زبان مولد شاه، عربی بوده است.

۳. از جمله رباعیّات ابوسعید ابی‌الخیر و نجم‌الدّین رازی در دیوان شاه جمع شده که نشانگر آن است که در مجلس ایشان خوانده می‌شده است. همچنین شاه به شرح رباعی ابوسعید پرداخته است.

وی نیز همانند معاصران خود (شمس الدّین حافظ شیرازی، عبدالقادر حافظ مراغی...) نزد استادان فن، روش قوّالی و اسرار موسیقی خفی را فراگرفته و آنها را در ضمن سفرهای خود انتشار و تعلیم می‌داده است. اشاره به دستگاه‌های موسیقی سنّتی، روش‌های قوّالی، آلات و ادوات موسیقی، آداب سماع، اسرار سماع و چرخ و... در اشعار و رسائل شاه نعمت‌الله بسیار زیاد است.

گرایش به روش قلندری در حالات شاه نعمت الله روزبه‌روز شدّت بیشتری می‌یافت چنانکه سرانجام وی ترک حوزه مجادلات کلامی اصحاب مذاهب متفرقه اسلام گفت و به آیین طرب و مستی روی آورد و خود را مُطرب نامید، چنانکه می‌گوید:

مطرب[1] خوش‌نوای رندانم ساقی بزم باده نوشانم

---

۱. مطرب به‌معنی "طرب‌آفرین" است. آنکه دل را از غم دنیا تهی و آکنده از حسرت دیدار یار می‌کند.

چون غمت را نتوان یافت مگر در دل شاد ما به امید غمت خاطر شادی طلبیم

واژهٔ طرب و مطرب ستون فقرات اشعار عارفانه است. سعدی می‌فرماید: (دیوان سعدی، به کوشش مظاهر مصفّا، انتشارات روزنه، غزلیات، بیت ۱۳۹٤).

مطربان رفتند و صوفی در سماع عشق را آغاز هست انجام نیست

حافظ می‌فرماید:

حافظ آن روز طربنامهٔ عشق تو نوشت که قلم بر سر اسباب دل خرّم زد

***

به مطربان صبوحی دهیم جامه چاک بدین نوید که باد سحرگهی آورد

استاد یا مربّی و معلّم معنوی در مکتب تصوّف و عرفان "مطرب" حقیقی است. زیرا در دل سالک و راهرو سپاه غم دنیاطلبی را منهزم و سلطنت عالم را منقرض می‌نماید و کشور دل را به تسخیر سلطان عشق جلاله درمی‌آورد. مولانا در ابتدای آشنایی با مربّی خویش از او می‌خواهد که وی را در سایهٔ تربیت خویش پذیرا شود. شمس رد می‌کند؛

گفت که سرمست نیی، رو که از این دست نیی
رفتم و سرمست شدم وز طرب آکنده شدم

تا جایی که مولانا بیان می‌فرماید که از یمن تربیت مطرب معلّم اکنون "طرب اندر طرب اندر طرب ←

قـــول مســـتانه‌ای هـــمی‌گویم غـــزلی عـــاشقانه مـــی‌خوانـــم
قـول رنـدان اگـر هـمی‌خواهـی بشنو از من که خوش هـمی‌دانـم
صورتم موج و معنی‌ام بحر است ظـــاهراً ایـــن و بـــاطناً آنـــم
پـــهن کـــردم بســـاط شـــاهانه نـــعمت‌الله رســـید مـــهمانم

از این دوران، اشعار شاه نعمت‌الله کاملاً تحت تأثیر وزن و ضرب خفیّ قرار گرفت. وی در اشعار خویش با به کار بردن واژه‌هـای بی‌معنی مـانند "یـلّلی" و "نمی‌خوهم" به پیروی صِرف از وزن و آهنگ و ترکِ کامل کـلام روی آورد و قولش را نه محمل قال بل حاملهٔ حال ساخت.

رنـــد مســـتم مـــی‌پرستم یـــلّلی ســـاغر بـــاده بـــدستم یـــلّلی
زاهـد هشـیار را بـا مـن چکـار؟ ســـید رنـــدان مســـتم یـــلّلی

و در غزل دیگر می‌فرماید:

ســاقیم مــی‌رفت و رنــدان در پـی‌اش
جـام مـی در دست و مسـتان در پـی‌اش
نـــعرهٔ مســـتانه مـــیزد دمـــبدم
هـــای و هـــوی مـــی‌پرستان در پـی‌اش
گـــر بـــه مســـتی عـــربده کـــردی هـمی
لطـــف فـــرمودی فـــراوان در پـــی‌اش

→

اندر طربم"، یا "من طربم، طرب منم". و به استادش عرض می‌کند: (کلّیات شمس الدّین تبریزی، تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، انتشارات امیرکبیر، جلد چهارم، بیت ۱۹۰۱۵).

ای در کـنار لطـف تـو مـن هـمچو چـنگی بـانوا
آهسـته‌تر زن زخـم‌ها تـا نگسـلانی تـار مـن

در هـــوای بـــزم او دف در خـــروش
چـــنگ بـــا زلف پـــریشان در پـــی‌اش

شاگردان و سالکان ارادتمند به شاه نعمت‌الله به پیروی از او راه و روش قوّالی را فراگرفتند و در اقصا نقاط دنیا به تسخیر قلوبْ لشکر طرب و موسیقی کشیدند. شاه نعمت‌الله ولی در مسند ارشاد لباسی شاهانه به تن کرد و تاجی دوازده ترک بر سر نهاد. روش تعویض لباس شاه در نظر برخی گران آمد. زیرا درویشی کجا و لباس شاهانه و تاج‌گذاری کجا! امّا شاه نعمت‌الله در ردّ اعتراض آنان فرمود: ما شاه ممالک باطن هستیم و درویشی مقیّد به لباس خاص نیست.[1] یعنی می‌توان درویش بود و لباس سلطنت به تن کرد. چنان‌که شاه نعمت‌الله ولی فرماید: «پادشاهم، هرکجا خواهم چو سلطان می‌روم».

ادامهٔ روش شاه نعمت‌الله

سیّد نورالدّین نعمت‌الله ملقّب به شاه نعمت‌الله ولی در سنّ صد و دو (یا

۱.

نه هرکه چهره برافروخت دلبری داند — نه هرکه آینه سازد سکندری داند
نه هرکه طرف کله کج نهاد و تند نشست — کلاهداری و آیین سروری داند

...

هزار نکتهٔ باریک‌تر ز مو اینجاست — نه هرکه سر بتراشد قلندری داند

...

به قد و چهره هر آن کس که "شاه خوبان" شد — جهان بگیرد اگر دادگستری داند

این ابیات از غزلی معروف از حافظ شیرازی است که می‌تواند با تغییر لقب و لباس شاه نعمت‌الله، صوفی بزرگ معاصر او، مرتبط باشد. در باب ملاقات حافظ و شاه، نگارنده تحقیقی مستقل دارد که به‌موقع ضرورت به انتشار آن مبادرت می‌نماید.

یک رباعی در دیوان شاه نعمت‌الله بر "حافظ" اشاره دارد ولی مشخّص نیست مقصود کدام یک از حافظان است، زیرا در قرن هشتم بسیاری از قوّالان و موسیقیدانان حافظ نام داشتند، و حافظ شیرازی می‌فرماید:

ز "حافظان جهان" کس چو بنده جمع نکرد — لطایف حکمی با نکات قرآنی

چهارسالگی) چشم از جهان فرو بست و به عالم انوار باقیه عند ملیک مقتدر شتافت.[۱] راه و روش قوّالی و فنون ضرب خفی توسّط شاگردان و بازماندگان وی در دوره سلاطین بهمنی در هندگسترش وسیعی یافت امّا انتشار این روش در ایران چندان به درازا نکشید. زیرا ایران در دوران صفوی با مخالفت شدید متحجّرین در استفاده از موسیقی روبه‌روگشت و انجماد و خرافات و نوحه و ماتم جای فرهنگ و طرب راگرفت.[۲] چنان‌که مرحوم مست‌علیشاه سیّاح شیروانی متذکّر شده مدّت شصت سال به کلّی هرگونه نشانه‌ای از عرفان از سراسر شهر و دیار ایران برچیده شد.

در آن دوران سیاهِ خرافه، شماری از بزرگان ادب و عرفان و فرهنگ ایران با کوچیدن به هندوستان از یمن التفات سلاطین فرهنگ دوست و معرفت‌پرور آنجا بهره برده و درکمال احترام به ایجاد سبک هندی همّت گماشتندکه پرداختن به این مقوله خارج از بحث ماست.

از جانب دیگر موسیقی عرفانی و روش قوّالی به دور از تحجّر متعصّبان عقب‌گرای متحجّر دوام و بقای خود را در هندوستان حفظ نمود و اسرار فنّ قوّالی سینه به سینه و نسل به نسل در میان بازماندگان سیّد نورالدّین شاه نعمت‌الله ادامه یافت تا اینکه در اواخر دوران زندیّه مرحوم شاه علیرضای دکنی نوّرالله مضجعه الشریف یکی از صوفیان بزرگ و قوّالان چیره‌دست به‌نام سیّد

---

۱. نعمت‌الله جان به جانان داد و رفت سر به پای خم می بنهاد و رفت

۲. برجای رطل و جام می گوران نهادستند پی
بر جای چنگ و نای و نی آوای زاغ است و زغن
آنجا که بود آن دلستان با دوستان در بوستان
شد گرگ و روبه را مکان شد بوف و کرکس را وطن

نگارنده این ابیات را از قصیده‌ای از امیر معزی در مورد ایلغار غزان در ایران برگزید زیرا با فرهنگ سوزی متحجّران عصر صفوی بی‌شباهت نیست.

عبدالحمید دکنی با لقب معصوم‌علیشاه را روانهٔ ایران ساخت و او یک تنه با کشکولی بر دوش و تبرزینی بر گردن وارد ایران شد و شهر به شهر و دیار به دیار سفر کرد و دل‌ها را با صدای گرم و آوای دلنشین تسخیر نمود و شاگردان متعدّدی مانند نورعلیشاه طبسی و فیض‌علیشاه طبسی و معطّرعلیشاه و حسین‌علیشاه و مجذوب‌علیشاه و مشتاق‌علیشاه و حسن‌علیشاه کابلی و... را پرورش داد.

حسن‌علیشاه کابلی

چنان‌که در ترجمهٔ احوال حسن‌علیشاه کابلی یا درویش حسن‌علی گورتانی آمده، اصل وی از دهات گورتان (جورجانان) اصفهان بود که از رنج اهل ظاهر و روحانی نمایان به تنگ آمد و به دعوت اهل کابل و به اشاره استاد خود حضرت سیّد معصوم‌علیشاه روانهٔ آن دیار شد و تا پایان عمر در آنجا زیست. مرحوم میرزا زین‌العابدین شیروانی، مست‌علیشاه، دربارهٔ او می‌نویسد: «آن بزرگوار امّی بود و قال یقول نخوانده بود و اگر راست پرسی سخن متعارف نیز نتوانستی گفت، اگر فقیر چیزی خوانده‌ام و یا دانسته‌ام در خدمت آن حضرت خوانده و دانسته‌ام یعنی اگر به خدمت آن حضرت نرسیدمی، مطلب این طایفه نفهمیدمی. آن‌جناب پیر صحبت این فقیر است. مدّت چهارسال از انفاس قدسی اساس آن بزرگوار اقتباس فیض می‌نمودم و طریق ملازمت آن حضرت را می‌پیمودم... باری تعالی به آن بزرگوار آوازی کرامت کرده بود که مرغ را از طیران و آب را از جریان موقوف می‌نمود.»[1]

رفیق طریق آن بزرگوار مشتاق‌علیشاه کرمانی بود که به علّت وقوف به فنون قوّالی بر دل‌ها سخره داشت و مظفّرعلیشاه را مسحور خود ساخت و به‌دست

---

۱. حدائق السیاحه، صص ۲ ـ ۴۵۱.

ناپاک روحانی نمایان از خدا بی‌خبر سر در راه عشق نهاد.

مشتاق‌علیشاه کرمانی

مشتاق‌علیشاه کرمانی از صوفیان بزرگ و موسیقی‌دانان کارکشته و بسیار ورزیدهٔ ایران در اوایل دوران قاجار است. از ابتدای کودکی با موسیقی آشنا شد و موسیقی در روح و روان وی جاگرفت. بعدها هنر و معرفت خود را به استاد فن سیّد عبدالحمید دکنی عرضه نمود و توسّط وی تربیت‌های سازنده و کامل کننده دریافت نموده، در روش خویش به‌کمال رسید. وی برای کشش دادن به تار و سه تار در همنوایی با ضرب‌های خفی به هر یک از آن دو سیمی اضافه کرد. ارتعاش این سیم اضافی (که به سیم مشتاق معروف است) سبب می‌شود که نوازنده علاوه‌بر اجرای عادی موسیقی، وزن پنهان قوّالی را نیز همراهی نماید.

مشتاق‌علیشاه تبحّرغریبی در جلب قلوب از طریق نوای ساز و آواز خود داشت و قلب عالمان و مفتیان را نیز به تیر و کمان زه‌های تار خود صید می‌نمود. پس از تسخیر قلب مظفّرعلیشاه کرمانی حکیم و فقیه شهر، متحجّران، عوام را در مسجد تحریک کرده و ضمن غلبه و غوغای تودهٔ مردم، او و شاگرد صادقش، درویش جعفر، را به شهادت رساندند.

به دنبال شهادت مشتاق‌علیشاه بدون تردید قوّالی در ایران لطمهٔ جبران‌ناپذیری خورد. تلاش موسیقی‌دانان صوفی مشربی مانند میرزا علی اکبرخان شیدا و درویش‌خان که مستقیماً با محافل صوفیانه (پیروان میرزا حسن اصفهانی صفی‌علیشاه) ارتباط داشتند اگرچه به‌معنای موسیقی کلاسیک و سنّتی ایران کمک فراوان نمود امّا به تداوم هنر قوّالی در میان منتسبین به طریقت و روش شاه سیّد نعمت‌الله کمکی ننمود.

پس از این تاریخ اندک اندک روال امور به‌جایی کشید که حتّی اصول طریقت کاملاً تحت الشّعاع ظواهر شریعت درآمد و در برخی از ایّام چنان تصوّری پدید آمده بود که هرکسی تعصّب مذهبی بیشتری از خود نشان دهد، علامت آن است که در سلوک طریقتی پیشرفته‌تر بوده است. این همه دقّت در رعایت ظواهر شریعت باز هم چشم عیب‌جویان خرده‌گیر را که با اساس طریقت فقر و درویشی دشمنی می‌ورزند نبست و دشمنی‌های عنان‌گسیخته با عرفان و تصوّف و فقر درویشی بنا به سابقه طولانی خود همچنان مستقر و برقرار ماند.

ضرورت احیای آیین قوّالی

زمانی که استاد صبا تصمیم به احیای موسیقی ایران گرفت مدّت‌های مدید کوچه به کوچه و برزن به برزن در دهات دورافتاده و نقاط مهجور ایران سفر کرد و به جمع‌آوری گوشه‌های متروک و از یاد رفته موسیقی سنّتی مشغول شده و با نت‌نویسی و تربیت شاگردان و تعلیم این گوشه‌های فراموش شده به آنان، به‌احیای مجدّد موسیقی سنّتی به طریق علمی، تحکیم و غنای موسیقی ایران همّت گماشت.

امروزه تردیدی نیست که فنّ قوّالی و اسرار موسیقی وابسته به آن در طریقت منتسب به شاه نعمت‌الله ولی در ایران به کلّی دچار انقراض و اندراس گشته و به‌طور قطع از زمان شهادت مشتاق‌علیشاه کرمانی پرداختن به این مقوله با ممنوعیّت اکید و تحریم کامل روبه‌رو گشته است. مع‌ذلک تحوّلات زمانه زمینه‌های مناسبی برای غبارروبی از معبد فرهنگ عرفانی و بقای نهضت خرافه‌ستیزی را فراهم آورده است. به فرمودهٔ حافظ شیرازی:

خیز تا خرقه صوفی بـه خـرابـات بـریم
شطح و طامات به بـازار خـرافـات بـریم
تا هـمه خـلوتیان جـام صـبوحی گـیرند
بانگ چنگی بـه در پـیر مـناجات بـریم
فتنه می‌بارد از این سقف مقرنس برخیز
تـا ز مـیخانه پـناه از هـمه آفـات بـریم
ور نـهد در ره مـا خـار مـلامت زاهـد
از گـلستانش بـه زنـدان مکـافات بـریم

گروه‌های پژوهشی و احیای علمی

نگارنده در طیّ چند سال اخیر بـه ایـجاد گـروه‌های پـژوهشی مـتشکّل از مـوسیقی‌دانـان مـبرّز و پـیشرفته‌ای پـرداخـته کـه بـه‌سبب ورزیـدگی و تـبحّر، گوش‌هایشان قدرت شناخت نت‌های اجـرا شـده را دارد. وظـیفهٔ ایـن گـروه‌ها نگارش نت‌های موسیقی قوّالی است. از جانب دیگر به همّت یـاران عـلاقه‌مند خویش، گنجینه ارزنده‌ای از موسیقی قوّالان نعمت‌اللّهی را که در حـوالی مـقابر اکابر این طریقه در هندوستان پـرا کـنده‌انـد و بـا شـرکت در عُـرس‌ها و سـایر گردهمایی‌ها هنر خود را آشکار می‌نمایند، فراهم آورده است. حقیقتاً سینهٔ این قوّالان ذخیره بسیار ارزنده‌ای از گوشه‌های گونا گون و متنوّع موسیقی قوّالی است که همانند مقابر اکابر نعمت‌اللّهی در هندوستان، رو در مهجورشدن و انـقراض دارد و این امر أسف‌انگیز ضربه‌ای عمیق بر فرهنگ بشر است.

درکنار این کـار عـملی هـمچنین دست بـه کـار یک تـحقیق تـئوریک در موسیقی ایقاعی و قوانین ناظر بر آن زده و با پژوهش در آثار عروضیان از خلیل

بن احمد عضدی تا مرحوم دکتر پرویز ناتل خانلری از یکسو، و تحقیق در آثار ریاضی‌دانان گرانسنگ و موسیقی‌دانان بزرگی که واضعان روش "باینوری" در موسیقی ایقاعی بوده‌اند ــ از فارابی و ابن سینا و اُرموی و مَراغی و غیره ــ سرگرم تنظیم تئوریک موسیقی ایقاعی که پایهٔ روش قوّالی است می‌باشند.

در کنار این تلاش‌ها که به‌صورت گروهی و با شرکت اهل فن و سرپرستی خبرگان انجام می‌شود برای نخستین بار زمینهٔ پی‌ریزی تئوری علمی موسیقی ایقاعی آیین قوّالی فراهم می‌آید. با این همه این کاری نیست که در کوتاه‌مدّت به انجام برسد، و در هر حال همیشه دروازه بر کشف و دست یافتن به گوشه‌های جدید باز خواهد بود. به‌ویژه آن‌که بررسی آثار بزرگان تصوّف و عرفان مانند هجویری، ابوسعید ابوالخیر، محمّد غزّالی، سهروردی، و... که در باب آیین خانقاه و جایگاه موسیقی در تعلیم و تربیت انسان‌ساز عرفانی پرداخته‌اند کمک جامع و عمیقی به تکمیل این کار شگرف یعنی احیای آیین قوّالی به طریق علمی خواهد نمود.

والله الموفّق و من الله التوفیق و علیه التکلان

عرفان و موسیقی معنوی در دورهٔ قاجار

مشتاق و نقش وی در تحوّل ساختار صدا دهی سه تار[1]

احمد صدری

هنرهای موجود در تمدّن اسلامی از خطّاطی تا معماری عموماً در دامان تصوّف و عرفان اسلامی رشد کرده‌اند و بزرگان تصوّف سهم مهمی در گسترش آنها داشته‌اند. از جملهٔ این هنرها موسیقی است. موسیقی سنّتی معنوی ایران را هیچ‌گاه نمی‌توان از سنن عرفانی جدا کرد. یکی از مشاهیر تصوّف در اوایل دورهٔ قاجار مشتاق‌علیشاه است که در تاریخ موسیقی در دورهٔ قاجار نیز از چهره‌های برجسته است. در این مقاله، به ذکر مختصری از شرح احوال وی و تأثیری که در تحوّل ساختار صدا دهی سه‌تار داشته است، می‌پردازیم.

میرزا محمّد تربتی خراسانی، فرزند میرزا مهدی، مشهور به لقب فقری مشتاق‌علیشاه، اصلش از تربت حیدریه و مولدش شهر اصفهان بود (۱۱۷۱ هـ./ ۱۷۹۷ م). بنابر گزارش‌های تاریخی، میرزا محمّد مردی شوریده‌حال و پاک‌نهاد

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شماره‌های ۲۹ و ۳۰، پاییز و زمستان ۱۳۸۵.

بود که در اوایل قرن سیزدهم هـ. / نوزدهم م. به فیض‌علیشاه و سپس فرزندش نورعلیشاه اوّل، شیخ‌المشایخ سلسلهٔ نعمت‌اللّهیه در اوایل دورهٔ قاجاریه (۱۱۹۳ ـ ۱۳۴۴ هـ. / ۱۷۷۹ / ۱۹۲۶ م.) در ایران دست ارادت داد و از همو لقب مشتاق‌علیشاه گرفت. چون القاب طریقتی نوعاً مبتنی‌بر حالات معنوی صاحب آن است، از این لقب می‌توان تا اندازه‌ای به غلبهٔ حال شوق و جذبه بر او پی برد.[۱]

مشتاق در اوان کودکی پدر خود را از دست داد و مورد آزار و اذیّت فراوان برادرانش قرار گرفت. وی را در پنج‌سالگی به مکتب سپردند، ولی علاقه‌ای به‌تحصیل نشان نداد. برادران، او را به کارگاه شَعربافی (نوعی پارچه) فرستادند، ولی این طفل شوریده‌حال، آن حرفه را نیز موافق طبع سرکش خود نیافت. باتوجّه به ذوق و توان فوق‌العاده در تقلید صدا، به‌تدریج به موسیقی روی آورد و در اندک زمانی، باتوجّه به اینکه آوازی دلنشین داشت، نواختن ساز را آموخت.

پس از چندی به‌سبب انزوا و ترک لذّت‌های ظاهری و پرهیز از خواب و خور به ناتوانی و رنجوری جسم دچار شد و بنا به توصیهٔ یاران نزدیک خویش و تأیید اطبای زمان به زورخانه روی آورد و به ورزش باستانی مشغول شد و در فنون کشتی مهارت یافت و در ضمن به آیین فتوّت و جوانمردی و آزادگی که خاصّ پهلوانان و اهل حرفه و فن بود، آشنایی پیدا کرد.[۲]

---

۱. قیّومی بیدهندی، مهرداد، مجموعه مقالات دومین کنگرهٔ شاه نعمت‌الله ولی، حقیقت، تهران، ۱۳۸۳، ص ۲۰۲.

۲. رونق‌علیشاه کرمانی، میرزا محمّدحسین، غرایب، تصحیح دکتر جواد نوربخش، خانقاه نعمت‌اللّهی، تهران، ۱۳۵۲.

تصویر منسوب به مشتاق

مشتاق پس از اینکه سلامت جسم و قوّت و قدرت بدنی خویش را یافت به‌سبب چیره‌دستی در نواختن (سه)تار و صوت داوودی و لحن توأم با حالت جذبه و خلسه‌ای که در اجرای ترانه‌های دلپذیر و عارفانه داشت مطلوب و محبوب همگان قرار گرفت؛ به گونه‌ای که «حاکم اصفهان و اعیان آن ملک بی‌حضور او انجمن نمی‌نمودند.[1] و این امر موجب گردید که دوستی‌ها به دشمنی‌ها مبدّل شود.» حاسدان و مغرضان برای خاموش‌کردن صوت دلنشین او سه بار با توسّل به انواع حیل، به وی سرمه خورانیدند، ولی شفا یافت و این تمهیدات در گرایش او به موسیقی عارفانه و وجد و حال صوفیانهٔ وی تأثیری

۱. محمّدمعصوم شیرازی، طرائق الحقایق، سنایی، تهران، بدون تاریخ، ص ٦٨؛ باستانی پاریزی، محمّدابراهیم، عرفان ایران، ش ۲، تهران، ۱۳۷۸، ص ۳۵.

نگذاشت.[۱]

در این اوان گرفتار عشق مجازی گردید. «مشتاق‌علیشاه بدون عشق نبود ولی پاک زیست. عشق یک طرفهٔ اوّل معشوق، با فوت ناگهانی وی پایان یافت و عشق دوم در موسیقی به حدّ اعلاء رسید. زمانی که مشتاق در اصفهان نوازنده و موسیقی‌دانی مشهور بود، خواننده‌ای به‌نام معصومه، که فوق‌العاده زیبا و خوش صدا و بسیار مورد علاقهٔ مردم بود، بنا به توصیهٔ فراوان مردم مجبور به تعلیم وی گردید. معصومه پس از مدّتی عاشق استاد خود ــ مشتاق ــ گردید. مشتاق برای فرار از وسوسهٔ دل به سیر و سفر پرداخت. در این رهگذر به شیراز رفت و به دربار وکیل‌الرّعایا کریم‌خان زند راه یافت.»[۲]

در یکی از روزها که برای رهایی از غوغای شهر به کوه و دشت پناه برده بود، با صوفی صافی، جناب نورعلیشاه مصادف شد و از همان لحظه، دل در گروی مهر او نهاد و بین آن دو وضع و محاذات روحی فوق‌العاده‌ای برقرار گردید.

نورعلیشاه با ژرف‌بینی ویژهٔ خود، به ارج و قدر معنوی جناب مشتاق پی برد و او را به محضر پدر بزرگوارش حضرت فیض‌علیشاه رهنمون کرد. پس از چندی که از مصاحبت و مؤالفت آنان گذشت، مشتاق توسّط فیض‌علیشاه دستگیری و به فقر در طریقهٔ نعمت‌اللّهی مشرّف گردید و از مرحلهٔ عشق مجازی به مرتبت والای عشق حقیقی، شرف وصول یافت و از همو لقب مشتاق‌علیشاه گرفت.

در اواخر سدهٔ دوازدهم هجری قمری که یکی از اقطاب مهم جهان تصوّف، حضرت معصوم‌علیشاه دکنی (۱۲۱۱ هـ . / ۱۷۹۷ م.) از هند به ایران آمده و آوازهٔ

---

۱. ستایشگر، مهدی، نام‌نامهٔ موسیقی ایران زمین، ج سوم، اطّلاعات، تهران، ۱۳۷٦، ص ۵۰۲.

2. Pourjavady, Nasrollah, ***kings of love***, Iraninan academy of philosophy, Iran, 1978, p 103.

شهرت او در اقطار کشور پیچیده و جاذبه‌اش، عارفانی چون فیض‌علیشاه و فرزندش نورعلیشاه را تحت تأثیر قرار داده بود، مشتاق نیز مشتاقانه به دیدار "سیّد" رفت و به فیض مصاحبت و ملازمت آن عارف کامل نایل آمد. پس از چندی به همراه نورعلیشاه برای زیارت مزار حضرت شاه نعمت‌الله ولی ــ قدّس سرّه ــ به ماهان کرمان عزیمت نمودند.[۱]

نورعلیشاه به اتّفاق مشتاق‌علیشاه چندی در ماهان کرمان اقامت نمودند و در این ایّام بسیاری از مردم به‌وسیلهٔ ایشان به فقر مشرّف شدند. وی با اینکه اُمّی بوده و از علم حصولی بهره‌ای نداشت، ارباب حال و معرفت را منقلب کرده و با بیان سادهٔ خود آتشی در دل‌ها می‌افکند؛ چنان‌که، آن حکیم و طبیب دانشمند را مجذوب خود ساخت، به گونه‌ای که مظفّرعلیشاه پس از مرگ مشتاق، دیوان غزلیات خود را به‌نام او "مشتاقیّه" نام نهاد.[۲] برخی از اهل طریقت، مشتاق را نظیر شمس و مظفّرعلیشاه را مانند مولانا می‌دانند. و در شأن مقام وی همین بس که جناب نورعلیشاه و رونق‌علیشاه و مظفّرعلیشاه در عهد خود، او را مختار مطلق سلسلهٔ نعمت‌اللّهیه نامیده‌اند.

مختار مطلق آمده مشتاق از علی بگشای چشم دل بنگر اختیار حسن

آن دو بزرگوار در مراجعت به اصفهان مدّتی در کرمان توقّف فرمودند. برخی از علمای قشری کرمان که از حضور آنان در محلّ بیمناک شده بودند، به آنان تهمت بی‌دینی زدند و سرانجام بدین اتّهام که مشتاق، آیات قرآن کریم را با نواختن سه‌تار تلاوت کرده به حکم ملّاعبدالله کرمانی توسّط مردم تحریک شده در سال (۱۲۰۶ هـ. / ۱۷۹۲ م.) در سنّ سی و پنج سالگی سنگسار و در مسجد

---

۱. قاسمی، رضا، فصلنامهٔ صوفی، خانقاه نعمت‌اللّهی، لندن، ص ۲۰.
۲. همایونی، مسعود، تاریخ سلسله‌های نعمت‌اللّهیه در ایران، تهران، ۱۳۵۷، ص ۷۲.

کرمان به‌شهادت رساندند.[۱]

جسم خاکی وی را همراه با پیکر درویش جعفرعلی، که پیش‌مرگ مشتاق شده بود، در تکیه و مقبرهٔ میرزا حسین‌خان حاکم وقت کرمان مدفون نمودند. امروزه بنای آرامگاه وی به‌نام "مشتاقیّه" معروف و زیارتگه اهل طریقت و صاحبدلان است.

تصویر مقبره

نام مشتاق‌علیشاه با ساز سه‌تار در موسیقی دستگاهی ایران عجین است. این ساز در میان سازهای موسیقی دستگاهی ایران به‌دلیل ویژگی‌های صوتی خاص، ساز خلوت بوده و برای بیان ذوقیّات صوفیانه مورد توجّه بوده است.

کلمهٔ سه‌تار مشترک لفظی است میان سازی که با ناخن انگشت سبابه نواخته می‌شود (سه‌تار فعلی) و نوعی تنبور که دارای سه عدد وتر (زه) بوده و با پنجه

۱. باستانی پاریزی، محمّدابراهیم، راهنمای آثار تاریخی کرمان، نشریهٔ فرهنگ استان هشتم، ادارهٔ کلّ فرهنگ کرمان، تهران، ۱۳۳۵؛ راهگانی، روح‌انگیز، تاریخ موسیقی ایران، پیشرو، تهران، ۱۳۷۷، ص۳٤٥.

(پنج انگشت) نواخته می‌شده است.

تا قبل از قرن دوازدهم هـ. / هجدهم م. هرگاه کلمهٔ سه‌تار یا سه‌تای به کار رفته، منظور تنبور سه وتری است. تنبور در دورهٔ صفویّه دارای انواع گوناگونی بوده و به‌نظر می‌رسد به‌حسب تعداد اوتار نام‌گذاری می‌شدند؛ مانند: تنبور دو تار، تنبور سه تار، تنبور چهار تار و....

وجه مشترک همهٔ این انواع تنبورها آن است که با پنجه نواخته می‌شوند ـ باتوجّه به برخی از آثار نگارگری باقی‌مانده، می‌توان احتمال داد که ساز سه‌تار موسیقی دستگاهی کنونی، نوعی از تنبور سه وتری رایج قدیم باشد.[۱]

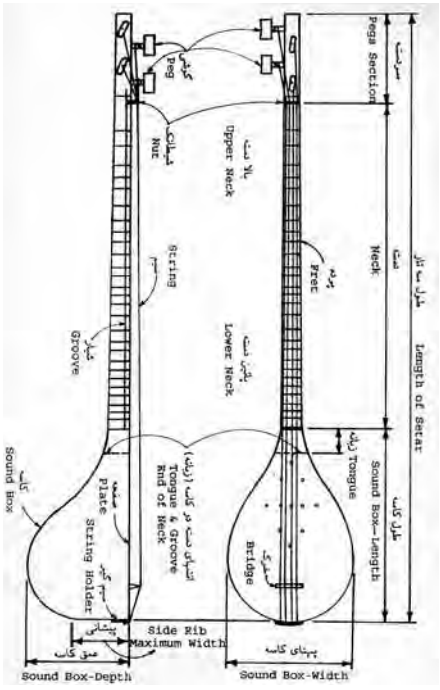
تصویر نگاره‌های تنبور سه‌تار

۱. معارف، عباس، شرح ادوارصفی‌الدّین ارموی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، تهران، ۱۳۸۳، ص۱۲۳.

ساختمان سه‌تار

کاسه: از جنس چوب درخت توت با کاسه‌ای گلابی شکل، (نیم‌کره‌ای) که شامل: صفحه، سیم‌گیر و خرک صفحه است.

دسته: که از جنس چوب درخت گردو است و بر روی آن پرده‌ها، خرک دسته (شیطانک) و گوشی‌ها قرار می‌گیرد.



تصویر ساختمان سه‌تار

چهارگوشی: که چهار سیم به آن متّصل و به کمک سیم‌گیر که در انتهای کاسه قرار دارد تحت کشش قرار می‌گیرد.

به گوشی اوّل که سیم سفید نامیده می‌شود، سیمی به قطر ۲۰ ـ ۱۸ میکرون از

جنس فولاد متّصل است.

به گوشی دوم که سیم زرد نامیده می‌شود سیمی به قطر ۲۰ ـ ۱۸ میکرون از جنس برنج متّصل است.

به گوشی سوم که سیم بم نامیده می‌شود سیمی به قطر ۳۵ ـ ۲۵ میکرون از جنس برنج متّصل است.

از ابتکارات مشتاق‌علیشاه، که در تداوم فرهنگ موسیقایی و سنت تنبورنوازی و صدادهی سازهای زهی ـ مضرابی بود، اضافه‌نمودن سیم چهارم برای ایجاد صدای "واخوان" برای سیم بم بود. قطر این سیم ۲۰ ـ ۱۸ میکرون از جنس فولاد و رد پایین سیم بم قرار می‌گیرد. در میان نوازندگان سه‌تار این وتر به سیم "مشتاق" معروف است.

اگرچه در این‌خصوص تاکنون سند متقنی دالّ بر این امر توسّط مشتاق‌علیشاه به‌دست نیامده است، ولی باتوجّه به برخی از منابع مکتوب، مبنی‌بر چیره‌دستی و خوش‌پنجه بودن وی در نوازندگی و خوش‌لحن بودن در خوانندگی، که صاحبان فن به استادیش اذعان داشته‌اند، چندان بعید نمی‌نماید که این ابداع توسّط وی صورت گرفته باشد.

براساس نظرات شفاهی و مکتوب برخی از پژوهشگران، موسیقی‌دانان و نوازندگان معاصر ایران، همانندِ علی‌نقی وزیری، محمّدتقی بینش، استاد قنبری مهر، از برجسته‌ترین سازندگان سازهای موسیقی سنّتی ایران، به نقل از استاد ابوالحسن صبا روایت می‌کنند: «این سیم توسّط مشتاق‌علیشاه به ساز سه‌تار اضافه شده است».[1] روح‌الله خالقی در کتاب **سرگذشت موسیقی ایران** در این‌خصوص چنین آورده است: «مشهور چنان است که تا قبل از مشتاق‌علیشاه ساز سه‌تار

---

۱. منصوری، پرویز، سازشناسی، زوّار، تهران، ۱۳۷۹، ص ۲۲.

دارای سه سیم بوده و سیم چهارم را مشتاق‌علیشاه، که خود آوازی دلنشین و سه‌تار را به کمال می‌نواخته است، به این ساز اضافه نموده ـ این سیم اصطلاحاً در میان نوازندگان سه‌تار، سیم "مشتاق" نامیده می‌شود».[۱]

در مورد اشتغال مشتاق به نواختن ساز، صاحب **طرایق الحقایق** می‌نویسد: «مشهور چنان است که مشتاق را تار وحدت بوده و گاهی مشتاقان عالم وحدت را به مضراب او تار، از کثرت می‌رهانیده است».[۲]

این عمل مشتاق را می‌توان اقدامی در جهت سیر تکامل تدریجی این ساز دانست که علی‌رغم تناقض آشکار با نام ساز، مورد تأیید همهٔ موسیقی‌دانان آگاه آن روزگار، که ردیف موسیقی دستگاهی را از درون موسیقی مقامی پایه‌ریزی می‌کردند قرار گرفت. این ابتکار مشتاق‌علیشاه را از دو نقطه نظر می‌توان مورد بررسی قرار داد:

۱. تغییر سیستم موسیقی مقامی به دستگاهی

مشتاق‌علیشاه در دوره‌ای می‌زیست که نظام موسیقی دستگاهی مبتنی‌بر موسیقی مقامی در حال تکوین بود. در این نظام جدید، روند ملودیک (روند نغمات الحان ـ سیر گوشه‌ها) به گونه‌ای بود که لزوم استفاده از سیم بم را ضروری می‌نموده، همانند دستگاه‌های: نوا، راست، پنجگاه، شور، همایون و... درحقیقت می‌توان گفت روند ملودیک بر روی وَترهای سازهای موسیقی دستگاهی، حرکتی عرضی و طولی است.

به نظر می‌رسد متناسب با این تحوّل در ساختار موسیقایی، مضراب نیز دچار

---

۱. خالقی، روح‌الله، سرگذشت موسیقی ایران، ویرایش ۲، مؤسّسهٔ فرهنگی ـ هنری ماهور، تهران، ۱۳۸۱، ص ۱۲۸.

۲. محمّدمعصوم شیرازی، طرائق الحقایق، سنایی، تهران، بدون تاریخ، ص ۱۹۳.

تغییر شده و به‌جای پنجه از ناخن که امکان بیشتر و بهتری برای استفاده از وترهای مختلف فراهم می‌آورده است، استفاده شده است.[۱]

۲. تداوم سنّت تنبورنوازی

از اصول بنیادی نوازندگی سازهای زهی ـ مضرابی موسیقی ایرانی، آن است که هیچ‌گاه نغمه‌ای (نتی) به‌صورت تنها اجرا نمی‌شود بلکه همیشه با یک صدای واخوان پشتیبانی می‌شود «واخوان عبارت است از اجرای مداوم یک یا چند صدا در طول اجرای قطعه».[۲] تقریباً ساختار تمامی سازهای زهی ـ مضرابی، همانند انواع تنبور دوتار و تنبور سه‌تار رایج در موسیقی سنّتی ایران در مناطق مختلفی چون: خراسان، ترکمن صحرا، مازندران، کرمانشاه، چهارمحال بختیاری و... بدین‌گونه است که همواره یکی از سیم‌ها (سیم اوّل) وظیفهٔ اجرای ملودی و دیگری که، معمولاً به فاصلهٔ چهارم یا پنجم نسبت به سیم اوّل کوک شده، نقش واخوان را به‌عهده دارد.

در نوازندگی سه‌تار به شیوهٔ قدما نیز مضراب به گونه‌ای نواخته می‌شود که همواره هنگامی که سیمی به ارتعاش درمی‌آید، سیم بالای آن به‌عنوان واخوان به ارتعاش درمی‌آید.

با اضافه شدن سیم مشتاق، درحقیقت سیم‌های سه‌تار، متشکّل از سه "دوتار" گردید. سیم سفید و زرد، سیم زرد و مشتاق، سیم مشتاق و بم[۳]، که در اجرای نغمه

---

۱. مطالعهٔ بیشتر رجوع کنید به: اسعدی، هومان، فصلنامه ماهور، مؤسّسهٔ فرهنگی ـ هنری ماهور، تهران، ش ۱٤، ۱۳۸۳، ص ۵۹ به‌بعد.

۲. مسعودیه، محمّدتقی، مبانی اتنوموزیکولوژی، سروش، تهران، چاپ دوم، ۱۳۸۳، ص ۱۲۹.

۳. توکّلی، فرشاد، فصلنامه ماهور، مؤسّسهٔ فرهنگی ـ هنری ماهور، تهران، ش ۱٤، ۱۳۸۰، ص ۸۲ و مصاحبهٔ خصوصی نگارنده با ایشان.

بر روی یک سیم، سیم دیگر به‌عنوان واخوان عمل می‌نماید.

نکتهٔ قابل توجّه در عمل مشتاق‌علیشاه، انتخاب محلّ قراردادن سیم چهارم است، که برخلاف سیم‌های اوّل و دوم، که سیم واخوان در بالای دیگری قرار دارد، سیم واخوان بم را در پایین آن قرار داده تا ضمن امکان جدیدی برای سیم زرد، سیم بم نیز دارای واخوان گردد (درحقیقت سیم مشتاق همزمان با دو سیم سه‌تار به‌عنوان واخوان کمک می‌نماید). همچنین در هنگام اجرای ملودی بر روی این سیم به صدادهی بهتر سیم بم کمک نماید.

بررسی مواردی از آداب صوفیه از نظر فقهی[1]

علی آقا نوری[2]

رویارویی برخی از عالمان اسلامی، به‌ویژه فقیهان، با صوفیان و مخالفت آنها با آموزه‌های تصوّف عملی و نظری پهنهٔ وسیعی داشته و دارد.[3] استقصای تمامی موارد این چالش‌ها و بیان موارد اختلاف و اشتراک صوفیان و متشرّعان

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شمارهٔ ۱۹، بهار ۱۳۸۳.

۲. عضو هیأت علمی گروه عرفان و تصوّف مرکز مطالعات و تحقیقات ادیان و مذاهب.

۳. قبل از بررسی این موارد این نکته را متذکّر می‌شویم که لازمهٔ بررسی جامع‌تر این موارد مبتنی‌بر آن است که ما قبلاً به سرچشمهٔ اصلی اختلاف مبنایی صوفیّه و برخی از متشرّعان،به‌ویژه فقها، بپردازیم و به دنبال آن به گزارش و تحلیل و داوری برخی از موارد و مصادیق این اختلاف اشاره کنیم. لازمه چنین پژوهشی این است که: الف ـ زمینه‌ها و عوامل اختلاف تاریخی ظاهرگرایی و باطن‌اندیشی را جستجو کنیم. ب ـ به اختلاف مبانی برخی از متشرّعان با صوفیان و حتّی چنین اختلافی در حوزهٔ تصوّف و عرفان، دربارهٔ شیوه‌های سلوک اشاره کنیم و در پی آن به ردّ و نقد تصوّف بازاری و بدعت‌های آنان از زبان مشایخ تصوّف بپردازیم. ج ـ مفهوم، مصادیق و اقسام بدعت را، با توجّه به مبانی صوفیان در نگاهشان به شریعت و تفکیک قلمرو وظایف فقه و تصوّف بررسی کنیم و درواقع نسبت بین عرفان اسلامی را با شریعت اسلام پرداخته‌تر کنیم. د ـ در پس آن به بررسی برخی از مستنبطات و ذوقیات طریقتی آنها و مقایسهٔ آن با دیگر دیدگاه‌ها و چه‌بسا عرضه آن به تعالیم کتاب و سنّت و آموزه‌های قطعی دینی بپردازیم.

اگرچه بایسته است، امّا می‌توان با تحلیل بعضی از آن‌ها روزنه‌ای به دیگر موارد و مصادیق آن باز کرد. به‌عنوان نمونه به دو مورد سماع (رقص ـ موسیقی) و جمال‌پرستی که از موضوعات مورد نزاع همیشگی اهل فقه و شریعت ظاهری با اهل تصوّف و عرفان و طریقت باطنی بوده است، اشاره کرده و به مقایسهٔ آموزه‌های این دو گروه مسلمان می‌پردازیم.

۱ ـ سماع[۱]

یکی از نزاع‌های همیشگی محدّثان و فقها با صوفیه موضوع سماع و غنا و یا موسیقی است. متشرّعانِ مخالف تصوّف آن را همواره نمونه بارز بدعت و به‌عنوان سوژه‌ای برجسته، علیه تعالیم صوفیان و نشانه مخالفت آنان با کتاب و سنّت مطرح کرده‌اند.[۲]

شیخ حرّ عاملی حلال کردن و عبادت دانستن غنا را یکی از بدعت‌های صوفیان دانسته و علاوه بر ارائهٔ ادلّه عقلی و نقلی بر حرمت غنا، آن را شعار اصلی صوفیه می‌داند. وی می‌گوید: همان‌گونه که تحریم غنا و موسیقی شعار شیعه و اهل بیت است حلّیت این رفتار نیز شعار صوفیه شده.[۳]

---

۱. سماع در لغت به معنای شنیدن و شنودن است. در اصطلاح صوفیه عبارت است از آواز خوش آهنگ دل‌انگیز و مطلق قول و غزل که به قصد صفای دل و حضور قلب و توجّه به خدا شنیده می‌شود. البتّه در تصوّف، سماع صرفاً شنیدن آواز و سرود و موسیقی نیست بلکه آن ادراک و حال و وجدی که شنونده بر اثر آنها پیدا می‌کند سماع نامیده می‌شود و شنیدن آواز خوش و موزون شرط سماع است نه خود سماع. صوفیه آواز خوش را به مواردی که موجب وجد و حال شود نظیر صداهای خوش پرندگان نیز تعمیم داده‌اند، ولی فقها از سماع تعبیر به غنا می‌کنند.

۲. به عنوان نمونه بنگرید: مجموعه فتاوی، ابن تیمیه، ج ۱۱، ص ۵۹۵؛ حقیقة العرفان، ابوالفضل برقعی، ص ۲٦۹.

۳. الاثنی عشریه، شیخ حرّ عاملی، قم، دارالکتب العلمیه، ۱٤۰۰ ق، صص ۱۳۰ ـ ۱۲۳؛ حقیقة العرفان، ←

بیشتر کسانی که از نگاه شرعی به ردّ و انکار تصوّف پرداخته‌اند صوفیان را از این جهت مورد سرزنش قرار داده‌اند.[۱]

ابن تیمیه ضمن بیان تحریم فقهی آن از نگاه خود و دیگر فقیهان، فوایدی را که صوفیه برای سماع می‌آورند انکار می‌کند و می‌گوید چنین کاری هیچ سابقه‌ای در سلف صالح ندارد.[۲]

ابن جوزی نیز ضمن اشاره به اختلاف فقها دربارهٔ سماع و تأیید برخی از اقسام آن، معتقد است این کار انسان را از اعتدال خارج می‌کند.[۳]

شاطبی از جمله کسانی است که در نقد صوفیه منصفانه و با احتیاط برخورد می‌کند. با این همه وی سماع و رقص صوفیان را به عنوان حرکتی مذموم و غیرمشروع برمی‌شمارد.[۴]

حسّاسیّت مخالفان آن‌گاه بیشتر می‌شود که ملاحظه می‌کنند برخی از صوفیان سماع را همواره با رقص و کف زدن و جامه دریدن و گاهی طعنه بر یکدیگر انجام می‌دهند.[۵] ویژه آن‌که برخی از آنها نظیر مولوی به اندازه‌ای شیفته

→

ص ۳۸. لازم به یادآوری است که هم گرایش به این راه و رسم و هم مخالفت با آن در میان هر دو گروه بزرگ اسلامی ــ یعنی تشیّع و تسنّن ــ بوده و هست. البتّه طبیعی است که برخی از تعالیم تصوّف و عرفان مکتب شیعی با تعالیم صوفیان اهل سنّت متفاوت باشد و از طرف دیگر انگیزه‌ها و زمینه‌های مخالفت با آن را نیز نمی‌توان یکسان تلقّی کرد.

۱. از جمله بنگرید: تلبیس ابلیس، ابن الجوزی، تحقیق السیّد الجُمیلی، دارالکتب العربی، بیروت، ۱۹۸۷م، صص ۳۰۶ـ۳۰۳؛ عارف وصوفی چه می‌گویند، جواد تهرانی، بنیاد بعثت، ۱۳۶۹، صص ٥٤ـ٤٧.

۲. مجموعهٔ فتاوی، ج ۱۱، صص ۵۳۹ ـ ۵۳۲.

۳. تلبیس ابلیس، ص ۳۱٦.

٤. الاعتصام، ابراهیم اللخمی شاطبی، بیروت، دارالمعرفه، ۱۹۹۷ م، ص ۱۷۵.

۵. بنگرید: عارف وصوفی چه می‌گویند، صص ۵۳ ـ ٤٧؛ حدیقه الشیعه، منسوب به مقدّس اردبیلی، ج ۲، تصحیح صادق حسن‌زاده، قم، ۱٤۲۵ق، ص ۷۹۰؛ سماع در تصوّف، اسماعیل حاکمی، ص ۱۳۵. حافظ می‌گوید:

رقص بر شعر ترو ناله نی خوش باشد　　خاصه رقصی که در آن دست نگاری گیرند

این روش بوده‌اند که به جای اقامهٔ نماز و مجلس وعظ، به سوی چرخیدن و رقص و سماع روی آورده و در عوض ورد و ذکر، شیفته ترانه دلنواز رباب می‌شوند. براساس یک گزارش، وی هنگام شنیدن صدای دلنواز سماع با اینکه قبلاً سخت به نماز و روزه مشغول بوده، سماع بارگی را جایگزین آن می‌کند.[۱] و چنین کاری را جان دین انگاشته و می‌گویند:

پیر و برنا سماع باره شدند — بر براق ولاسواره شدند
ورد ایشان شده است بیت و غزل — غیر از این نیستشان صلات‌وعمل
عاشقی شد طریق و مذهبشان — غیر عشق است پیششان هذیان
کفر و اسلام نیست در رهشان — شمس تبریز شد شهشان[۲]

الف: دیدگاه فقیهان دربارهٔ سماع و موسیقی

اگرچه حکم کلّی غنا از دیرباز نزد فقیهان، به‌ویژه فقهای شیعه، حرام بوده امّا معنا و مصداق شرعی روشنی از بیانات آنها به‌دست نمی‌آید و لذا می‌گویند تشخیص آن به عرف واگذار شده است.[۳] وجود روایت‌های مختلف و گاهی متضاد دربارهٔ غنا و اختلاف و تنوّع مصادیق آن در زبان پیامبر(ص) و اهل بیت موجب شده که این موضوع هنوز مجمل و مبهم و چه‌بسا از معضلات اجتماعی باقی بماند. به تعبیر شهید مطهری این موضوع ضرب‌المثلی برای موضوعاتی که

---

۱. بنگرید: رساله در تحقیق احوال و زندگی مولانا جلال‌الدّین، بدیع‌الزّمان فروزانفر، ص ٦٤.
۲. ولدنامه، بهاولد، تصحیح جلال‌الدّین همایی، ص ٦١.
۳. با توجّه به پاسخ‌ها و فتاوی فقهای معاصر شیعه، در این‌باره معلوم می‌شود که غالب سؤال‌کنندگان در پی یافتن مصداق و روشن شدن حدود و مثال‌های آن هستند امّا آنان در پاسخ غالباً به این اکتفا می‌کنند که مثلاً اگر صوت مرجّع یا طرب‌انگیز و یا مناسب مجالس لهو و یا همراه آلات و ابزار لهوی و یا با برخی از قیود دیگر همراه باشد حرام است و تشخیص آن را به عرف وامی‌گذارند طبیعی است که این پاسخ‌ها نتواند پرسشگران را از سردرگمی نجات دهد و حکایت این سردرگمی در میان بسیاری از مردم همچنان باقیست (بنگرید: غنا و موسیقی، رضا مختاری و محسن صادقی، ج ۳، انتشارات دفتر تبلیغات، ص ۲۰۱۰ـ۱۹۹۳).

حدودش مفهوم و مشخّص نیست شده و فقها هرگاه برای اجمال نصّ، مثالی می‌آورند به این نمونه اشاره می‌کنند.[۱]

به هر جهت فقیهان شیعه در حکم غنا اشکالی نمی‌بینند بلکه آنچه مورد اختلاف آنان است معنای آن است و اساساً بسیاری از آنها متعرّض معنای آن‌نشده و باب‌مستقلی برای آن نیاورده‌اند. آنان حتّی حکم آن‌را به‌طور مستقل بیان‌نکرده بلکه در ضمن حرمت مزد زنان خواننده بدان پرداخته‌اند.[۲] آنچه که در روشن ساختن مفهوم غنا، مشهور بین فقها است این است که غنا عبارت است از صوتی که همراه چهچه طرب‌انگیز باشد و یا برخی نیز بدان افزوده‌اند که «چیزی که در عرف غنا باشد».[۳] مرحوم آیت‌الله خویی و شیخ انصاری قیودی چون باطل، لهوی، مشابهت با الحان اهل فسق و فجور را نیز در تعریف غنا آورده‌اند.[۴]

به‌طور کلّی می‌توان گفت فقهای امامیّه غنا را حرام و مرتکب آن را فاسق می‌دانند و برای حرمت غنا و کسب با آن ادلّه‌ای از قرآن و روایات می‌آورند.[۵]

ملّا احمد نراقی مدّعی اجماع فقهای شیعه بر حرمت آن است.[۶] صاحب **جواهر** می‌گوید: ممکن است ادّعا شود که حرمت آن از ضروریات مذهب است.[۷]

علّامه فضل الله معتقد است که ملاک حرمت و حلّیت، مضمون کلام مغنّی است نه اسلوب تلفّظ آن، بدین‌معنا که اگر کلامی حتّی به‌صورت عادی بیان شود

---

۱. مجموعهٔ آثار شهید مطهری، ج ۱، تهران، صدرا، ۱۳۷٤، ص ۷۳.
۲. موسیقی و غنا در آئینه فقه، محمّدرضا جباران، ص ۲۰.
۳. مجمع الفایدة والبرهان، محقّق اردبیلی، ج ۱۲، ص ۳۳۷؛ مفتاح الکرامه، ج ٤، صص ۵۲ ـ ۵۰. جهت بررسی جامع و تفصیلی اختلاف فقهای شیعه و اهل سنّت بنگرید: غنا، موسیقی.
٤. مصباح الفقاهه، ج ۱، ص ۳۱۱.
۵. بنگرید: موسیقی و غنا در آئینه فقه، صص ۹۵ ـ ۲۵؛ مکاسب محرمه، شیخ انصاری، صص ٤۰ ـ ۳٦.
٦. مستند الشیعه، ج ۲، ص ۳٤۰.
۷. جواهر، ج ۲۲، ص ٤٤.

امّا شهوت‌انگیز باشد و باعث ضعف روحی گردد حرام است. حاصل دیدگاه وی در حکم موسیقی و غنا آن است که: **«المحرم من الموسیقی ماکان اللهو فیها مثیراً للشهوات والغرائز من الناحیة نوعیه اما المحرم من الغنا فهو ماکان مشتملاً علی الکلام الباطل الذی یؤدی الی الضلال الفکری الروحی والاخلاقی مع کون اللحن متناسباً مع احواء الاثاره غیر الاخلاقیه بحیث یکون من الحان اهل الفسوق».**[۱]

استاد همایی بعد از اشاره به دیدگاه‌های مختلف و احیاناً متضاد فقهای اهل سنّت و شیعه و اشاره به تلاش دانشمندان و علمای فقیه مشرب صوفیه برای نزدیک ساختن دیدگاه تصوّف و تشرّع می‌نویسد: «و بالجمله منشاء اختلاف عقاید فقهای شیعه و سنّی درباره غنا بیشتر از این جهت ناشی است که اخبار و روایات در این موضوع کاملاً مختلف و متعارض است و از هر دو طرف منع و رخصت اخبار متعارض داریم». وی در ادامه نتیجه می‌گیرد غنا به هر معنا و مقوله‌ای "فعل، کیف و صدا و صوت" که باشد موضوع حکم شرعی نیست بلکه تابع متعلّقات و مقترنات و اغراض و احوال است و آیه‌ای نیز به حرمت آن نداریم. تلاش وی بر آن است که دیدگاه صوفیه را به فقها نزدیک کند. وی می‌گوید: «دانشمندان صوفیه جهات شرعی آن را از نظر دور نداشته‌اند و با رعایت جنبهٔ شرعی می‌گویند: سماع و غنا در جایی که مقترن به ملاهی و مناهی و ملازم با مفسده شرعی باشد حرام است. و مدار حکم تحریم غنا را جنبه‌های لغو و باطل و لهوی بودن آن می‌دانند.»[۲]

---

۱. فقه الشریعه، علّامه محمّدحسین فضل الله، صص ۱٦٤ ـ ۱٦۳. یعنی آن موسیقی‌ای حرام است که لهو در آن نوعاً برانگیزاننده غرایز و شهوات باشد. امّا غنای حرام آن است که مشتمل بر سخن بیهوده‌ای که موجب گمراهی روحی و فکری و اخلاقی است، باشد و لحن به‌کار رفته در آن دارای آثار غیراخلاقی و به‌گونهٔ صداهای اهل فسق باشد.

۲. مصباح الهدایه، مقدّمه مرحوم همایی، صص ۱۸٦ ـ ۱۷۹.

به هر تقدیر در بسیاری از اخبار و فتاوی فقهای شیعه به قیودی که موجب حرمت می‌شود اشاره شده است و کلام شیخ انصاری، ناظر به فلسفه و اسباب تحریم است آنجا که می‌گوید: «**فالمحصل من الادلّه المتقدّمه حرمة الصوت المرجع فیه علی سبیل اللهو فکل صوتٍ یکون لهواً بکیفیته و معدوداً من الحان اهل الفسوق والمعاصی فهو حرام و ان فرض انه لیس بغناء و کل ما لا تعد لهواً فلیس بحرام و ان فرض صدق الغنا علیه فرضاً غیر محقق لعدم الدلیل علی حرمه الغنا الّا من حیث کونه باطلاً و لهواً و لغواً و زوراً**».[1]

ملاحظه می‌کنید شیخ در اینجا لهوی و باطل بودن و وجود صداهای اهل فسق و معصیت را به عنوان علّت تحریم و دایر مدار حکم قرار داده است. حتّی کسانی که مدّعی اجماع بر حرمت شده و آن را مطلقاً حرام می‌دانند با اجرای برخی از قواعد اصلی از موارد مشکوک اجتناب کرده و در حکم به حرمت آن همراهی قیود مورد ذکر را شرط می‌دانند.

حکم این موضوع بین فقهای مذاهب اربعه اهل سنّت نیز مختلف است. آنان نیز همانند فقهای شیعه برای حرمت آن قیود و شرایطی آورده‌اند. برخی آن را حرام و برخی حلال و برخی مکروه می‌دانند.

ابن حجر هیثمی در **کف الرعاع** اقوال مختلفی در این‌باره جمع آوری کرده و آن را در یازده قول سامان داده است. از جمله دیدگاه‌هایی که وی اشاره می‌کند عبارتند از:

۱ ـ حرام: نظر ائمّه اربعه و بسیاری از فقها است.

---

۱. مکاسب محرمه، ص ۳۷. یعنی حاصل آنچه که از ادلّه قبلی به‌دست می‌آید حرام بودن صدای مرجّع به‌شیوه لهوی است. بنابراین هر صدایی که ویژگی لهوی داشته باشد و از الحان اهل فسق و گناه به‌حساب آید، اگرچه غنا شمرده نشود، حرام است. و هر آنچه که در شمار امور لهوی نباشد حرام نخواهد بود هرچند که بر فرض غیرمحقّق غنا بر او صدق کند چراکه دلیلی بر حرمت غنا نیست مگر به‌خاطر برخورداری آن از بیهودگی و لغو و لهو و دروغ بودن آن.

۲ ـ مکروه: نظر ظاهرتر و روشن‌تر ائمّه اربعه و برخی از فقهای مذاهب

۳ ـ مباح: برخی دیگر از فقیهان و صوفیان

٤ ـ تفصیل بین غنای زن برای مرد و مرد برای مرد و یا زن برای زن. در این بررسی نیز اختلاف بیشتر اقوال در حکم حرمت و جواز مربوط به شرایط و قیودی است که مصادیق و معنای غنا و موسیقی را تغییر می‌دهد.[۱]

یکی از مجتهدان معاصر شیعی خلاصه دیدگاه‌های فقهای شیعه و سنّی را این‌گونه بیان می‌کند:

۱ ـ حرام است فی نفسه حتّی بدون اقتران به معاصی و امور حرام. دیدگاه اکثر فقهای شیعه و ابوحنیفه و مالک و حنبل این است.

۲ ـ حلال فی نفسه مگر اینکه مقرون به امور حرام و لهو و فسق باشد که دیدگاه شیخ انصاری و محقّق سبزواری و فیض و کاشف الغطاء و شیخ شلتوت و غزّالی و برخی دیگر است.

۳ ـ مکروه: نویسنده معتقد است آن غنایی که حرام است همان موسیقی متداول بین اهل فسق و فجور و آن آوازهایی که کار اهل فسق و فجور و همراه امور لهوی و کلمات زشت و مهیّج است می‌باشد. این نکته را نیز متذکّر می‌شود که برخی از متشرّعان و فقهای اهل سنّت آن را واجب و شفابخش دانسته و سکوت هنگام اجرای آن را همانند تلاوت قرآن واجب می‌دانند.[۲]

ب: سماع از دیدگاه مشایخ صوفیه

بزرگان تصوّف دربارهٔ سماع سخنان زیادی دارند[۳] و می‌توان گفت بیشتر

---

۱. جهت بررسی تفصیلی دیدگاه فقهای اهل سنّت بنگرید: کف الرعاع، صص ٦٥ ـ ٥٩؛ الفقه الاسلامی و ادلّته، وهبه زحیلی، ج ۳، ص ۵۷۳ به بعد. الفقه علی المذاهب الاربعه، ج ۲، صص ٤٤ ـ ٤۲. بیشتر این دیدگاه را در جلد سوم کتاب غنا، موسیقی مورد اشاره می‌توان دید.

۲. کیهان اندیشه، شمارهٔ ٦٨، مقالهٔ آیت الله ابراهیم جناتی، صص ١٤٥ ـ ١٣٥.

۳. اگرچه به روشنی معلوم نیست موضوع سماع از چه زمانی در تصوّف باب شد امّا در آثار ←

مباحث آنان دربارهٔ حدود و شرایط و آداب آن است.[۱] آنان گرایش و علاقه به سماع و موسیقی را در فطرت انسانی جستجو کرده و می‌گویند: اگر کسی اظهار بی‌علاقگی بدان کند، یا فاقد حسّ و گرایش فطری است و یا نفاق می‌کند.[۲] صوفیان، به‌ویژه کسانی که زهد و تشرّع شاخصه تعالیم آنها بوده و به تعالیم تصوّف فقیهانه نیز نظر داشته‌اند، به این موضوع به‌خوبی پرداخته‌اند. با این همه آنان در ذکر آداب و شرایط آن دقّت بیشتری داشته‌اند. بزرگان این راه و رسم به‌خوبی امکان انحراف در این راه را گوشزد کرده‌اند. آنان در دستورات خود در باب دقّت در حالات، اهداف و پیامدهای این آیین، چیزی را فروگذار نکرده‌اند.

صوفیان در برخورد با این موضوع، علاوه‌بر پرهیز دادن پیروان خود از مشکلات این رسم به تبیین حدود و تقسیم انواع و اقسام آن نیز پرداخته‌اند.

در اینجا جهت روشن شدن دیدگاه بزرگان تصوّف به ذکر پاره‌ای از دیدگاه‌ها و سخنان آنان می‌پردازیم:

جنید بغدادی از نخستین مشایخ تصوّف برای آن سه شرط زمان، مکان و اخوان قائل است. خود وی وقتی این شرایط از بین رفت و هم دل و هم زبانی در میان قوم خود ندید، سماع را ترک کرد و هنگامی که مورد اعتراض واقع شد که: «تو سماع می‌شنیدی، چرا ترک کردی؟ فرمود که باکه شنوم؟ گفتند: به نفس خود

→

نخستین متصوّفه نظیر اللّمع و کشف المحجوب و آثار سلمی بحث سماع و حدود، شرایط و ویژگی آن آمده است از جمله مباحث گسترده سماع را می‌توان در رساله قشیریه، عوارف المعارف، احیاء علوم الدین، کیمیای سعادت، مصباح الهدایه و اوراد الاحباب دید.

۱. دیدگاه بیشتر مشایخ تصوّف راجع به این موضوع، در کتاب اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن بیان شده است.

۲. سعدی می‌گوید:

اشتر به شعر عرب در حالتست و طرب　　گر ذوق نیست تراکج طبع جانوری

تنها بشنو. فرمود که از که شنوم.»[۱]

تأکید وی بر حال و فضای شنوندگان سماع به حدّی است که وقتی در مجلس سماع بود و سماع درنمی‌گرفت فرمود: «بنگرید که هیچ عامی در میان ما هست؟ بجستند، نیافتند. شیخ فرمود که "بهتر طلب کنید" چون طلب کردند، کفش عامی با کفش صوفی بدل شده بود، سماع از آن درنمی‌گرفت.»[۲] آنان از جهت اینکه این موضوع همواره موجب طعن و ردّ مخالفانشان بوده، توجّه بیشتری بدان کرده[۳] و در تفکیک سماع حرام که همراه هویٰ و شهوت و بدعت و سماع حلال که به عنوان غذای روحانی و ویژه اهلش است، بحث‌های زیادی کرده‌اند. از دیدگاه آنان بین مبتدیان که با این کار چه بسا دچار فتنه و آلودگی می‌شوند، و صدیقان که موجب فزونی احوال عارفانه آنها می‌شود و عارفانی که اهل استقامت و پایداری‌اند تفاوت زیادی است.[۴] ابوطالب مکّی ضمن اشاره به اختلاف صوفیه دربارهٔ سماع و تقسیم آن به حرمت، حلّیت و مشتبه برحسب اغراض مسلمان و به‌حسب موارد آن بر آن است که افرادی می‌توانند بدان نزدیک شوند که اهل علم و استقامت باشند. همو بر آن است که اگر در شنیدن آن، آثار نفسانی و بهره دنیایی لحاظ شود حرام است.[۵]

صاحب کتاب **شرح تعرّف** نیز معتقد است اگرچه سماع برترین نعمت‌هاست

---

۱. اوراد الاحباب، ابوالمفاخر یحیی باخزری، تهران، فرهنگ ایران زمین، ۱۳۵۸، ص ۱۹۱.
۲. اندر غزل خویش نهان خواهم گشتن، نجیب مایل هروی، ص ۲۳۲.
۳. از جمله غزالی در احیاء علوم الدّین و کیمیای سعادت و سراج و سهروردی و باخزری در آثارشان صفحات زیادی را به این موضوع اختصاص داده‌اند.
٤. اللّمع فی التصوّف، ابونصر عبدالله بن علی سراج الطوسی، دارالکتاب مصر الحدیث، ۱۹٦۰، ص ۲٦۷.
۵. قوت القلوب، ابوطالب مکّی، ج ۲، ص ٦۱.

امّا اگر در اشعار و الفاظ سماع سخنان لهو و معصیت باشد جایز نیست.[۱] همو در جای دیگری با ذکر شرط عدم‌گناه در سماع می‌گوید: «... امّا چون سماع لهو و طرب باشد آن خود حرام است و معصیت و هر که حرام و معصیت استعمال کند فاسق است و هر که حلال دارد کافر است... هر که را در سر حالی نیست با حق که بر آن حال سماع کند سماع کردن بر او حرام است و سماع آن کسانی که حال باطن ندارند نفسانی بود.»[۲]

از میان صوفیان، غزالی سخنان جامع‌تری در بررسی حکم و اقسام سماع دارد. وی که فقیهانه به این موضوع نگاه کرده، ضمن مباح دانستن و آوردن ادلّه نقلی جواز آن، شرایطی برای آن می‌آورد که تا حدود زیادی به اقوال دیگر فقها نزدیک می‌شود. از جمله شرایط حرمت سماع آن است که:

۱ـ شنیدن آن از زن یا کودکی که موجب شهوت شود.

۲ـ همراهی سماع با برخی از آلات و اسباب لهو و مورد استفاده و استعمال شراب‌خواران.

۳ـ وجود سخنان زشت، هجو، طعن و سخنان شهوت‌انگیز.

٤ـ جوان بودن شنونده به گونه‌ای که با شنیدن آن شهوت بر وی غلبه کند.[۳]

وی معتقد است آنچه که موجب حرمت سماع می‌شود همان ضرر و فساد ناشی از آن است و نه خوشی از آن، چراکه خوشی در شنیدن آواز مرغان و دیدن مناظر زیبای طبیعی نیز موجود است. سهروردی نیز اگرچه درنهایت، پرداختن به سماع را از ساحت مشایخ عرفان به دور می‌داند، امّا وی نیز همانند غزالی برای

---

۱. شرح تعرف لمذهب التصوّف، اسماعیل بن محمّد مُستملی بخاری، تصحیح محمّد روشن، ج ۳، ص ۹۱ به بعد.

۲. بنگرید: همان، ص ۱۹٦ به بعد.

۳. کیمیای سعادت، ج ۱، صص ۸ـ ٤۸۱.

آن شرایطی قائل می‌شود.[۱]

شیخ احمد جام در نفی سوء استفاده از چنین روشی می‌گوید: «... امّا آن قومی که شب و روز نه بنشینند و در هیچ طاعت و عبادت نباشند مگر سماع و بسیار وقت باشد که نماز بر سر آن درکنند و نشست و خاست خویش همه در سرود گفتن و دف زدن و نای زدن فرا سرآرند این را هیچ‌کس از ارباب طریقت مسلم نداشته است.» وی ضمن اشاره به بدعت‌های این قبیل صوفیان به بزرگترین آفت تصوّف این‌گونه اشاره می‌کند که: «این راه درویشان را قومی ناجوانمردان خراب کرده‌اند به هر جا که از این کاهلی بی‌دیانتی، ناجوانمردی، زندیقی، اباحتی و منافق طبعی بود در این راه آمدند... و خود را در میان این قوم افکندند که از ایشانیم».[۲]

در **مصباح الهدایه** آمده که سماع از مستحسنات صوفیه است که مورد انکار علمای ظاهر واقع شده است. وی وجه انکار آن را بدین جهت که بدعت و بدون سابقه در عهد پیامبر(ص) و صحابه است بیان می‌کند و ضمن دفاع از چنین بدعتی و یادآوری فواید آن می‌گوید: «انصاف آن است که در این زمان سماع بر وجهی که عادت اهل روزگار و متصوّفه رسمی است، عین و بال و محلّ انکار است چه بیشتر جمعیّت‌ها که در این وقت مشاهده می‌رود بنای آن بر دواعی نفسانی و خطوط طبیعی است نه بر قاعده صدق و اخلاص و طلب مزید حال که در اصل بر آن اساس بوده است... طایفه‌ای را میل به رقص و لهو و طرب و عشرت و بعضی را رغبت به مشاهده منکرات... و این جمله، محض وبال و عین ضلالت است.»[۳] بیشتر تأکید او در شرایط سماع پرهیز دادن از محرّمات و منکرات سماع است.

---

۱. همان، ص ٤٧٥.
۲. مفتاح النجات، احمد جام، سمت، تهران، ۱۳۷۳، ص ۱۹۱ به بعد.
۳. مصباح الهدایه، صص ۱۹۸ ـ ۱۷۹.

بیشترین توضیحات دربارهٔ اقسام حلال و حرام و مشتبه سماع و آداب و ویژگی‌های آن از زبان مشایخ را باخرزی در **اوراد الاحباب** آورده و می‌گوید:

از ذوالنون نقل است که هرکس سماع را برای لذّت بشنود زندیق است و برخی دیگر گویند: لهو و لعب در سماع جایز نیست و بر آن است که هرکس در سماع لهو و لعبی را داخل کند دلیل نقصان محبّت و فقدان محبّت وی است و آن کس که آن را به صوت و نغمه همراه کند و بدان دل خوش باشد چنین کاری موجب محنت و نقمت روزگار او می‌گردد.[1] و نیز دربارهٔ ابیات و اشعاری که ضعیفان در غنا می‌سرایند آورده است: «قسم اوّل آن است که در او تشبیه و تشبیب و صفات زنان است و ذکر عشق و مغازله ایشان و هوا و شوق و شهوت و لعب ایشان... آن سماع حرام است و قسم دوم ابیات و اشعاری باشد که در وی ذکر خدای تعالی و معانی که بر صفات او دلیل گردد و قلوب را به او مشوّق کند و وجد مؤمن صادق را برانگیزد... حلال باشد.»[2]

وی بعد از ارائهٔ احادیث و اخباری مبنی‌بر جواز سماع از عارفان واقعی نتیجه گیری می‌کند که اختلافی که در معانی و احکام پدید آمده به‌سبب اختلاف احوال اصحاب و جهات و کیفیّات آن معانی آن است، و تفاوتی که در اشیاء به ظهور می‌آید از جهت تفاوت معانی و مراتب دانندگان آن اشیاءست. سماع، طریق بعضی از محبّان این حضرت است و حال مشتاقان است. هرکس که مجملاً سماع را انکار کند و بی‌آنکه مفصّل بیان کند نفس سماع را حرام گوید، هفتاد صدّیق را منکر شده باشد و چندین صاحب ولایت باکرامت را به فساد عمل نسبت کرده است، نعوذ بالله من ذالک.... وی از سوءاستفاده کنندگان این روش و انواع سماع متعارف زمان خودش می‌نالد و می‌گوید: امّا سماع این قوم روزگار ما

---

۱. اوراد الاحباب، صص ۱۹۰ـ۱۸۲.
۲. همان، ص ۱۸۸.

اسمی است بی‌معنی، و کالبدی بی‌روح، و رسمی است بی‌حقیقت. نی صورت سماع صدّیقان دارد و نی معنی پاکان. مگر عزیزانی که آداب و شرایط او را محافظت نمایند، از آن معانی بویی یابند.

از دیدگاه مولوی که دیوان و سخنان او سرشار از اصطلاحات مربوط به سماع و آلات موسیقی است، نیز شرط حلّیت سماع در آن است که نفس نجنبد و ماسوی الله در آن وقت در نظر ایشان نمی‌آید پس بر چنین قوم سماع مباح باشد.[۱]

این آموزه گرچه، با شدّت و ضعف، مورد تأیید و ترویج بسیاری از صوفیان بوده امّا افرادی نظیر مولوی و ابوسعید ابوالخیر و به‌ویژه احمد غزالی از استوانه‌های چنین راه و رسمی هستند.[۲]

ج ـ نتیجه گیری

با مقایسهٔ شرایط، ویژگی‌ها و آدابی که هر یک از طرفین، برای حرمت غنا و سماع آورده‌اند، نزدیک دانستن دیدگاه آنان غیرموجّه و ناممکن نیست. این درصورتی است که حتّی از کوشش آن دسته از محدثان و فقیهانی که عارف مسلک و یا کسانی از صوفیه که فقیه مشرب بوده‌اند صرف‌نظر کنیم.[۳] می‌توان مدّعی شد شرایط و قیودی را که فقیهان برای تحقّق مفهوم غنا و تعیین مصداق

---

۱. نقدصوفی، محمّدکاظم یوسف‌پور، ص ۲۸۹.

۲. وی معتقد است: «سرّ سماع در مراتب مشتمل است بر حقایق ارکان پنجگانه نماز و حج و شهادتین که از مراتب ظاهر است و روزه و زکات که از مراتب باطن است و گاهی انسان در سماع کمالاتی راکسب می‌کند که از عبارت‌های بسیار حاصل نمی‌شود» (سلطان طریقت، ص ۲۵۵، به نقل از کتاب بوارق الالماع، ص ١٦٤).

۳. از جمله صوفیان صاحب اثر که تلاش دارند به‌نحوی فقیهانه با این موضوع برخورد کنند و شرایط و مصادیق غنای حرام فقیهان را به‌نحوی بازگو کنند عبارتند از: قوت القلب ابوطاب مکّی؛ عوارف المعارف سهروردی؛ احیاء العلوم غزالی و کیمیای سعادت. همچنین بنگرید در شرایطی که اللّمع و رساله قشیریه بدان پرداخته‌اند. نمونهٔ تلاش برخی از فقیهان عارف مسلک را نیز می‌توان در دیدگاه فیض کاشانی و محقّق سبزواری جستجو کرد.

عرفی آن آورده‌اند عملاً موردتوجّه صوفیه نیز بوده است. از طرفی اهداف، ویژگی‌ها و آدابی راکه صوفیه نیز برای حرمت و حلّیت (و حتّی وجوب سماع) بیان کرده‌اند، مورد مخالفت فقیهان واقع نشده است. البتّه این درصورتی است که بین رفتار برخی از پیروان تصوّف، کسانی که تصوّف را چیزی جز چرخ زدن و دلق بستن نمی‌دانند، با دیدگاه و هدف استوانه‌های اصلی تصوّف، که هدف سماع را تصفیه روح و شادی معنوی و مشاهده حق می‌دانند و نه لذّت مادّی و ارضای شهوات،[1] تفاوت قائل شویم. به‌علاوه متوجّه باشیم که به‌شیوه اهل فسق و فجور، برخی از ابزار لهو و لعب و ملاهی را در سماع به کار نگرفته، مواظب خطرهای شیطانی و انگیزه‌های نفسانی و فسق و گمراهی دل باشیم.[2]

برخی در مقایسه ماهیّت و ویژگی‌های غنا و سماع از دیدگاه صوفیه و فقها ضمن تأیید احکام ظاهری شریعت به تبیین و توجیه نظر عرفا پرداخته و می‌گویند: «گرچه نحوه بیان وصول به حق در تصوّف متفاوت است، می‌توان آن را در سه مرحلهٔ اساسی خلاصه کرد. مرحلهٔ اوّل قبض است که در آن باید جنبه‌ای خاص از نفس انسان بمیرد؛ این مرحله با زهد و ریاضت و تجلّی اسماء عدل و جلال خدا توأم است. مرحله دوم بسط است که در آن وجهی از نفس انسان

---

۱. تفاوت این دو هدف را ملاحظه کنید در اللّمع، صص ٦٦٧ ـ ۳۰۰.

۲. برای نمونه بنگرید: کشف المحجوب، ابوالحسن علی بن عثمان الجلابی الهجویری الغزنوی، تصحیح ژوکوفسکی با مقدّمه قاسم انصاری، صص ٥٤٦ ـ ٥٠٨. در آنجا علاوه بر تقسیم انواع سماع از جهت شنونده و خواننده و ذکر مراتب و درجات آنها می‌گوید که چه‌بسا سماع برای فردی حلال و سعادت‌آور باشد و برای فرد دیگری حرام و شقاوت‌آور و معتقد است که سماع به‌خودی خود حرام نیست. وی ضمن گوشزد کردن خطرات آن برای مبتدیان از قول ابوطالب مکّی نقل می‌کند که سماع زمانی مباح است که در آن ادوات ملاهی نبوده و در دل فسقی ایجاد نکند. همو دربارهٔ سوءاستفاده از سماع عارفان چنین نقل می‌کند که برخی از عارفان آرزو می‌کردند ای کاش ما از این سماع نجات پیدا می‌کردیم. همچنین بنگرید: لب و لباب مثنوی، ص ۲٤۳.

انبساط می‌یابد و وجود انسان از حدود خود گذشته، همهٔ عالم را در برمی‌گیرد. انسان در این مرحله می‌تواند با سعدی هم سخن شود که: به جهان خرّم از آنم که جهان خرّم از اوست. این مرحله با وجد و سرور توأم است و تجلّی صفات جمال و رحمت الهی است. مرحلهٔ سوم وصال به حق از طریق نیل به مقام فنا و بقاست. در این مرحله عارف از تمام احوال و مقامات دیگر گذشته و به مشاهده چهره حق نائل می‌آید و (به‌قول هاتف) درک می‌کند به عیان که:

که یکی هست و هیچ نیست جز او وحده لا اله الا هو

موسیقی با دو مرحله دوم و سوم سروکار دارد، نه با مرحلهٔ اوّل. به همین علّت اسلام در مرحلهٔ شریعت گوش دادن به موسیقی را مگر در موارد خاصّی که مذکور افتاد، و البتّه شامل تلاوت آیات قرآن که متعالی‌ترین و خالص‌ترین نغمات موسیقی است می‌شود، جایز نمی‌شمارد، زیرا احکام شریعت با اوامر و نواهی دینی و عدل الهی مرتبط است، و در بعضی طرق چون مولویه و چشتیه اهمّیّت فراوانی داشته و دارد.»[1]

صوفیان نیز حکم آن غنایی که مربوط به اوامر ظاهری شریعت است همانند فقیهان حرام می‌دانند و سماع در مرحلهٔ طریقت، که مربوط به فهم باطنی شریعت و ارائهٔ آن نیز وظیفه صوفیه و معلّمان طریقت است، اگرچه حکمی دیگر دارد با این حال آن سماع و غنایی نیست که مورد حکم علمای ظاهری باشد و صوفیان ضمن پذیرش اخبار منع و حرمت غنا، آن را مربوط به مواردی از غنا و سماع می‌دانند که البتّه خود در نقد آن پیش‌قدم بوده‌اند.

برخی نیز اساساً دیدگاه عارفان را مخالف آموزه‌های ظاهری شرع دانسته و برآنند که عرفان و شریعت دو راه جدا و هر یک ویژگی‌های مخصوص به خود

---

۱. هنر و معنویت اسلامی، دکتر سیّد حسین نصر، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران، ۱۳۷۵، ص ۱۶۵.

دارند. دکتر یثربی بعد از تبیین فلسفی سماع و موسیقی از نگاه عرفان نتیجه می‌گیرد که: «و امّا حکم آن از نظر شرع، چنان‌که به‌تفصیل بحثی از نظر فقها دربارهٔ حکم سماع نقل کردیم، اگر دقّت شود، خواهیم دید که سماع به‌معنی متداول و مصطلح صوفیه را، هیچ فقیهی، جز فقهای عارف مسلکی همانند غزالی از اهل سنّت و فیض از شیعه نمی‌توانند جایز و مباح بدانند آن هم با صدها قید و شرط، که اجتماع همه آن قیود و شرایط، به‌خصوص در محافل و مجالس عمومی اگر هم محال نبوده باشد، بسیار دشوار و مشکل است امّا آنچه مسلّم است نباید این نکته را از یاد بریم که عرفان ممیّزات و مشخّصات خود را دارد... نه با رقص عارفی و اعتقادش به جواز و حتّی لزوم سماع و غنا، لازم آید که پیامبر اسلام(ص) و صحابه و تابعین و ائمّهٔ اطهار(ع) دست به چنین کاری زده باشند، و نه با استماع اینکه انبیا و امامان، و صحابه و فقها مطلق رقص و سماع را منع کرده‌اند باید انتظار داشته باشیم که عرفا هم قاطعاً آن را ممنوع و مطرود بدانند خلاصه شریعت شریعت است و عرفان هم، عرفان. بنابراین یک فقیه متعصّب و پای‌بند به متون و مبانی دینی مورد اعتقاد خود، حق دارد، که عرفان و مسائل و موضوعات مربوط به آن، از جمله سماع و غنا را، حرام و ممنوع اعلام کند. چنان‌که از علمای شیعه تنها مرحوم فیض و سبزواری را جزء کسانی می‌شمارند که به حرمت ذاتی سماع و الحان رأی نداده‌اند، و جالب است که همین فیض در اثر بزرگ و معروفش **المحجّة البیضاء** بحث سماع و وجد را حذف کرده و می‌گوید که: «سماع و وجد در مذهب اهل بیت(ص) وجود ندارد و یک عارف نیز حق دارد در مواقع لازم به سماع پردازد و طرد و تحریم فقها و زهّاد را مربوط به

آگاهی محدود و قشری و ظاهری خودشان بداند.»[۱]

تحلیل وی اگرچه صورت مسأله را پاک می‌کند و ما را از مقایسه و عرضه مبانی و تعالیم تصوّف به شریعت بی‌نیاز می‌کند امّا نه با واقعیّت منطبق است و نه مورد پذیرش مشایخ بزرگ عرفان و تصوّف. فراموش نکنیم که آنان برای اثبات مبانی و رفتارهای خود نه از استناد به اخبار و آیات فروگذاری می‌کنند و نه خود و طریقت خود را تافته جدابافته از مسلمانان و فرهنگ اسلامی می‌دانند. درست است که صوفیان آموزه‌ها و مستنبطات طریقتی خود را بدعت نیکو تلقّی کرده که ریشه در تعالیم اسلامی دارد،[۲] با این همه قدرت فهم و درک خود را از باطن و آموزه‌های دینی به گونه‌ای دیگر و جدا از فهم فقیهان دانسته و می‌گویند: «از شافعی نپرسید امثال این مسایل».

موارد اختلاف دیدگاه‌های متشرّعان با صوفیان دربارهٔ این موضوع

با ملاحظه آنچه گذشت دانسته شد که صوفیان با ارائهٔ ویژگی‌هایی برای حلّیت و اسباب و شرایطی برای حرمت سماع و غنا، دیدگاه خود را به فقها نزدیک کرده و سماع صوفیانه را شرعی جلوه داده‌اند، با این همه و باتوجّه به انگیزه و زاویهٔ دید، هر یک از طرفین نسبت به این موضوع، دارای اختلافاتی نیز می‌باشند که به برخی از آنها اشاره می‌کنیم.

۱ ـ فقها در پی این هستند که حکم فقهی جنبه‌های ظاهر غنا و موسیقی را با

---

۱. فلسفه عرفان، سیّد یحیی یثربی، صص ۲۹۸ ـ ۲۹۷. البتّه وی نتیجه می‌گیرد که با ملاحظه ویژگی‌های سماع عرفان تفاوت چندانی بین دیدگاه عرفا و متشرّعه نیست و آنچه که بیشتر مسأله را به‌صورت غیراسلامی و احیاناً غیرمعقول و غیرانسانی در می‌آورد سوءاستفاده‌هایی است که به‌دلیل اغراض و امراض از این موضوع شده است.

۲. بنگرید: مصباح الهدایه، صص ۱٤۷ ـ ۱٤٦؛ اللّمع، ص ۱٤۷. بررسی موضوع سماع و عرضه آن به قرآن و احادیث توسّط صوفیان بنگرید: عوارف المعارف، شهاب الدّین السهروردی، به اهتمام قاسم انصاری، چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷٤، باب ۲۵.

استفاده از ادلّه نقلی بیان کنند امّا صوفیان به آثار و جنبه‌ها و شرایط باطنی و معنوی آن می‌پردازند.[۱] اینکه فقیهان بحث از مقوله صوت بودن یا کلام بودن غنا و مصادیق خارجی آن می‌کنند باتوجّه به وظایفی است که آنان در حیطهٔ فقهی و ظاهری دارند. آنان توجّهی به انگیزه‌ها و تأثیر آن بر افراد نداشته و چنین مهمی را وظیفهٔ خود نمی‌دانند.[۲] امّا صوفیان به‌جای پرداختن به صوت و صدا و ویژگی‌های ظاهری عمدتاً به شنونده و اهداف و حالات او توجّه دارند.

۲ـ صوفیه سماع و غنا را به هر آواز خوشی که موجب نشاط دل و برانگیختن درون باشد تعمیم می‌دهند امّا علمای ظاهر آن را از مقوله فعل انسانی می‌دانند.

۳ـ ملاک تأثیر غنا و اسباب حرمت آن نزد فقها نوعی است امّا نزد صوفیه شخصی است.

٤ـ هر دو طرف به آیات قرآنی و اخبار و احادیث استناد می‌کنند، یکی در جهت حرمت غنا و مفاسد آن و دیگری برای اثبات حلّیت غنا و تأثیرات روحی آن، به‌علاوه این که صوفیه گرایش به غنا را در فطرت انسان‌ها جستجو می‌کنند. امری که فقیهان بحث از آن را در شأن و وظیفه و در حیطهٔ کاری خود نمی‌دانند.

۲ـ رقص

مجلس سماع صوفیان در مواردی همراه برخی از حرکات و رسوم خاص نظیر رقص و پاره کردن خرقه و احیاناً طعنه زدن به یکدیگر است. این رفتار نیز همانند برخی از مستحسنات آنان، مورد نقد و رد و مناقشه‌هایی، به‌ویژه از جانب

---

۱. به قول سعد الدّین حمویه:

دل وقت سماع بوی دلدار برد — جان را به سرا پرده اسرار برد
این زمزمه مرکبی است مر روح تو را — بردارد و خوش به عالم یار برد

۲. دربارهٔ بررسی جنبه‌های فقهی این موضوع بنگرید: جواهر الکلام، ج ۲۲، صص ۵۱ـ ٤٤.

محدثین و فقها واقع شده و آنان چنین حرکتی را به عنوان یکی دیگر از بدعت‌های زشت صوفیان تلقّی می‌کنند.[۱] با گزارشی مختصر از دیدگاه‌های مختلف متشرّعان و ارائهٔ دیدگاه برخی از مشایخ عرفان می‌توان چنین نتیجه گرفت که این موضوع نمی‌تواند سوژه مناسبی برای زیر سؤال بردن تصوّف و عرفان باشد. در اینجا به‌اختصار به این دو موضع اشاره می‌کنیم.

الف: دیدگاه فقیهان: برخی از فقیهان دربارهٔ غنا گفته‌اند که روایت صحیحی در حرمت آن یافت نشده[۲] و بسیاری از روایاتی که وارد شده نیز مقیّد به قیود خاصّی شده و به خودی خود دلالتی بر حرمت غنا ندارد.[۳] در مورد رقص نیز نمی‌توان به حدیثی که سند و دلالت آن روشن باشد دست یافت. مستند نقلی برخی از فقیهان تنها یک گزارش است که بنابر آن پیامبر از "زفن" که بنابر قولی به‌معنای رقص است نهی کرده است و از آن استفاده حرمت شده است[۴] به هر تقدیر در مورد رقص، برخلاف غنا و موسیقی، روایات چندانی نداریم و شاید بدین‌خاطر باشد که تعداد قابل توجّهی از فقهای شیعه و سنّی از طرح رقص به عنوان یک موضوع که شامل حکم فقهی باشد صرف‌نظر کرده‌اند. فقهای شیعه نیز که به طرح آن پرداخته‌اند در حکم آن اختلاف دارند. مثلاً شیخ انصاری رقص و دست زدن به تشت را حرام می‌داند.[۵] صاحب **مفتاح الکرامه** احتیاط را در اجتناب می‌داند.[۶] صاحب **جواهر** نیز در حکم به حرمت تردید کرده و حتّی کلامش ظهور در جواز

---

۱. افزون بر آثاری که در ردّ و انکار تصوّف نوشته خود صوفیان نیز به این نقد و انتقادها اشاره کرده‌اند از جمله بنگرید: اسرار التوحید، ج ۱، صص ٦٩ـ٦٨؛ عوارف المعارف، صص ٩٤ـ٩٣.

۲. مجمع الفایده و البرهان، ج ۸، ص ۵۹.

۳. بررسی این روایات و جمع دلایل آنها را بنگرید: موسیقی، غنا در آئینه فقه، صص ٤٣ـ٢٣.

٤. بنگرید: وسایل الشیعه، ج ۱۲، ص ۲۳۳؛ مستدرک الوسایل، ج ۱۳، ص ۲۱۸.

۵. مکاسب، ص ٥٤.

٦. مفتاح الکرامه، ج ٤، ص ۵۱.

دارد.[۱]

ب: رقص از نگاه صوفیان: مشایخ تصوّف اوّلاً در رد یا تأیید اصل این رفتار اختلاف دارند. از طرف دیگر آن کسانی که آن را پسندیده و مجاز دانسته‌اند و حتّی برای آن از سیره و سنّت پیامبر(ص) و علی(ع) دلیل آورده‌اند،[۲] برای آن، شرایط و آدابی گذاشته‌اند.

هجویری می‌گوید: «بدانکه اندر شریعت و طریقت مر رقص را هیچ اصلی نیست از آنچه آن لهو بود به اتّفاق همهٔ عقلا چون به وجد باشد و چون به هزل بود لغوی است و هیچ‌کس از مشایخ آن را نستوده است و اندر آن غلوّ نکرده... و در جمله پای بازی شرعاً و عقلاً زشت باشد از اجهل مردمان و محال بود که افضل مردمان آن کند».[۳] برخی دیگر سکون و وقار را برای عارف به‌ویژه در سماع ترجیح داده و معتقدند وجد بزرگان تصوّف موجب حرکت و رقص آنها نخواهد شد.[۴] باخزری دربارهٔ جنید می‌نویسد: شیخ جنید ـ قدّس الله روحه ـ که امام این طایفه و مقتدای شریعت و طریقت است، در سماع، وقار و تمکین و حسن هیأتی با نظام داشتی. گاهی سر را در پیش انداختی و گاهی آب دو چشم او روان و دوان بودی. او را گفتند که در سماع هیچ حرکتی نمی‌کنی! در جواب این آیت برخواند: **«و تَرَی الجِبالَ تَحْسَبُها جامِدَةً و هی تَمُرُّ مَرَّ السَحاب.**[۵]»[۶]

مولوی که خود از بهترین مدافعان رقص و سماع بوده گوید:

---

۱. جواهر الکلام، ج ۲۲، ص ۵۱.
۲. کیمیای سعادت، ج ۲، صص ۴۹۰، ۴۷۵.
۳. کشف المحجوب، ص ۴۲۱.
۴. اوراد الاحباب، ص ۲۳۱.
۵. سورهٔ نمل، آیهٔ ۸۸: و کوه‌ها را بینی، پنداری که جامدند، حال آنکه به سرعت ابر می روند.
۶. همان، ص ۱۹۱.

رقص آنجا کن که خود را بشکنی پنبه را از ریش شهوت برکنی[۱]

به هر حال دربارهٔ رقص اگرچه صوفیه مورد نقد و ردهای شدیدی قرار گرفته‌اند و چه بسا برخی از حرکات آنها ــ هر چند از بزرگان تصوّف ــ قابل دفاع نباشد امّا این نکات را باید توجّه کرد که: اوّلا: از طرف فقها و محدثین دلیل قانع‌کننده‌ای در حرمت رقص اقامه نشده است. ثانیاً: تمامی صوفیان اعتقاد به چنین رفتاری را ندارند و این کار را نمی‌توان از اصول و آموزه‌های مشترک و اساسی صوفیان به حساب آورد به‌ویژه اینکه برخی از بزرگان آنها این رفتار را طرد می‌کنند. ثالثاً: هدف آن کسانی که قبول دارند و از آن دفاع می‌کنند شهوت‌انگیزی و پای‌کوبی نیست و نزد آنان، شرایط و آداب خاصّی دارد که رعایت آن تا حدودی از شبهات علیه آنها می‌کاهد.

۳ ـ جمال پرستی

نظر بازی، دیدن روی نیکان[۲] و یا صورت‌گرایی در میان صوفیان نیز از مواردی است که همواره مورد اعتراض متشرّعان واقع شده است. این مشرب و رفتار اگرچه مورد مخالفت برخی از مشایخ عرفان و تصوّف بوده[۳] امّا برای

---

۱. مثنوی معنوی، جلال الدّین مولوی، تصحیح نیکلسون، ۳/ ۱۰۱.

۲. عشق به افراد انسانی نزد صوفیه گاهی در عشق به اولیاء و گاهی در عشق به پیر و مرشد جلوه می‌کند و یکی از موارد آن عشق، نظر به زیبایی صوری و حتّی انس با آنهاست که مورد قبول برخی از صوفیان بوده است. در اینجا مراد چنین مصداقی از عشق است که از آغاز شکل‌گیری رسمی تصوّف در میان صوفیان نقل شده است (عبهر العاشقین، مقدّمه مصحّح، صص ۵۷ ـ ۵۵).

۳. به عنوان نمونه بنگرید: نفحات الانس من حضرات القدس، عبدالرّحمن بن احمد جامی، تصحیح مهدی توحیدی، انتشارات علمی، ۱۳۷۵، ص ۵۵۸؛ احوال و آثار اوحدالدّین کرمانی، دکتر محمّد وفایی، صص ۳۷۱ ـ ۳٦۹؛ نقدصوفی، صص ۲۰۸ ـ ۲۰۱. جامی این گرایش را بیشتر به عراقی و احمد غزالی و اوحد الدّین و عین القضاة، روزبهان و ابوسعید ابوالخیر نسبت می‌دهد و بدین جهت است که ←

مخالفین تصوّف به‌ویژه فقیهان، موضوع مناسبی جهت برجسته کردن اتّهام بدعت‌گری یا بی‌مبالاتی صوفیان شده است.

بیشتر کسانی که از نگاه شرعی به ردّ و انکار تعالیم صوفیان مسلمان برخاسته‌اند به این موضوع اشاره کرده‌اند.[1] ابن تیمیه این رفتار را از زشت‌ترین کارهای صوفیه می‌داند. وی این توجیه صوفیان را که چنین کاری به‌خاطر نزدیکی به خدا و به‌عنوان عشق مجازی است برنتافته و بر این اعتقاد است که حلال کننده چنین کاری، از اساس کافر است و کافر را چه رسد به قرب خدا.[2] ابن جوزی دربارهٔ این گروه می‌گوید: «صحبت احداث هم که آن را به جواز نظر در وجه حسن حمل می‌کنند امری است که دعوی آنها در آن هیچ اصل درست ندارد و با سنّت و سیرت صحابه و تابعان مخالف است... هر چند صوفیه در این باب احوالشان متفاوت است، در هر حال صحبت احداث قوی‌ترین حبائل ابلیس است که وی با آن صوفیه را صید می‌کند....»

ابن جوزی در جای دیگر، ترک نکاح و ازدواج را سبب رواج این طریقه دانسته و گفته است: «... بعضی از قدمای صوفیه، نکاح را هم که سنّت رسول است، و آن جاکه خوف وقوع در سختی و در بدگویی خلق باشد واجب هم هست، ترک می‌کرده‌اند و آن را مانع از اشتغال به طاعت می‌شمرده‌اند.... و این همه، مخالف

→

بعضی از نویسندگان آن را به عنوان یکی از تعالیم تصوّف عاشقانه (در مقابل تصوّف زاهدانه) می‌دانند (بنگرید: نقد صوفی، صص ۱۹۷ ـ ۱۹۶؛ شرح مثنوی شریف، بدیع الزّمان فروزانفر، ج ۱، زوّار، تهران، ۱۳٦۷، ص ۳۱).

۱. بنگرید: تلبیس ابلیس، صص ۳۳۱ ـ ۳۲٤؛ حقیقة العرفان، صص ۲٤۱ ـ ۲٤۰؛ خیراتیه، ج ۲، ص ۳۰۸. این از موارد مشترکی است که مخالفان متشرّع تصوّف اعمّ از شیعه و سنّی بر آن تأکید بسیاری می‌کنند و حتّی بدون توجّه به مخالفت مشایخ مشهور تصوّف و عرفان با این شیوه، آن را به همه صوفیان تعمیم می‌دهند.

۲. مجموعه فتاوی، ج ۱۱، صص ٥٤٤ ـ ٥٤۳.

سنّت و شریعت است....»[1] مخالفان این طریقه علاوه بر بیان دیدگاه فقهی و بدعت دانستن آن، از جهت دیگری نیز به نقد آن می‌پردازند و می‌گویند: اصل محبّت و ریشه عشق خداست، و عشق‌ورزی و علاقه‌مند شدن بر آب و رنگ و حسن و صورت پایدار نمی‌ماند، بدان جهت که این صفات خود پایدار نمی‌مانند و زوال‌پذیر هستند، پس عشق‌ورزی بر آن صفات نیز خود عشق نیست بلکه نوعی هوس‌رانی است و بازی خیال است و در پایان به رسوایی و ننگ و بدنامی می‌کشد، زیرا جز خدا چیز دیگری شایسته عشق و محبّت نیست.[2] خود صوفیان نیز به این نکته توجّه داشته و تلاش کرده‌اند دامن تصوّف حقیقی را از چنین اتّهامی پاک کنند.

هجویری در نفی این شیوه و درد سر آن برای تصوّف می‌نویسد: «نظاره کردن اندر احداث و صحبت با ایشان محظور است و مجوّز آن کافر و هر اثر که اندرین آرند بطالت و جهالت بود و من دیدم از جُهّال گروهی به تهمت آن با اهل این طریقت منکر شدند و من دیدم از آن مذهبی ساختند و مشایخ به جمله مر این را آفت دانسته‌اند و این اثر از حلولیان مانده است لعنهم الله».[3] قشیری نیز با این رویّه مخالف بوده و آن را آفت تصوّف می‌داند، حتّی شمس تبریزی که به‌عنوان یکی از استوانه‌های تصوّف عاشقانه مطرح است این شیوه را نپسندیده و صاحبان این عقیده را به سخره می‌گیرد.[4] غزالی نیز این کار را آفتی برای تصوّف دانسته و

---

۱. بنگرید: تلبیس ابلیس، صص ۳۳۱ ـ ۳۲٤؛ دنباله جستجو در تصوّف، عبدالحسین زرّین‌کوب، تهران، امیرکبیر، صص ۲۰ ـ ۱۷.

۲. شرح مثنوی شریف، ج ۱، ص ۱۰۹. دربارهٔ موارد بیشتری از آن بنگرید: عارف و صوفی چه می‌گویند؟، صص ۵۹ ـ ٥٤.

۳. کشف المحجوب، ص ٥٤۲.

٤. رساله قشیریه، عبدالکریم قشیری، ترجمهٔ بدیع الزّمان فروزانفر، ص ۷٤۱؛ بنگرید: مناقب العارفین، افلاکی، ص ٦۱٦؛ تذکرة الاولیا، صص ۲۲٥، ٤۹۸ ـ ٤۹۷؛ احوال و آثار اوحد الدّین کرمانی، ص ۳۷۰؛ ←

فقیهانه حکم به حرمت آن کرده است.[۱]

البتّه کسانی هم که به چنین شیوه‌ای پای‌بند و یا مشهور بوده‌اند مراد خود را چیزی خلاف آنچه که مخالفان از ظواهر کلمات آنها فهمیده‌اند، گزارش کرده‌اند. به‌عنوان نمونه از کسانی که در تمسّک به این راه و رسم از دیگر همراهانی نظیر عراقی مشهورتر است اوحدالدّین کرمانی است.[۲] امّا عمده تلاش وی تبیین و توجیه عقلی و عرفانی این فکر است. به این بیان که وی جمال مطلق را در مظهر انسانی که لطیف است می‌جست و معتقد بود که زیباپرستی عین خداپرستی است و عشق ما بر جمال ظاهری، همان عشق به کمال و عشق به‌حق است چراکه:

اندر ره عشق اگر تو هستی غازی — با خون و رگ و پوست چه می‌پردازی
در شاهدْ شاهدی دیگر نهان است — با آن شاهد خوش است شاهد بازی

و خود وی اذعان دارد که آنچه می‌بیند معناست از راه صورت خوب.

در صورت خوب دید باید معنی — کز صورت زشت خوب ناید معنی

* * *

قومی که اباحتی به من می‌بندند — بر ریش و سبال خویش می‌خندند
گر خلوت و عزلت از اباحت باشد — پس جمله انبیاء مباحی باشند

* * *

گرمست شدن ز عشق اباحت باشد — پس خاک کف اهل اباحت ماییم

* * *

آنجاکه طریق و شیوه تحقیق است — شاهد بازی طریق هر صدیق است
هرکو سوی شاهدی به شهوت نگرد — صدیق نباشد برِ ما زندیق است

→

شرح مثنوی شریف، ج ۳، ص ۱۱۷۰.

۱. کیمیای سعادت، ج ۲، ص ٥٦.

۲. نفحات الانس، ص ۵۹۰؛ شرح مثنوی شریف، ج ۱، ص ۲۹.

* * *

و اهداف خویش را از صورت‌گرایی و عشق به زیبارویان این‌گونه بیان می‌کند که:

اوحد تو هوای نفس را عشق مخوان کین عشق عزیز است به هر خس ندهند

* * *

گر شاهد را برای شهوت طلبی سگ بر تو شرف دارد و شیطان

و به‌طور صریح و همگام با مخالفین طریق عشق صوری می‌گوید:

اندر ره عشق هر که دارد گذری با خود نکند به هیچ وجهی نظری

گر هرچه که شهوت است آن عشق بود پس عاشق صادق است هرگاو و خری[1]

و از دیدگاه وی آن عشق و عاشقی که صوفیان از زبان مخالفین مورد اتّهام هستند نه شیوهٔ بزرگان تصوّف است بلکه شعار آنان چنین است که:

شهوت بازی کار خر و گاو بود خود را در باز عشق بازی این است

احمد غزالی که در آثار خود داستان‌ها و حکایات و تمثیلات زیادی از عشق مجازی آورده، بر آن است که نظر به خوبرویان به دو قسم است: «یکی از روی شهوت و دیگری از روی عبرت. درحالی که نظر بر خوبان از روی شهوت گناه است. همین نظر اگر از روی عبرت باشد عبادت محسوب می‌شود. وی این نظر را بر حدیث پیامبر(ص) مبتنی می‌کند که: **"النظر بالعبره الی وجوه الحسان عبادةٌ و من نظر الی وجه حسن بالشهوه کتب علیه اربعون الف ذنب".**»[2]

روزبهان بقلی نیز که تلاش دارد با دلایل عقلی و شرعی عشق مجازی انسانی را توجیه کند، عشق انسانی را وسیله‌ای برای رسیدن به عشق الهی دانسته و

---

۱. احوال و آثار اوحد الدّین کرمانی، صص ۳۷۶ ـ ۳۷۲.

۲. سلطان طریقت، ص ۵۹: نظرکردن به عبرت به چهره‌های زیبا عبادت است و هرکس به صورت زیبا از روی شهوت بنگرد چهل هزارگناه بر او نوشته می‌شود.

می‌گوید: «اگر مرید از علل نفسانی در عشق انسانی مطهّر شود در عشق الهی راسخ باشد و اگر بر جامه جان از لوث شهوت چیزی بماند در جهان عشق الهی از مرکب حقیقت پیاده‌رو باشد.»[۱]

خلاصه آنکه حسن‌ظن و صدق اعتقاد نسبت به چنین جماعتی از صوفیان اقتضای آن را دارد که بگوییم آنان مشاهده وجه حق و جمال مطلق و رسیدن به عشق الهی را که سنگ بنای تصوّف است، با مطالعه و نگاه به جمال ظاهر صوری[۲] به‌دست می‌آورند. هدف آنان اگرچه سوق دادن آدمی از عالم صورت به عالم معناست امّا از آنجاکه انسان در عالم صورت زیست می‌کند و این صورت‌های عالم می‌تواند به عنوان نمادی از آن عالم باشد صوفی می‌تواند از این نماد به‌عنوان نردبانی در جهت رسیدن به عالم حقیقی استفاده کند[۳] و همهٔ اینها به شرطی است که در دلباختگی به عشق مجازی نماند و به تعبیر عبدالرّزاق کرمانی نه نگاه و کیف از سیب زنخدان باشد[۴] بلکه چنان باشد که اوحد الدّین کرمانی می‌فرماید:

زان می‌نگرم به چشم سر در صورت — زیرا که معناست اثر در صورت
این عالم صورت است و ما در صوریم — معنی نتوان دید مگر در صورت

نتیجه اینکه:

اوّلاً: شاهد بازی حتّی به آن معنایی که برخی از صوفیان نظیر عراقی و اوحد الدّین کرمانی گفته‌اند، مورد قبول بسیاری از بزرگان تصوّف نبوده و نیست. و روی هم رفته این کار را موجب کفر و سوءاستفاده شیّادان و خلاف روح عرفان می‌دانند.

---

۱. عبهر العاشقین، ص ٤٢.
۲. جامی در دفاع از آنها می‌گوید: «یشاهدون بالبصیره الجمال المطلق المعنوی بما یعانیون بالبصر الحسن المقید الصوری» (نفحات، ص ۵۹۰).
۳. هنر و معنویت اسلامی، ص ١٦٣، شرح مثنوی شریف، ج ۱، ص ۳۲ ـ ۲۹.
٤. مجموعه آثار فارسی احمد غزالی، شیخ احمد غزّالی، ص ۵۱.

دوم: اینکه دیدگاه و روش کسانی که چنین طریقی را پیشه خود ساخته‌اند نیز اگرچه قابل تأمّل است و دفاع از آن نیز مشکل است، امّا نه آن چیزی است که مخالفان متشرّع آنها می‌گویند الّا اینکه برخی از سوءاستفاده‌های صوفیان کوچه و بازاری و کسانی که ظاهر درویشی را به خود بسته‌اند به حساب مشایخ عرفان و تصوّف بگذاریم. این آفت نه‌تنها دچار بسیاری از ردّیه‌نویسان تصوّف و عرفان است بلکه مشکل اساسی غالب کسانی است که به ردّ و انکار فرقه‌ها و دیدگاه‌های غیرخودی دست زده‌اند. پرواضح است که اگر در بررسی هر مکتب و گروهی بجای نگاه به اصل و اساس تفکّر آن گروه که از سرچشمهٔ اصلی منابع و رجال علمی قابل قبول آن برخواسته است، به عمل و سخن پیروان و منسوبان و یا دیدگاه‌های شاذ برخی از بزرگان آن نگاه کنیم می‌توان حق را به مخالفان آن مکتب داد. و چه بهتر که خلاصه این‌گونه نقد و اعتراض‌ها را که در سخنان صوفیان کم نیست از زبان غزالی بشنویم آنجا که می‌گوید: «... و بسیارند زنان و مردان که جامهٔ صوفیان دارند و بدین کار (یعنی شهوت‌پرستی و عشق‌بازی با زیبارویان) مشغول شده‌اند و آن‌گاه هم به عبارت و شیوهٔ طامات این را عذرها نهند و گویند: فلان را سودا و شوری پیدا آمد... و گویند عشق دام حق است... و قوادگی را ظریفی و نیکوخویی نام کنند و فسق و لواطت را شور و سودا نام کنند، باشد که عذر خویش را گویند: فلان پیر ما را به فلان کودک‌نظری بود و این همیشه در راه بزرگان می‌افتاده است و این نه لواطت است که شاهد بازی است، و باشد که گویند: عین روح بازی باشد![1] و از این جنس ترّهات به هم باز نهند تا فضیحتی (رسوایی) خویش به چنین بیهوده‌ها بپوشند، و هر که اعتقاد ندارند که این حرام است و فسق است، اباحتی است و خون وی مباح است».

---

۱. کیمیای سعادت، ج ۱، ص ٤٨٦.

وزن عروضی و وزن هجایی در موسیقی سماعی[1]

دکتر سیّد مصطفی آزمایش

گر به طریق عارفان رقص کنی به ضرب کن
دنیا زیر پای نِه دست بـه آخـرت فشـان

سعدی

کلمه پوئتری (poetry) در زبان انگلیسی و کلمه پـوئه‌تیک (poetique) در زبان فرانسه به ریشه لاتینی کهنی باز می‌گردد که دارای مشتقات فراوانـی مـانند پـوئِم (poeme)، پـوئِزی (poesie) و پـوئِت (poete) است کـه بـه‌معنای شـعر و شاعری و ملحقات آن است. البته اصل این کلمه لاتین نیز از مصدر یونانی poesis به‌معنای ساختن یا ابداع است. کتابی به نام **شاعرانه** (poetique) در بیان فنّ شاعری از ارسطو دردست بود که در قرن اوّل هـجری از زبـان سـریانی بـه زبـان عـربی بازگردانده شده و **بوطیقا** نام گرفت که خـود ایـن واژه عـربی شـده واژه لاتـینی "پوئه‌تیک" است. نویسنده در این کتاب از شعر به عـنوان خـیالی شـاعرانـه یـاد

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شمارهٔ ۱۱، زمستان ۱۳۸۰.

می‌کند قطع نظر از ساختار قالبی آن. امّا خواجه نصیرالدین طوسی در کتاب **اساس‌الاقتباس** خویش که در فنّ منطق تدوین نموده «برخلاف نظر منطقیون قدیم می‌فرماید: محقّقان متأخّر می‌گویند شعر کلامی است مخیّل، مؤلّف از اقوال موزون متساوی مقفّی»[۱]. به این ترتیب وزن، جزء مختصات شعری است. و بر این مبنا اهل فن نتیجه گرفته‌اند که «شعر تألیفی از کلمات است که نوعی وزن در آن بتوان شناخت»[۲].

وزن عروضی

چنان‌که گفتیم از لوازم شعر فارسی ضرب و آهنگ است و بدون ضرب و آهنگ که مندرج در وزن و در ساختار شعر است، شعر فارسی واقعیّت خود را از دست می‌دهد.

امّا وزن در شعر چیست؟ خواجه نصیرالدّین طوسی، در **معیارالاشعار**، گوید «امّا وزن هیاتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیات لذّتی مخصوص یابد که آن را در این موضع وزن خوانند»[۳] آملی در تعریف وزن می‌گوید: شعر از به‌هم پیوستن حرفهای متحرّک و ساکن که به تعداد مساوی و به یک ترتیب باشند به‌وجود می‌آید.[۴] مرحوم دکتر پرویز ناتل خانلری بر این تعریف خرده گرفته و گفته است: «وزن

---

۱. پرویز ناتل خانلری، تحقیق انتقادی در عروض فارسی، چاپ اوّل، ۱۳۲۷، ص ۳.

۲. همان، ص ۷. خانلری هم‌چنین گوید: «حقیقت این است که در هریک از زبانهای دنیا اگر شعری هست موزون است و شعر بی‌وزن یا منثور که اخیراً به گوشها می‌خورد (مقصود شعر نو) از مخترعات شعرای قرن نوزدهم فرانسه بوده و تجدّدخواهان زبانهای دیگر از ایشان اقتباس کرده‌اند» (ص ۵).

۳. معیار الاشعار، ص ۳.

٤. نفایس الفنون، ص ۱۱۱.

شعر عبارت است از تقسیم هجاهای مختلف به دسته‌هایی که یا متساوی و متشابه باشند یا در عدم تساوی و تشابه آنها نظم و قرینه‌ای وجود داشته باشد و تکیه کردن روی یکی از هجاهای هر دسته، این دسته‌ها را از یکدیگر جدا می‌کند. و مراد از این که در عدم تساوی و تشابه نظم و قرینه‌ای باشد، این است که فی‌المثل شعر از دو جزء مختلف مانند مستفعلن و فعولن ترکیب شده که به تناوب در پی یکدیگر قرار گرفته باشند.»[۱]

بنابراین تعریف، دکتر خانلری وزن شعر را عبارت از تقسیم شعر به هجاهای منظّم و متقارن می‌داند اعمّ از اینکه متساوی و متشابه الاجزاء باشند یا نباشند. یعنی وی نظم و ترتیب هجایی در درون ساختار شعر را عامل ایجاد وزن در شعر می‌شمارد. به این ترتیب وزن شعر تابعی از نظم هجایی می‌گردد.

هجا چیست؟

هجا عبارت از صوت و آوایی است که به واسطه آن، حرف قابلیت ادا شدن می‌یابد. یعنی حرف "ب" و "ت" اگر به‌هم پیوسته شوند کلمه "بت" را بدست می‌دهند. پیداست که بیان این کلمه مستلزم اختلاط صوت با آن است. به این ترتیب "بت" به صورت کلمه قابل بیان نیست مگر آن‌که زیر و زبر و ضمه و فتحه و کسره و جزم و سکون و تشدید بر آن وارد شود، مثلاً "بُتْ". پس آوا و سکون در کلماتند که باعث خوانده شدن آنها می‌گردند و این مصوّت‌ها را هجا می‌توان نامید. مبنای شعر فارسی کمیّت "هجا"هاست. درکمیّت هجایی با دو دسته صوت سروکار داریم:

الف) هجای بلند: مانند آباد که دارای دو الف ممدود است.

---

۱. خانلری، ص ۱۱.

ب) هجای کوتاه: مانند اَبَد که دارای دو فتحه و یک سکون است.

معمولاً یک هجای بلند با دو هجای کوتاه برابر است.

امّا عامل دیگری که دخیل در کمیّت هجایی است، تکیه (accent tonique) است که سبب قوّت و ضعف اصوات می‌گردد و بر وزن تأثیر می‌نهد[۱].

اقسام وزن شعر

اکنون که وزن شعر را اندکی دریافتیم نگاهی به اقسام وزن شعر می‌افکنیم.

نظم‌بندی درونی شعر برحسب ترتیب هجایی یا «تقسیم‌بندی اصوات به دسته‌های متساوی و متشابه به یکی از سه اعتبار ممکن است.

اوّل ـ کمیّت هجاها: امتداد اصوات و هجاها در زمان.

دوم ـ تکیه: قوّت یا شدّت بعضی از هجاها نسبت به یکدیگر.

سوم ـ تعداد: یعنی شماره هجاها صرفنظر از امتداد و قوّت آنها».[۲]

تقطیع بحر عروضی

به قول خانلری: «در شعر فارسی مبنای اصلی شعر همان کمیّت هجاهاست و عروض‌نویسان بی آن که به این اصل متوجّه باشند قواعدی وضع کرده‌اند که به وسیلهٔ آنها اوزان را تشخیص داده و اشعار را تقطیع می‌کنند».[۳]

تأثیر شعر بر شنونده

کی شعرِ تَر اَنْگیزَدْ خاطر که حزین باشد؟ (حافظ)

---

۱. خانلری، ص ۱۲.
۲. همان، ص ۱۱.
۳. همان، ص ۱۲.

می‌توان از این گفتهٔ حافظ چنین استنباط نمود که علی‌القاعده "شعرتر" کلامی است که در اثر شنیدن آن "خاطر محزون" تغییر حالت یافته و شادمان می‌شود. اکنون باید دید آنچه سبب تغییر احوال درونی شنونده یک شعر می‌شود ریشه در کجا دارد؟ در مفهوم کلمات و محتوای ترکیبها؟ و یا در ساختار شعر و آهنگ کلمات و ارتعاشی که از خوانده شدن این کلمات در فضای ذهن شنونده پدیدار می‌شود؟

بررسی ادب ایران این اندیشه را تقویت می‌کند که وزن و ضرب و غالب ویژگی‌هایی که امروزه در مغرب زمین از لوازم موسیقی شمرده می‌شود، در شعر فارسی از مشترکات میان شعر و موسیقی به‌شمار می‌آید. حتّی شاید بتوان گفت که از لوازم شعر فارسی ضرب و آهنگ است و بدون ضرب و آهنگ که مندرج در وزن و در ساختار شعر است، شعر فارسی واقعیت خود را از دست می‌دهد. این وزن و ضرب و آهنگ که در ساختار درونی شعر موج می‌زند خود به‌تنهایی برای ایجاد اثر در وجود شنونده شعر عامل مهمّی است، اعمّ از آن‌که شعر دارای مفهوم نیرومندی باشد یا نباشد. پس در بررسی شعر فارسی، پژوهنده نه فقط با فنّ معانی ــ که مرتبط با محتوای پیام و معنی کلّی و جزئی کلمات است ــ سروکار دارد، بلکه با فنّ موسیقی ــ که ناظر بر ساختار شعر است ــ نیز سروکار پیدا می‌کند.

ساختار شعر فارسی مانند سیم‌های تار و سه‌تار و چنگ است که وقتی خوانده شوند به ارتعاش درمی‌آیند و از اثر آن ارتعاش، موسیقی و آهنگی در فضای ذهن خواننده پدیدار می‌شود و احوال درونی او را دگرگون می‌سازد. به این ترتیب موسیقی درونی شعر فارسی می‌تواند به‌تنهایی به تغییر احوال خواننده منجر شود و او را غمزده یا شادمان، مست یا مخمور، مشتاق یا بی‌تاب نموده، و خاطر حزین را شادمان سازد.

آهنگ درونی کلام و میل ترکیبی حروف و کلمات

آن شکل بین
و آن شیوه بین
و آن قَدُّ و خَدُّ و دست و پا
آن رنگ بین
و آن هنگ بین
و آن ماهِ بَدْر، اندر قبا
ای رونقِ جانم ز تو
چون، چرخ؛ گردانم ز تو
گندم فرست ایجانْ
ـکه تا
خیره نگردد آسیا (دیوان شمس)

نخستین عاملی که سبب روانی وزن درونی شعر می‌شود، میل ترکیبی حروف با یکدیگر است. زیرا برخی حروف نسبت به یکدیگر تمایل آوایی دارند و برخی تنافر آوایی. حروفی که تمایل آوایی دارند وقتی با یکدیگر ترکیب شوند کلام آهنگین و دلنشین می‌سازند (مانند چهارپاره فوق در بحر رجز کامل) و برعکس از ترکیب حروف متنافر، کلامی نادلچسب و ناموزون به‌وجود می‌آید. برای نشان دادن ترکیب ناموزون از جمع آوردن حروف متنافرالطنین. این مثال از منوچهری دامغانی معروف است:

غُرابا مزن بیشتر زین نعیقا که مهجور کردی مرا از عشیقا

امّا ترکیب حروف متمایل الطنین برای ایجاد وزن موزون و متین به‌تنهایی کافی نیست. بلکه آنچه آهنگ درونی را دلنشین می‌سازد، علاوه‌بر کاربرد کلمات

ساخته شده از حروف متمایل التر‌کیب، استفادهٔ درست و دقیق از پدیده تشـدید است.

پدیدهٔ تشدید

یکی از عواملی که به وزن درونی شعر می‌افزاید، پدیدهٔ تشدید است. پدیدهٔ تشدید عبارت از به کار گرفتن کلماتی خوش آهنگ در درون یک بحر است که حروف مشابهی در ساختار آنها به‌کار رفته باشد. تسلسل کلمات با حروف مشابه یا به عبارت دیگر تکرار مکرّر برخی حروف؛ ایجاد طنین و طـنطنهٔ خـاصّی در شعر کرده و پدیدهٔ تشدید به‌وجود می‌آورد. اکنون باز هم در بحر رجز کامل مثالی از حافظ می‌زنیم:

گفتم گره نگشوده‌ام زآن طره تا من بوده‌ام
گفتا منش فرموده‌ام تا با تو طـرّاری کـند

گُفْ تَمْ گِرِه نَگْ شوُدِه اَمْ	مستفعلن مستفعلن
زآن طره تا مَنْ بوُدِه اَمْ	مستفعلن مستفعلن
گُفْ تا مَنَشْ فرموُده اَم	مستفعلن مستفعلن
تا با تو طرْ آری کند	مستفعلن مستفعلن

در "گُفْتمگِرِهْنَگشوده‌ام" به‌واسطهٔ مـیل تـرکیبی حـروف و تکـرار مکـرّر "گاف" و نیز در دو ترکیب "زآنطُرهتا" و "تاباتوطر" به‌واسطهٔ تکرار "ت" پدیدهٔ تشدید ایجاد شده است.

وزن پنهان شعر

باتوجّه به نکاتی که یاد شد به‌نظر می‌رسد که آهـنگ درونـی شـعر چـیزی

مستقل از کارکرد اوزان عروضی است. راز دیگری است که برای گفتگو در مورد آن باید ابتدا به تقطیع یکی دو بحر از چهارده بحر عروضی پرداخت. برای انجام ایـن امـر ابـتدا مـاکـامل‌ترین بـحر راکـه رجـز کـامل نـام دارد و از چـهارپاره متساوی‌الاجزاء و منطبق با ضـرب مسـتفعلن سـاخته شـده مـورد بـررسی قـرار می‌دهیم.

بحر رجز کامل: مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ای سا ربان منزل مکن جزدر دیا ریا رمن(امیرمعزی)
مستف علن مستف علن مستف علن مستف علن
ای ساربان آهس ته ران کارامه جا نم می رَوَد (سعدی)
ای یُو سُفِ خوش نا مِ ما خوش می رَوی بَر با مِ ما (شمس)
مستف علن مستف علن مستف علن مستف علن

زمان و تکیه در تقطیع هجایی

آنچه تقطیع هجایی و عروضی را از یکـدیگر مـتفاوت مـی‌نماید در زمـان داخلی و تکیه‌گاه‌های توقّفی است. یعنی یک وزن عروضی ثابت را می‌توان به وزنهای هجایی مختلف اجرا نمود و این اجراهای متفاوت آثار متفاوتی از خود بر مخاطب بجا می‌گذارند. آن چه امکان این تغییر اوزان هجایی را در درون یک قالب عروضی ثابت ایجاد می‌نماید زمان داخلی است. اکنون برای نمونه به همین بحر رجز کامل یعنی مستفعلن چهارپاره خود بازمی‌گردیم:

ای سآ.... ره بان! آهه..... سته ران!
ای یو..... سفه! خوشنآ..... مه ما!

در این نحو تقطیع هجایی شش نقطه علامت امتداد زمانی مـلحوظ شـده در

هریک از چهارپاره یک بیت است. اکنون با کم و زیادکردن این زمان داخلی وزن هجایی تغییر می‌یابد.

ای! یو. سُ فِه! خوش نآ. مه ما

این تقطیع هجایی با ضرب‌های پیاپی و بدون صرف زمان داخلی مانند مارش رسمی و سرود ملّی و ضرب‌های نظامی و قدم‌رو سربازان به‌هنگام رژه‌رفتن می‌باشد. اکنون تقطیع هجایی همین شعر:

تقطیع وزن هجایی

*-		*-		*-		*-	
حرکت سکون		حرکت سکون		حرکت سکون		حرکت سکون	
تَنْ		**تَنْ**		**تَنْ**		**تَنْ**	
اِ	ی	یُ	و	سُ	وُ	ف	ة
خَ	ش	ن	آ	آ	مِ	م	ا
خُ	ش	م	ی	رَ	و	و	ی
بَ	ر	ب	آ	آ	م	مِ	ا

ایّوسفه خشنا مه ما
خشمی روی بر بامه ما
ایبرشکس ته جامه ما
ای بردری ده‌کامه ما

تقطیع چکشی

هرگاه فاصله زمانی در تقطیع کمتر شود شدّت ضربان درونی کلمات بیشتر و

بیشتر می‌گردد. تقطیع سریع‌تر و تکیه کمتر بر روی تکیه گاه‌ها چنین صورتی به‌دست می‌دهد.

ای یوسفه خُشنام ما؛ خُشمیروی بر بام ما
ایبرشکسْ تِه جاممما؛ ایبردری ده کام ما

این تقطیع را می‌توان "تقطیع چکشی" نام نهاد؛ زیرا مانند کوبش پیاپی و بی‌وقفه مسگران و زرگران است که چکش خود را بر روی مفتول مسینه یا زرینه می‌کوبند و با استادی تمام و آهنگ سریعِ دستانِ خویش آن را شکل می‌دهند.

این وزن که وزن تند هجایی است، وزن تند سماعی نیز هست و به‌همین دلیل برروی شنونده مؤثّر واقع شده و بدن او را بی‌اختیارِ او به حرکت درمی‌آورد. از این‌رو است که یکبار که مولانا از وسط بازار مسگران می‌گذشت به ناگهان در اثر استماع کوبِشِ مکرّرِ چکش آنان به چرخ آمده و ساعتها به گردش و دَوَران و سماع پرداخت.

درک وزن هجایی

«کف می‌زد و دف می‌زد»

می‌توان زدن دو کف دست را بر روی هم برای دریافت وزن سریع بحر رجز مورداستفاده قرار داد، به این نحو:

ای یوسفه ـ دو ضربه
خوشنام ما ـ دو ضربه
خوش می‌روی ـ دو ضربه
بر بام ما ـ دو ضربه

تعداد ضربه‌های کف زدن با زمان داخلی تقطیع هجایی نسبت عکس دارد.

به این ترتیب که هرچقدر زمان در درون تقطیع هر مصرع بیشتر گردد تعداد ضربه‌های کف دو دست به یکدیگر کمتر می‌شود و برعکس. این ضربه‌ها تعیین‌کننده وزن موسیقی غنایی است. تغییر فرکانسِ کف زدن، آهنگ درونی شعر غنایی را به هم می‌زند.

غنا و قوّالی

غنا خواندن شعر با آواز است و خواننده شعر را "مُغَنّی" می‌نامند. حافظ می‌فرماید: «مغنّی نوای طرب سازکن». نوعی از خواندن شعر با آواز یعنی غنا، قوّالی نام دارد. قوالان خوانندگانی هستند که شعرهای غنایی را با روش مخصوص و لهجهٔ خاص در حلقه‌های ذکر صوفیانه اجرا می‌نمایند. حافظ می‌فرماید:

دلم از پرده بشد، حافظ خوش لهجه کجاست؟
تا به "قول" و غزلش ساز و نوایی بکنیم

در بسیاری از سلاسل صوفیّه ــ که رسم قوّالی را معمول می‌دارند (مانند چشتیه) ــ قوّالان و مغنّیان گاهی به عوض استفاده از آلات و ادوات موسیقایی؛ فقط از روش "کف زدن" استفاده می‌کنند. هرگاه که قوّال مصلحت بداند تا در حضّار حالت جدیدی ایجاد کند، تعداد "مکث" و "زمان" و "تکیه" و "شدّت" و "سرعت" کف زدن را تغییر می‌دهد. اثر کف زدن در قوّالی سماع‌کنندگان به‌قدری زیاد است که گویی سراسر حالات و احوال صوفیان در میان دودست قوّال و نقّال قرار دارد.

دستی زده بر دستی

به فرموده مولانا گویی با کوبش دست قوّال، پنبه وجود صوفی زده می‌شود و

زنگارهای کدورت منیّت و انانیّت او فرو می‌ریزد و او خالص و پاک می‌شود. با تغییر فرکانس کف زدن و تغییر سرعت هجایی شعر غنایی که به تغییر آهنگ سماع می‌انجامد آثار غنا بر مستمعان نیز تغییر می‌یابد.

دیاپازون قلب صوفی

تأثیر تغییر فرکانس آهنگ‌های غنایی بر شیمی مغز و امواج مغزی صوفی امری است که مکرّراً ثابت شده است. زیرا میان آهنگ درونی شعری که قوّال می‌خواند و صوفی می‌شنود و "طنین درونی" این آهنگ‌ها در وجود صوفی رابطه مستقیمی وجود دارد. یعنی شاید به یک اعتبار بتوان قلب صوفی و حلق قوّال را به دو دیاپازون تشبیه نمود. وقتی تارهای حنجره قوّال و ضربه‌های کف زدن او تغییر آهنگ می‌دهند؛ این تغییر آهنگ، دیاپازونِ مولدِ امواجِ مغزیِ صوفی را تحت الشّعاع قرار داده و آهنگ درونی فعّالیت‌های غدد زیر جمجمه‌ای او را دگرگون می‌سازد. تغییر فرکانس کف زدن و غنا توسط قوّال سبب تغییر حالت صوفی می‌شود. هر فرکانس غنایی ایجاد یک رزنانس داخلی می‌کند و این رزنانس از جهت طبّی به‌صورت ترشّح سوبستانس‌های گوناگون غدد اندوکرین در وجود صوفی ظهور می‌نماید. گاهی صوفی مست و گاهی مخمور و گاهی بیهوش می‌شود و گاهی در وجد و زمانی در شور می‌افتد.

و آن ساقی هر هستی، با ساغر شاهانه

وزن غنایی راهی به‌سوی نیستی است. صوفی با استماع ضربات تقطیع‌های قوّالان از خود "بیخود" شده و روی در فنا می‌آورد. "بیخود"یی که مقدّمه خویشتن‌یابی و فنایی که مقدّمه بقا است. راهی که از میان دستان قوّال آغاز

می‌شود تا بی‌نهایت امتداد می‌یابد.

مطربان رفتند و صوفی در سماع عشق را آغاز هست؛ انجام نیست

(سعدی)

گویی قوّالی و غنا مانند جام و ساغر بزرگی است که درون آن داروهای مؤثّر گوناگونی وجود دارد و این داروها را ساقی که همان قوّال مغنّی است با دو کف دست خود از راه گوش در درون پیکر صوفی فرو می‌ریزد و احوال او را دیگرگون می‌سازد. درحقیقت "روزن گوش صوفی" دهان و دهانه‌ای به درون جان او است و روح او مانند جنینی در درون جسمش از این روزن غذا می‌گیرد و رشد می‌کند. به همین دلیل مولانا می‌فرماید: «آدمی فربه شود از راه گوش». آهنگ غنایی و تغییر فضاهای درونی هجاهای آن به صورتی که یاد شد از راه گوش بر جان صوفی تأثیر می‌گذارد و گوش نه‌تنها دهان جان صوفی است، بلکه چشمان او نیز هست. زیرا او از راه گوش آنچه را که دیگران می‌شنوند، می‌تواند ببیند و تا نبیند سرمستی بر او غلبه نمی‌یابد. مولانا نیز خود در این مورد تصریح می‌کند و می‌فرماید: «دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما».

درتن درآ درتن درآ درتن درآ درتن درآ

الله هو الله هو الله هو الله هو

صوفیان و قوّالان معتقدند که تأثیر شدید کف زدن و الحان غنایی بر احوال درونی صوفی و به‌طور کلّی تأثیر موسیقی بر نفسانیات آدمی و حتّی جانوران و نباتات از آن سبب است که با راز دمیده شدن روح به درون ماده جسم موجود زنده به‌وقت آفرینش تطبیق می‌کند. به گفتهٔ آنان وقتی خداوندگل آدم را آفرید، در او از روح خود دمید. دمیدن روح در بدن او به این عبارت بود "درتن درآ درتن درآ"

و روح از راه بینی و دهان به‌صورت نسیمی وارد بدن شد. پس وزن "درتن درآ" سبب بیداری روح و حرکت آن در بدن می‌شود و به جنبش درمی‌آید و عزم عالم بالا می‌کند.

اکنون مولانا را در تصوّر بیاورید که همراه با آهنگ چکشی غنایی و کف زدن قوّالان سر خود را در چرخ و دوار آورده و با هر ضربه دستی، یکبار چرخی به سر خود می‌دهد و این اشعار از درون جانش موج می‌خورد و بیرون می‌ریزد که:

ایّو، سُفه، خُشْنا، مِه ما؛ خُشْمی، رَوی، بَرْبا، مِه ما
اِیْدَرْ، شِکَسْ، تِه جا، مِه ما، اِیبَر، دَری، ده دا، مِه ما
اِی نُو، ره ما، اِی سو، ره ما، اِی دو، لَتِه، منصو، ره ما
جوشی، بِنه؛ درشو، رِما؛ تامِیْ، شَوَد؛ انگو، رِما
ایدل، بَرو؛ مقصو، دِما؛ ایقِب، لِئو؛ معبو، دِما؛
آتش، زدی، درعو، دِما، نظّا، رِکُن، دردو، دِما
ابیا؛ رِما؛ عَیّا؛ رِما؛ دام، دِله، خمّا، رِما،
پاوا، مَکَش، ازکا، رِما، بستان، گرو، دستا، رِما
درگل، بمان، دِپا، یه دل، جانمی، دَهَم، چِجا، یه دل،
وزآ، تشه، سودا، یه دل، ایوا، یه دل، ایوا، یه ما

ایوایه دل ایوایه ما ایوایه دل ایوایه ما ایوای ما ایوای ما در تن درآ درتن درآ....

اللهُ هو اللهُ هواللهُ هواللهُ هواللهُ مولانا و هوالله هو الله هو

در بحر رجز کامل مولانا جلال الدّین بلخی خراسانی غزل‌های بسیار زیادی سروده است. این بحر و تقطیعات هجایی آن نشانگر وجد و بی‌خویشی و شور و

جنون و دیوانگی کامل و مطلق و خالص است. این بحر در زمانی که مولانا از مشرب شمس‌الدّین تبریزی شراب بی‌خویشی می‌نوشیده مورد استفاده قرار گرفته است.

صوفی و شعر[1]

بوطیقای شعرصوفیانه عثمانی[2]

تورقای شفق[3]

در این کتاب که تألیف محمود ارول قلیچ[4] است، پیوند تصوّف و شعر در ادبیات عثمانی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

در ادبیات ترکی عثمانی، همچون ادبیات فارسی، عرفان و تصوّف جایگاه مهمی دارند. هرچند نمونه‌های دیگر از انواع و مضامین شعر مانند: مدح برای پادشاهان و محبّت‌نامه‌ها برای معشوق‌های زمینی و فخریه‌ها برای خودستایی و هجویه‌ها در شعر عثمانی دیده می‌شود، ولی تعداد آن‌ها نسبت به اشعاری که در مضامین تصوّف نوشته شده است بسیار کم هستند.

---

۱. مندرج درعرفان ایران، شماره‌های ۳۱ و ۳۲، بهار و تابستان ۱۳۸٦.

2. ***Süfi Ve Siir, Osmanli tasavvuf şiirinin poetikasi,*** Mahmut Erol Kiliç, Insan yayinlari, 2004.

۳. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران.

٤. استاد عرفان و تصوّف دانشکدهٔ الهیات، دانشگاه مرمره استانبول.

کتاب **صوفی و شعر** با یک مقدّمهٔ مفصّل دربارهٔ کلّیات موضوع آغاز می‌شود و مشتمل بر چهار فصل است. در این مقدّمه مؤلّف سعی می‌کند تا دیدگاه‌های صوفیان و عارفان را دربارهٔ منبع هنر بیان کند و می‌گوید: «منبع اصلی هنر از نظر صوفیان و عارفان، خداوند است؛ یعنی بزرگ‌ترین هنرمند، خداوند تبارک و تعالی است».

پژوهشگرانی که در مورد شعر عثمانی تحقیقاتی انجام داده‌اند به این نتیجه رسیده‌اند که بیشتر شاعران بزرگ عثمانی، در عین حال از بزرگان صوفیان و عارفان نیز بوده‌اند. هم‌چنین اغلب صوفیان بزرگ نیز شاعران بزرگی بوده‌اند.

شاعران عثمانی از سه تن از شخصیّت‌های بزرگ تاریخ تصوّف پیروی کرده‌اند؛ مانند سالکی که برای رسیدن به هدف خود از پیر طریقت پیروی می‌کند. نخستین این بزرگان که تأثیر وی از شرق تا غرب همهٔ جهان را فرا گرفت شیخ الاکبر محی‌الدّین عربی است. مؤلّف، نظریهٔ هنر را از دیدگاه ابن عربی بیان می‌کند و می‌گوید: «استاد فکری شاعران عثمانی ابن عربی است.» از شاعران نیز نمونه‌هایی می‌آورد که در ستایش ابن عربی شعر سروده‌اند. عبدالرّحمن رامی چلبی (وفات ۱۶۳۹ م.) مدیحه‌ای به‌نام "مدیحهٔ شیخ اکبر" نوشته است و دربارهٔ وی می‌گوید: «تو شیخ من هستی.» شاعر دیگری که ابن عربی را ستایش کرده است نابی (وفات ۱۷۱۲ م.) است که در مسیر سفرش به خانه خدا در مسجد سعدالدّین قونوی در قونیه نسخهٔ **فتوحات** را که به خط خود ابن عربی بود دیده و گرد و غبار آن کتاب را به نیّت تبرّک به‌صورت خود می‌کشد.

شاعران با ابن عربی در دنیای مادّی دیدار نکرده‌اند ولی در عالم معنوی چندین شاعر و عارف بزرگ با او دیدار و گفتگو کرده‌اند. یکی از این عارفان صاحب تفسیر **روح البیان**، اسماعیل حقّی بورسوی است که می‌گوید: «یک روز

بین خواب و بیداری بودم که شیخ پیش من آمد و دستم را گرفت و بیتی را به من تلقین کرد.»

دومین شخصیّت بزرگ که بر شاعران عثمانی تأثیر فراوان دارد مولانا است. بسیاری از شاعران از این عارف و شاعر بزرگ پیروی کرده و در اشعار خود از وی ستایش کرده‌اند. هم‌چنین تعداد زیادی از شاعران، پیروان سلسلهٔ مولویه بوده‌اند. معروف‌ترین شاعری که مولانا را ستایش کرده است شیخ غالب است که خود این شاعر به مقام پیر طریقت مولویّه رسیده بود و در اوّل **مثنوی** خود که **حسن و عشق** نام دارد می‌گوید: «اسرارم را از **مثنوی** گرفتم».

سومین شخصیّتی که شاعران عثمانی از او به‌عنوان استاد خود یاد می‌کنند، یونس امره است. یونس امره اوّلین شاعر بزرگ ترک در آناتولی است و حقایق عرفانی را که مولانا و ابن عربی بیان کرده بودند به زبان ترکی سروده است. شاعران و عارفانی مثل نیازی مصری و اسماعیل حقّی بورسوی از وی ستایش کرده‌اند و اشعارش را شرح داده‌اند. اشعار ساده و دلنشین یونس امره باعث شد که شعر او در میان مردم عادی نیز با استقبال زیادی مواجه شود.

در جامعهٔ عثمانی تقریباً همهٔ افراد از مردم عادی گرفته تا پادشاه، پیرو طریقتی بوده‌اند. در میان آنها سلسله‌هایی مثل مولویه، خلوتیه، نقشبندیه، گلشنی، بکتاشی، بایرامی، جلوتی، شعبانی و اویسی پیروان بیشتری از دیگر سلسله‌ها داشته‌اند.

از نظر دکتر قلیچ، منبع اصلی شعر عثمانی تصوّف است و اگر اصطلاحاتی را که در دیوان‌های متعدّد شعر به کار برده‌اند بررسی کنیم با این اصطلاحات روبه‌رو می‌شویم: "بزم ازل" "الست" "کُنت کنز....." "تجلّی" "کثرت" "ظاهر" "معشوق" "عاشق" "عشق" "دیدار" و... که همهٔ اینها تقریباً اصطلاحات عرفانی است. وی

دربارهٔ دیدگاه‌های شعرای عثمانی نسبت به شعر می‌گوید: «از نظر آنها شعر باید معنی داشته باشد. شعر عبارت از لفظ و وزن و قافیه نیست آن چیزی که شعر را ارزش می‌دهد معنای آن است نه شکل و ظاهر آن. شاعری با آموزش و تعلیم و مدرسه آموخته نمی‌شود بلکه شاعر با الهام و القا و واردات و صدورات شعر می‌گوید. مخاطبان این نوع شعر چه کسانی بودند؟ خود شاعران به این سؤال پاسخ داده‌اند، برای درک این نوع شعر، باید درون و باطن شعر را نگاه کرد نه به ظاهر و شکل آن. کسانی که اشعار ما را از منظر وزن و قافیه و لفظ نگاه می‌کنند چیزی درنمی‌یابند، فقط آنها که در جستجوی معنی‌اند اشعار ما را می‌فهمند.»

تصوّف و ادبیات عثمانی آن قدر پیوسته به یکدیگرند که کسانی هم که کتاب‌های فرهنگ اصطلاحات ادبی نوشته‌اند از بزرگان صوفیان بوده‌اند. مانند محیی که پیر طریقت گلشنی بود و کتابی به‌نام **بنیاد شعر صوفی** دارد و اسماعیل حقّی انقروی **مفتاح البلاغه و مصباح الفصاحه** را نوشته است. مستقیم زاده که پیر سلسلهٔ نقشبندیه بود کتاب **اصطلاحات شعریه** و طاهر المولوی که یکی از مشایخ در دورهٔ آخر مولویه بود کتاب **لغت ادبیات** را به رشتهٔ تحریر درآوردند.

مؤلّف در این تحقیق غیر از موارد بالا به ارتباط تصوّف با شعر و موسیقی و آهنگ در شعر عثمانی، تغییر نمادهای عرفانی به طرف شعر دنیوی و استفاده از مضامین عرفانی برای عشق‌های مجازی نیز می‌پردازد. دکتر قلیچ در این کتاب همچنین تحلیل ساختاری و مفهومی شعر عثمانی را هم از نظر زبان و هم از نظر روابط شاعر با تصوّف بررسی می‌کند.

فصل چهارم

عرفان و هنرهای بصری

حیرت صوفیانه و هنر اسلامی[1]

تأمّلی دربارهٔ تزیین از منظر فصوص الحکم[2]

آندری اسمیرنوف[3]

ترجمهٔ اسماعیل پناهی

طی سدهٔ اخیر، علاوه‌بر هنر اسلامی به‌طور کلّی، تزیین اسلامی هم، توجّه بسیاری از دانشمندان، مورّخان هنر و فیلسوفان را به خود جلب کرده است. با وجود این‌که بررسی‌های انجام شده دربارهٔ مصنوعات هنری به‌هیچ‌وجه کامل نیستند، امّا باز هم تعمیم‌هایی صورت گرفته و رهنمودهای مشخّصی برای فهم ماهیّت هنر اسلامی و اصول متعارف آن ارائه شده است.

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شماره‌های ۳۳ و ۳٤، ۱۳۸۸.

۲. عنوان اصلی مقاله چنین است:
Şüfi Hayra and Islamic Art: Contemplating Ornament through Fuşüş al-Hikam.
این مقاله را مؤلّف برای سومین کنگره بین‌المللی شاه نعمت‌الله ولی با موضوع خاص «شاه نعمت‌الله ولی و ابن عربی» که در سویل اسپانیا در پائیز سال ۱۳۸۳ برگزار شد، نوشته است. در تمام مقاله، پاورقی‌هایی که با ستاره مشخص شده از مؤلّف و بقیه از مترجم است.

۳. Andrey Smirnov: محقّق و استاد روسی در زمینهٔ فلسفه و عرفان اسلامی.

به‌نظر من برای طرح این تبیین‌ها به روشی بسیار تقریبی ــ و شاید تا حدودی دلبخواهی ــ می‌توان آنها را به سه دستهٔ عمده تقسیم کرد: نخست، تبیین‌های فلسفی (ماسینیون،[1] بورکهارت[2] و نصر)؛ دوم، تبیین‌هایی که از سوی مورّخان هنر ارائه شده‌اند (گرابار[3]، اتینگهاوزن[4])؛ سوم، تبیین‌هایی که مبیّن تلقّی صوفیانه از هنر اسلامی است (اردلان، بختیار).

من مدّعی نیستم که این "دسته‌بندی"، یک دسته‌بندی "علمی" است بلکه این گروه‌ها گاهی همپوشانی دارند؛ نظیر سیّد حسین نصر، که مشکل می‌توان در نوشته‌های او، بین استدلال‌های فلسفی و مواضع صوفیانه ـ اشراقی ـ عرفانی‌اش تمایز قائل شد. هدف از طرح چنین دسته‌بندی‌ای در این مقاله، صرفاً بیان این نکته است که من از هیچ‌یک از این روش‌های سه‌گانهٔ تحقیق و تبیین، پیروی نمی‌کنم، بلکه می‌خواهم زمینهٔ منطقی مشترکی را در بنیاد (یا می‌توان گفت در پسِ) پدیده‌های مختلف فرهنگ اسلامی، جستجو کنم؛ و از این چشم‌انداز، به مقایسهٔ تزیین اسلامی و گفتمان فلسفی صوفیانه، بپردازم.

منظور من از "پیش‌زمینهٔ منطقی" دقیقاً "ساختار منطقی" نیست، بلکه فرایند یا شیوهٔ معیّنی برای ایجاد چنین ساختاری و بخشیدن معنایی مناسب به آن است؛ درواقع این فرایندی (یا شیوه‌ای) منطقی و معنایی برای صورت‌بندی پدیده‌های فرهنگی است. به اعتقاد من این فرایند و شیوه برای پدیده‌های مختلف فرهنگ اسلامی مشترک بوده و شباهت عمیق آنها را توجیه می‌کند. این امر عنوان مقالهٔ مرا روشن می‌سازد. درواقع تلاش من تحمیل معنای صوفیانه بر تزیین اسلامی

---

1. Massignion.
2. Burckhardt.
3. Oleg Grabar.
4. Ettinghausen.

نخواهد بود بلکه عبارت‌های فلسفی ابن‌عربی را برای نشان‌دادن فرایند مذکور مورد مطالعه قرار خواهم داد؛ سپس امکان کاربرد آن را دربارهٔ تزیین اسلامی بدین‌منظور بررسی خواهم کرد که آیا چنین فرایندی می‌تواند دست‌کم برخی از ویژگی‌های نوعی و برخی وجوه معنای زیباشناختی آن را توجیه کند.

اجازه دهید با متون ابن‌عربی شروع کنم. من برخی از عبارت‌هایش را که به مسألهٔ حقیقت[1] می‌پردازد، بررسی، و سپس دربارهٔ آنها اظهارنظر خواهم کرد.

سرشت واقعی عالم چیست؟ این سرشت واقعی چگونه می‌تواند از سوی انسان مکشوف گردد؟ به‌عبارت دیگر راهبرد معرفت‌شناختی مناسب برای کشف حقیقت کدام است؟ دو مسألهٔ مهم وجودشناختی و معرفت‌شناختی در کلام ابن‌عربی با هم هستند، چنان‌که آن دو در هر استدلال فلسفی منسجمی باید چنین باشند.

در اینجا راه کوتاهی برای دست‌یابی به لبّ فلسفهٔ شیخ اکبر که در متن‌های خود او آمده، برمی‌گزینم و عبارت کوتاهی را در قالب چند کلمه نقل می‌کنم. ابن‌عربی در فصّ سوم **فصوص** می‌گوید: «"حیرت" معلول تعدّد واحد از جهت وجوه و نِسَب است.»*

"حیرت" (perplexity) بی‌هیچ اغراقی مفهوم اساسی معرفت‌شناسی ابن‌عربی است. درنظر گرفتن این نکته حائزاهمیّت است که "حیرت" برای ابن‌عربی یک مفهوم ایجابی است و نه سلبی. یعنی "متحیّر"[2] بودن به‌معنی "محروم‌بودن" نیست؛ همچون محروم‌بودن از اطمینان یا نداشتن یقین، یا

---

1. Truth.

*. «تعداد الواحد بالوجوه والنسب». ابن‌عربی، فصوص‌الحکم، چاپ دوم، بیروت: دارالکتاب العربی، ۱۹۸۰، ص ۷۲.

2. Perplexed.

محروم‌بودن از حقیقت. بلکه متحیّربودن به‌معنی "داشتن" است. با وجود این، پرسش تعیین‌کننده این است که: داشتن چه چیزی؟

بگذارید مضمون پرسش را کمی باز کنم. ابن‌عربی آیهٔ قرآنی "**و قد اضلّوا کثیراً**" (۷۱:۲٤) را تفسیر می‌کند. وی توضیح می‌دهد که این سخن نوح بدین‌معنا است که: **حَیّروهم فی تعداد الواحد بالوجوه والنِسَب**؛ آنها را در تکثیر واحد با وجوه و نسب متحیّر ساخته‌اند.

حرف اضافهٔ "در" (فی)؛ و نه "با" (بِ)، همان‌طور که انتظار می‌رود در اینجا عامدانه به کار رفته است. ابن‌عربی منحصراً دربارهٔ معرفت‌شناسی صحبت نمی‌کند، بلکه وی وجودشناسی را نیز درنظر دارد. "حیرت" نه‌تنها به "تحیّر در معرفت شخص" دلالت دارد، بلکه علاوه‌بر آن مستلزم "تحیّر در وجود شخص" نیز هست. همان‌طور که ابن‌عربی آن را بیان می‌کند: **الأمرُ حیرةٌ والحیرةُ قلقٌ و حَرکةٌ والحرکةُ حیاةٌ**. نظام [عالم]، [مبتنی‌بر] تحیّر است و تحیّر، آشفتگی[1] و حرکت است و حرکت، حیات است.*

من در اینجا واژهٔ عربی "حیرة" را با پیروی از توجّه ابن‌عربی به معادل‌بودنِ آن با "تحیّر"[2] و "گرداب"،[3] "حیرة" می‌خوانم و نه "حَیرة". لغت‌نامه‌های عربی به ما می‌گویند "حیرة" (perplexity) می‌تواند به‌صورت "حیرة" و نه "حَیرة" خوانده شود، و "گرداب" (حیرة) یکی از تصاویر[4] یا وجوه مناسب حیات و نظام عالم در متون ابن‌عربی است. حائر، انسان "متحیّر"، خود را در حرکت مداوم و پیوسته

---

1. Agitation.

*. فصوص الحکم، صص ۲۰۰ ـ ۱۹۹؛ هم‌چنین نک. ص ۷۳.

2. Perplexity.

3. Whirlpool.

4. Images.

می‌یابد. او در هیچ نقطه‌ای جای‌پای ثابتی نمی‌یابد، او در هیچ‌جا تثبیت نشده است. به‌همین دلیل ابن‌عربی قائل است که انسان "در تکثیر واحد متحیّر" است. این "تکثیر"، صرفاً معرفت‌شناختی نیست، بلکه هستی‌شناختی هم هست و انسان "متحیّر" درگرداب حیات و نظام کیهانی در حال حرکت بوده و در عین حال واقف است که خود نیز داخل این حرکت است.

حال، آیا ما می‌توانیم این حرکت ــ یا حَیرة وجودی ـ معرفت‌شناختی[1] ــ را با مفهومی فلسفی درک کنیم؟ به‌نظر من پاسخ مثبت است. "حَیرة" حرکت بین دو قطب مخالف است.

دو قطب مخالفی که یکدیگر را پیشفرض داشته و تنها در پیوند و اتّحاد با هم است که معنا دارند. به‌همین دلیل است که حرکت از یکی به دیگری بی‌انتها (یا ابدی) است؛ چراکه آن دو قطب مخالف تنها با هم می‌توانند باشند، و با این انتقال مداوم و پیوسته از یکی به دیگری، نظام عالم ایجاد می‌شود. آن دو قطب، خدا و عالم، "الحق" و "الخلق" هستند. شاید این دو مفهوم عام‌ترین مفاهیم باشند و انتقال حیرت‌گونهٔ بین آنها از سوی بسیاری مفاهیم دیگر، به‌صورت زوج‌های متضاد اقتباس می‌شود؛ برای نمونه مفاهیم عبد (برده)[2] و ربّ (مولا)[3]،* و حرکت و انتقال بین آنها. درست به همین دلیل است که "حیرت"، خود، همان حقیقت است، زیرا این حرکت یک اصل بنیادین در عالم است.

اجازه دهید گامی فراتر رویم و تعمیم دیگری انجام دهیم. "الحق" و "الخلق"

---

1. Onto-epistemological
2. Slave.
3. Lord.

*. فصوص الحکم، ص ۷٤.

وجوه درونی[1] (باطن) و بیرونی[2] (ظاهر) نظام عالم هستند. "حیرت" یعنی حرکت مداوم و پیوسته از بیرون به درون و برعکس، بدون هیچ نقطهٔ توقّف نهایی[3]. این اصل بنیادین هستی‌شناختی، نظریهٔ علّیت ابن‌عربی، علم اخلاق و انسان‌شناسی‌اش را (که عنوان برخی از وجوه تعالیم او هستند) توجیه می‌کند. شیخ اکبر هر موجودی ــ یا مطابق اصطلاح‌شناسی ابن‌عربی، هر صورتی یا "فرمی"[4] ــ را از منظر منطق رابطه و انتقال از ظاهر به باطن مورد بررسی قرار می‌دهد و لذا آن معانی‌ای راکه در آن "صورت" واضح نیستند، آشکار می‌سازد.

خلاصهٔ کلام اینکه در بالا پرسشی بدین مضمون مطرح شد که: در حیرت‌بودن به‌معنای داشتن چه چیزی است؟ حال ما می‌توانیم به آن پاسخ گوییم: حَیرت قابلیت انتقال بین وجوه ظاهری و باطنی نظامِ عالم، و توانایی تعیین جایگاه هر موجودی در این حرکتِ انتقال از ظاهر به باطن است. در نتیجه حقیقت نهایی و بنیادین هر چیز مورد سؤال روشن و مملوّ از معانی درست و حقیقی است.

حال، اجازه دهید به بحث "تزیین اسلامی" منتقل شوم. من برخی نمونه‌های آن را مورد بررسی قرار خواهم داد و تلاش خواهم کرد تعیین کنم که روند شکل‌گیری ساختار انتقال و رابطهٔ ظاهر ـ باطن، و معنابخشی به آن ساختار به‌وسیلهٔ این حرکت انتقالی، مستلزم فهم این است که تزیین اسلامی به چه چیزی می‌پردازد. البتّه این به‌هیچ‌وجه مواجههٔ جامعی با موضوع تزیین یا هر بخشی از آن؛ آن‌طورکه یک مورّخ هنر آن را می‌فهمد، نیست. با این حال، تصوّر می‌کنم

---

1. Inward.
2. Outward.
3. Final Stoppoint.
4. Form.

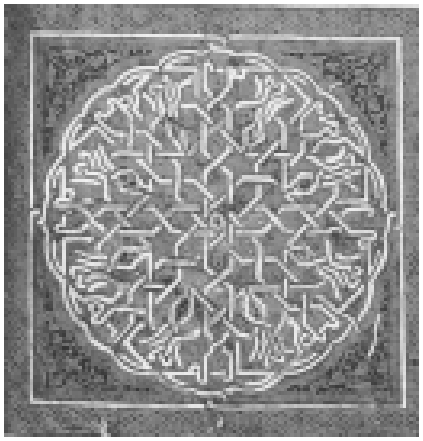
که این تحقیق مختصر و نیز اصولی که نشان‌دادن آنها مدّنظر است دست‌کم برای بخش‌هایی از تزیینات اسلامی، به اندازهٔ کافی گویا باشد.

اجازه دهید نگاهی به این صفحهٔ رنگی جلد قرآن که در قرن هجدهم [میلادی] در مراکش طراحی و ساخته شده، بیندازیم:

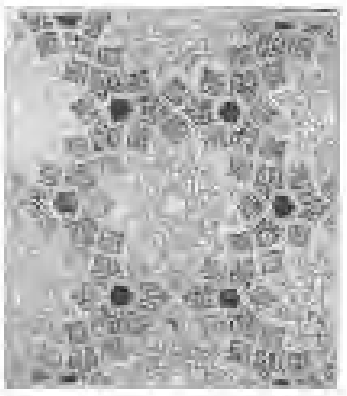
بخش مرکزی صفحهٔ آخر قرآن تهیه شده برای شاهزادهٔ مراکشی
در سال ۱۷۲۹ (کتابخانهٔ ملّی قاهره)

این نمونه‌ای از یک تزیین هندسی ظریف و زیبا است. بدون اغراق می‌توان گفت چنین طرح‌هایی در سرتاسر سرزمین‌های اسلامی به‌وفور وجود دارند. بگذارید نمونه‌های بیشتری از این نوع تزیین را ارائه کنم:

قسمت مرکزی صفحهٔ آخر قرآن تهیه شده در مراکش در سال ۱۵۶۸
(کتابخانهٔ انگلیس، لندن)



قسمت مرکزی صفحهٔ آخر قرآن تهیه شده در والِنسیا
در سال ۱۱۸۲/۸۳ (کتابخانهٔ دانشگاه استانبول)



قسمت مرکزی صفحهٔ آخر قرآن تولید شده توسّط عبدالله ابن محمّد الهمدانی
در سال ۱۳۱۳ (کتابخانهٔ ملّی، قاهره)

تزیین آخر شامل نقش‌های گیاهی است، تزیین سوم در بردارندهٔ عناصر کتیبه‌ای است و دو تزیین نخست، تزیینات هندسی صِرف هستند. نخستین تزیین، به‌واسطهٔ این امر از بقیهٔ متمایز است که از خطوط و رگه‌های رنگینی تشکیل شده است که رنگشان پس از هر مقطعی تغییر می‌کند.

تعدّد رنگ که مشخّصهٔ این نوع تزیین است، به آن چنان جلوه‌ای می‌بخشد که الگوی تزئینی‌اش در نگاه اوّلیه آشکار نمی‌شود. لذا باید گفت که این الگو در یک نگاه اجمالی درک نمی‌شود. اگر ما در جستجوی چنین الگوی کلّی، و چنین تصویر[1] (یا تصوّر) کلّی که بایستی بی‌درنگ در این تزیین ادراک شود، بوده باشیم، تلاش ما در نیل به این هدف ناکام خواهد بود. درواقع هیچ خطّی (یا رگه‌ای) رنگ خود را در تلاقی با خط یا رگهٔ دیگر حفظ نمی‌کند؛ این خط پس از چند بار حرکت به پایین، تغییررنگ می‌دهد؛ چنان‌که گویی حکایت از وقفه‌ای در این حرکت متوالی می‌کند. باتوجّه به این امر، چیزی جز جملات ابن‌عربی به‌ذهن خطور نمی‌کند: **صاحبُ الطریقِ المستطیلِ مائلٌ، خارجٌ عن المقصود.*** کسی که در مسیر مستقیم و ممتدی[2] ره می‌پوید، به سمتی در حرکت است که خارج از مقصود [و طریق حق] است.[3]

---

1. Image.

*. فصوص الحکم، ص ۷۳.

2. Stretched path.

۳. فهم این عبارت ابن‌عربی در پرتو فهم عبارت‌های قبل و بعد آن امکان‌پذیر است، ابن‌عربی می‌فرماید: «فَالحائرُ لهُ الدَّورُ والحَرکةُ الدَّوریَّةُ حول القطبِ فَلا یبرَحُ مِنهُ. و صاحب الطریق المستطیلِ مائلٌ خارجٌ عن المقصودِ طالبٌ ما هو فیه صاحب خیالٍ الیهِ غایَتُهُ فَلَهُ مِن و إلیٰ و ما بینهُما و صاحبُ الحرکة الدوریّةُ لَا بَدْأَ لهُ فَیَلْزَمُه "مِنْ" و لا غایَةَ لِکمالِهِ فتحکُّمَ عَلَیْه "إلیٰ"». (فصوص الحکم، ص ۷۳).
یعنی انسان متحیّر دارای حرکت دوری است و حرکت دوری حول دایرهٔ وجود است [و از آنجا که وجود دوری است، حرکت نیز دوری است]. و متحرّک در این حرکت از قطب وجود جدا نشده و ←

شیخ اکبر از "حَیرة" به‌عنوان نقطهٔ مقابل "مسیر ممتدِ" [الطریق المستطیل] بحث و استدلال ــ که براساس اصول منطقی ارسطو سامان‌یافته ــ صحبت می‌کند. تزیینِ نخست، ظاهراً تجسّم این ایده است. به‌نظر می‌رسد تضاد رنگ برای تقسیمِ تصویر به یک قلمروِ واضح و آشکار و یک قلمروِ نهفته، پوشیده و پنهان درنظر گرفته شده است. قلمروِ نخست به‌عنوان ظاهری که در مقابل دیدگان ما واقع شده، جلوه می‌کند، درحالی‌که به‌نظر می‌رسد قلمروِ دوم به ورای لایهٔ زیرینِ پنهان داشته شده، پاگذاشته و باطن تصویر را تشکیل می‌دهد. این تقابل ظاهر و باطن براساس تمایز رنگ ــ که در تزیین نخست کاملاً آشکار است ــ ایجاد شده است. به هر حال، این تقابل در تزیینات دیگر نیز کم اهمیّت نیست، و تعدّد رنگ صرفاً وسیله و روشی افزون‌تر برای تأکید و تکیه بر این ساختِ ظاهر و باطن است.

تزیینات آذین‌نواریِ شکسته‌رنگ،[1] در فرهنگ اسلامی معروف بودند. اصطلاح خاصّی برای اشاره به این نوع مهارت وضع شده بود. این مهارت، "مُجزَّع" (دارای رنگ متقاطع) نامیده شد. واژهٔ "مُجزَّع" در فرهنگ **لسان‌العرب** به‌عنوان **مُقطَّعُ اللَّوْن**؛ دارای رنگ شکسته، شرح داده شده است، و ریشهٔ آن "جَزْع" به‌معنای "بریدن رشته‌ای به دو نیم" است. این توضیح به‌خوبی با ماهیّت تزیین آذین‌نواریِ شکسته‌رنگ ــ که از خطوط رنگی‌ای که به‌نظر می‌رسد به دو نیم

→

حرکت وی زایل نمی‌گردد. امّا کسی‌که دارای حرکت مستقیم و ممتد است و حرکت خود را از نقطه‌ای آغاز می‌کند تا به نقطهٔ مطلوب برسد از مسیر درست و طریق حق خارج می‌شود، زیرا آنچه را همراه او و در نفس اوست، خارج از دایرهٔ وجود جستجو می‌کند، و براساس خیال و توهّم، حضرت حق را در خارج از مظاهر او جستجو می‌کند و لذا حرکت او دارای ابتدا و انتها و بین آنها است. درحالی‌که متحرّک به حرکت دوری آغازی ندارد تا نیازمند ابتدا باشد و غایتی ندارد تا محتاج انتها باشد. یعنی در حرکت دورانی، که حرکت حیرت‌زدگی است، نه ابتدایی هست و نه انتهایی، او پیوسته در مدار وجود، از خود، در خود و به سوی خود می‌رود. (م)

1. Interrupted-colour strapwork ornaments

شده، تشکیل شده‌اند ــ تناسب دارد.

ظاهراً "به دو نیم‌کردن" معنی اصلی "جَزْع" است، و نمونه‌های ارائه شده از سوی ابن‌منظور حاکی از این است. نمونه‌هایی نظیر: خَرَز مُجزَّع یا مهره‌های دو رنگ (معمولاً سیاه و سفید)، **لحم مُجَزّع** یا گوشت قرمز و سفید (گوشت نسبتاً تغییر رنگ داده). جَزَعْ، به‌صورت استعاری برای حُزن و ناراحتی استفاده می‌شود؛ زیرا ناراحتی، انسان را از علایقش جدا می‌کند. "**مُجزّع**" با وجود بیشترین ارتباط با [مفهوم] تقطیع و گسست رنگ، به‌معنی هر تقسیمی به دو بخش؛ صرف‌نظر از رنگ یا هر ادراک حسّی است.

"تقطیع" و "گسست" اصطلاحاتی منفی هستند که صرفاً حاکی از [مفهوم] غیبت، و فقدان چیزی هستند؛ فقدان همبستگی[1] یا فقدان پیوستگی. بنابراین به‌عقیدهٔ من، این دو اصطلاح برای فهم آنچه که تزیین مُجَزّع به تماشاگر انتقال نمی‌دهد، رساتر هستند تا برای بیان آنچه که این تزیین انتقال می‌دهد. به نظر من، مضمون ایجابی "**تجزیع**"؛ به دو نیم بریدن، با روند ایجاد ساختار ظاهر ـ باطن برای ادراک حسّی، نمود می‌یابد.

تصوّر می‌کنم، این ساختار دو لایه[2] به‌عنوان رابطهٔ ظاهر ـ باطن ادراک می‌شود، و حرکت بین این دو لایه، یعنی لایهٔ ظاهر و باطن و انتقال از یکی به دیگری و عکس آن، مضمون و محتوای فرایند ادراک تزیین، و معنای زیبایی‌شناختیِ تزیین مُجَزّع را تشکیل می‌دهد.

بنابراین [مفهوم] تداوم در ادراک تزیین وارد می‌شود. این همان تداوم حرکت انتقالی ظاهر ـ باطن است، و چنین انتقالی هر چه پیچیده‌تر و چند بعدی‌تر

---

1. Integrality.
2. two-Layer structure.

باشد، تزیین برای ادراکِ مبتنی بر زیباشناسی فرهنگ اسلامی نیز زیباتر جلوه می‌کند.

تزیین مُجزَّع در تفکّر اسلامی از انواع دیگر آرایه‌ها[1] و زینت‌ها[2] و به‌ویژه از موزاییک وارداتی (فُسَیفیساع[3] یا مُفَصَّص[4]) متمایز بوده است. چنان‌که دیدیم، اصطلاح ویژه‌ای برای اشاره به تزیین مُجزَّع و انتقال معنای ترکیب دولایه‌ای آن استفاده می‌شد. هرچه رابطهٔ بین ظاهر و باطن پیچیده‌تر باشد، لذّت و نشاطی که تزیین به تماشاگر انتقال می‌دهد، عمیق‌تر خواهد بود. بگذارید دو نمونه از شواهدی را که از سوی ادبیات کلاسیک اسلامی به ما ارائه می‌شود، ذکر کنم:

ابن جبیر با ارائهٔ توضیحی دربارهٔ **البیت المکرّم** و فضای پیرامون آن به سنگ مرمر شکسته‌رنگِ آن (**رُخام مُجزَّع مقطّع**) که بخش‌هایی از دیوارها و حیاط‌ها را می‌پوشاند، اشاره می‌کند. وی از هیچ عبارتی برای ابراز شور و شوق و ستایش خود نسبت به آن فروگذار نمی‌کند:

> [اجزای] این [سنگِ مرمرِ شکسته رنگ] با نظم (**إنْتظام**) شگرف و ترکیب (**تألیف**) حیرت‌انگیزی از کمال [و دقّت] بی‌نظیر، پوشش تزیینی (**تَرصیع**) باشکوه، گسستگی (**تجزیع**) رنگین و آرایش و صورت‌بندی (**ترکیب** و **رَصف**) ممتاز به یکدیگر پیوند یافته‌اند. هنگامی که بیننده تمام آن خطوط منحنی و متقاطع، دایره‌ها، شکل‌های شطرنجی و دیگر [الگوهای][5] متنوّع را مشاهده می‌کند، نگاه خیره‌اش چنان جلب این

---

1. Decoration.
2. Embellishment.
3. Fusayfisä.
4. Mufaṣṣaṣ.

۵. عبارت داخل قلّاب از خود مؤلّف است.

[و داخل الحجر بلاط واسع ینعطف علیه الحجر کأنّه ثلثا دائرة، و هو مفروش بالرّخام المُجزّع المقطع فی دور الکف الی ←

زیبایی (**حُسن**) می‌شود که گویی وی را از میان گل‌های رنگارنگ گسترانیده [بر آن] به سفری دور می‌فرستد (**یُجْلیها**)*.[۱]

واژهٔ "**اجاله**" که من در اینجا آن را "به سفر فرستادن" ترجمه می‌کنم، هم‌چنین به‌معنای "فرستادن پیرامون [چیزی]" و "قراردادن در حرکت دَوَرانی" است. دوباره [از این بحث] نمی‌توانیم چیزی جز تبیین ابن‌عربی را دربارهٔ "حَیره" به‌عنوان یک حرکت دورانی بی‌انتها[۲]، یادآور شویم. در هر دو حالت؛ خواه در بحث نظری بسیار پیچیدهٔ ابن‌عربی و خواه در توجیه ادراک حسّی مستقیم از "**مُجزَّع**" از سوی ابن‌جبیرِ سیاحت‌گر، حرکت دورانی حرکتی است بین وجوه ظاهر و باطن و بی‌انتها بودن آن ــ که با دَوَرانش بیان شده (امّا تعلیل یا ایجاد نشده) ــ مبتنی‌بر رابطهٔ ظاهر ـ باطن است؛ به‌نحوی که ظاهر و باطن تنها درکنار هم و صرفاً به‌موجب انتقال دوجانبه معنادار هستند، و می‌توان گفت حرکت از یکی به دیگری و عکس آن، بنیان حیات و هستی آنها را شکل می‌دهد.

اگر ساختار ظاهر ـ باطن به اندازهٔ کافی پیچیده شود، تأمّل دربارهٔ تزیین تنها به ادراک و لذّت حسّی صِرف منجر نمی‌شود، بلکه به تأمّلی[۳] نظیر تأمّلِ (یا

→

دورالدینار و الی مافوق ذلک]، ثم أَلصَق بانتظام بدیع و تألیف مُعجز الصنعة غریب الاتقان رائق الترصیع والتجزیع رائع الترکیب والرصف، یبصر الناظر فیه من التعاریج والتقاطیع والخواتم والاشکال الشطرنجیه و سواها علی اختلاف انواعها و صفاتها مایقید بصره حسناً، فکأنه یجلیه فی ازهار مفرشة مختلفات الالوان [الی محاریب قد انعطف علیها الرّخام انعطاف القسی].

*. ابن جبیر، رحله ابن جبیر، بیروت، مصر: دارالکتاب اللنبانی، دارالکتاب المصر، ص ۷۵.

۱. عبارات داخل قلاب در متن مقاله نیست، امّا برای فهم عبارت ابن جبیر ابتدا و انتهای کلام او را ضمیمه کردیم ـ م.

2. Endless circular movement.

3. Contemplation.

مکاشفهٔ)[1] نظریِ درخور یک حکیم فرزانه، ارتقاء می‌یابد. المقدسی، ضمن صحبت دربارهٔ مسجد جامع اموی (الجامع الاموی)، به یک‌باره، سبک خشک و بی‌روح بررسی فنّیِ ابعاد، اوضاع و جهات را رها کرده و احساس خالص، تحسین‌برانگیز و ستایش‌آمیز خود را ابراز می‌کند:

> شگفت‌انگیزترین چیز در آنجا ترتیب [و آرایشی] است که در سنگ مرمرِ شکسته رنگ (**رُخام مُجَزَّع**)، بین هر **شامَه** [یا قطعه]ای و همتا و قرینه‌اش وجود دارد (**کل شامة الی اختها**). اگر مرد فرزانه‌ای یک سال تمام به تماشای آن برود، هر روز از آن قاعده (**صیغه**)ای جدید و نکتهٔ معمّاگونه‌ای (**عُقدة**) نو برداشت خواهد کرد*.[2]

"عُقدة" یا "گره"، نقطهٔ تلاقی [یا اشتراک] ظاهر ـ باطن است. پس باید گفت این تلاقی اوج حرکت انتقالی ظاهر ـ باطن است؛ زیرا این نقطه مکانی است که ظاهر و باطن بی‌واسطه و مستقیم به‌هم می‌رسند. جای تعجّب نیست که چنین مکانی به‌عنوان یک نوع مرکز مولّد برای ساختار (یا صیغه‌ای) جدید ــ چنان‌که المقدسی به طرح آن می‌پردازد ــ تصوّر می‌شود. واژهٔ صیغه [ساختار] در انگلیسی معمولاً به "فرمول"[3] ترجمه می‌شود. شاید این بهترین ترجمه در این مورد نباشد، زیرا "فرمول" با "فرم" پیوند خورده است. درحالی‌که صیغه، "صورة" ــ معادل عربی "فرم" ــ نیست. ابن‌جبیر و المقدسی ضمن صحبت از تزیین مُجزَّع، واژه‌های "شکل" و "صیغة" را به کار می‌گیرند، حال آن‌که طبق نظر نویسندگان

---

1. Meditation.

*. المقدسی؛ احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم (مختارات)؛ دمشق: وزارت الثقافة والارشاد القومی، ۱۹۸۰؛ ص ١٤٦.

۲. و من أعجب شیءٍ فیه تألیف الرّخام المجزّع کل شامة الی أختها ولو أن رجلاً من أهل الحکمة اختلف الیه سنة لأفاد منه کل یوم صیغة و عقدةٍ أُخری.

3. Formula.

عرب، "فُسَیفیساع" یا "موزاییک" به‌وسیلهٔ صوَر، "فرم‌ها"، بـه مـا ارائـه مـی‌شوند. تفاوت بین این دو (صیغه و صورت) همان تفاوت بین ادراک از طریق انتقال و حرکت ظاهر و باطن، و ادراک "آنی و اجمالی" [یا] ادراک [امرِ] واضح و صورت آشکار، به‌تنهایی است.

المقدسی، از "مرد حکیم" (**رجل الحکمة**) سخن می‌گوید. این سخن ما را دوباره به مفهوم حقیقت سوق می‌دهد. حقیقت اصیل به‌ندرت می‌تواند مستقل از زیبایی اصیل باشد؛ یعنی آنها نمی‌توانند وجودی مطلقاً متمایز داشته باشند، بلکه رابـطهٔ بسیار نزدیکی بین این دو وجود دارد. حال می‌توانیم مشاهده کنیم چنین رابطه‌ای با چه دقّتی در فرهنگ اسلامی فهم و درک می‌شود. انتقال ظاهر ـ باطن، حقیقتِ موضوع موردبحث را انتقال داده و معانی صحیح و واقعی آن را آشکار می‌سازد؛ (همان‌طورکه در مورد رابطهٔ "الحق" و "الخلق" در فلسفهٔ ابن‌عربی، و نیز در موارد بسـیار دیگـری در انـدیشه‌های غـیرصوفیانه دیـده مـی‌شود) و احسـاس زیبایی‌شناختی عمیقی از این حـرکت انـتقالی ظـاهر ـ بـاطنِ بـی‌انـتها، حـاصل می‌شود، که ادراک احساسی از یک تزیین زیبا را شکل می‌دهد. بنابراین، حقیقت و زیبایی اصیل [با یکدیگر] تلاقی کرده و به‌تعبیر دیگر، یکی می‌شوند.

معروف است که قرآن و سنّت، **زُخرُف**؛ یعنی زیـنت‌آلات طـلا، و بـه‌مفهوم وسیع‌تر **زَخرَفة** (تزیین و آرایش)[1] را مورد انتقاد قرار می‌دهد. معنای کلمهٔ **زَخرَفة** در عربی قدیم به‌تنویه (پنهان‌کردن)،[2] تزویر (تحریف واقعیّت)[3] و کذب (دروغ)[4] شرح داده شده است. در هر حال این موضع متعارف که در مـتون قـدیمی دیـن

1. Embellishment.
2. Concealment.
3. Distortion.
4. Lie.

اسلام مورد تأکید قرارگرفته به‌معنای طرد صریح و مطلق زیبایی و امور زیبا نیست. به نظر من آنچه ممنوع و محکوم شده است، فقدان سازگاری و تکاپوی لازم میانِ ظاهر ـ باطن است. در شیء "مُزخرَف"، خواه آن شیء یک دیوار باشد یا یک گفتار، وجه واضح و آشکار (ظاهر) از وجه درونی (باطن) تبعیّت نمی‌کند؛ یا می‌توان گفت: از چنین ظاهری نمی‌توان به باطن رسید، زیرا رابطهٔ طبیعی و متعارف بین این دو توسّط "زَخرَفهٔ" ظاهر از بین رفته است. به‌خاطر همین ناسازگاری بین ظاهر و باطن است که زَخَرَفة، اختفاء و دروغ نامیده می‌شود. به هر حال عدم متابعت و ناهمگونی[1] میان ظاهر و باطن، با زیبایی حقیقی نیز در تعارض است، زیرا به‌نظر می‌رسد شهود زیباشناختی فرهنگ اسلامی ریشه در حرکت انتقالیِ ظاهر ـ باطن دارد.

روند منطقی و معنایی که دربارهٔ آن سخن گفتم، بنیان پرمحتوایی برای [تبیین] پدیده‌های مختلف فرهنگ اسلامی فراهم می‌سازد. بگذارید با بیان این نکته نتیجه گیری کنم که فهم مناسب و شایسته از این روند و نقش واقعی آن، بسیاری از تبیین‌های ارائه شده از سوی دانشمندان غربی را دربارهٔ ماهیّت تزیین اسلامی، جمع‌بندی می‌کند، برای نمونه هنگامی که اِوا بایر[2] در توصیف ویژگی‌های شاخص تزیین اسلامی بیان می‌کند که:

> غناء و تنوّع آنها [تزیینات اسلامی] از تفریع و بسط طولی [و خطّی] شبکهٔ هندسی، و از به هم پیوستن و تداخل [و همپوشانی] مداوم و پیوستهٔ صُوَری ناشی می‌شود که زیر بخش‌های جدید و اشکال بدیع را پدید می‌آورند.*

---

1. Conformity.
2. Eva Bayer.

*. Bayer E.; *Islamic Ornament*; Edinbugh University Press, 1998, P. 125-156.

یا زمانی‌که اُلِگ گرابار[1] یکی از اصول تزیین اسلامی را مطرح و چنین بیان می‌کند:

> تزیین را به‌نحو بهتری می‌توان به‌عنوان رابطه‌ای بین صُوَر تعریف کرد تا اینکه به‌عنوان مجموع صورت‌ها، این رابطه را غالباً می‌توان در قالب اصطلاحات هندسی بیان کرد.*

آنها مطالب جدیدِ اندکی را به رابطهٔ میان ظاهر و باطن و روند تولید معنا ــ که این مفاهیم و نیز سایر اصول تزیین اسلامی مطرح شده از سوی دانشمندان را توجیه می‌کنند ــ می‌افزایند.

---

1. Grabar Oleg

*. Grabar O. *The Formation of Islamic Art. New Haven*: Yale University Press, 1986, P. 186.

تأثیر زبان عربی بر هنرهای بصری اسلامی[1]

تیتوس بورکهارت[2]

ترجمهٔ امیرنصری

اصطلاح "هنر عربی" معمولاً برای معرّفی هنر اسلامی به کار می‌رود؛ البتّه مشروعیّت این تعبیر غالباً توسّط دلایلی به ظاهر موجّه مورد اعتراض واقع می‌شود که این دلایل درواقع با نگرشی سطحی و حتّی مغرضانه به امور، به ابطال این تعبیر می‌پردازند. پرسشی که پیش از هر چیز می‌بایست بدان پاسخ گفت این است که: مشخّصه‌های قریحهٔ عربی چیست و چگونه می‌توان در هنر بدان‌ها پی برد؟ تنها هنری که اعراب پیش از اسلام از آن برخوردار بودند ــ اعرابی که غالباً در گذرگاه تمدّن‌های مختلف و به‌صورت قبیله‌ای زندگی می‌کردند، دارای معماری‌ای با خطوط راست و انواع مختلفی از صنایع‌دستی بودند که اتّفاقاً به خطا

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شماره‌های ۳۱ و ۳۲، بهار و تابستان ۱۳۸٦.

2. Titus Burckhardt, "The Impact of the Arabic Language on the Visual Arts of Islam", in *Mirror of The Intellect*, Translated and Edited by William Stodart, Quinta Essentia, 1987, PP. 231-235.

کوچک انگاشته می‌شدند، امّا تأثیر آن بعدها بسیار زیاد بود که شاخص و دقیق‌ترین نمود قریحهٔ عربی است ــ زبان و از جمله خط است. اعراب زبانشان را به کلّ تمدّن اسلامی منتقل نمودند و این مسأله نه‌تنها حفظ میراث اعراب در خارج از عربستان را به‌دنبال داشت، بلکه حتّی به شکوفایی زبان عربی در مناطقی بسیار دورتر از خاستگاه اصلیش انجامید. از طریق وساطت این زبان، اساس قریحهٔ عربی به نحو مؤثّری با کلّ تمدّن اسلامی در ارتباط بود.

نیروی فوق‌العاده زبان عربی هم از نقش آن به عنوان زبانی مقدّس، و هم از مشخّصهٔ باستانی آن اخذ شده است، هم‌چنین این دو امر با یکدیگر مرتبطند: مشخّصهٔ باستانی زبان عربی بود که آن را به عنوان زبانی مقدّس مقدّر ساخت و وحی قرآنی بود که جوهرهٔ ازلیش را تا حدّی در آن تحقّق بخشید. از منظر زبان‌شناسی، زبان باستانی به هیچ وجه مترادف با سادگی ساختاری نیست، بلکه کاملاً بعکس: زبان‌ها عموماً در طول زمان تحلیل می‌روند، و هم معانی سلسله مراتبی مختلف‌شان و هم ایجاز منطقی قالب‌هایشان را از دست می‌دهند، امّا در ساحت بلاغت تا آنجایی پیچیده می‌گردند که این ضعف را جبران سازند. در این میان آنچه مورّخان زبان را به شگفتی وامی‌دارد این است که زبان عربی قادر به حفظ ریخت‌شناسی‌ای بوده است که قانون‌نامهٔ حمورابی در سده‌های بیست و نوزده پیش از میلاد از آن بهره‌مند بوده است[1] و هم‌چنین حفظ نظام آوایی‌ای که به جز یک صدای واحد، از طریق قدیمی‌ترین الفبای مکشوفه سامی‌تبار[2] به

---

۱. مقایسه کنید با:

Edouard Dhorme, *L'arabe Litéral et la langue de Hammourabi* , in "Mélanges Louis Massignon" (Damascus 1957).

۲. الفبای بسیار قدیم نژاد سامی دربردارنده ۲۹ صوت یا حرف است که از آن میان عربی ۲۸ حرف را حفظ نموده است، صدای گم شده گونه‌ای از "س" است. ممکن است که تقلیل الفبا به ۲۸ حرف بازتاب یک قصد نمادین باشد، بدین‌خاطر که برخی نویسندگان عرب می‌پندارند که این اصوات با ←

استمرار طیف بسیار غنی‌ای از اصوات یاری رسانده است و به‌رغم فقدانِ "سنّت ادبی"ای که می‌توانست هم‌چون پلی میان قبایل اعصار دور، و زمانی که وحی قرآنی این زبان را برای همیشه تثبیت نمود، عمل کند به این مهم نائل آمد. جاودانگی زبان عربی دقیقاً در مشخّصهٔ سنّت‌گرایی و محافظه کاری صحرانشینان نهفته است: زبان در زندگی شهرنشینی است که به‌خاطر ارتباط یافتن با اشیا و نهادها و در معرض زوال قرار گرفتن، تحلیل می‌رود و به ضعف می‌گراید؛ در مقابل در زندگی کمابیش بی‌زمان صحرانشینی، از زبان حفاظت می‌گردد و به آن اجازه داده می‌شود تا به نهایت شکوفایی‌اش برسد: بهرهٔ بسیاری از صحرانشینان از نمادپردازی ازلی، هنر گفتاری‌ای است که بر پایهٔ مکان بنیان نهاده نشده است، و مشخّصهٔ پویای آن با حیات صحرانشینان مطابق است، درحالی که مردمان مستقر در شهرها بدین‌خاطر به ایجاد هنرهای تجسّمی می‌پردازند که نیازمند ثبات‌اند و نمادپردازی آنان به‌نحوی کاملاً طبیعی با مرکزیّت مکانی مرتبط است[1]. بنابراین می‌توان اظهار داشت که زبان عربی به‌طور کلّی و در ساحتی ذهنی، احیای سامی‌گرایی بدوی یا مشخّصهٔ صحرانشینی را تضمین می‌کند.

برای تبیین این مسأله، در عبارتی کوتاه و بدون نیاز به دانش تخصّصی زبان‌شناسی و ماهیّت مختص به این زبان، می‌بایست به‌خاطر آوریم که هر زبانی متشکّل از دو منشأ یا قطب است که یکی از آنها بر دیگری غالب است، این دو امر را می‌توان به‌صورت "شمّ زبانی شنیداری"[2] و "شمّ زبانی

→

۲۸ واحد قمری متناظر است. چرخهٔ آوایی ــ که دامنه‌اش از آوای پسکامی تا سخت‌کامی، دندانی و لبی را در برمی‌گیرد ــ به طرح مجدّد ادوار "قمری" صدای ازلی نشأت گرفته از خورشید می‌پردازد.

۱. همچنان‌که رنه گنون بدان اشاره کرده است. بنگرید به فصل "هابیل و قابیل" در کتاب سیطرهٔ کمیّت.

2. Auditive intuition

تخیّلی"[1] معرّفی نمود. مورد نخست معمولاً به‌وسیلهٔ این واقعیّت اذعان می‌گردد که واژهٔ موردنظر از ترکیب سادهٔ اصواتی حاصل شده است که به‌معنای دقیق کلمه، بیانگر یک واقعهٔ خاص یا به‌نحوی دقیق‌تر یک کنش بنیادین است؛ این امر کمابیش به شیوه‌ای بی‌واسطه و نه از طریق نام‌آوایی صورت می‌پذیرد، بدین‌خاطر که صوت به‌طور فی‌نفسه پیشامدی است که در زمان پدید می‌آید، بنابراین به‌نحوی پیشینی و مستقل از تمامی قواعد معنی‌شناختی، با کنش مطابقت دارد؛ گفتار اساساً کنش است و مطابق این منطق، زبان اساساً به ادراک هر امری می‌پردازد که به عنوان یک کنش یا متعلَّق یک کنش معیّن می‌گردد. از دیگرسو شمّ زبانی تخیّلی به یاری ارتباط معنی‌شناختی تصاویر همانند و قابل قیاس با یکدیگر، در زبان آشکار می‌گردد: هر واژه‌ای که اظهار می‌گردد در خود تصویر امری نظیر و مشابه را مجسّم می‌کند که این امر تصاویر دیگر را برمی‌انگیزاند و مطابق نظام سلسله مراتبی‌ای که ذاتیِ ساختار زبان است، تصاویر کلّی بر تصاویر جزئی سیطره دارند. زبان‌های لاتین اساساً به این نوع دوم تعلّق دارند، درحالی که زبان عربی تقریباً بیانگر یک شمّ زبانی شنیداری ناب یا منطق آوایی، همانندی صوت و کنش و تقدّم کنش است که از طریق بافت غنی این زبان اثبات می‌شود: در اصل هر واژهٔ عربی از فعلی مشتق شده که ریشهٔ آن مشتمل بر سه صوت غیرقابل تغییر است، همانند ایده‌نگاری [ترسیم] پرطنین یک عمل بنیادین نظیر "جمع کردن با یکدیگر"، "تقسیم کردن"، "شامل شدن" و "رسوخ نمودن" همراه با کلّیهٔ ظرفیت‌های چندگانه جسمانی، روانی و روحانی ایدهٔ موردنظر است؛ از یک ریشهٔ واحد، دوازده صیغهٔ فعلی به‌وجود می‌آید ــ همانند ساده، متعدّی، تأکیدی، مطاوعه و نظیر آن ــ و هر یک از این صیغه‌ها به‌واسطهٔ دو قطب معلوم و مجهول یا

1. Imaginative intuition

فاعل و مفعول، مجموعهٔ کلّی اسمی و صفتی را پدید می‌آورد که معانی آنها همواره به شیوه‌ای کمابیش مستقیم با آن عمل اصلی‌ای که ریشهٔ سه حرفی[۱] "درخت زبان" تصویر می‌کند، مرتبط است.

آشکارا، وضوح و شفافیّت معنی‌شناختی این زبان ــ این واقعیّت که نمادپردازی‌اش نهایتاً از طبیعت آواییِ زبان حاصل می‌شود ــ دلیلی برای ربط و نسبت ازلی آن است. در اصل و در عمق آگاهی‌مان، اشیا به‌نحوی خودانگیخته و ارتجالی، به عنوان تعیّناتِ صوتِ اوّلیه‌ای است که در درون ما طنین می‌اندازد. این صوت چیزی غیر ازکنش نخستین و غیرشخصی آگاهی نیست؛ در این سطح یا در این مقام "نامیدن" یک شیء، هماهنگ ساختن آن با کنش یا صوتی است که آن را ایجاد نموده است[۲]؛ نمادپردازی امری ذاتی در زبان است ــ کمابیش به‌واسطهٔ عادات اکتسابی، نهفته یا دچار تغییرشکل می‌گردد ــ که به دریافت ماهیّت شیء نائل می‌آید، البتّه نه به شیوه‌ای ثابت از آن حیث که به دریافت تصویر می‌پردازیم بلکه به شیوه‌ای در وضعیّت بروز ***(in statu nascendi)*** یا در حال صیرورت. این جنبه از زبان به‌طورکلّی و زبان عربی به‌طور خاص در جهان اسلام، موضوع دسته‌ای از علوم فلسفی و باطنی است. می‌توان گفت که محقّقان مسلمان نه‌تنها به حفظ ساختار زبان عربی پرداختند بلکه در وضوح بخشیدن بدان نیز اهتمام ورزیدند.

برای اینکه بدانیم چگونه زبان عربی که خاستگاهی صحرانشین داشت، توانست ــ بدون هیچ‌گونه وام‌گیری ــ به زبان یک تمدّن بدل شود، که از حیث

---

۱. درواقع افعالی وجود دارند که از چهار یا پنج حرف تشکیل شده‌اند امّا در این موارد مجموعه‌ای از صامت‌ها نظیر ت، س، یا ب، ر نقش اصوات بسیط را ایفا می‌نمایند.

۲. مطابق نصّ قرآن، آدم بود که آموخت تمامی موجودات را چگونه "نام‌گذاری" کند، درحالی که فرشتگان در انجام چنین امری ناتوان بودند.

عقلانی بسیار غنی و متمایز بود، ضروری است بدانیم که ریشه‌های فعلی آن قادرند بیانگر مفاهیم و عبارتی باشند که در زبان‌های هندو اروپایی عموماً توسّط فعل to be [در فارسی افعال ربطی نظیر "بودن"] به اضافهٔ یک صفت بیان می‌شوند: مثلاً ریشهٔ بَطَنَ در زبان انگلیسی به معنای being inside [در زبان فارسی پنهان بودن] و ریشهٔ ظَهَرَ در زبان انگلیسی به معانی being outside [در زبان فارسی به‌معنای آشکاربودن] و ریشهٔ رَحَمَ در زبان انگلیسی به معنای being merciful یا having compassion [در زبان فارسی به‌معنای بخشنده‌بودن یا شفقت داشتن] و مسائلی از این دست را شامل می‌شود. عمل بنیادینی که در ریشهٔ فعلی عبارات و اصطلاحات قرار دارد، ضرورتاً یک عمل یا فعل به معنای عرفی کلمه نیست؛ بلکه می‌تواند یک عمل اِسنادی نظیر نوری که می‌درخشد، یا حتّی امری صرفاً منطقی نظیر "بزرگ بودن" یا "کوچک بودن" باشد، و از این امکان برخوردار باشد که همهٔ حالات وجودی شیء را در یک فعل اصلی جمع نماید که قدرت عظیم زبان عربی نیز ناشی از این امر است. آنچه در اینجا خصوصاً در مورد هنر درمی‌یابیم، مشخّصهٔ تلویحاً شنیداری این انتزاع است؛ یعنی گذار از امر جزئی به امر کلّی به‌نحوی پیشینی که به یاری حضورِ ریشهٔ اصوات بیان می‌شود و عمل بنیادین (نمونهٔ نخستین) را به یاد ما می‌آورند.

رابطهٔ میان کنش‌های مربوط به نمونهٔ نخستین و صیغه‌های آن همواره به آسانی به‌دست نمی‌آیند. بدین خاطر که در برخی مواقع، معنای جزئی و قراردادی فلان یا بهمان اشتقاق یا افکار اساسی‌ای که توسّط این ریشه‌ها بیان می‌شوند، به‌نحو قابل توجّهی از ماهیّتی پیچیده برخوردارند. یک شرق‌شناس تا آنجا پیش می‌رود که اذعان می‌نماید: «اگر معنای ریشه‌های فعلی در زبان عربی من عندی نبود، ساختار این زبان از وضوحی بی‌نظیر برخوردار می‌شد»، البتّه ندرتاً ممکن

است که مبنای زبان امری من عندی باشد. درواقع ریشه‌های فعلی در حدّ فاصل میان تفکّر جدلی و نوعی ادراک ترکیبی قرار می‌گیرد که نمونه‌هایش در نفس و بدن موجودند؛ زبان عربی کاملاً وابسته به شمّ زبان‌شنیداری است[۱].

اگر این داده‌ها به همراه تمامی قیود و شرایطی که برای عمومیّت بخشیدن به این طبیعت مسلّم انگاشته می‌شوند، به ساحت هنر منتقل شوند، می‌توان اذعان نمود که زبان عربی به‌نحوی پیشینی به‌جای نوع بصری، نوع شنیداری است، به عبارت دیگر این زبان پیش‌تر از آن‌که تصویری باشد، شنیداری است[۲]؛ درواقع نیاز آن به تجسّم‌بخشیدن هنرمندانه عمدتاً در فرهنگ زبانی‌اش، همراه با آواشناسی مسحورکننده‌اش و نیروی تقریباً نامحدودش در ایجاد صیغه‌های جدید فعلی مستحیل می‌شود. اگر فرد، گونه‌ای انسان را درنظر داشته باشد که به‌جای عمل کردن، به مشاهده یا تأمّل بپردازد، و فردی که به‌نحوی ارتجالی

---

۱. نمادپردازی موجود در زبان عربی به‌طور خاص، خودش را در جابجا نمودن ترتیب ریشهٔ اصوات نشان می‌دهد. درواقع مطابق علم جفر (علم الحروف) کلماتی که از حروف مشابهی تشکیل یافته‌اند و به‌صورت‌های مختلف مرتّب شده‌اند، تماماً از عدد واحد فیثاغوری و بنابراین از اندیشه‌ای واحد ناشی شده‌اند. البتّه حصول این امر آسان نیست و غالباً به استفاده جزء به جزء از کلمات تعلّق دارد، امّا می‌تواند در موارد خاص فهم شود: به عنوان مثال ریشه رحم به معنای "بخشندگی" و "شفقت" است، درحالی که با جابجا نمودن آن حرم به‌معنای "ممنوع بودن"، "دور از دسترس قراردادن"، ***Sacrum facere*** است، این خاصیّت تکمیل‌کنندهٔ زیرساختی به وضوح در اکثر اسامی مشتق شده از این دو ریشه مشاهده می‌گردد: "رَحِم" به‌معنای "زهدان" و با گسترش معنایی "علقه و الفت خویشاوندی" است، درحالی که "حَرَم" به‌معنای مکان مقدّس است؛ در اینجا می‌توان تصوّر مادر بودن را هم در مشخّصهٔ عام و هم در مشخّصهٔ خاصّ‌اش به فراست دریافت. مثال دیگر در مورد ریشهٔ رفق است که به‌معنای "ملازمت" و "متّصل ساختن" می‌باشد و صورت جابجا شدهٔ آن فرق به معنا "جدانمودن" و "تقسیم کردن" است (به‌نظر می‌رسد صورت لاتین آن ***furca*** از ریشه‌ای مشابه مشتق شده است)، درحالی که فقر به‌معنای "تنگدستی و احتیاج" است (تعبیر الفقراء إلی الله به‌معنای احتیاج و فقر روحانی است)؛ این امور سه‌گونه مختلف را ارائه می‌نمایند: متّصل نمودن (رفق)، جداساختن (فرق) و وابستگی و احتیاج (فقر).

۲. مسلّماً در نژاد عرب، وجود گونه‌های بصری ناب نفی نمی‌شود.

صورت‌های دریافت شده را به‌صورت‌های اوّلیه‌ای تقلیل دهد که در اصل لایتغیّرند، زبان عربی یک زبان تأمّل‌برانگیز به‌معنای معمول کلمه نیست؛ اعراب علاقه‌مند بودند تا با نظر به کارکرد درونی اشیا و کنش‌هایی که در آنها منعکس می‌شود به تحلیل اشیا بپردازند؛ بدین‌معنا که ذهنیّت آنها ایستا نیست بلکه اساساً پویاست. البتّه از آنجایی که آنان اهل فکر و نظر بودند ــ اسلام این امور را ثابت می‌کند و زبان عربی متضمّن چنین توانایی است ــ به یاری ریتم و وزن، موفّق به کسب وحدتی گشتند که هم‌چون انعکاس حضور ازلی، در زمان در حال گذار بود.

نمونه‌های تجسّمی‌ای که این توانایی‌ها را برای ذهن خاطرنشان می‌سازند [عبارتند از]: اسلیمی به‌طور خاص با آرایشی در عین‌حال منظّم و نامتناهی که درواقع مستقیم‌ترین بیان ریتم و وزن در نظم بصری است. این امر صحیح است که کامل‌ترین صورت‌ها بدون مساهمت هنری صحرانشینان آسیای مرکزی قابل فهم نیستند؛ امّا نزد اعراب بود که [این صورت‌ها] به حدّ نهایی کمال رسیدند. عنصر دیگری که در هنر مسلمانان و در قلمروی اعراب به‌تدریج بسط و گسترش یافت، بن‌مایه درهم پیچیده و بافته شده[1] ایست که از زمان امویان در کامل‌ترین شکلش در پنجره‌های مشبّک مساجد و کاخ‌ها به کار می‌رفت[2]. به‌منظور حظّ بردن از تأثیر متقابل هندسی‌ای که بن‌مایه درهم پیچیده و بافته شده را ایجاد می‌کند، تنها کافی نیست به‌نحوی مستقیم به آن نگریست، بلکه ضروری است تا به "ملاحظهٔ" نیروهایی پرداخت که مقابل یکدیگرند و همدیگر را خنثی می‌سازند. پیش از این، اشکال درهم پیچیده در سنگ‌فرش‌های موزائیکی دوران باستانِ متقدّم موجود بودند، منتها به صورتی اوّلیه و متّخذ از تصوّر طبیعت‌گرایانه‌ای که

---

1. Interlacing motif = گره‌چینی

۲. به عنوان مثال در مسجد اموی دمشق یا کاخ خربة المفجر.

عاری از پیچیدگی و وضوح موزون و ریتمیک اشکال درهم پیچیدهٔ اسلامی ـ عربی بود. این نمونه‌ها به هنر انتزاعی، و نه هنر فیگوراتیو تعلّق دارند، و هم‌چنین قریحهٔ عربی را مشخّص می‌نمایند: برخلاف اعتقاد رایج، اعراب معمولی ندرتاً از تخیّلی خلّاق بهره‌مند بودند. این امر در ادبیات عرب و به‌عنوان نمونه در داستان‌های **هزار و یک شب** نمودار می‌شود که دارای خاستگاهی غیرعربی، و ایرانی و هندی است و فقط هنر قصّه گویی است که عربی است. روح خلّاق اعراب به‌نحوی پیشینی منطقی و بلاغی، هم‌چنین موزون و افسونگر است؛ این شکوه و جلال در اسلیمی وجود دارد و نه در وفور تصاویر برانگیزاننده.

نفی کمابیش بی‌قید و شرط تصاویر در هنر اسلامی، آشکارا ریشه در ادلّهٔ کلامی دارد. امّا این واقعیّت وجود دارد که سامی‌های بادیه‌نشین، دارای سنّت فیگوراتیو نبودند ــ اعراب پیش از اسلام اکثر بت‌هایشان را [از مناطق دیگر] وارد می‌کردند ــ و اینکه تصاویر هیچ‌گاه نزد اعراب هم‌چون ایرانیان و مغولان که به این کیش گرویدند، به ابزار بیانی صریح و خودانگیخته تبدیل نشد[1]. واقعیّت این فعل آن نگرش ایستا را مستور می‌سازد: نقّاشی یا تصویر تجسّم یافته در مقام مقایسه با واژه‌ای که همواره در جریان فعل و عمل است و ریشه در صوت اوّلیه دارد، هم‌چون جمود هراس‌انگیز ذهن به‌نظر می‌آید. اعراب مشرک نیز آن را نشانه‌ای از جادو می‌دانستند.

امّا ساختار فعل حرکتی[2] کاملاً بر زبان عربی تسلّط ندارد؛ هم‌چنین این زبان دربردارندهٔ قطبی ایستا، یا به‌تعبیر دقیق‌تر بی‌زمان است که خودش را در "جمله

---

۱. این مسأله کاملاً مشخّص نیست که نگارگری "مکتب بغداد" قابل انتساب به اعراب باشد، در هر صورت اسلوب آنها خام است و مؤلّفه‌های مثبتِ اندکش را مرهون تأثیرات بیزانس و اقوام آسیایی است.

2. verb-act

اسمیه" نشان می‌دهد که در آن "مُسند" (فاعل) و "مُسندالیه" بدون فعل ربطی کنار هم قرار می‌گیرند. این امر به‌صورت بندی فکر به شیوه‌ای دقیق و موجز و خارج از قلمرو زمان منجر می‌گردد. جمله‌ای از این نوع نظیر یک معادله است؛ امّا استفاده از حروف اضافه می‌تواند جریان منطقی درونی‌ای را در آن ایجاد کند. دقیق‌ترین نمونهٔ این نوع، عبارتی است که سازندهٔ "شهادت" اصلی اسلام است: **لا اله اِلا الله**؛ عبارتی که معنای تحت‌اللفظی آن می‌شود: «هیچ الٰهی نیست مگر الله»؛ در زبان عربی، توازن دو علامت نافیه ــ لا و الّا ــ کاملاً آشکار است. مطابق این قاعده، مشخّصهٔ ایستای جمله اسمیه درنتیجهٔ کنش عقلانی صرف که با نظامی منسجم و هماهنگ متناظر است، از میان می‌رود: «هیچ موجود خودمختاری به غیر از خدای واحد وجود ندارد». این امر تمایزگذاری میان امر نسبی و مطلق و تقلیل اوّلی به دومی است. بنابراین زبان عربی دربردارندهٔ توانایی تلخیص کلّ آیین در قاعده‌ای موجز و مختصر است که دارای نمود یک الماس با لبه‌های برنده و جوانب درخشان و انعکاس‌دهنده است. این مسأله صادق است که این توانایی بیانی، صرفاً و به‌طور کامل در وحی تحقّق می‌یابد و بالاتر از همه به قرآن تعلّق دارد؛ امّا با این حال، ذاتیِ قریحهٔ عربی است و در هنر اسلامی ـ عربی منعکس می‌شود، چراکه این هنر صرفاً موزون نیست بلکه هم‌چنین متبلور و درخشان نیز هست.

ایجاز جملهٔ عربی مخل و محدودکنندهٔ معنا نیست، با این حال در مرتبهٔ توصیف نیز تمایلی به [ساخت] ترکیبی ندارد: یعنی زبان عربی ندرتاً چندین شرط یا موقعیّت را در جملهٔ واحدی جمع می‌کند؛ این زبان ترجیح می‌دهد تا آنها را در مجموعه‌ای از جملات کوتاه با یکدیگر مرتبط سازد. در این باب یک زبان پیوندی هم‌چون زبان ترکی که با زبان‌های مغولی مرتبط است، از خشکی کمتر و

انعطاف بیشتری نسبت به زبان عربی برخوردار است؛ آشکارا هنگامی که این زبان به توصیف موقعیّت یا منظره‌ای می‌پردازد بر زبان عربی برتری دارد، هم‌چنین این امر در مورد زبان فارسی نیز صادق است که زبانی هند و اروپایی است؛ با این حال هر دوی این زبان‌ها نه‌تنها اصطلاح‌شناسی کلامی‌شان را از زبان عربی به امانت گرفته‌اند، بلکه هم‌چنین تقریباً تمامی اصطلاح‌شناسی علمی ـ فلسفی‌شان را نیز وام‌دار این زبان‌اند.

زبان کاملاً مخالف با زبان عربی، چینی است که نگرشی ایستا نسبت به اشیا بر آن تفوّق دارد و مجموعه‌ای از مؤلّفه‌های اندیشه‌ای در اطراف "تصاویر" خاص وجود دارند که به‌عنوان مشخّصهٔ اندیشه‌نگارانه[1] خطّ چینی خودشان را نمایان می‌سازند.

ترک‌ها نیز نظیر اعراب دارای خاستگاهی قبیله‌ای بودند، امّا زبانشان آنان را با گونهٔ ذهنی کاملاً متمایزی مرتبط می‌سازد، اعراب در شیوهٔ تفکّرشان صریح و پویا هستند، درحالی‌که ترک‌ها محتاط و دوراندیش‌اند. وَیحهٔ ترکی در چارچوب کلّی هنر اسلامی در قابلیّتی توانمند برای ترکیب، نمود یافت که غالباً می‌توان گفت [این امر حاصل] روح تمامیّت‌خواهانه آنان است. ترک‌ها دارای قریحهٔ تجسّمی یا بصری‌ای هستند که اعراب فاقد آنند؛ آثار ترک‌ها همواره برخاسته از یک تلقّی کلّی است و از این لحاظ از یک بخش واحد تشکیل نیافته است. فضای داخلی، همراه با سقف گنبدی اکثر مساجد قدیمی ترک‌ها، فضایی نزدیک به فضای یورت[2] را به‌خاطرمان می‌آورند و خوشنویسی ترکی ـ عربی نیز نفوذ [فرهنگ] مغولی را آشکار می‌سازد [ت ۲۲].

---

1. ideographic

۲. Yurt: محلّ اقامت و خیمهٔ اقوام ترک و مغول ـ م.

امّا هنر ایرانی به‌واسطهٔ حسّ آن نسبت به نظام سلسله مراتب مختلف متمایز می‌گردد؛ معماری ایرانی بدون توجّه به "کاربردی بودن" به‌معنای جدید کلمه، کاملاً مفصل‌بندی می‌شود. در نظر ایرانیان [معنای] وحدت بیش از هرچیز در هارمونی و هماهنگی تجلّی می‌یابد. علاوه‌بر این ایرانیان به‌واسطهٔ طبیعت و فرهنگ[شان] "تجسّم‌بخش" هستند ــ منتها می‌توان گفت تجسّمی شاعرانه و رؤیایی ــ و فعّالیّت هنری‌شان هم‌چون جان بخشیدن به‌واسطهٔ یک آهنگ درونی بود. معمولاً در شرق گفته می‌شود که «عربی زبان خداوند و فارسی زبان بهشت است»، که به‌عنوان نمونه به‌خوبی تفاوت موجود میان معماری عربی نظیر معماری مغربی با اشکال هندسی درخشانی که آشکارکنندهٔ اصلی واحد است، و معماری ایرانی باگنبدهای فیروزه‌ای و تزئینات گیاهی آن را می‌توان سنجید.

معمار عربی از یکنواختی هراسی ندارد، وی ستون در پی ستون و ردیف طاقی به دنبالِ ردیف طاقی می‌افزاید و این تکرار به‌واسطهٔ تغییرات موزون و ریتمیک و کمال کیفی هر عنصر رخ می‌دهد.

زبان قرآن در هر منطقه‌ای از جهان اسلام وجود دارد؛ کلّ زندگی مسلمانان با عبارات قرآنی درمی‌آمیزد و نمازها، ادعیه و نیایش‌ها در زبان عربی متّخذ از کتاب مقدّس است، نسخه‌های بی‌شمار [قرآن] شاهد این مدّعاست. می‌توان اذعان نمود که این حضور فراگیر قرآن به‌عنوان طنینی معنوی عمل می‌نماید ــ هیچ عبارت بهتری برای مشخّص‌کردن تأثیری که ماهیتاً هم معنوی و هم پرطنین باشد وجود ندارد ــ و اینکه این طنین [معنوی قرآن] ضرورتاً حالات و معیارهای هنر مسلمانان را متعیّن می‌سازد؛ پس هنر بصری اسلام به طریقی خاص بازتاب کلام قرآن است. با این حال به‌دست آوردن اصلی که این هنر را با نصّ قرآنی متّحد سازد، بسیار دشوار است. این امر نه‌تنها در مرتبه روایت که در هنر بصری

معمول جهان اسلام نیز هیچ نقشی را ایفا نمی‌کند، بلکه هم‌چنین در مرتبه ساختارهای صوری نیز چنین نیست، چراکه قرآن در روابط [عناصر] درونی محتوایش ــ که به‌نحو غریبی گسسته هستند ــ و چه در سبک لفظی‌اش که از هرگونه قواعد کمّی اجتناب می‌کند، از هیچ قانون نگارشی پیروی نمی‌کند. وزن و ریتم قرآن آنچنان قدرتمند و نافذ است که از هیچ معیار تثبیت شده‌ای پیروی نمی‌کند؛ [چنانکه] گاهی قوافی اعجاب‌آوری را به کار می‌گیرد و سپس به‌طور ناگهانی بُرد و گام‌اش را تغییر می‌دهد، و به شیوه‌ای غیرمنتظره فراز و فرود را واژگونه می‌سازد که از این حیث استثنایی و فوق‌العاده است.

اگر اذعان کنیم که قرآن به‌خاطر اینکه از قطعاتی در وزن یکنواخت برخوردار است شعری عربی نظیر رجزهای اعراب بادیه‌نشین است، در خطا و اشتباه خواهیم بود؛ هم‌چنین اگر ادّعا کنیم که این یکنواختی‌ها و منقطع سخن گفتن آن عمیقاً با روح عربی سازگار نیست باز هم در اشتباه به سر می‌بریم. درواقع جایگاه هماهنگی (هارمونی) درونی‌ای که قرآن هم به‌واسطهٔ هم‌سازی و ناسازی‌اش و هم به‌واسطهٔ زیبایی و زمختی‌اش موجب ارائهٔ آن می‌گردد، کاملاً در سطحی متفاوت از آن چیزی قرار می‌گیرد که از طریق هنر بدان می‌رسیم.

شعر کامل ــ نظیر هر اثر هنری کاملی ــ روح را در مقام غنا غوطه‌ور می‌سازد، امّا قرآن در هر فردی که الفاظش را استماع می‌کند و جادوی طنین‌انداز آن را تجربه می‌کند، هم‌موجب غنا و هم موجب فقر می‌گردد. قرآن اعطا و اخذ می‌کند، به‌واسطهٔ پروبال بخشیدن به روح، آن را تعالی می‌بخشد و سپس آن را پایین می‌آورد و عریان می‌سازد؛ به یک‌باره هم‌چون توفان هم تسلّی‌بخش و هم پالایش‌کننده است. هنر انسانی به دشواری می‌تواند از این فضیلت برخوردار باشد. این امر معادل گفتن این مسأله است که هیچ "اسلوب" قرآنی‌ای وجود ندارد

که بتواند بدون تنزّل یافتن به ساحت هنر منتقل شود، امّا حالت نفسانی‌ای وجود دارد که تلاوت قرآن بدان یاری می‌رساند و مستعد برخی تجلّیات صوری و مانع برخی دیگر است.

آهنگ و آوای قرآنی همواره غم غربت (نوستالژی) سکرآور را با متانت و جدّیت پیوند می‌دهد: آن درخشش خورشید الوهی بر کویر انسانی است. تا حدّی سیلان و طنین موزون اسلیمی و مشخّصهٔ انتزاعی و بلورین معماری با این دو قطب متناظرند و آنها مؤلّفه‌هایی هستند که مدام تکرار می‌شوند.

البتّه عمیق‌ترین حلقهٔ رابط میان هنر اسلامی و قرآن به‌نحو کاملاً متفاوتی وجود دارد: این امر نه در صورت قرآن بلکه در حقیقت آن، یعنی در ذات مافوق صوری آن و به‌ویژه در تصوّر توحید با استلزامات تأمّل‌برانگیز آن نهفته است؛ هنر اسلامی ــ به‌معنای تمامی هنرهای بصری عالم اسلام ــ اساساً در نظامی بصری، جنبه‌ها و ابعاد مشخّصی از وحدت الهی را نمایان می‌سازد. با این حال فراموش نکنیم که خوشنویسی مقدّس، شکوهمندی سوره‌های قرآن را بازتاب می‌دهد، بدون اینکه تعریف جزء به جزء این تمثیل ممکن باشد. به‌واسطهٔ این واقعیّت که خوشنویسی در خدمت تثبیت کلام خداوند است، این هنر برجسته‌ترین هنر اسلامی است[1]؛ و هم‌چنین بنابر تعریف خود معمول‌ترین و خاص‌ترین هنر اعراب است.

در باب این رابطهٔ دوم، این امر اهمیّت دارد که ماهیّت انتزاعی نشانه‌ها ــ خطّ عربی کاملاً آوایی است ــ ریتم ترسیمی بسیار درخشانی را ایجاد کرده، [البتّه] بدون اینکه صورت‌های اصلی حروف از این رهگذر زائل گردند. بسط و

---

۱. به معنای دقیق کلمه، نقش آن مشابه نقش شمایل در مسیحیّت است، از آن حیث که نظیر شمایل به بازنمایی صورت محسوس کلمه الهی می‌پردازد.

گسترش عام و تا حدّی طبیعی خطّ عربی به جانب روانی صورت‌ها گرایش دارد؛ سبک‌ها و اسلوب‌های کاملاً متفاوت نه‌تنها به دنبال یکدیگر بلکه هم‌چنین در کنار هم موجودند، خصوصاً در کتیبه‌ها، خوشنویسی عربی نقطهٔ مقابل خوشنویسی شرق دور است که در اینجا می‌باید بدان اشاره کنیم، چراکه آن نیز اوجی را در هنر نگارش به‌وجود می‌آورد: خوشنویسان چینی یا ژاپنی نشانه‌هایی را جدا می‌سازند که هر یک از آنها با معنای مجزّایی متناظرند؛ آنان با استفاده از قلم‌مو و خطوطی کمابیش عریض، هستهٔ اصلی تصویریِ تصوّرات مربوط را پدید می‌آورند. از طرف دیگر خوشنویس عربی از قلمِ نی که به‌صورت دوحدّی تراشیده شده است، استفاده می‌کند و به‌واسطهٔ آن به ترسیم دقیق و غالباً مرتبط ساختن خطوط می‌پردازد؛ و در عین اینکه بر تضاد حروف تأکید دارد تا آنجاکه ممکن باشد حروف را به یکدیگر متّصل می‌سازد: نگارش از سمت راست به چپ صورت می‌پذیرد و جهت آن افقی است که این صورت‌ها را درهم ادغام می‌کند و با یکدیگر پیوند می‌دهد، درحالی که در جهت عمودی بخش‌های قائم حروف، به‌نحوی مجزّا از هم قرار می‌گیرند و به یک معنا، آهنگ مداوم خطوط را منقطع می‌سازند. از منظر نمادپردازی محورهای مکانی ــ که با بحث فعلی تناسب دارند و علاوه بر این خصلت ذاتی هنر بافندگی است ــ عناصر عمودی حروف که جریان نگارش را "تعالی" می‌بخشند، مطابق با ماهیات آنهاست، درحالی که حرکت افقی بازنمود پیوستگی مادّی صور آنهاست؛ [حروف] قائم نظیر پرتوی از ذات واحدند که به‌واسطهٔ وحدتش متمایز می‌گردند، درست نظیر لحظهٔ حال که از گذشته و آینده متفاوت است، از سوی دیگر جریان افقی که به‌صورت امواج مداوم ادامه می‌یابند، تصویری از صیرورت و حیات‌اند.

در سبک‌های خوشنویسی، به عنوان نمونه "ثلث"، این اختلاف

محدودیّت‌هایش را به‌دنبال دارد، در جهت افقی آهنگ قوس‌های فراوان و مختلف با وزن امور قائم هماهنگ است که خصوصاً به‌واسطهٔ خطوط عمودی الف و لام شکل می‌یابد: این امر نظیر شهادت (دیدار) مقام وحدت است که انبساط سرورآمیز و آرام روح را به همراه دارد.

شعر کلاسیک اعراب مسلمان به‌واسطهٔ صورتش ــ ریتم یکنواخت و وزن پیچیده‌اش ــ با شعر بدوی پیش از اسلام مرتبط است. بنابراین نشانگر این امر است که تأثیر قرآن صرفاً به‌واسطهٔ اندیشه‌های آن است و شعر در مقام محملی [است برای انتقال آن]. امّا ادبیات نیمه ـ شاعرانه‌ای در نمازها، ادعیه و نیایش‌ها وجود دارد که توسّط اولیا نگاشته شده است. یک نمونه از این نوع **دلائل الخیرات** شیخ جزولی است که مجموعه‌ای از نعت پیامبر یا به‌نحوی دقیق‌تر "ستایش پیامبر" است: فرد مسلمان در نمازش صرفاً خدا را به‌موجب وحدّتش مخاطب قرار می‌دهد، امّا از خداوند می‌خواهد تا بر پیامبر رحمت فرستد که خداوند از طریق او با مردم سخن می‌گوید. این نیایش‌ها یکی پس از دیگری کمال کیهانی و انسانی موجود در ذات محمّد [ص]، به‌عنوان مجموعه‌ای از تمامی تجلّیات الوهی در خلقت را فرامی‌خواند. برخی اوقات شکل نمازها یا ادعیه با این که عبارات‌شان در مقام مقایسه مختلف‌اند، شبیه یکدیگرند و از فضایل به‌سوی زیبایی‌های عالم محسوس و نامحسوس جریان می‌یابند؛ و گاه درحالی که اشکال نمازها متفاوت‌اند امّا موضوع آنها ثابت است؛ و این تکرار متناوب یک دور تعالی‌یابنده مدوّر را توصیف می‌کند که غایت و هدف آن ادغام کلّیهٔ جنبه‌های مثبت عالم در این روح، یعنی در درون پیامبر است که مطابق یکی از آیات قرآن «از ارواح انسانی به آنها نزدیک‌تر است».

در مسیحیّت نگرشی متفاوت از این نگرش حاکم است؛ درحالی که

مسیحیّت از منظر انسان به خدا می‌نگرد، اسلام از منظر خدا به انسان می‌نگرد و نافی هر تعلّق و دلبستگی‌ای به تصویر انسان‌انگار است؛ تصویر خدای انسانی در مؤلّفه‌هایش محو می‌گردد؛ این امر در تجلّیات عالم از میان می‌رود، به‌دلیل غیابش از هنر تجسّمی است که نظیر امواج دریا یا تلألو ستارگان به نیایشی غیرشخصی بدل می‌گردد.

تسلّط عنصر شنیداری بر عنصر تصویری در روح عربی ممکن نیست مگر اینکه خودش را در هنر بصری نشان دهد؛ و این امر به‌خاطر صورت مشخّصی از شهود روحانی یا خلسه است که به‌ویژه پایه‌اش را می‌توان در وزن و صوت یافت: این امر هم‌چون توقّف ناگهانی زمان و ثبات تمامی حرکات در پرتو تلألو وجود ناب است. عالم از این پس با آبشاری قابل مقایسه است که بدون تغییر صورت جریان می‌یابد یا شعله‌ای که سوزان است امّا به‌صورتی بی‌حرکت نمایان می‌شود. تزیینات عربی ـ اسلامی اساساً بیانگر این تعلیق موجود در زمان است.

هنر خوشنویسی و نسبت آن با موسیقی اصیل ایرانی[1]

آریاسب دادبه[2]

در این مقاله هنر خوشنویسی به‌عنوان هنری مقدّس در نسبت با حکمت معنوی ایرانیان از دیرباز تا دوران پرشکوه تصوّف اسلامی بررسی می‌شود. در ابتداگذری کوتاه به سیر حکمت مینوی ایرانیان باستان می‌شود و به تأثیرات متقابل هنر کتاب‌آرایی آنها در حوزه‌های عرفان مزدیسنا، مانویت و گنوستیک و گرایشات دیگر و سپس به ادامهٔ روند معنوی خوشنویسی در دورهٔ اسلامی و نگارش کلام مقدّس پرداخته می‌شود. با پژوهش در آثار به‌جای مانده در رسالات قدما و مراجع معتبری چون سلطانعلی مشهدی و میرعلی هروی آنچه را که در روح هنر قرن‌های سوم تا دهم هجری قابل شناسایی است بررسی و با نگاهی تطبیقی، آثار معماری، موسیقی و خطّاطی این دوران در نسبت با حکمت

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شمارهٔ ۲۲، زمستان ۱۳۸۳.

۲. خلاصه‌ای منقّح از متن سخنرانی در تالار آندره مالرو در کتابخانه سوربن ۳، به دعوت انجمن فرهنگ ایران، در ادامهٔ نمایشگاه خوشنویسی فارسی که در تیرماه سال ۱۳۸۲ در همانجا برگزار شد.

معنوی که تنها در سلسله‌های صوفیه قابل شناسایی است مورد تأمّل قرار می‌گیرد.

مباحث این مقاله تنها در حوزهٔ حکمت نظری سیر نمی‌کند، بلکه این مباحث را در مبانی تصویری و زبان هنری آثار به‌جای مانده مطرح می‌کند. این بحث با طرح مبانی خوشنویسی ابن مقله بیضاوی که راوندی در کتاب راحة‌الصدور آورده است آغاز می‌شود. و در آخر تغییر روند هنر ایرانی با توجّه به تشکیل سلسله‌های هنرمندان و خاندان‌های هنری در رابطه با سلاسل فقر و نیز روند این تغییر در نگاهی مختصر در قیاس موسیقی خسروانی (دستگاهی)، معماری و پیدایش خط نستعلیق پس از مکتب هرات و همزمان شدن با حکمت صدرای شیرازی توضیح داده می‌شود.

* * *

ایرانیان تا ظهور اسلام بیش از هزار و پانصد سال سابقه نویسندگی و کتابت داشته‌اند و همین سابقه و پیشینه، خواه ناخواه ایجاب می‌کرد که در فنّ کتابت و خوشنویسی و بلاغت پیش‌آهنگ باشند. کتابخانه‌های باستانی سارویه در اصفهان که ابن‌ندیم خود به چشم دیده است و یا کتابخانه جندی شاپور نمونه‌هایی از این سابقه‌اند. مانویان نیز توجّه زیادی در آراستن پیچین‌های (نسخه) خود داشتند. آگوستین از قدیسین کلیسای کاتولیک، که خود نخست مانوی بود از توجّه مانوی‌ها به زیبا نویسی و خطّ خوش آنها در کتاب‌هایشان یاد کرده است. جاحظ نیز متذکّر است که مانوی‌ها در زیبانویسی اهتمام می‌ورزیدند و کتاب‌هایشان را بسیار نفیس و زیبا تهیّه می‌کردند. چهل هزار نسخه و قطعه از کتابخانه مانویان تورفان چین که اکنون در آکادمی برلن و شماری دیگر در موزه گیمه فرانسه موجود است، دلیلی روشن بر این سابقه است.

پارس نیز یکی از مراکز بزرگ کتابت و کتاب‌آرایی و نگارگری بوده است.

ایـــن ســـنّت تـا دوران اسـلامی هـمواره در پـارس پـابرجـا بـود. مسـعودی در **مروّج‌الذهب** یادآور می‌شود که نسخه‌ای خطّی و زراندود بر پوست در خاندانی زرتشتی در پارس دیده است که در آن بـه شـرح احـوال و چـهره شـاهنشاهان ساسانی در روز مرگشان پرداخته بود. و چنان‌که می‌دانیم قطب‌الخطّاطین و واضع خطوط سته، ابن مقله، از اهالی بیضاوپارس بـوده و نـیز مکـتب شـیراز یکـی از نام‌آورترین مکاتب نگارگری ایرانی است. پروفسور هنردوست پوپ از شـهر "چاهک بزرگ" در فارس یاد می‌کند که به جهت خوش‌نویسانش شهرت داشته و نسخ نفیسی از **قرآن** می‌نوشتند چنانچه "عمرو" از خانوادهٔ عروة ابن عدیه برای هر قرآن هزار درهم می‌پرداخت و آنها را وقـف مسـاجد در بـلاد مـختلف اسـلامی می‌نمود.

در فرهنگ زبان نوشتاری واژه "خوشنویسی" را بسیار زیاد ملاحظه می‌کنیم. پیشوند خوش، خبر از عالمی معنوی می‌دهد و آن نیّتی است قلبی و مـقدّس در سیر و سلوک اهل معرفت. خوشی پس از آشکار شدن (ظهور عالم خـفا) دست می‌دهد و بیرون از حوزهٔ قیاس است، چون قـیاس تکـرار مـعلوم است و تکـرار معلوم بازگشت به عالمی است که حکما آن را عالم ارسطویی نام نهاده‌انـد یـعنی همان چیزی که در حکمت هنر شرق جایی ندارد.

دوازده مقام آداب خوشنویسی

در رسالات خوشنویسی به‌جای مانده مانند **صراط السطور** سلطانعلی مشهدی و **مداد الخطوط** خواجه میرعلی هروی یا **آداب المشق** میرعماد قزوینی در آداب خوشنویسی سخنانی آمده است از جمله در مورد حسن خط به دوازده مقام در این رسالات اشاره می‌شود که عبارتند از:

۱ـ تعادل و توازن ۲ـ تقارن و تشابه ۳ـ صعود مجاز و نزول مجاز ٤ـ دور و سطح ٥ـ ترکیب و ترصیع ٦ـ سواد و بیاض ۷ـ تشرّف و تسلّط ۸ـ قوّت و ضعف ۹ـ دانگ و تجرید ۱۰ـ جزء و کل ۱۱ـ ارسال و اتّصال ۱۲ـ صفا و شأن

همهٔ آنچه که آمده تجلّیات حکمتی معنوی است. همهٔ خصایل برشمرده، هم ظاهری قابل رؤیت یا این جهانی دارند و هم مفهومی باطنی. به نوعی این اصطلاحات حکمیانه هم شرح آن چیزی است که بر صفحهٔ کاغذ رؤیت می‌کنیم و هم آن سیر بی‌آغاز و انجام کارگاه هستی، پس خطّاط درحقیقت باید آراسته به ویژگی‌های نهاد هستی شود. در مقاله‌ای از شمس تبریزی می‌خوانیم که او خداوند را خطّاط نامیده است. "آن خطّاط سه گونه خط نوشتی...." و یا مولانا همین معرفت الهی هنرمندان را چه زیبا در بیان هنر موسیقی می‌آورد که:

بانگ گردش‌های چرخ است آنکه خلق

می‌سرایندش به تنبور و به حلق

نگارندگان رساله‌های خوشنویسی در باب دوازدهمین مقام یاد شده یعنی صفا و شأن متذکّر شده‌اند که این مقامی نیست که هر خوشنویسی بدان دست یابد و نادرند کسانی که به این وادی مشرّف شده باشند.

اخوان الصفا عقل را "کتاب نوشته به دست خداوند" تفسیر کرده بودند. گاه صوفیان اهل نظر و برخی از حکما قلم را نماد عقل اوّل پنداشته‌اند. ابن عربی با آمیزش این اندیشه‌ها و آغاز اوّلین آیهٔ سورهٔ قلم، نون والقلم، از فرشته‌ای موسوم به "النّون" یاد می‌کند که «تشخّص عقل اوّل از جنبهٔ منفعل آن به منزلهٔ در بردارندهٔ تمام دانش‌هاست».[1]

---

۱. کتاب ستة و تسعین، کتابی است که در آن راجع به "میم"، "واو" و "نون" سخن گفته است که اواخرشان به اوایل‌شان برمی‌گردند به این صورت: (م ی م) ـ (واو، ن و ن)، ص ۱۱۳ پانویس.

«بنابراین، اگر خوشنویسان حرفهٔ خویش را بسیار مقدّس می‌شمردند جای شگفتی ندارد، زیرا [خوشنویسی] به طریقی افعال قلم ازلی را باز می‌تاباند».[۱] چنان‌که شاعر ایرانی می‌گوید:

جهان نام و نشان خود از قلم یافت نبودی گر قلم عالم نبودی
هر آن‌کو را نصیبی از قلم نیست به بزم عاقلان محرم نبودی[۲]

در منابع فارسی می‌توان خواند که این یا آن استاد زندگانی درویش‌واری داشت یا چون صوفیان با ردایی نمدین این سو و آن سو می‌رفت.

شاگردان مشهور یاقوت، پیر یحیی جمالی صوفی و یا پیرعلی صوفی به حقّ لقب‌هایی معنوی داشتند.[۳] به تقریب قرنی پیش از این استاد اخیر، عبدالکریم جیلی نظریّه‌پرداز و شارح بزرگ مکتب ابن عربی به‌خاطر داشتن خطّی بسیار خوش و ظریف مورد تقدیر و تحسین بود.[۴] این صوفی نامدار آثاری عرفانی در باب **اسرارالحروف** هم نوشته است. بی‌تردید این اندیشه و پندار حروفیه که انسان عالم صغیری است که می‌تواند با حروف باز نموده شود، نقش بسزایی در پیشرفت این هنر داشت.

تأثیر ابن مقله بر خوشنویسی و هنر مقدّس

در تاریخ ایران در دورهٔ اسلامی نقطهٔ روشن موجود در نظام خوشنویسی، نظام زیبایی شناسانه‌ای بود که با نام ابن‌مقله پارسی همراه است. سهم عمدهٔ این

---

۱. آن ماری شیمل، خوشنویسی و فرهنگ اسلامی، ترجمهٔ دکتر اسدالله آزاد، انتشارات آستان قدس رضوی، ص ۱۲۵.
۲. نقل شده از حبیب اصفهانی، خط و خطّاطان که در سال ۱۳۰۵ هجری به سلطان عبدالحمید هدیه داده شده است. ص ۲۲۲.
۳. قاضی احمد قمی، گلستان هنر، ص ٦۲.
٤. تحفة‌الخطّاطین، ص ۲٦۵.

استاد در خوشنویسی، متناسب کردن حروف بر مبنای الفی افراشته است (ا) که قطر دایره‌ای را تشکیل دهد و کمانی‌های حروف بر مبنای آن سنجیده شده و حرف ب ـ قطر متقاطع الف ـ در دایره تکوین یابد، یعنی روشی چون مبانی نظری فارابی در موسیقی.

مبنای سنجش از نقطهٔ لوزی شکل نوشته شده با قلم برآمده است به‌طوری که برحسب این شیوه، یک الف می‌تواند به بلندی ۵، ۷، ۹ نقطه باشد، سر یک "ب" یک نقطه بلند دارد و کشش (مدّ) آن پنج نقطه است و نظایر آن‌ها. رعایت این میزان‌های منطبق با هندسه مقدّس[1] که با توضیح روابط میان اجزاء حروف در دایره‌ها و نیم‌دایره‌ها تکمیل و مقرّر شده، تا امروز برای خوشنویسان باقی مانده است چنان‌که کمال خط را بر مبنای تناسب حروف با یکدیگر، براساس دوایر و سنجش نقاط و نه صرفاً شکل آنها می‌سنجند، به احتمال، هر آن‌که به خوشنویسی عشق می‌ورزد این گفتهٔ ابوحیّان توحیدی را تصدیق می‌کند که گفت: «ابن‌مقله پیغمبر خط است».[2] بدین‌سان نام وی در فرهنگ و معارف اسلامی، نه‌تنها میان خوشنویسان، بلکه میان شاعران نیز ضرب‌المثل شده است و به‌تقریب تمامی آنان از جناسی که صاحب بن عباد اندکی پس از مرگ این وزیر خوشنویس ساخت، یاد می‌کنند و مدام آن را به کار می‌برند.

---

۱. مقدّس از آن جهت است که این اشکال در بسیاری مکتوبات کهن ایرانی، جنبه تقدّس به خود می‌گیرند. در این‌باره می‌توان به نقش فروهر در آثار کهن اشاره کرد که انسانی پارسا حلقه‌ای به شکل دایره در دست دارد. این حلقه نمودی از عالم کبیر یا علم ناکرانمند و هستی بی‌پایان است چنان‌که در آیین تاجگذاری و پیمان این حلقه به واسطه‌ای از اهورامزدا به شاهنشاه سپرده می‌شود که تفویض ناکرانمندی در گوهر انسانی است، آیین تشرّف به فقر نیز از آن جمله است و مقام فقر درحقیقت تهی شدن، هیچی، هیچ‌کسی و نداشتن است. و یا می‌توان به صفر اشاره کرد که چون حلقه‌ای توخالی در مکتوبات اوستایی و خط دین دبیره به صورت علامت وقف بوده است که بدان زِفر به معنی حلقه می‌گفتند.

۲. خوشنویسی و فرهنگ اسلامی، آن ماری شیمل، ص ٤٧.

خطّ وزیر، ابن‌مقله بستان قلب و مُقله (تخم چشم)

چنان‌که در زمانهٔ ما، شاعر مصری، ملک‌الشّعرا شوقی "الف‌های" خطّ ابن‌مقله را به ستون‌های الحمرا تشبیه کرده است.

توجّه به این نکته ضروری است که با مبنا قراردادن این دوایر و الف متقاطع و نقطه‌چین دانگ‌ها، روابط میان اجزاء حروف در دایره‌ها و نیم‌دایره‌ها تکمیل شده، و کمال خط برمبنای تناسب باطنی حروف و نه صرفاً شکل آنها سنجیده می‌شود و به همین دلیل است که اعتبار ذهنی برای فرم‌ها در این خط وجود ندارد. خوشنویس با برقراری دانگ یا رعایت نقطه‌هایی که چون ذکری دائم بدان متذکّر است از موضوعیّت نفسانی خود بیرون می‌شود و این تذکّر دائم به همراه موسیقی متداوم قلم که به آن تصرصر می‌گویند اثری را به‌وجود می‌آورد که به هیچ‌وجه از اعتبارات ذهنی شمرده نمی‌شود بلکه حقیقتی است مجرّد.

نفخ صورست صریر قلمش نفخ صوری که نه در قرآن است
کان نشوری دهد آن را که تنش بر سر کوی اجل قربان است
وین حیاتی دهد آن را که دلش کشتهٔ حادثهٔ دوران است[1]

دوایر فارابی و ابن‌مقله بی‌شک براساس شیوهٔ کهن طرّاحی و سنّت نیاکانشان استوار بوده است و ایشان فی‌البداهه آن را خلق نکرده‌اند. اگر در سنّت طرّاحی و زیبایی‌شناسی ایرانیان و بنیادهای مشترک هنر ایرانی و هندی تأمّل کنیم کاربرد دایره و تربیع دایره را در مبنای تمام آثار هنری بسیار آشکارا می‌بینیم. در اینجا لازم است که توضیحی مختصر در حدّ گنجایش این نوشته در مورد دایره و مربع داده شود. در هندسه مقدّس تفاوتی باطنی میان دایره و مربع وجود ندارد. تربیع دایره از نظر هندسه‌دان، از اهمیّت خاصّی برخوردار است زیرا از نظر

۱. دیوان انوری، قصاید، ص ۵۸.

وی دایره، فضای معنوی، نامرئی و محض را عرضه می‌کند، درحالی که مربع جهانی مرئی و قابل درک را ارائه می‌دهد. هنگامی که هم‌گونی بین دایره و مربع ترسیم شد، بیکران می‌تواند ابعاد یا کیفیّت‌های خود را از طریق کرانه‌مند تبیین کند.

تقدیس اعداد و حروف

نشانه‌ها و تحقیقات انجام شده نشان می‌دهد که یکی از سرچشمه‌های تحوّل فکری که در نظام حکمی، فلسفی با ظهور شیخ شهاب‌الدّین سهروردی نحلهٔ دیگری در آثار فلسفی پدید آورد و کمی دیرتر با ورود مانویت شرقی و هنر کتاب‌آرایی آنها در دورهٔ مغول و تیموری و سپس مکتب هرات در نقّاشی شاهد آن هستیم، همه و همه در میراث کهنی نهفته است که حوزهٔ تفکّر حسن صباح شارح و ناقل آن بوده است. مثلاً در الفبایی اسماعیلی که هانری کربن به کشف آن نایل شد، توالی ده حرف نخستین را بدین قرار می‌بینیم:

امر ـ عقل ـ نفس ـ طبیعت ـ هیولا ـ جسم ـ افلاک ـ طبایع اربعه ـ موالید

آن‌سان که ملاحظه می‌شود این حروف توالی نزولی دارد و از خداوند به خُرد مرتبه‌ترین مظاهر خاکی می‌رسد که خود حاصل منطقی از آیین اسماعیلی است و تفسیر رازگونه و عرفانی حروفی است که حکمت خسروانی، آیین مزدیسنا، حکمت الاشراق و حکمت متعالیه را در نهاد خود نهفته دارد.

به هر حال در سرگذشت خوشنویسی ایرانی پس از این تحوّلات، ابداع و ظهور خطّ نستعلیق (که هفتمین خط است) از ویژگی‌هایی برخوردار است که با وجود تمام سوابق مشترک با خطوط پیش از خود دارای خصلت‌های بی‌همتایی است که آیینهٔ تمام عیار زیبایی‌شناسی ایرانی در آن نهفته است و در هیچ کجای

جهان اسلام مثل و همانندی ندارد.

از جمله ویژگی‌های این خطّ، اشتراک مبانی آن از لحاظ غلبهٔ دور بر سطح است با وجود آنکه معیار اساس آن نیز دانگ و رعایت جهات چهارگونه است. غلبهٔ گرایش دور بر سطح به‌طور رازآمیزی شرایط تغییر دائم را ایجاد کرده است هم‌چون شیوه موسیقی گاتاخوانی و یا راگاها در موسیقی هند که با وجود سابقهٔ چند هزارساله دائم در حال تغییر هستند. ولی در عین حال این شیوهٔ هنری چه در خطّ نستعلیق و چه در موسیقیِ مشابه آن‌که موسیقی خسروانی است از یک نظم فکری نیز برخوردار است. همین نظم فکری موجب پیدایش ساختاری در خطّ نستعلیق شده است که توان ارائهٔ آن از غبارنویسی و کتابت خفی تا کتیبه‌های جلی را میسّر ساخته است، چیزی که در هیچ یک از خطوط دیگر به این اندازه گسترده، بدیع و زیبا وجود ندارد.

بررسی مبانی خوشنویسی در نسبت با موسیقی اصیل ایرانی

فواصل وزن‌شناسی، جمله‌بندی، نسبت‌ها و کشش‌هایی که در موسیقی ایرانی گرفته می‌شود به‌طور خاصّی در نوشتن نستعلیق هم اجرا می‌شود به عنوان مثال:

۱ ـ کشش‌ها در موسیقی ایرانی معیار ثابتی ندارند و نیز در نستعلیق چنین است و بنابر حال و وضع کلمه تغییر می‌کنند.

۲ ـ مکث‌ها در موسیقی و خطّ نستعلیق مانند مکث یا درنگ‌های شعری براساس معنای حقیقی شعر است حتّی صدای بازگویی واژگان در لحن موسیقی منطبق با نگارش توسّط خوشنویس است.

۳ ـ تأکیدهای کلام در شعر که در موسیقی بر پایهٔ تکرار و تداوم هجائی شعر

است عیناً با همان وزن و تکرارهای متداوم در این خط ظاهر می‌شود.

٤ـ اگر ادای حالت‌های ندایی و اعجابی شعر در موسیقی با به کارگیری تکیه در آهنگ تجلّی کند در این خط با تغییر شدّت ارسالات و تشرّف و تسلّط در شکل حروف اعمال می‌شود.

٥ـ دورگردش نغمات، انحنا و قوس‌های معماری و دوایر و منحنی‌های خطّ نستعلیق به‌طور بسیار دقیق و اعجاب‌انگیزی بر هم منطبق هستند. آهنگ موسیقی یک گنبد، طاق‌نما و... و یک گردش ملودیک همان احساس و اندیشه و زوایا و فاصله‌ها و کشش‌هایی را داراست که قوس‌های خطّ نستعلیق. به عنوان مثال چند نمونه از دوایر خطّ نستعلیق را که مشابهتی با قوس‌های معماری دارد مشاهده می‌کنیم.

شاهد در موسیقی متغیّر است و دائم به سوی اوج می‌رود. این تغییر دقیقاً در نوع بازگشت سطح و حتّی طرح مفرد حروف وجود دارد. یک سطر خط هیچ‌گاه کاملاً بر خطّ مستقیم مسطر قرار نمی‌گیرد بلکه انتهای حروف در مدّات و انتهای سطر به سمت بالا حرکت می‌کند.

بافت موسیقی ایرانی یک بافت هموفونیک است. این بافت که از عدم محوریّت برخوردار است به‌طور بسیار دقیقی در بافت خوشنویس وجود دارد چنان‌که در هیچ صفحه‌ای و هیچ سطری حتّی یک نقطه و یک حرف نمی‌توانیم

ببینیم که دائر مدار نقاط دیگر باشد. یعنی به‌نوعی ویژگی گرایش کثرت به وحدت و وحدت به کثرت در حال عمل است و ایجاد بافتی بسیار فشرده و پرتزئین می‌کند و اینها آدمی را یاد نظریّه حرکت جوهریّه در حکمت متعالیه می‌اندازد که هم‌زمان با اوج رواج موسیقی خسروانی و خطّ نستعلیق بوده است. در موسیقی ایران محور گردش نغمات بسته نیست مثلاً اگر درآمد از نت Fa شروع می‌شود و در پرده‌های دیگر دور می‌زند مجدّداً به شاهد Sol باز می‌گردد یعنی یک گردش کیهانی در آن وجود دارد. این دور گردش نغمه را دقیقاً در تمام دوایر خطّ نستعلیق عیناً مشاهده می‌کنیم. حتّی در شمرات و ارسالات خط و حرکت از سطح شش دانگ به نازکی غیرقابل ادراک و گردش نغمات، چشم و گوش را به‌سوی بالاتر سوق می‌دهند، این گردش و اوج‌گیری را در دستگاه نوا بسیار زیبا و دل‌انگیز می‌شنویم، درست مانند جهت‌ها در معماری ایران.

پیچیدگی تقارن ریتمی و تأخیر در ایجاد آکسان‌ها و عدم ثبات اجرای زمانی و وزن‌های ریتمیک شکسته $\frac{۷}{۸}$ و $\frac{۱۶}{۵}$ - $\frac{۱۳}{۵}$ درست مانند عدم رعایت اندازه‌های از پیش تعیین شده کشیده‌ها و فراز و فرودها در سطر و مفردات است.

با وجود یک مبنای وضع شده در خطّ نستعلیق، در خطوط اساتید صاحب مقامی چون میرعماد مشاهده می‌کنیم که تنوّع و تغییر در اندازهٔ حروف و کلمات و وزن کلّی خط وجود دارد مثلاً دایره‌های متّصل از دوایر مفرد اندکی بزرگتر است.

در یک صفحه رسم‌الخط میرعماد که ۴۷ حرف مفرد و ترکیب دارد و در حدّ اعلای زیبایی و ظرافت تحریر شده است مشاهده می‌کنیم که در سطر اوّل آن دایره حرف (س) دقیقاً به اندازهٔ بقیّهٔ دوایر است، امّا در مقایسه با دایره‌های

دیگر که اندکی کوچکتر به نظر می‌رسد ملاحظه می‌شود که وزن و بلندای کشیدهٔ "س" اقتضا داشته که دایره‌اش دوردارتر و بزرگتر باشد. در نمونه قطعه چلیپای معروف میر (افسوس که دلبر پسندیده برفت) دایرهٔ (س) "افسوس" در مقایسه با چهار دایرهٔ دیگر چلیپا (خون، من دل) کوچکتر می‌نماید. نمونهٔ دیگر چلیپا (سلام علیک ای شه کشور دین) که موافق بررسی پیشین دو دایره‌ای که در سطر سوم و چهارم و در انتهای کلمهٔ "س" واقع شده در مقایسه با سه دایرهٔ "دین، بین و باغ" و "ی" کوچکتر از حد قلم به چشم می‌آید و (س) به‌تناسب وزن و حجم و کشیده، نیازمند دایرهٔ بزرگتر و دوردارتری است.[۱]

با ملاحظهٔ قطعات فاخر میرزا غلامرضا اصفهانی که در تاریخ ۱۲۹۶ تحریر شده ملاحظه می‌شود از چهار دایرهٔ این سیاه مشق، دو دایرهٔ "فیض" کوچکتر از حد قلم و کلمهٔ (سخن) به خاطر سبک‌تر بودن حجم "سخ" با "ن" آخر کلمه سخن تناسب و تعادل بیشتری دارد. با بررسی خطوط اعجاب‌انگیز میرزا غلامرضای

---

۱. مقدّمهٔ مرقّع میرزا غلامرضا اصفهانی، صحیفهٔ هستی، استاد امیرخانی.

اصفهانی که سونگ استاد بزرگ چین او را ژرف‌ترین هنرمند همهٔ دوران‌ها نامیده است در ترکیبات و ابداعات این استاد که نمونهٔ فاخر هنر خوشنویسی ایرانی است متوجّه عدم قطعیّتی می‌شویم که در عین حال سازگار با هنجارهاست. درست مانند علم نجوم نزد ایرانیان که با وجود دقّت و موشکافی اعجاب‌انگیز خود چیزهایی به‌زعم ما نامتقارن و نامتجانس نیز در آن وجود دارد چون تقسیم ماه به چهار دورهٔ ۷ روزه و ۸ روزه و به یاد داشته باشیم که نهاد زیبای خطّ پارسی در نظم پوشیدهٔ درونی آن است، نظمی که حاصل از عدم قطعیّت است و چون نظام کیهانی به فرآیندهای غیرقابل پیش‌بینی منتهی می‌شود. چنین هنری عاری از هرگونه طرحی است که مبتنی‌بر سوژه باشد.

هنر سجّاده[1]

محتوا و رمز[2]

اِما کلارک[3]

ترجمه: سیّد مصطفی شهرآیینی

بیش از یک قرن است که افسانه‌های شگفت‌انگیز هزار و یکشب اعـراب، جهان غرب را شیفتهٔ خود ساخته است؛ قصّه‌هایی که در آنها سخن از قـالیچه‌ای سحرآمیز است که خواننده را به جـهانی افسـانه‌ای، زیـبا، لبـریز از خـوشی‌های عجیب و غریب، و به سرزمینی می‌برد که سراسر، شگفتی‌های لذّتبخش و سرور آسمانی است. این قالیچهٔ سحرآمیز را می‌توان پژواکی دور از سجّاده در سـنّت اسلامی دانست؛ سجّاده‌ای که نمازگزار بر آن به نماز می‌ایسـتد و آن بـه افسـون خود، او را به عالمی دیگر یعنی به فردوس می‌برد.

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شمارهٔ ۱۹، بهار ۱۳۸۳.

2. The Art of the Prayer Rug: Content and Symbolism.

۳. Emma Clark؛ استاد بخش هنرهای بصری و سنّتی در بنیاد پـرنسِ ولز انگـلستان. نـویسندهٔ کتاب و مقالات متعدّد درخصوص هنرهای سنّتی اسلامی.

خبرگان برجستهٔ فرش دربارهٔ خاستگاه‌های تاریخی، جغرافیایی و باستانی سجّادهٔ اسلامی و سیر تکاملی آن، مطالب بسیاری نوشته[۱] و حتّی در آنها به تجزیه و تحلیل‌های دقیق فنّی دربارهٔ الگوها، طرح‌ها، مواد مورداستفاده، و تعدادگره‌ها در هر سانتیمتر پرداخته‌اند. امّا دربارهٔ محتوا و نمادگری سجّاده، مطالعهٔ چندانی صورت نگرفته است.[۲] به‌طور کلّی، نقش سجّاده که به‌رغم روشنی، غالباً نادیده‌اش گرفته‌اند، این است که مکانی مخصوص برای بجای آوردن نماز فراهم می‌آورد. و نگرش ما به محتوای رمزی سجّاده در اسلام، با نظر به همین نقش اصلی و اوّلیهٔ آن است.

ماهیّت نماز چیست؟ این موضوع ژرفی است که مقالهٔ حاضر اصلاً مدّعی دست‌یافتن به آن نیست و در اینجا تنها به تکرار سخن قدّیس، جان داماسن، بسنده می‌کنیم که نماز «عروج نفس به سوی خداست». نماز موجب تعالی نمازگزار از زمان به حضور ابدی نزد پروردگار می‌شود. ایستادن بر سجّاده، نخستین گام در چرخش به سوی آسمان و «نه» گفتن به دنیاست؛ به‌تعبیر دکتر مارتین لینگز «چرخش به سوی آسمان برای جذب قدسیان شدن است».[۳] به این ترتیب، سجّاده پیش از هر چیز، پشتوانه‌ای برای نماز و مراقبه است و به‌طور نمادین، به نمازگزار یادآوری می‌کند که او خارج از زمان و مکان عالم عیان بوده و به لحظه‌ای سرمدی نقل مکان کرده است. در اینجا شایان یادآوری است که در

---

۱. مثلاً نگاه کنید به مقالاتی در هالی (Hali)، مجلّهٔ بین‌المللی فرش و بافته‌های قدیمی، شماره‌های ۵۸، ۸۸، ۹۳، ۱۰۳.

۲. یکی از استثناءهای قابل توجّه مقاله ریچارد اتینگ هاوزن است با عنوان "تاریخ قدیم، استفاده و شمایل‌نگاری سجّاده، فهرست نمایشگاهی در موزهٔ واشنگتن سال ۱۹۷٤"؛ از آن زمان به بعد تا چاپ کتاب سجّاده‌های قفقازی توسّط رالف کافل که شامل مقاله خوبی از جین دیکسون بود، درخصوص طرح و رمز سجّاده‌ها مطلب دیگری چاپ نشده است.

۳. نماد و نمونهٔ ازلی، مارتین لینگز، ص ۱۲۱.

قرون وسطی، کسی را دشمن مسیح توصیف می‌کردند که زانوهایش [برعکس دیگران] به عقب خم می‌شد و لذا نمی‌توانست در برابر پروردگار زانو بزند.[۱]

هرگاه مسلمانی به نماز می‌ایستد اوّلین مسأله (بعد از وضوگرفتن) این است که «جهت قبله کدام است؟» یا «به‌کدام طرف باید نمازگزارد؟» سپس رو به کعبه به نماز می‌ایستد؛ همان جایی که به لحاظ نمادین، برای همهٔ مسلمانان در حکم مرکز عالم و بزرگترین برخوردگاه آسمان و زمین است. این جهت‌گیری نه در ظاهر، بلکه به نفس هم مربوط می‌شود: نمازگزار با روکردن به کعبه متوجّه دل می‌شود؛ چراکه دل «خانه خداوند» است. دل هم جایگاه برترین قوّهٔ انسان، یعنی عقل است که امر متعالی را درمی‌یابد و هم بنا به گفتهٔ نویسندهٔ بزرگ، رنه گنون، دربارهٔ نمادهای مقدّس، دل «ذاتاً نماد مرکز است... خواه نظر به انسان باشد و خواه به جهان».[۲]

در هر مسجدی، محراب نشانگر قبله است و نقش محراب از قدیم در اسلام، عنصر اصلی سجّاده بوده است. هرکسی در جهان اسلام با شنیدن نام سجّاده، بی‌درنگ نقش منحنی محراب را به یاد می‌آورد. هر چند سجّاده‌های جدید کارخانه‌ای، طرح، رنگ و بافتشان دیگر به زیبایی قدیم نیست ولی همان طرح باستانی محراب را در خود نگه داشته‌اند. من در اینجا از تعبیر "باستانی" استفاده می‌کنم؛ زیرا اگرچه امروز این طرح تقریباً مختص اسلام است، ولی تاریخچه‌اش البتّه به پیش از قرن هفتم میلادی باز می‌گردد. دربارهٔ خاستگاه این طرح، پاره‌ای نظریّات مطرح شده است؛ از جمله اینکه آن را برگرفته از تاقچه‌های مورداستفاده برای مجسّمه‌ها در معماری یونان و روم باستان دانسته‌اند. امّا به‌احتمال قوی‌تر،

---

۱. رجوع کنید به تجسّد در عبادت، راما. پ. کوماراسوامی، ص ٦٨.
۲. نمادهای بنیادین، رنه گنون، فصل ۳۲، قلب و غار، ص ١٤٥.

الگوی نخستین محراب، همان شکل کمانی غارها و اقامتگاه‌های بسیاری از عابدان و تارکان دنیاست که زمانی در آنجا به‌منزلهٔ مکانی مقدّس[1] می‌زیسته‌اند. مثلاً در اطراف صومعهٔ مارسبا (بنا شده در اواخر قرن ۵ میلادی) در نزدیکی بحرالمیّت در دل تخته‌سنگ‌ها، حجره‌هایی هست که برخی چون لانه‌های زیرزمینی و برخی دیگر چون کندوهایی مخروطی از ظاهر پیچیده‌تری برخوردارند. اخیراً سفرنامه‌نویسی اظهار داشت که این حجره‌ها «معمولاً ساده و خالی از هر تزئینی است. امّا در دیوار شرقی آن، محرابی به شکل تاق بود... تاق کوچکی در دیوار شرقی حجره، نشان‌دهندهٔ جهت درست نماز بود».[2] نکتهٔ جالب توجّه این است که طرحی که در مراسم عبادی اوّلیهٔ مسیحی، عنصری کاملاً حیاتی بوده، امروزه به یک ویژگی محض معماری فروکاسته و اساساً همهٔ ارزش نمادین درونی آن، فدای شکل ظاهریش شده است. درحالی که همین طرح در مراسم عبادی اسلامی به عنصری اصلی و اوّلیه تبدیل شده است. چنان‌که تیتوس بورکهارت می‌نویسد: «مطلب مهم این است که محراب، برگرفته از نمادی جهانی است و قرآن نیز این نماد را تلویحاً تأیید کرده است».[3] در طول بحث، باز هم به این موضوع می‌پردازیم.

محراب همچنین نشان‌دهندهٔ دری به عالم دیگر، یعنی فردوس است و بی‌جهت نیست که در معماری اسلامی اعمّ از درِ مساجد، مساجد، باروهای شهر، منازل سنّتی، و حتّی درِ ورودی اتاقی به اتاق دیگر به‌طور زیبا و متنوّعی تزیین شده‌اند به گونه‌ای که در مقایسه با دیوارهای ساده اطرافشان، کاملاً نظر را به خود

---

۱. در واقع غار کوه حرا که در آن حضرت محمّد اوّلین‌بار وحی الهی را از سوی جبرائیل فرشته دریافت کرد، شکل کوچک و شبیه به یک محراب دارد.
۲. از کوه مقدّس، ویلیام دالویمپل، ص ۳۰٤.
۳. هنر اسلامی، زبان و معنا، تیتوس بورکهارت، ص ۸٦.

جلب می‌کنند. اگرچه محراب به لحاظ فیزیکی مثل درها، گشودنی نیست امّا به‌لحاظ متافیزیکی نشان‌دهندهٔ روزنه‌ای از زمان به سرمدیّت است. استفاده از نقش محراب در سجّاده نیز بر همین نماد تأکید دارد: زیرا کسی که برای نمازگزاردن، گام بر سجّاده می‌نهد در آستانهٔ دو عالم یعنی زمین و آسمان است. چنان‌که گنون می‌نویسد: «در، اساساً گذرگاه و نمایانگر عبور از وضعی به وضع دیگر و به‌ویژه از "بیرونی" به "درونی" است که می‌توان این دو را به زمینی و آسمانی قیاس نمود».[۱] در این زمینه، می‌توان به سخنان حضرت مسیح(ع) اشاره کرد: «من دری هستم که هرکس بدان وارد شود رستگار شده، از آن گذشته، و به مرغزاری می‌رسد»[۲] و «هر که آن را بکوبد به رویش گشوده خواهد شد».[۳] پس یکی از معانی نمادین محراب، دروازه‌ای به‌سوی روح، و به‌سوی باطن و مأوای خود حقیقی انسان است.

طرح محراب با دو نمای ستونی شکلِ عمودی در دو طرف و سقف قوسی‌اش، چه در مسجد و چه در سجّاده‌ها، اساساً نشانگر گنبد و چهارگوش در ساده‌ترین شکل آن است؛ یعنی محراب نمادی کلّی از تلاقی عرش با فرش، یا خدا با انسان است. بخش منحنی بالای محراب با تاق قوسی شکل با آسمان، و نمای ستونی شکل عمودی طرفینش نیز با زمین تناظر دارد. چنان‌که قاعدهٔ گنبد بر بخش مکعّب یا مستطیل شکل مسجد یا معبد بنا شده است[۴] و بنا به نوشتهٔ تیتوس بوکهارت، تصویری کوچک شده از «غار دنیاست»... و در تمام معماری‌های مقدّس، محراب، صورتی از "قدس الاقداس"، یعنی تجلّی‌گاه خداوند بوده و

---

۱. رنه گنون، همانجا.
۲. انجیل یوحنّا، باب دهم، آیهٔ نه.
۳. انجیل متی، باب هفتم، آیهٔ هشت.
٤. رجوع کنید به تیتوس بوکهارت، همان کتاب، ص ۷۸ و رنه گنون، همان کتاب، ص ۱۷٦.

فی‌نفسه با همان محراب کلیسا متناظر است.[۱]

تاق درواقع، بازتابی از شکل ظاهری آدمی است که بخش بالایی منحنی آن، مانند سر انسان، نشانی از ساحت آسمانی و بخش پایینی آن‌که از شانه‌هایی چون کوه استوار، شروع می‌شود نشانی از ساحت جسمانی است.[۲] لحظه لحظهٔ نماز نشانگر ارتباط متقابل انسان با خداست، و نقطهٔ اوج این ارتباط به هنگام سجود است که پیشانی سجّاده را در بخش بالایی آن لمس می‌کند. و در طول نماز، این تنها زمانی است که نمازگزار با فرود آوردن سر تعظیم به نشانهٔ تسلیم محض، به‌لحاظ فیزیکی وارد بخش قوسی شکل و آسمانی نقش محراب روی سجّاده می‌شود. در اینجا گفتنی است که در کشور چین لباس‌هایی سنّتی وجود دارد که در بالا، دایره‌ای شکل و در پایین به شکل چهارگوش است که معنای نمادین آن با همان تاق محراب یکی است.[۳]

محتوای رمزی محراب، چنان‌که آوردیم، امری عمومی است امّا چنان‌که تیتوس بورکهارت یادآوری می‌کند «قرآن نیز تلویحاً مؤیّد آن است.»[۴] در سورهٔ آل عمران که در آن، تولّد و دوران طفولیّت حضرت مریم(ع) توصیف می‌شود، واژهٔ محراب برای دلالت بر جایی به کار می‌رود که حضرت مریم(ع) تحت مراقبت زکریا(ع) به آنجا پناه برد: «**کلّما دَخَل علیها زَکریا المحراب وَجَدَ عِندها رِزقاً قال یا مریم انّی لَکِ هذا قالَتْ هو مِن عِند الله**».[۵]

در این آیه، محراب به‌معنای "پناهگاه" و بنابراین، محلّ پناهی جدای از عالم

---

۱. هنر مقدّس در شرق و غرب، اصول و روش‌های آن، تیتوس بوکهارت، ص ۷۷. (متن اصلی)
۲. مارتین لینگز، همان کتاب، فصل ۱۰.
۳. رنه گنون، همان کتاب، ص ۱۷٦.
٤. تیتوس بورکهارت، همان کتاب.
۵. سورهٔ آل عمران، آیهٔ ۳۷: هروقت که زکریّا به محراب نزد او می‌رفت، پیش او خوردنی می‌یافت. می‌گفت: ای مریم، اینها برای تو از کجا می‌رسد؟ مریم می‌گفت: از جانب خدا.

خارج، و مکانی است که آسمان و زمین با هم آشتی می‌کنند. محراب همچنین مکان "رزق" است که در آنجا حضرت مریم(ع) یعنی پاک‌ترین زن نزد خداوند، هم به‌لحاظ مادّی و هم به لحاظ معنوی، به‌شکل برکت از آسمان موردتوجّه و عنایت حق بود و فرشتگان به او پیغام دادند که چنین مقرّر شده که تو فرزندی به نام عیسی(ع) به دنیا می‌آوری: «**اِنّ اللهَ اصطَفکِ و طَهّرکِ و اصطفک عَلی نساء العالَمین**»[۱]

به این ترتیب، سجّاده به همراه نقش محراب، خود نوعی پناهگاه مقدّس و مکانی برای تجدید حیات معنوی و یادآوری پناهگاه مریم عذرا(ع) است. ایستادن روی سجّاده، حرکتی است به سوی بازیابی مقام اوّلیهٔ خویش، که همان عروج از مقام انسانی است که چنین و چنان است و در حال گزاردن نماز است به مقام انسان به‌صورت مطلق که خلیفه خدا روی زمین است و میان او و خالقش، واسطه‌ای نیست.[۲] در سورهٔ نور نیز دربارهٔ محراب و سجّاده، مطالب مهمی آمده است: «**اللهُ نورُ السَّمواتِ والاَرضِ مَثَل نُورِه کَمِشکوة فیها مِصباحٌ المصباحُ فی الزُّجاجَةِ الزجاجةُ کانّها کوکبٌ دُرّیٌ**».[۳]

واژهٔ "مشکوة"، در این آیه برای توصیف حضور خداوند، که نور چراغ در چراغدان نشانگر آن است، به کار رفته و بنابراین، پیوند نزدیکی میان "مشکوة" و "محراب" در کار است. در دنبالهٔ آیه می‌خوانیم: «**نورٌ عَلَی نورٍ یَهْدِی اللهُ لِنورِهِ مَن یشاء**».[۴]

---

۱. سورهٔ آل عمران، آیهٔ ٤۲: ای مریم، خدا تو را برگزید و پاکیزه ساخت و بر زنان جهان برتری داد.

۲. رجوع کنید به مقالهٔ "نماز و فریتهوف شوئون"، رضاشاه کاظمی، مجلّهٔ مطالعات سنّتی سوفیا، جلد ٤، شمارهٔ ۲، زمستان ۱۹۹۸.

۳. سورهٔ نور، آیهٔ ۳۵: خدا نور آسمان‌ها و زمین است. مَثَل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی باشد، آن چراغ درون آبگینه‌ای و آن آبگینه چون ستاره‌ای درخشنده.

٤. سورهٔ نور، آیهٔ ۳۵: نوری افزون بر نور دیگر. خدا هر کس را بخواهد بدان نور راه می‌نماید.

نور چراغ به‌منزلهٔ نمادی از معرفت الهی در یادآوری حضور فراگیر خداوند به نمازگزار، مؤثّر بوده و از این‌روست که در هر مسجدی، جلو محراب چراغی می‌آویزند. در بیشتر سجّاده‌ها نیز چراغ‌هایی آویخته شده که از بالای محراب به‌چشم می‌آید. غزّالی در **مشکوة‌الانوار** می‌نویسد: «خداوند برترین نور و نور نهایی است... تنها اوست که حق و نورِ حقیقی است و جز او هیچ نوری نیست.» و به‌دلیل پیوند میان مریم مقدّس(ع) با محراب است که آیهٔ مذکور از سورهٔ آل عمران را بر محراب بیشتر مساجد می‌نویسند و این، ما را به یاد پیوند میان محراب و دل می‌اندازد؛ زیرا «در درون دل است که نفس با کره به خداوند پناه می‌برد».[۱]

معمولاً محراب را تنها در معماری مساجد می‌بینیم، امّا چون نقشی نمادین در همهٔ جای جهان اسلام به کار می‌رود.[۲] قدیمی‌ترین محراب در معماری مسجد را عموماً پذیرفته‌اند که به‌دستور خلیفهٔ اموی، ولید، در سال ۷۰۶ میلادی در بازسازی مسجدالنّبی در مدینه ساخته شده است. امّا پیش از این تاریخ، به سال ۲ ـ ۶۹۱ میلادی، در غاری زیر گنبد مسجد قبةالصخره در اورشلیم، محرابی از سنگ مرمر را بر روی زمین تعبیه کرده‌اند. مسلمانان معتقدند که حضرت محمّد(ص) از همین غار به معراج رفته است. تیتوس بورکهارت دربارهٔ این بنا چون نمادی بسیار چشمگیر، چنین توضیح می‌دهد: «غارِ زیر مسجد قبةالصخره مانند دل یا ضمیر باطن انسانی، به‌واسطهٔ لایحه‌ای آسمانی، متّصل به عوالم بالا می‌شود.»[۳] و آوازهٔ مفهوم غار و "قدس الاقداس" بودن محراب نیز از همین‌جا سرچشمه می‌گیرد.

---

۱. هنر اسلامی، تیتوس بورکهارت، ص ۸۸.
۲. آنان را اغلب در مَدْرس‌ها می‌توان یافت مانند مَدْرَس بن یوسف در مراکش.
۳. تیتوس بورکهارت، همان کتاب، ص ۱۰.

تعیین زمان استفاده از نخستین سجّاده، به‌ویژه نخستین سجّادهٔ دارای نقش محراب، در میان مسلمانان کار آسانی نیست. در اسلام هیچ حکمی نیست که در آن به استفاده از سجّاده تصریح شده باشد و درواقع، برای مسلمانان درست از همان زمانی که جبرئیل، نمازگزاردن را به پیامبر(ص) آموخت و پیشانی او در سجدهٔ در برابر خداوند، با زمین تماس یافت، همهٔ زمین رنگ و بوی قدسی به خود گرفت چنان‌که در حدیث آمده است: «زمین برای من چون مسجد و از مطهّرات است.» سیّد حسین نصر در توصیف این موضوع، به استادی تمام و به بهترین وجه، گفته است که «سجدهٔ پیامبر اکرم(ص)[1] سبب بازگشت زمین به حالت اوّلیه‌اش، یعنی آیینه و بازتاب آسمان است».[2] از لحظهٔ سجدهٔ حضرتش بر زمین، خضوع مسلمانان پرهیزگار در برابر زمینی که بر آن راه می‌روند و فرشی که آن را می‌پوشاند، افزایش یافت. در مساجد مسلمانان اسباب و اثاثیهٔ اندکی استفاده می‌شد و همین وضع بر منزل آنان نیز حاکم بود. چنان‌که همه می‌دانیم هرکسی به هنگام ورود به خانه‌های سنّتی اسلامی، باید کفش‌هایش را دربیاورد و تقریباً همه جای خانه برای نمازگزاردن مناسب است. البتّه مکان نمازگزار باید پاک باشد؛ یعنی همان‌طور که او با وضو ساختن، بدن را تطهیر می‌کند، به گونه‌ای نمادین به پاکسازی روح می‌پردازد و زمینی را که بر آن نماز می‌گزارد با پاشیدن آب و ذکر اورادی، طیّب و طاهر می‌گرداند. بنابراین، احتمالاً استفاده از سجّاده، برخاسته از همین نیاز به پاکیزگی و طهارت است.

دربارهٔ خاستگاه و تاریخ اوّلیهٔ سجّاده اطّلاع چندانی دردست نیست و ما نیز نمی‌خواهیم به این موضوع بپردازیم. امّا نگرش مختصری به سیر تحوّل سجّاده در

---

۱. سجّاده لغتی عربی است از ریشهٔ سجود و مسجد محلّی است برای سجود.
۲. هنر اسلامی و معنویّت، سیّد حسین نصر، ص ۳۹.

بحث از محتوای رمزی آن سودمند بوده و به رسیدن به حدس و گمان‌هایی در این‌باره کمک می‌کند. احتمالاً نخستین سجّاده‌ها، در پی استفاده از سنگ‌های ساده برای سجده پدید آمدند.[۱] این سجّاده‌ها کاملاً ساده و از برگ‌های نخل، پارچه‌ای ساده، یا پاره‌ای حصیر و در کشورهای سردسیر، از پوست گوسفند (چنان‌که هنوز هم مرسوم است)، یا دیگر حیوانات فراهم می‌شد. سجّاده‌های پشمی امروزی، از حدود قرن نهم و با رونق معماری مساجد پدید آمد[۲] و شاید پیشینهٔ نقش محراب روی سجّاده‌ها نیز طولانی‌تر از همین زمان نباشد.

ما به یقین نمی‌دانیم چرا تا پیش از قرن سیزدهم هیچ سجّاده‌ای وجود ندارد. احتمالاً قدیمی‌ترین نقّاشی مینیاتور موجود که تصویر سجّاده‌ای را با نقش محراب در خود دارد مربوط به دستنوشتهٔ ترجمهٔ فارسی بلعمی از کتاب تاریخ طبری در رُبع دوم قرن چهاردهم است. در این مینیاتور، پیامبر(ص) نشسته بر سجّاده‌ای و در حال سخن گفتن با صحابهٔ خویش دیده می‌شود.[۳] در مینیاتور دیگری مربوط به قرن پانزدهم، نیز پیامبر(ص) را نشسته بر محراب سجّاده‌ای می‌بینیم. ابن‌بطوطه، جهانگرد مراکشی، در سفرنامهٔ خویش در قرن چهاردهم میلادی، آورده است که از سجّاده، تنها برای نماز استفاده نمی‌کردند بلکه فقیران و درویشان خانه بدوش، آن را چون چیزی محترم و مکانی مقدّس که برای راز و نیاز عاشقانه به درگاه الهی بر آن می‌نشستند همراه داشتند.[۴] در این سفرنامه، مینیاتوری هست که در آن، تصویر صوفی یا فقیری را می‌بینیم که ظاهراً در حال

---

۱. شیعیان در یک عمل زیبا از مُهر به‌عنوان یادآوری اصالت خاک، در سجده استفاده می‌کنند.
۲. همان‌طور که در کتاب رالف کافل با نام سجّاده‌های قفقازی مطرح می‌شود.
۳. ریچارد اتینگاوزن، همان‌جا، صص ۱۳ـ۱۲.
٤. مینیاتوری از مکتب بهزاد در نسخه‌ای از بوستان سعدی، هرات، محفوظ در کتابخانهٔ چستربیتی، مندرج در کتاب اتینگهاوزن، همان، ص ۱۵.

پرواز روی سجّادهٔ خویش است و این به روشنی، یادآور همان قالیچهٔ پرندهٔ اصلی (قالیچهٔ حضرت سلیمان) است. معمولاً تنها داراییِ‌های صوفیانِ پرسه‌زن، سجّاده‌ای [برای نمازگزاردن] و ظرفی برای وضو ساختن بود و غالباً نقش ظرفی روی سجّاده، بجای یا در حکم چراغ [بالای محراب] است. متأسّفانه در اینجا، به‌سبب مجال اندک، از توضیح مبسوط دربارهٔ دیگرگونه‌های سجّاده صرف‌نظر کرده و بحث را به‌طور بسیار کوتاه چنین جمع‌بندی می‌کنیم که می‌توان سجّاده‌ها را به دو دستهٔ کلّی تقسیم کرد: یکی آنهایی که محرابشان خالی [از نقش و نگار] است، که اینها به قوی‌ترین وجه ممکن، وحدت اسرارآمیز الهی را که کلّ عالم خبر از آن می‌دهد، به نمازگزار گوشزد می‌کند. دوم آنهایی که محرابشان منقش به نقوش شجره‌های حیات یا پوشیده از ترنج‌های هندسی زیبا یا گل‌های انتزاعی و نقش و نگار درختان بود و اینها همه جز بازتابی از باغ‌های آسمانی یا جایگاه بهشتی درستکاران، نمی‌باشند. هرکسی با اندک تأمّل بر این سجّاده از مهارت و نوآوری بافندگان این آثار هنری زیبا درشگفت مانده و لب به تحسین می‌گشاید و این از لطیف‌ترین نمونه‌های هنر مقدّس همچون همهٔ هنرهای مقدّس راستین، به مدد الطاف آسمانی در سنگدل‌ترین انسانها نیز اثر می‌کند و موجب تعالی نفس به‌سوی خدا می‌شود.

فصل پنجم

عرفان و معماری

معماری ذاکرانه

یادداشتی در مناسبات عملی ذکر با معمار و فعل معماری [1]

دکتر مهرداد قیومی بیدهندی [2]

بسم الله الرّحمن الرّحیم

یا مَن ذکرُهُ شَرَفٌ لِلذّاکرین

معمولاً مطالعات و تحقیقات معماری اعمّ از تاریخی و غیر آن معطوف به محصول معماری، یعنی بناست، و به فعالیت معماری و شخص معمار کم‌تر توجّه می‌شود. معمار پیش از آن‌که معمار باشد انسان است، انسانی که روزی به دنیا آمده، مدّتی در این دنیا سیر می‌کند و سرانجام از دنیا می‌رود. و هم‌چنان‌که در هر یک از مسیرهای جزئی در امور عادی زندگی از خود می‌پرسد که از کجا و برای چه آمده و به کجا می‌رود، در مورد بزرگ‌ترین و تکرارناپذیرترین مسیر هستی خود به طریق اولیٰ باید چنین سؤالاتی از خود بپرسد. وقتی مبدأ و

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شمارهٔ ۱۲، بهار ۱۳۸۱.

۲. عضو هیأت علمی و مدیر گروه تاریخ معماری دانشگاه شهید بهشتی.

مأموریت و مقصد خود را شناخت آن‌گاه باید هر فعالیتی از جمله معماری را با آن بسنجد و متناسب با آن تعریف کند. در این صورت اگر نگوییم تمامی حیثیت معماری‌اش تحت تأثیر این منش قرار می‌گیرد، دست‌کم تأثیر این منش در ماهیت عمل معماری و شخصیت او انکارناپذیر است. انسان پدیدآورندهٔ اعمال خود است و در مقابل، هر عملی که به جا می‌آورد بر او تأثیر می‌گذارد. نحوهٔ نگاه انسان به اعمالْ ماهیت آنها را از درون دگرگون می‌کند (و از همین روست که نیّت را مهم‌تر از خود عمل شمرده‌اند). بنابراین توجّه به کیفیت این تأثیر و تأثّر مهمّ‌ترین وظیفهٔ هر معمار است. این مقاله در حدّ وسع نگارنده در پی چنین مقصودی است. پیداست که اگر به چنین موضوعی کسی می‌پرداخت که خود عملاً آن را آزموده و در این مسیر گام زده بود، مقاله‌ای دقیق‌تر و مفیدتر و مؤثّرتر فراهم می‌آمد. امّا این جانب به مصداق **اُحِبُّ الصّالحین و لَستُ مِنهُم**؛ صالحان را دوست دارم درحالی که خود از ایشان نیستم؛ به قصد افتتاح این باب بدین موضوع پرداخته است. توضیح این نکته لازم است که سخن از معماری در این‌جا به طراحی معماری محدود نیست، بلکه مجموعهٔ فعالیت‌های معمارانه، از برنامه‌ریزی و طراحی جزء و کلّ، و اجرا را در برمی‌گیرد. به‌علاوه، منظور ما در این‌جا بررسی تاریخی موضوع هم نیست.

* * *

گفتار را با سخن مولانا جلال‌الدّین آغاز می‌کنیم:

> یکی گفت که این جا چیزی فراموش کرده‌ام. خداوندگار فرمود که در عالم یک چیزی است که آن فراموش کردنی نیست. اگر جملهٔ چیزها را فراموش کنی و آن را فراموش نکنی، باک نیست. و اگر جمله را به جای آری و یاد داری و فراموش نکنی و آن را فراموش کنی، هیچ نکرده باشی. هم‌چنان که پادشاهی تو را به ده فرستاد برای کاری معیّن، تو رفتی و

صد کار دیگر گزاردی. چون آن کار را که برای آن رفته بودی نگزاردی، چنان است که هیچ نگزاردی.

پس آدمی در این عالم برای کاری آمده است، و مقصود آن است. چون آن نمی‌گذارد، پس هیچ نکرده باشد.... اگر تو گویی که اگر آن کار نمی‌کنم، چندین کار از من می‌آید، آدمی را برای آن کارهای دیگر نیافریده‌اند. هم‌چنان باشد که تو شمشیر پولاد هندی بی‌قیمتی ــ که آن در خزاین ملوک یابند ــ آورده باشی و ساطور گوشت گندیده کرده که «من این تیغ را معطّل نمی‌دارم؛ به وی چندین مصلحت به جای می‌آرم.» یا دیگ زرّین را آورده‌ای و در آن شلغم می‌پزی که به ذرّه‌ای از آن صد دیگ به دست آید. یا کارد مُجَوهَر را میخ کدوی شکسته کرده‌ای که «من مصلحت می‌کنم و کدو را بر وی می‌آویزم و این کارد را معطّل نمی‌دارم» جای افسوس و خنده نباشد؟ چون کار آن کدو به میخ چوبین یا آهنین ــ که قیمت آن به پولی است ــ برمی‌آید، چه عقل باشد کارد صددیناری را مشغول آن کردن؟[1]

انسان از وطن مألوف خود جدا شده و در دامگه حادثهٔ این عالم افتاده است. برای نیل مجدّد به آن باغ ملکوت، باید مسیری را که از این عالم خاک می‌گذرد طی کند. امّا بازگشت به وطن بدون یاد وطن و میل مدام برای نیل به آن چگونه ممکن است؟ آن که وطن را از یاد برده و هیچ شوقی برای رسیدن به آن ندارد، و بلکه این مسیر موقت را مقصد انگاشته و به «راه» دل خوش کرده، چگونه ممکن است به مقصد برسد. هیچ اقدامی در این مسیر بدون به‌یاد داشتن مقصد و مقصود و توجّه بدان در طیّ این راه مفید نیست، و هر قدمی تنها در نسبت با آن یاد یا «ذکر» است که معنا پیدا می‌کند. پس با این تعبیر می‌توان گفت: مقصودی که

---

۱. گزیدهٔ فیه مافیه، جلال‌الدّین محمّد مولوی، تلخیص و مقدّمه و شرح از حسین الهی قمشه‌ای، تهران، سازمان انتشارات آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۶، صص ۱۰ـ۹.

انسان را در پی آن به این عالم فرستاده‌اند، «ذکر خدا»ست، و هر عملی، از خور و خواب گرفته تا نماز، که با این ذکر مناسبت نداشته باشد باطل است، زیرا اگر انسان را از راه نیل به مقصد دور نکند، باری از طیّ طریق باز می‌دارد، و فرصت محدودی را که برای طیّ این راه دراختیار او نهاده‌اند در اموری که برای سپردن راه مضرّ یا غیرمفید است ضایع می‌سازد. آنچه با عنوان نماز، نماز مدام، جهاد اکبر، سلوک راه خدا، و مانند اینها شنیده‌ایم، همه تعابیر و صورت‌های مختلف این ذکرند، و بلکه جوهر دین چیزی جز ذکر، و جوهر بی‌دینی چیزی جز غفلت نیست. بنابراین، ذکر ظاهری که بر زبان جاری می‌شود تنها صورتی و جلوه‌ای از ذکر است. ذکرْ گوهری درونی است که می‌تواند در همهٔ عمل‌های مجاز، ولو اعمال مادّی و دنیوی، نفوذ و حلول کند و ماهیت آنها را دگرگون سازد. می‌تواند معماری را که کارش محافظت جسم آدمی و برآوردن حاجات مادّی او، و به قول مولانا «علم بنای آخور» است، جوهره‌ای الهی ببخشد و در خدمت طیّ طریق الهی و وصال محبوب درآورد. چنین معماری‌ای اگر ظاهراً در خدمت دیگران است، باطناً در خدمت خود معمار است، آن هم نه در خدمت جسم او که در انتهای سفر این دنیا از روح به در می‌آورد و به خاک می‌سپارد و می‌رود، بلکه در خدمت روح او که مسافر حقیقی این راه است، زیرا این معماری توأم با ذکر است و درنتیجه مددکار طیّ طریق محبوب.

ذاکر به معماری می‌پردازد زیرا به فعلیّت رساندن استعدادهای خدا داده را از لوازم طیّ طریق می‌داند. به معماری می‌پردازد زیرا به او آموخته‌اند که در میان خلق زیستن و در عین ذکر، حاجات خود و ایشان را برآوردن لازمهٔ این مرحله از راه است. «مرد آن بوَد که در میان بازار در میان خلق ستد و داد کند و با خلق

بیامیزد و یک لحظه، به دل، از خدای غافل نباشد.»[۱]

آن‌که مدام یاد محبوب را در دل دارد، هرچه خواستهٔ محبوب است به جا می‌آورد و از آنچه او دوست نمی‌دارد احتراز می‌کند. به جا آوردن خواستهٔ محبوب را لازمهٔ وصال او می‌شمارد و پرداختن به آنچه را او نمی‌پسندد از راه وصال بیرون رفتن و به بیراهه درافتادن می‌داند. چنین «تذکّر»ی در کار معماری، هم لازمه‌ها و هم نشانه‌ها و آثاری دارد. بعضی از این لوازم و آثار به ظاهر کار برمی‌گردد و بعضی به باطن آن. آن خواسته‌های محبوب را که به ظاهرِ امور راجع است «شریعت» نامیده‌اند. ذاکر خود را ملتزم به شریعت می‌داند و به اوامر و نواهی الهی در همهٔ امور، از معاشرت با کارفرمایان و همکاران و زیردستان، معاملات و پیمان‌ها، تا ادای حقوق شرعی و قانونی گردن می‌نهد، و در هر مورد خود را با شریعت مطابقت می‌دهد.[۲]

لازمه‌ها و آثار باطنی ذکر الهی در کار معماری طیف گسترده‌ای را شامل می‌شود که آنها را به اجمال برمی‌شماریم.[۳]

چنان‌که گفتیم، یاد محبوب و میل به وصال او مستلزم جلب رضای اوست. ذاکر باید در همهٔ افعال و خصال مراقب خود باشد که کاری برخلاف رضای او انجام ندهد. به این نظارت مداوم بر خویش «مراقبهٔ نفس» می‌گویند که همواره با

---

۱. آن سوی حرف و صوت: گزیدهٔ اسرارالتوحید، محمّد بن منور، انتخاب و توضیح از محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن، ۱۳۷۲، ص ۱۱۹.

۲. بررسی آن دسته از احکام شریعت که معماران بیشتر با آنها سروکار پیدا می‌کنند محتاج مقالهٔ مستقلی است.

۳. چنان که آمد، اصیل‌ترین موضوع از این دیدگاه تأثیر ذکر معمار در کار معماری و تأثیر معماری ذاکرانه در نفس معمار است. تأثیر چنین معماری ذاکرانه در اثر معماری (بنا) موضوع مستقلی است که مجالی دیگر می‌طلبد. برای ملاحظهٔ نمونهٔ چنین مقاله‌ای نک: کامبیز نوایی، «مسجد: تمثال انسان کامل»، مجلّه صفّه، ش ۲۶، بهار و تابستان ۱۳۷۷، صص ۶۷ ـ ۵۴.

حسابرسی خود، یا «محاسبهٔ نفس»، همراه است. مراقبهٔ ذاکر در کار معماری به این معناست که اوّلاً: مراقب تأثیرات منفی معماری در نفس خود و اموری که با ذکر مناسبت ندارد و او را از یاد حق بازمی‌دارد، باشد. بنابراین نخستین وجه مراقبه جنبهٔ سلبی دارد، یعنی ممانعت از دخالت امور مزاحم ذکر. مثلاً می‌دانیم که معماری کاری جمعی است و درصورت فقدان مراقبه، آفات کار جمعی سخت معمار را تهدید می‌کند. از جمله این که کار جمعی، آن هم از سنخ معماری، مستلزم کاربرد زبان و مخاطرهٔ درافتادن به گناهان مربوط به زبان است؛ از خودستایی، تعریف بیجا از کار و درنتیجه غش در معامله، زبان‌بازی و مجلس‌آرایی در توجیه طرح، و مجادله با کارفرما و کارشناسان او گرفته تا غیبت و سخن‌چینی. به‌علاوه، معماری ممرّ درآمد او نیز هست، و اگر مراقب خود نباشد، در این کار ممکن است از روزی‌رسان واقعی غفلت کند و برای تأمین درآمد یا افزایش آن به مدح و ذمّ صاحبان و متولّیان مال دچار شود.[1] از این گذشته اگر مراقبه نباشد، معماری نیز مانند هر کار دیگری در ذات خود مستعدّ ایجاد یا تقویت خوی‌های ناپسندی است از قبیل جسارت و تجاوز از حد، و اتّکا به علم‌های اندک و پراکنده و ناقصِ ناشی از نوع امروزیِ آموزش معماری، عمل‌زدگی و گریز از تأمل و تدبّر در امور، و در مقابلْ خیال‌پردازی و آرمان‌زدگی و عمل‌گریزی، عُجب نفس به واسطهٔ حضور نفس در خلاقیّت معمارانه، تبعات موفقیّت در کار و اقبال خلایق، تبعات

---

۱. در دعای بیستم صحیفهٔ سجادیه می‌خوانیم: «خدایا بر محمّد و آل او درود فرست، و مرا از کسب و روزی به دست آوردن با رنج بی‌نیاز کن و بی‌حساب روزی ده، تا از عبادت و بندگی تو برای به‌دست آوردن روزی بازنمانم، و زیر بار گرفتاری‌های کسب نروم... . و ارجمندی‌ام را به تنگ‌دستی خوار مگردان تا بدان سبب از روزی‌خوارانت روزی بخواهم و از مردم پستْ عطا و بخشش طلبم، تا به ستایش آن که عطایم کرد و به نکوهش آن که نبخشید گرفتار شوم، درحالی که بخشیدن و نبخشیدن به دست توست نه ایشان.» الصحیفه الکامله السجّادیه، تهران، اسوه، ۱۳۷۱، صص ۱ـ۹۰.

حزن و سُرور دنیوی ناشی از اقبال و ادبار دنیا، و جز اینها، که پرداختن به آنها سخن را به درازا می‌کشاند. در هر صورت در این مرتبه، ذاکر از نفس خود در برابر آفات بالقوّهٔ معماری مراقبت و محافظت می‌کند.

امّاکار معماری علاوه‌بر این خطرات بالقوّه، می‌تواند دارای منافع بالقوّه هم برای ذاکر باشد، آنچنان‌که نه‌تنها او را به غفلت نکشاند، موجب تذکّر و تقویت ذکر هم بشود. ذکر معمار او را فقط به مراقبت از نفس در برابر آفاتِ کار وانمی‌دارد. کسی که یاد محبوب در دلش خانه کرده، همچون هر عاشق دیگری، عالَم را از منظر این ذکر و عشق و معشوق می‌نگرد. به‌کاری دل می‌دهد که بتواند در آن محملی برای ذکر پیدا کند. مخلوقات ساختهٔ محبوب اویند، و چه چیزی بهتر از آثار محبوب می‌تواند یاد محبوب را زنده کند. از این‌رو ذاکر به همهٔ مخلوقات عشق می‌ورزد. عشق و احترام او به مخلوقات از جماد و نبات و حیوان تا انسان را در برمی‌گیرد. احترام به عالم طبیعت، به مثابهٔ یادگار محبوب، او را از تخریب آن بازمی‌دارد، و عشق به انسان‌ها او را به خدمت خلق شایق می‌کند. چگونه می‌توان به‌کسی عشق ورزید و به آثارش بی‌حرمتی روا داشت؟ ذاکر شفقت بر خلق را پیشهٔ خود می‌سازد و در معماری بیش از هرچیز در پی خیر رساندن به خلق است. خود را واسطه‌ای می‌داند برای رساندن فیض و رحمت خالق به مخلوقات از طریق معماری. معماریِ خود را به میزان خیری که به خلق می‌رساند موفّق می‌شمارد. درکار به جای خواسته و میل و تخیّلات خود، منفعت بهره‌برداران را می‌جوید و خیال خود راکه به چاشنی ذکر محبوب معطّر است در خدمت بندگان و ارادتمندان او قرار می‌دهد. ابتکار و خلاقیّت او درواقع پرتویی از خلاقیّت محبوب است که این پرتو، ذهن او را مانند قوّهٔ استعدادش روشن و منوّر می‌سازد. او از انتفاع بهره‌برداران از بنا ــ چه بهره‌برداران مستقیم و چه

جامعهٔ مسلمانان و جامعهٔ بشری ــ خرسند می‌شود، چه در این کار قدر او را بشناسند و چه نشناسند، این کار نام و نانی برای او بیاورد یا نیاورد، و چه این مقصود با نوآوری همراه باشد یا با تکرار تجارب موفّق دیگران.

این پاس داشتن خلایق او را متوجّه لطیفهٔ دیگری هم می‌کند: اثر معماری به تعبیری «مخلوق معمار» است، و عالم «مخلوق خدا». این تناظر او را به تعظیم خلقت خداوند و کوچک شمردن کار خود وامی‌دارد و او را متوجّه معنای اَحْسَنُ الْخالِقینَ[1] کرده در آن معنا مستغرق می‌سازد. این تعظیمْ خودْ متضمّن فواید بسیاری برای ذکر اوست[2] که گذشته از خضوع و خشوع، کوشش در تشبّه به محبوب هم در زمرهٔ آنهاست ــ مگر نه این است که عاشق دوست می‌دارد به معشوق تشبّه جوید و این کار را عاملی برای تقرّب به او می‌شمارد؟ ــ او نمی‌پسندد ساختهٔ دستش چیزی سوای ساخته‌های محبوب جلوه کند و می‌کوشد در همان دستگاه خلقت بنوازد.[3]

ذاکر خود را عبد می‌داند نه رب. بنده به دنیا می‌آید و بنده از دنیا می‌رود. آخر آن راکه افتخارش روز و شب سرنهادن بر پای دوست است با اَنانیت و سرکشی چه کار؟ پس به آداب این عبودیت گردن می‌نهد و جانب معبود را نگاه می‌دارد. «خود» را تنها حجاب میان خود و محبوب می‌شمارد و همهٔ کارش تلاش در، برگرفتن این حجاب است. پس رسوم خودی و هر چه را نشان از خودی دارد ترک می‌گوید. از نوگرایی‌ای که برآمده از نیازهای خلایق نباشد بیزار است، زیرا

---

۱. سورهٔ مؤمنون، آیهٔ ١٤: بهترین آفرینندگان.

۲. زیرا هر ذکرْ نفس را مستعدّ مرتبهٔ بالاتری از ذکر می‌سازد.

۳. «کلیسا یا مسجدی بزرگ یا هر بنای معظم هنر قدسی این امتیاز را دارد که می‌تواند در وسط طبیعت بکر قرار گیرد بی آن که چون موجودی بیگانه و مذموم به چشم آید.» مارتین لینگز، هنر خط و تذهیب قرآنی، ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، تهران، گروس، ۱۳۷۷، ص ١٤، پانوشت ۱۰.

آن را جز در سلک رسوم خودی و ستبرشدن حجاب‌های ظلمت نمی‌داند. اگر می‌خواهد غلغله درگنبد افلاک اندازد و فلک را سقف بشکافد و طرحی نو دراندازد از شوق سرنهادن بر آستان جانان است. این «حال»ی است که از یک نگاه معشوق به او دست می‌دهد، امّا «مقام» او جز عبودیت و فروتنی نیست.

معمارِ ذاکر به هر ماده و دستمایهٔ کار چنان نگاه می‌کند که بتواند از آن محملی برای ذکر بسازد. آیا آن که مدام به یاد خداست با دیدن آب به یاد رحمت الهی نمی‌افتد که زلال است و خلایق در آن غوطه‌ورند و چرک گناهان را از ایشان می‌زداید؟[1] آیا خاک او را به یاد مایهٔ خلقت بشر، که شدن‌گاه واپسین او نیز هست، نمی‌اندازد؟ خشت و سنگ و شیشه و نور چطور؟ در و دیوار و پنجره و سقف و فضاها و مکان‌های بنا چگونه می‌توانند محمل ذکر او و دیگران واقع شوند؟

ذاکر چون «ذاکر» است خود را در این عالم جاویدان نمی‌پندارد. به یاد دارد که روزی از دنیا خواهد رفت. این «مرگ‌آگاهی» همهٔ افکار و اطوار او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. مثلاً می‌داند که ساختن بنا قرار است حاجتی از مخلوقی برآورد، و برآمدن این حاجت نباید به حیات او بستگی تامّ پیدا کند. حتّی‌المقدور

---

۱. کتاب لطیف مصباح الشریعه و مفتاح الحقیقه، منسوب به امام جعفر صادق علیه‌السّلام، آکنده از نمونه‌هایی برای نظر کردن در همهٔ امور از منظر ذکر است. از جمله در باب دهم کتاب می‌خوانیم: «چون قصد طهارت و وضو کردی آن چنان به سوی آب رو که گویی به سوی رحمت خدا می‌روی؛ زیرا خدای تعالی آب را کلید قرب و مناجات و راهنمای آستان خدمت خود قرار داده است و چنان که رحمت خداوند گناهان بندگان را می‌زداید، آب است که نجاسات ظاهری بدن را پاک می‌کند. با خلق خدای تعالی چنان بیامیز که آب با چیزها می‌آمیزد، که حق هرچیز را ادا می‌کند امّا گوهرش تغییر نمی‌یابد... . در صفای آب و لطافت و پاکی و برکت و آمیختن لطیف آن با همه چیز... اندیشه کن، چرا که در هر یک از آنها فایده‌های بسیار است. پس چون آب را با احترام به کار بردی زود اکه چشمه‌های فواید آن بر تو بجوشد.... به وقت طهارت اعضای خود با آب، قلبت را با تقوا طاهر ساز.» مصباح الشریعه و مفتاح الحقیقه، تهران، قلم، ۱۳۶۳، الباب العاشر فی الطهاره، صص ۵ ـ ۴۲.

کار را چنان سامان می‌دهد که با مرگش شیرازهٔ امور از هم نپاشد و کار کمابیش بر همان منوال پیشین ادامه یابد. به‌علاوه، بنا را چون باقیهٔ صالحه و صدقهٔ جاریه می‌نگرد که وقتی به سرای باقی رفت، تا بنا باقی است از منفعتی که از این راه به خلق می‌رسد او نیز منتفع گردد. اگر چه همه چیز این عالم، از جمله بنای خود را فانی می‌داند،[1] دوست دارد اثر فانی خود را به امور باقی شبیه کند. می‌داند که همه چیز جز وجه الهی نابودشدنی است، پس می‌کوشد اثرش رو به خدا داشته باشد، چه در نیّات خود، چه در کارآیی و نفع‌رسانی بنا، و چه در تشبّه آن به نظام مستتر در هستی که لاجرم رو به خدا دارد.

«مذکورِ» ذاکر در این عالم یکی بیش نیست، پس او را با پراکندگی و آشفتگی چه کار؟ دوام توجّه به آن محبوب یگانه، رفته رفته یگانه‌طلبی و وحدت‌جویی را در خاطر او متمکّن می‌کند. هم ورق دل را از نقش پراکنده ساده می‌خواهد و هم ورق معماری خود را.

امّا جوهر ذکر و گوهر همهٔ این کارهای ذاکرانه این است که خود و آنچه را از او سر می‌زند برای یار خالص کند و هیچ کاری را جز برای رضای محبوب انجام ندهد. دوستْ فضای سینهٔ ذاکر را آنچنان پر می‌کند که جایی برای دیگری باقی نمی‌گذارد. ذاکر هیچ کار معماری را برای دیدن و شنیدن خلایق نمی‌کند و از ریا و سُمعه بیزار است. به‌علاوه، منشأ همهٔ توفیقات خود را لطف و نعمت خداوند می‌داند و توفیق کار و اقبال خلایق را از جانب فضل او می‌شمارد نه از جانب خود. از رفعت در میان مردم، اگر با خذلان خود در نزد خودش مقارن نباشد بیزار

---

۱. در قرآن کریم می‌خوانیم که وقتی جناب ذوالقرنین از ساختن آن سدّ نفوذناپذیر فارغ شد گفت: «این رحمتی از جانب خدای من است. پس آن‌گاه که وعدهٔ او [قیامت] در رسد آن را تکه‌تکه کند، و وعدهٔ خدای من راست است.» سورهٔ کهف، آیهٔ ۹۸.

است.[۱]

معمارِ سالک از روز یقظه و بیداری، که برای خدا قیام کرد و کمر به ذکر او بست، پای در راهی طولانی گذاشت، راهی که از خود او آغاز می‌شود، از خود او می‌گذارد، و به فنای او در محبوب منتهی می‌شود. مراحل این راه را به‌تدریج، «از مقامات تبتّل تا فنا / پله پله تا ملاقات خدا»[۲]، به مدد استاد الهی می‌پیماید، و رفته‌رفته و روز به‌روز ذکر خدا در دل او استقرار می‌یابد. و چنان‌که گفتیم، در این مسیر پیوسته از خود حساب می‌کشد و خود را با معیارهای ذکر و غفلت می‌سنجد: آیا اعمال معماری‌اش در جهت ذکر بوده است؟ برای این کار معیاری و میزانی هم دراختیار دارد: اگر توانسته باشد ذکر را در همهٔ افعال معماری خود حلول دهد و ظاهر و باطن این اعمال را با ذکر متناسب کند، لاجرم باید ذاکرتر شده باشد؛ باید دست‌کم در وقت سخن گفتن با محبوب، به دل با او باشد و به حقیقت با او سخن گوید. چنین است که نماز به میزانی برای سنجش مقدار توفیق او در این کار بدل می‌شود، آن چنان که اگر این اعمالْ حضورِ بیش‌ترِ قلب در نماز را در پی داشت، ذاکرانه بوده است، و الّا فلا.[۳] به هر حال معماری و هر کار دیگر را به شرطی عزیز می‌شمارد که او را در راه وصال محبوب گامی پیش‌تر برد.

* * *

شیخ [ابوسعید] یک بار به طوس رسید. مردمان از شیخ استدعای

---

۱. الصحیفه الکامله السجّادیه، قسمتی از دعای بیستم: «خدایا بر محمّد و آل او درود فرست، و مرا در نزد مردم درجه‌ای بالا مبر مگر آن که مرا پیش خودم به همان اندازه پست نمایی؛ و بزرگی و عزّت آشکاری برایم پدید نیاور جز آن که به همان مقدار برایم ذلّتی باطنی در نزد خودم پدید آوری.»

۲. مثنوی معنوی، به اهتمام دکتر توفیق سبحانی، انتشارات روزنه، ۱۳۷۸، دفتر سوم، بیت ٤٢٣٦ (با کمی اختلاف).

۳. اِن قُبلت قُبِلَ ما سواها، و اِن رُدّت رُدَّ ماسواها: اگر نماز پذیرفته شود، سایر اعمال هم پذیرفته می‌شود؛ و اگر رد شود، اعمال دیگر هم رد می‌شود (حدیث).

مجلس کردند. اجابت کرد. بامداد در خانقاه استاد تخت بنهادند. مردم می‌آمد و می‌نشست. چون شیخ بیرون آمد مُقریان قرآن برخواندند و مردم بسیار درآمدند، چنانک هیچ جای نبود. معرف بر پای خاست و گفت: «خدایش بیامرزاد که هر کسی از آن جا که هست یک گام فراتر آید.» شیخ گفت: «صلّی الله علی محمّد و آله اجمعین» و دست به روی فروآورد و گفت: «هرچه ما خواستیم گفت و همهٔ پیغامبران بگفته‌اند، او بگفت که از آنچ هستید یک قدم فراتر آیید.» کلمه‌ای نگفت و از تخت فرود آمد و بر این ختم کرد مجلس را.[۱]

۱. آن سوی حرف و صوت: گزیدهٔ اسرارالتّوحید، محمّد بن منور، ص ۱۱۹.

مجموعهٔ مزار شاه نعمت‌الله ولی[1]

بررسی سیر تحوّل و تحلیل کالبدی[2]

دکتر مهرداد قیومی بیدهندی

شناخت مجموعهٔ مزار شاه نعمت‌الله ولیّ به لحاظ وسعت و تفصیل، برخورداری از طرح ویژه و منحصر به‌فرد در ترکیب کلّی (حیاط‌های متعدّد و متوالی)، و سیر تحوّل آن، در تاریخ معماری ایران اهمیّت زیادی دارد. این نکته هم که این مجموعه نه یکباره، بلکه طیّ چند قرن ساخته شده است، بر اهمیّت شناسایی آن می‌افزاید. نگارنده در این مقالهٔ مختصر درصدد است ضمن به‌دست دادن تصویری روشن از سیر تحوّل بنا، که اطّلاعات آن به صورتی نامدوّن در منابع پراکنده است، تحلیلی کلّی از کالبد معماری مجموعه نیز به‌دست دهد.

در این مقاله پس از مقدّمه‌ای دربارهٔ صاحب مزار و تاریخ بنیانگذاری بنا،

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شمارهٔ ۱۷، پاییز ۱۳۸۲.

۲. مقالهٔ ارسال شده به کنگره اوّل شاه نعمت‌الله ولی. کلیهٔ عکس‌ها و نقشه‌های این مقاله به بایگانی مرکز اسناد و تحقیقات دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی تعلّق دارد.

معرفی مجموعه و بخش‌های آن، دربارهٔ هر یک از فضاهای باز و بستهٔ مجموعه، ترکیب آنها با یکدیگر، طرح استقرار مجموعه و نحوهٔ ارتباط آن با بیرون به اجمال سخن خواهد رفت.

۱. مقدّمه

تشیّع، برخلاف تسنّن، از ابتدا در قبال احداث بنا بر روی قبور منش ملایمی داشته است. از این‌رو، در طول تاریخ پس از اسلام در پهنهٔ ممالک اسلامی، هر زمان‌که شیعیان به‌حکومت رسیدند، در تاریخ معماری نیز می‌توان به‌دنبال کثرت آرامگاه‌ها و مزارات بود. گسترش احداث مقابر در مصر دورهٔ فاطمیان و ایران دورهٔ آل بویه از مثال‌های بارز آن است.

این روال در ایران، و خصوصاً بعد از ظهور صفویان، به اوج خود رسید. البتّه تسنّن در ایران، جز در برخی برهه‌ها، چهرهٔ عبوسی راکه در شمال آفریقا یا در ممالک عثمانی و اخیراً در جزیرة العرب نشان داده‌کمتر به خودگرفته است و حبّ آل رسول(ص)، حتّی در زمان حکومت سنّیان در ایران امری رایج بوده است. از همین‌رو نمونهٔ ابنیه بر روی قبور در ایران، حتّی پیش از صفویان، بیش از سایر ممالک اسلامی یافت می‌شود. همین بس‌که یکی از اوّلین مقابر در تاریخ معماری اسلامی، و یکی از نخستین نمونه‌های خاصّ معماری پس از اسلام، مقبرهٔ امیراسماعیل سامانی است‌که در بخارا، در محدودهٔ عالم ایرانی، ساخته شده است.

امیران و حاکمان برای تجسّم پندار دوام حکومت و قدرت خود بعد از مرگ، یا برای زنده نگاه داشتن یاد خود، یا به امید طلب آمرزش، یا برای گرامی داشتن یاد پدر و نیای خود، برای قبر خود یا بر روی قبور پدرانشان بنا می‌ساختند. از سوی دیگر، مردم نیز برای طلب رحمت و شفا و شفاعت برگور اولیای خدا

عمارت می‌کردند، و در این میان امیران نیز، به صدق یا به ریا، در این کار با ایشان مشارکت می‌کردند. لذا عموم مقابر یا از آنِ اولیای دنیاست و یا اولیای دین. تا پیش از صفویان، مقابر دینی علاوه‌بر امامان معصوم (علیهم‌السّلام)، که مورد احترام اهل سنّت نیز بودند، خاص مشایخ صوفیّه بود (این روال پس از صفویّه به‌صورت احداث بنا بر مقابر سادات و امامزادگان تداوم یافت). از نمونه‌های معروف این مقابر می‌توان از مقبرهٔ شیخ عبدالصّمد اصفهانی در نطنز، مقبرهٔ شیخ زین‌الدّین ابوبکر تایبادی در تایباد خراسان، و بقعهٔ پیربکران در نزدیکی اصفهان نام برد. امّا نمونه‌ای که، پس از مراقد مطهّر حضرت امام رضا و حضرت معصومه (علیهما السّلام)، بزرگترین مقبره در ایران محسوب می‌شود، مجموعهٔ مزار شاه نعمت‌الله ولی در ماهان کرمان است که بنیاد آن به قرن نهم هجری / پانزدهم میلادی، دورهٔ تیموریان، باز می‌گردد.

صاحب مزار

صاحب مزار، امیر سیّد نورالدّین نعمت‌الله فرزند میرعبدالله معروف به شاه نعمت‌الله ولیّ (۸۳٤ ـ ۷۳۰ ق / ۱٤۳۱ ـ ۱۳۳۰ م)، از مشهورترین مشایخ صوفیّه است.[۱] برخی از محقّقان مولد او را قریهٔ کوه‌بنان کرمان[۲] و برخی در یزد[۳]

۱. محمّد معین، فرهنگ فارسی، ج ٦، ص ۲۱۳۷ ـ ۲۱۳٦؛ حمید فرزام، "سلطان احمد بهمنی و شاه نعمت‌الله ولیّ"، سی‌گفتار دربارهٔ کرمان: از مجموعهٔ سخنرانی‌های هشتمین کنگرهٔ تحقیقات ایرانی، به کوشش محمّدرسول دریاگشت، کرمان، انتشارات استانداری کرمان، ۲۵۳٦ (۱۳۵٦ ش)، ص ۷٤.

۲. محمّدمعین، فرهنگ فارسی، ج ٦، ص ۲۱۳۷ ـ ۲۱۳٦؛ هم‌چنین نک: توضیحات محمّدابراهیم باستانی پاریزی در راهنمای آثار تاریخی کرمان، نشریهٔ فرهنگ استان هشتم، تهران، ۱۳۳۵، ص ۸۷ ـ ۸٦ .

۳. احمدعلی‌خان وزیری، تاریخ کرمان، به تصحیح و تحشیهٔ محمّد ابراهیم باستانی پاریزی، تهران، ۱۳٤۰، ص ۵۷۸ ـ ۵۷٤.

دانسته‌اند؛ امّا بیشتر منابع بر آن‌اند که وی، مانند اجدادش،[۱] در حلب، از شهرهای شام، به دنیا آمد.[۲] درصورت اخیر، قاعدتاً در کودکی به همراه پدر به ناحیهٔ کرمان

منظر عمومی مجموعه از سمت شمال آن

آمده بوده است.[۳] دربارهٔ میلاد او نیز بین ۷۳۰ ق و ۷۳۱ ق اختلاف است.[۴] «پس از توطّن در کرمان و ماهان وسعت دامنهٔ نفوذ تعالیم عرفانی او به‌جایی کشید که علاوه‌بر بعضی امرا و سلاطین ایران مانند شاهرخ [تیموری] و میرزا اسکندر بن عمر شیخ، برخی از پادشاهان دکن هندوستان نیز، مانند سلطان شهاب‌الدّین احمدشاه بهمنی (۸۳۸ ـ ۸۲۵ق / ۱۴۳۵ ـ ۱۴۲۲ م) و فرزندش سلطان علاءالدّین

۱. وزیری، همان، ص ۵۷۸ ـ ۵۷۴؛ رضا قلی‌خان هدایت، مجمع‌الفصحاء، به‌کوشش مظاهر مصفّا، تهران، ۱۳۳۹، ج ٤، ص ۸۷.
۲. باستانی پاریزی، راهنمای آثار تاریخی کرمان، ص ۸۷ـ۸٦.
۳. همانجا.
٤. هدایت، همان، ص ۸۷.

(۸٦۲ ـ ۸۳۸ ق / ۱٤٥۸ ـ ۱٤۳٥ م) بـه شـاه نـعمت‌الله و پس از او بـه خـاندان و اعقابش خالصانه ارادت ورزیدند.»[۱]

بنیان مزار

همین ارادت موجب شد که پس از وفات وی احمدشاه بهمنی از هندوستان مبالغ هنگفتی به ایران بفرستد تا گنبد و بارگاه رفیعی بر مرقد او بنا کنند.[۲] احداث این بنا تقریباً بلافاصله بعد از وفات شـاه نـعمت‌الله آغـاز شـد زیـرا وی در سـال ۸۳۳ ق / ۱٤۳۰ م یا ۸۳٤ ق / ۱٤۳۱ م درگـذشت[۳] و کـتیبهٔ احـمدشاه بـهمنی در سردر شمالی گنبدخانه[٤] مورّخ ۸٤۰ ق / ۱٤۳٦ م (قدیم‌ترین تاریخ ثبت شده در بنا) است. احمدشاه بهمنی در ۸۳۸ ق / ۱٤۳٥ م درگذشت، و چـنان‌که در کـتیبهٔ مذکور آمده، بنا در عهد پسرش علاءالدّین بهمنی به اتمام رسید.[٥]

امّا بنای مزار به این گـنبدخانهٔ ظـریف و زیـبای دورهٔ تـیموری خـتم نشـد. عظمت معنوی و کرامات شاه ولیّ، کثرت پیروان، انتساب به خاندان پیامبر، تقیّد به شرع، و علنی ساختن تشیّع از عواملی بود که بر حرمت او پس از استیلای سلسلهٔ صوفی‌منش و شیعه‌مذهب صفوی بر ایران افزود؛ و حتّی جریان دشمنی با صوفیّه که از اواخر عهد صفویان آغاز شد و در زمان قاجاریان اوج گرفت، نتوانست از

---

۱. فرزام، همان، ص ۷٥.

۲. محمّد معصوم شیرازی، طرائق الحقائق، تهران، ۱۳۱۹، ج ۳، ص ۸؛ هدایت، همان، ص ۸۷؛ هـمو، فرهنگ انجمن آرای ناصری، تهران، اسلامیه، ص ٦۷۱ ـ ٦۷۰.

۳. وزیری، همان، ص ۵۷۸ ـ ۵۷٤ و ۵۸۰ ـ ۵۷۹؛ باستانی پاریزی، همان، ص ۸۷ـ۸٦.

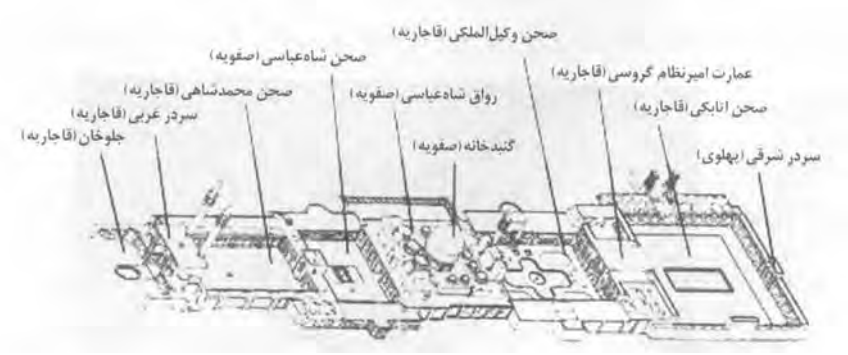
٤. نک. فرزام، همان، ص ۷۹، کـه مـتن کـتیبه را بـه دقّت نـقل کـرده است؛ هـم‌چنین نک. بـاستانی پاریزی، همان، ص ۷۹.

٥. وزیری، همان، ص ۵۸۲ ـ ۵۸۰؛ فرزام، هـمان، ص ۷۸؛ بـاستانی پـاریزی، هـمان، ص ۷۹ ـ ۷۸؛ معصوم شیرازی، همان، ص ۸؛ لیزا گلمبک و دونالد ویلبر، معماری تیموری در ایران و تـوران، تـرجـمهٔ کرامت‌الله افسر و محمّد یوسف کیانی، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷٤، ص ٥٦۱.

اعتبار و احترام او بکاهد. از همین‌رو بنای مقبره در زمان سلسله‌های صفویّه و قاجاریه گسترشی فوق‌العاده یافت.

۲. ترکیب کلّی مجموعه

بنای موردبحث مجموعه‌ای است مفصّل و مشتمل‌بر فضاهای بسته و باز متعدّد و متنوّع که اگرچه طیّ مدّت مدیدی تکوین و نمو یافته، مجموعه‌ای واحد و منسجم احساس می‌شود. در عصر ما، توسعهٔ بناها، حتّی بناهای معاصر که بیش از چند سال یا چند دهه از عمرشان نمی‌گذرد، نوعاً با دگرگونی اساسی طرح اوّلیه همراه است. در جریان توسعه، یا بنای اوّلیه به کلّی دگرگون می‌شود و یا قسمت‌های افزوده با بنای اوّلیه ماهیّتی متفاوت پیدا می‌کند. برای ذهن انسان دوران مدرن، که به چنین نوعی از تحوّل و توسعهٔ معماری خو کرده است، پذیرفتن اینکه مجموعهٔ منسجم مزار شاه نعمت‌الله در طول پانصد سال تکوین یافته است دشوار می‌نماید.



تصویر ایزومتری از ترکیب کلّی مجموعه

مجموعه به صورت خطّی و در امتداد محور قبله شکل گرفته است (باتوجّه

به‌اینکه قبلهٔ ماهان از جنوب جغرافیایی انحراف زیادی دارد و بیشتر به‌جانب مغرب نزدیک است، این محور را می‌توان به تسامح شرقی‌ـ‌غربی نامید). بخش‌های مجموعه به‌ترتیب از غرب به شرق عبارت‌اند از: جلوخان و سردر، صحن محمّدشاهی (حسینیه)، صحن شاه عباسی (میرداماد)، هستهٔ اصلی مجموعه (شامل گنبدخانه و رواق‌های پیرامون)، صحن وکیل‌الملکی، صحن اتابکی. مجموعه مابین دو جادهٔ قدیم و جدیدی قرار گرفته که شهر را به کرمان و دیگر شهرهای استان مرتبط می‌کند، و از هر دو جانب ورودی دارد. بدین‌ترتیب از هر جانب که وارد شویم، برای رسیدن به مقبره و گنبدخانه باید از دو صحن کاروان‌سرا مانند عبور کنیم. به عبارت دیگر، این صحن‌ها در حکم مقدّمه‌هایی برای وصول به گنبدخانه‌اند.

۳. فضاهای بسته

۳ـ۱.گنبدخانه

گنبدخانه، چنان‌که گفتیم، در اواسط قرن نهم هجری / پانزدهم میلادی بر

زیرگنبد و تزیینات آن

روی قبر صاحب مزار احداث شد. این فضا، مانند گنبدخانهٔ بیشتر مقابر، تناسباتی کشیده و رو به بالا دارد. در کنج‌های طاق، در محل تبدیل قاعدهٔ مربع به طاق هشت‌گوش، یزدی‌بندی ظریف و منقوشی به کار رفته است. گنبد دوپوش است. گنبد داخلی حجمی نزدیک به نیم‌کره دارد، و نکتهٔ جالب اینکه قاعدهٔ آن، که روی پایهٔ هشت‌گوش نشسته، کاملاً مدوّر نیست؛ بلکه شبیه هشت‌گوشی با گوشه‌های گرد است که به‌تدریج و در مقاطع بالاتر گنبد به دایره تبدیل می‌شود. کتیبه‌ای کاشی به خطّ ثلث دورتادور گنبدخانه در بالای دیوارها می‌گردد و سطح گچی دیوارها و طاق در بالای این کتیبه تماماً به نقوشی با سلیقهٔ دورهٔ تیموری مزیّن است. بدین‌ترتیب، اختتام یک عنصر طرح (بدنه) و زمینه‌چینی برای اتّصال آن به عنصر دیگر به زیبایی صورت می‌گیرد. این تدبیر در پایین دیوار و

محل اتّصال آن با عنصر دیگر فضا، یعنی کف، در ازاره‌های کاشی آبی‌رنگی جلوه‌گر شده است که بر نشاط این فضای آرام می‌افزاید.

این گنبدخانه در ابتدا تنها بنای مقبره بوده و صورتی کوشک‌مانند داشته و احتمالاً درون باغی قرار می‌گرفته و از هر سو به فضای باغ رو می‌کرده است؛ از همین‌رو در پلان ترکیبی خنثا و فاقد جهت دارد؛ امّا در حجم آن بر جهت بالا، رو به آسمان، تأکید شده است.

مدخل اصلی این کوشک در غرب آن واقع بوده، و سردر مزیّن و بسیار زیبا و پختهٔ آن، که هم‌طراز سایر آثار نفیس دورهٔ تیموری است، امروز در فضای بستهٔ رواق غربی قرارگرفته و هم‌چنان باقی است. این سردر، چنان‌که آمد، کتیبهٔ اوّلین بانی مقبره را بر پیشانی دارد. گنبد خارجی، که بر بلندی و کشیدگی و تشخّص این بنای کوشک‌مانند می‌افزوده، امروز نیز شاخص‌ترین عنصر در جلوهٔ بیرونی مجموعه است.[1] این گنبد خوش‌تناسب گریوی نسبتاً بلند دارد و بر پایه‌ای هشت‌گوش نشسته است. گنبد با کاشی فیروزه‌ای با نقوش هندسی درشت و کتیبه‌های سفید و لاجوردی پوشانده شده است. این کاشی‌کاری قاعدتاً متعلّق به دورهٔ تیموری است، و تعمیر یا تجدید احتمالی کاشی‌کاری در دورهٔ صفوی[2] هم لابد بر طبق همان طرح اوّلیه صورت گرفته است.

احتمالاً شاه ولیّ را، بنا بر سنّت رایج در مورد مشایخ صوفیّه، در محدودهٔ خانقاه خودش دفن کرده‌اند.[3] در این صورت، درکنار یا نزدیکی این بنا بنای

---

۱. گنبد بر اثر زلزلهٔ سال ۱۳٦۰ ش / ۱۹۸۱ م آسیب زیادی دید که بعداً به‌صورت اوّلیه مرمّت شد؛ نک: عزت‌الله رکوعی، سرزمین ما، تهران، کیوان، ۱۳۷٤.

۲. گلمبک و ویلبر، همان، ص ٥٦۲.

۳. جناب سیّد در ماهان قطعاً خانقاه داشته، چنان‌که گفته‌اند (از جمله: باستانی، همان، ص ۷۹ ـ ۷۸) که احمدشاه بهمنی هرساله مبالغی برای مخارج خانقاه برای او می‌فرستاده است.

قدیم‌تر خانقاه وجود داشته که از بین رفته است. امروزه در گوشهٔ جنوب غربی رواق غربی (رواق شاه عباسی، که ذیلاً بدان خواهیم پرداخت) حجرهٔ کوچکی است با سه طاق مدوّر منقوش، که می‌گویند زاویه یا چلّه‌خانه (محلّ چلّه‌نشینی و ریاضت) شاه نعمت‌الله بوده است.[۱] در این صورت، این حجره لابد جزئی از خانقاه مذکور بوده که بعد از احداث مقبره و حتّی بعد از احداث رواق غربی نیز آن را به‌لحاظ تقدّسش حفظ کرده‌اند. به هر تقدیر، این فضای به‌ظاهر محقّر معنویت و جذابیّت فوق‌العاده‌ای دارد، آنچنان که به رغم سادگیش امروز نیز زائران را به‌جانب خود می‌کشاند ــ جاذبه‌ای معنوی که احتمال انتساب خاصّ آن به شاه ولیّ را قوّت می‌بخشد.

۳ـ۲. رواق شاه‌عباسی

اوّلین مرحلهٔ توسعهٔ مجموعه، احداث رواق[۲] نسبتاً مستقل واقع در غرب گنبدخانه (جانب قبله) بوده که به رواق شاه عباسی یا دارالحُفّاظ[۳] معروف است. این رواق را، که تنها رواق تاریخ‌دار مجموعه است، بنابر کتیبه‌اش در سال

---

۱. گلمبک و ویلبر، همان، ص ۵۶۲؛ این اتاق امروز در نزد مردم به چلّه‌خانه معروف است، امّا باستانی پاریزی معتقد است چلّه‌خانه در جنوب شرقی گنبدخانه واقع بوده و امروز جزو رواق شده، و اتاق مذکور، نه چلّه‌خانه، بلکه مقبرهٔ درویشی است که خود او طاق آن را نقاشی کرده است. نک: باستانی، همان، ص ۷۹؛ امّا وی برای صحّت قول نخست خود (محلّ اصلی چلّه‌خانه) دلیلی نیاورده، و قول دوم (مقبرهٔ درویش) نیز با چلّه‌خانه بودن آن اتاق جمع‌شدنی است. شاید بتوان نقوشی و اذکاری را هم که درویش مذکور بر طاق اتاق نقش کرده مؤیّد متبرّک شمرده شدن آن مکان و تداوم استفاده از آن برای مراقبت و ریاضت در دوره‌های بعد دانست.

۲. در معماری معمولاً به فضای نیم‌باز کشیدهٔ ستون‌دار رواق می‌گویند؛ امّا در این بنا، مانند برخی مزارهای دیگر، مقصود از رواق فضای شبستان‌مانند امّا تک‌دهانه‌ای است که در کنار گنبدخانه قرار می‌گیرد.

۳. محمّدمهدی عقابی (ویراستار)، دایرةالمعارف بناهای تاریخی ایران در دورهٔ اسلامی، بناهای آرامگاهی، تهران، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۷۶، ص ۶۷.

رواق شاه عباسی

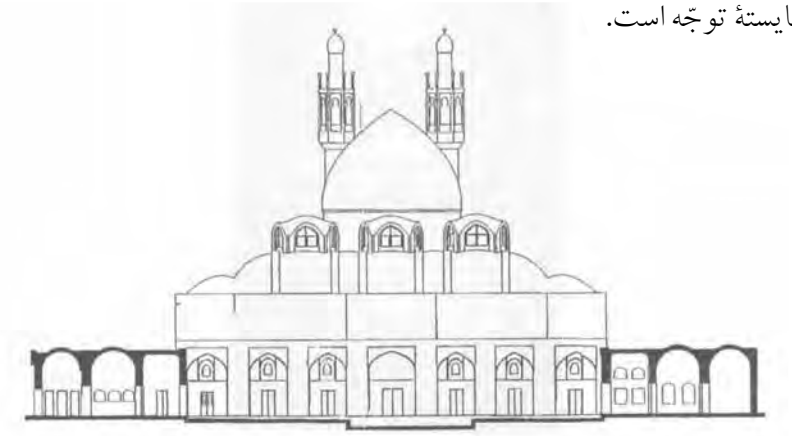
۹۹۸ ق / ۱۵۹۰ م، به‌دستور بکتاش‌خان، والی کرمان و بلوچستان در اوایل عهد شاه‌عباس اوّل صفوی (حک۱۰۳۸ـ۹۹۶ق / ۱۶۲۹ـ۱۵۸۷ م)، ساخته‌اند؛[1] و نظر محقّقانی که آن را متعلّق به دورهٔ تیموری می‌دانند صائب نیست.[2]

دیوارها و طاق و قوس‌های متوالی این رواقْ گچی و بدون رنگ است و شبکهٔ تویزه‌های گچی رسمی‌بندی هم به‌نرمی از این سطوح بیرون می‌زند. می‌دانیم که وحدتِ رنگ از جملهٔ تدابیر طراحی برای تأکید بر حجم است. به‌عبارت دیگر، در اینجا با تقلیل رنگ در فضا، توجّه بیننده را به بازی خطوط و حجم‌ها و چین و شکنج سطوح جلب کرده و تأثیر فضایی آنها را دوچندان

---

۱. نصرت‌الله مشکوتی، فهرست بناهای تاریخی و اماکن باستانی ایران، تهران، سازمان ملّی حفاظت آثار باستانی ایران، ۱۳۴۹، ص ۱۵۳؛ سیّدمحمّدتقی مصطفوی، آثار تاریخی طهران: اماکن متبرّکه، چ ۲، تنظیم و تصحیح میرهاشم محدّث، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی و انتشارات گروس، ۱۳۷۵، ضمایم، ص ۳۷۱؛ عقابی، همان، ص ٦٧؛ باستانی پاریزی، همان، ص ٧٦ـ ٧٥.
۲. عقابی، همان، ص ٦٧.

ساخته‌اند. مدخل نوری که از میانهٔ هر طاق بر روی سطوح می‌تراود و عشوهٔ آنها را به‌نمایش می‌گذارد روزن‌های واقع در وسط شمسهٔ هر طاق است. بر روی هر روزن کلاهکی هشت‌گوش قرار گرفته که حجم بیرونیشان نیز در جوار حجم گنبد شایستهٔ توجّه است.



برش شمالی ـ جنوبی صحن شاه عباسی

۳ـ ۳. سه رواق دیگر

سه رواق دیگر، که در شمال و شرق و جنوب گنبدخانه قرار گرفته‌اند، با هم اتّصال بیشتری دارند و شکلی نعل مانند می‌سازند. برخی معتقدند این سه رواق نیز، مانند رواق غربی، در زمان شاه عباس ساخته شده است؛[1] امّا این نظر دست‌کم درخصوص رواق شرقی درست نمی‌نماید، زیرا این رواق کیفیّت قاجاری دارد. شهرت آن به رواق وکیل‌الملکی نیز انتساب آن به دورهٔ قاجاریه و زمان ناصرالدّین‌شاه قاجار (حک ۱۳۱٤ ـ ۱۲٦٤ ق / ۱۸٦۹ ـ ۱۸٤۸ م) را تأیید می‌کند، زیرا محمّد اسماعیل‌خان وکیل‌الملک (حک ۱۲۸۳ ـ ۱۲۷٤ ق / ۱۸٦٦ ـ ۱۸۵۸ م) از

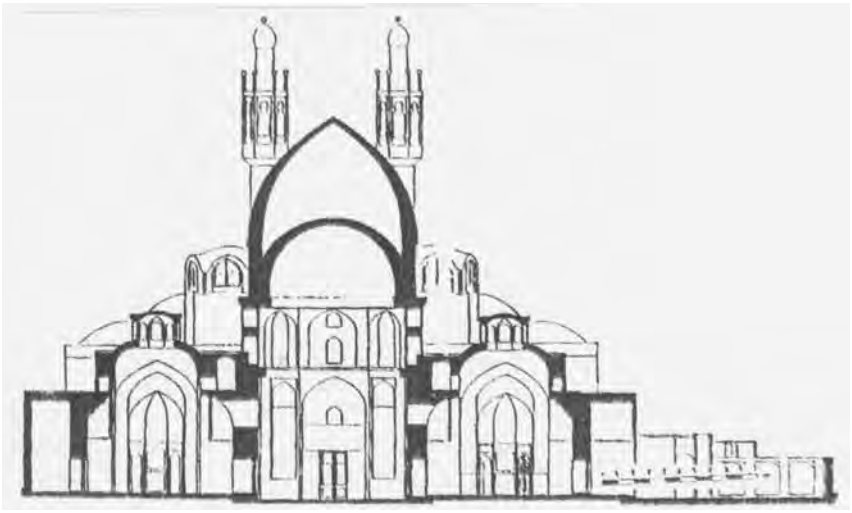
---

۱. مصطفوی، همان، ص ۳۷۱.

حاکمان کرمان در آن زمان بوده است. در مجموع به‌نظر می‌رسد به جز رواق شاه عباسی، سه رواق دیگر در زمان او و فرزندش مرتضی قلی‌خان وکیل‌الملک ثانی (حک ۱۲۹۵ـ۱۲۸۶ ق / ۱۸۷۸ـ۱۸۶۹ م)، احتمالاً بر جای بناهایی قدیم‌تر، احداث شده باشد.

طاق این رواق‌ها پرکارتر از رواق شاه عباسی است و به‌جای رسمی‌بندی، یزدی‌بندی دارد؛ و اگرچه در تناسبات به پختگی رواق شاه عباسی نیست، تأثیر فضاییش کمابیش مشابه آن رواق و متناسب با حال و هوای معنوی مقبره است.

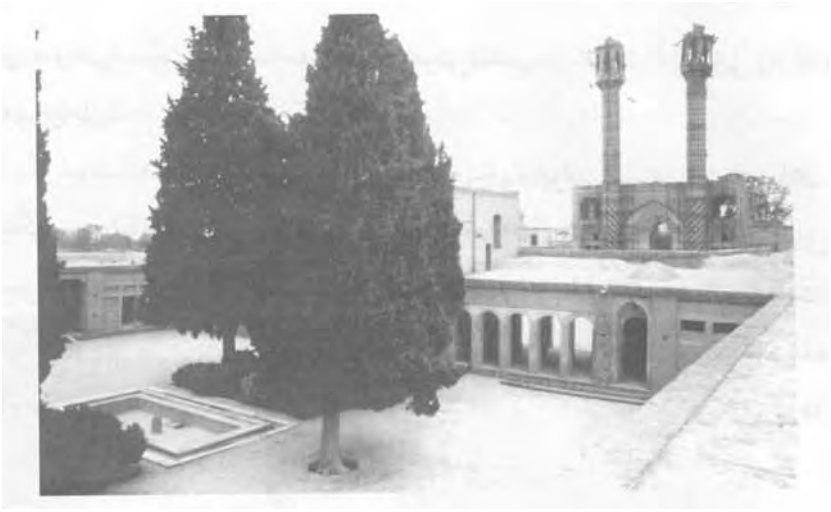
نکتهٔ شایان توجّه در ترکیب گنبدخانه با رواق‌های اطراف اینکه: در فضای داخل گنبدخانه با مربعی فاقد جهت روبروییم که به‌تدریج به دایره و نهایتاً یک نقطه ــ رأس گنبد داخلی ــ ختم می‌شود؛ درصورتی که در رواق‌ها با عناصری متکثّر و مشابه ــ دهانه‌ها و طاق و تویزه‌ها و روزنها و شمسه‌ها ــ مواجهیم که به‌توالی تکرار می‌شوند و حول گنبدخانه می‌گردند.



برش گنبدخانه و رواق‌های شمالی و جنوبی

٤. فضاهای باز

چنان‌که گفتیم، بنای کوشک مانند گنبدخانه به ظنّ قوی نخست درون محوطهٔ محصوری ــ احتمالاً باغی ــ قرار داشته است، سپس ابتدا رواق و صحن غربی و آن‌گاه رواق‌ها و صحن‌های دیگر را بدان افزوده‌اند. جادهٔ کرمان ــ ماهان ــ بم تا پیش از قرن حاضر از غرب مجموعه می‌گذشته و بنابراین ورودی مزار از غرب (سمت قبله) بوده است.[۱] از همین‌رو اوّلین صحن، که به صحن شاه عباسی



صحن شاه‌عباسی، جبههٔ غربی (رواق میان دو صحن)

یا صحن میرداماد معروف است، در زمان شاه‌عباس صفوی در غرب بنا ساخته شد.[۲]

---

۱. مصطفوی، همان، ص ۳۷۳.
۲. عقابی، همان، ص ٦٨.

٤ـ١. صحن شاه عباسی (میرداماد)

اوّلین طرح مهمِ توسعهٔ مجموعه، احداث رواق و صحن شاه عباسی هر دو را شامل می‌شده است. صحن شاه عباسی، که احتمالاً محلّ اقامت زائران و رباط صوفیان بوده، همچون دیگر بناهای شاخص آن دوره طرحی پخته و نظم و هندسه‌ای مستحکم دارد.

نماهای استوار و بی‌پیرایهٔ صحن از هم‌نشینی آجر و سیم‌گِل فراهم آمده است. این ترکیب موزون و ملایم‌گویی ترجمه‌ای از همان بیان فضایی رواق شاه‌عباسی با استفاده از واژه‌هایی دیگر است. حوض و باغچه‌های طرفین آن و وزن و ضرب آهنگ نماها حول صحن خوش‌تناسب نیز همه در زمرهٔ این واژگان فضای بازند.

ضرب آهنگ طرح شبیه کاروان‌سراهای چهارایوانی است؛ امّا برخلاف الگوی چهارایوانی، رخ‌بام صحن در محلّ ایوان‌گونه‌های شمالی و جنوبی نمی‌شکند. جدار شرقی صحن، یعنی محلّ اتّصال آن با بنای اصلی، مرتفع‌تر است. سردر بنا در این جبهه مقرنس‌گچی نفیسی دارد که با ستاره‌های کاشی ترصیع شده است. جبههٔ غربی، یعنی محلّ اتّصال با صحن مجاور، با رواق‌های نیم‌بازی که دو صحن را به هم می‌پیوندد متخلخل شده و ارتباط سیّالی میان دو صحن فراهم آمده است. سردری از میانهٔ این جبهه بیرون زده، رخْ‌بام را می‌شکند. از ترکیب این سردر و نحوهٔ پیوند و ارتباط آن با جانب دیگرش در صحن مجاور پیداست که سردر هم‌زمان با صحن مجاور در دورهٔ قاجاریان احداث شده است. به ظنّ قوی در آن زمان تمامی جبههٔ غربی صحن را متناسب با صحن جدید بازسازی کرده‌اند. در این صورت، این تغییر و بازسازی ماهرانه صورت گرفته و در عین ایجاد ارتباط مناسب و سنجیده‌ای میان دو صحن، انسجام فضایی صحن شاه عباسی را

مخدوش نساخته است.

٤ـ۲. صحن محمّدشاهی (حسینیه)

صحن مجاور در زمان محمّدشاه قاجار (حک ۱۲٦٤ ـ ۱۲۵۰ ق / ۱۸٤۸ ـ ۱۸۳٤ م) ساخته شده[۱] و به‌همین مناسبت به صحن محمّدشاهی (یا صحن حسینیه) معروف است.[۲] بعضی از صاحب‌نظران، بدون ذکر دلیل و سندی، این صحن را هم از احداثات دورهٔ شاه عباس می‌دانند؛[۳] امّا کتیبهٔ پیشانی صحن و هم‌چنین ترکیب نماهای آن، که کاملاً منطبق با سلیقهٔ قاجاری است، این حدس را منتفی می‌کند.[٤] آثار و تعمیراتی از شاهزاده عبدالحمید میرزا ناصرالدّوله (ف ۱۳۰۹ ق / ۱۸۹۲ م)، از والیان کرمان در عهد ناصرالدّین شاه قاجار و بانی کوشک باغ معروف شاهزاده در ماهان، هم در صحن باقی است.[۵]

صحن محمّدشاهی، جبههٔ غربی (دستگاه ورودی)

---

۱. بیشتر احداثات قاجاری در این مجموعه به زمان محمّدشاه و پسرش ناصرالدّین‌شاه مربوط است، نک: وزیری، همان، ص ۵۸۲ ـ ۵۸۱؛ عقابی، همان‌جا.

۲. مشکوتی، همان، ص ٤۱۵۳؛ رکوعی، همان‌جا؛ عقابی، همان‌جا.

۳. مصطفوی، همان، ص ۳۷۲ ـ ۳۷۱. وی معتقد است این صحن مانند صحن شاه‌عباسی در زمان شاه‌عباس ساخته شد و در عهد محمّدشاه تنها دو منارهٔ بلند را به طرفین سردر افزودند.

٤. با این حال، بعید نیست در دورهٔ قاجاریه صحن حاضر را بر جای صحن قدیم‌تری ساخته باشند.

۵. نک: یادداشت باستانی در حاشیهٔ شمارهٔ ۷۷ کتاب وزیری، همان، ص ۸۲۰.

این صحن نیز مستطیل‌شکل، امّا وسیع‌تر از صحن شاه عباسی است و محور طولی آن بر محور طولی صحن شاه عباسی عمود است. حجره‌ها در یک طبقهٔ پیرامون آن استقرار یافته‌اند. جلو هر حجره ایوانچه‌ای قرار دارد و از اتّصال این ایوانچه‌های متوالی فضایی رواق‌مانند در طرفین شمال و جنوب صحن پدید آمده است. دهانهٔ کوچک‌تر کفش‌کن‌های مابین حجرات به ضرب‌آهنگ نما تنوّع بخشیده؛ و با تخت شدن طاق دهانهٔ میانی جبهه‌های شمالی و جنوبی، میانهٔ این دو جبهه تشخّص یافته است. محور طولی صحن با وجود ایوان‌های بلند در میانهٔ جبهه‌های شرقی و غربی شاخص‌تر شده است. ایوان جبههٔ شرقیْ مدخل صحن شاه‌عباسی و ایوان جبههٔ غربی مدخل اصلی این صحن و ورودی قدیمی مجموعه است. در طرفین این ایوان دو منارهٔ کاشی‌کاری‌شدهٔ بسیار بلند قرار دارد. این دو مناره، که از بلندترین مناره‌های ایران شمرده شده،[1] بعد از گنبد، شاخص‌ترین عنصر مجموعه و شهر به شمار می‌رود. نماهای صحن پوششی از گچ و آجر و کاشی با نقوش قاجاری دارد و، هرچند مزیّن‌تر و پرکارتر از صحن شاه عباسی است، در تأثیر فضایی و سلاست و شیوایی به پای آن نمی‌رسد. کف گسترده و سنگ‌فرش‌شده‌اش فاقد حوض و باغچه‌ای است؛[2] لذا هم‌چنان که از نام دیگر آن (صحن حسینیه) پیداست، از آن برای عزاداری در محوّطهٔ باز و احتمالاً اجرای تعزیه استفاده می‌کرده‌اند.

٤ـ ۳. جلوخان و سردر غربی

مدخل صحن از بیرون، که ورودی قدیم مجموعه بوده، سردری بزرگ و

---

۱. محمّد ابراهیم باستانی پاریزی، راهنمای آثار تاریخی کرمان، تهران، ۱۳۳۵، ص ۷٦.
۲. در وسط این صحن چاله‌ای برای برداشتن آب از جوی زیرزمینی تعبیه شده است.

مرتفع و جلوخانی مفصّل بـا حـوضی در مـیان داردکـه شـایستهٔ ورودی چـنین مجموعه‌ای است. این جلوخان و سردر هم از احداثـات دورهٔ مـحمّدشاه قـاجار است. مقرنس سردر، با روزنی که قسمتی از آسمان را قاب گرفته، تقسیمات نما، و نحوهٔ اتّصال سردر با جدارهای کوتاه طرفین جلوخان شایستهٔ تأمّل است. کف جلوخان در گذشته، احتمالاً برای جلوگیری از خطر سیل و طـغیان رودخـانه، در حدود سه متر مرتفع‌تر از کف جاده بوده؛ زیرا جاده را بر بستر رودخانه یا مسیلی ساخته‌اند که سابقاً از وسط قریهٔ ماهان می‌گذشته است.[۱] در مقابل جلوخان، در آن سوی جاده، خانهٔ متولّی آستانه قرار دارد.[۲] در گذشته دو طاق سردرمانند از روی جاده (مسیل) می‌گذشته[۳] و فضای جلوخان را به آن خانه می‌پیوسته است. با این تدبیر، جلوخان به حیاط نسبتاً بسته‌ای بدل می‌شده و در تـرکیب کـلّی مـجموعه مقامی مهم‌تر و معتبرتر از امروز داشته است. متأسّفانه این دو طاق در سیل سال ۱۳۱۱ ش / ۱۹۳۲ م ویران شد.[۴]

صحن وکیل‌الملکی

۱. باستانی پاریزی، همان، ص ۷۵ ـ ۷٤.
۲. مصطفوی، همان، ص ۳۷۲.
۳. باستانی پاریزی، همان، ص ۷۵.
٤. همان‌جا.

٤ـ ٤. صحن وکیل‌الملکی (مهدیه)

جهت توسعهٔ مجموعه تا پیش از ناصرالدّین‌شاه قاجار به سمت غرب (قبله) بود؛ امّا از آن پس به سمت شرق منتقل شد. از این‌رو، مرحلهٔ بعدی توسعهٔ طرح در جانب شرق بنای اصلی صورت گرفت و آن احداث صحنی به قرینهٔ صحن شاه‌عباسی به نام صحن وکیل‌الملکی (یا مهدیه)[1] بود، که مصفّاترین صحن مجموعه است. احداث آن به زمان وکیل‌الملک اوّل و وکیل‌الملک ثانی (عهد ناصرالدّین‌شاه قاجار) باز می‌گردد، و به عبارت دیگر با رواق همنام خود مقارن است،[2] و از لحاظ تاریخی سومین صحنی است که به مجموعه اضافه شده است. طرح صحن در شکل و نحوهٔ انتظام و هم‌نشینی حجرات از طرح صحن شاه‌عباسی اثر پذیرفته؛ امّا نماهای آن خصوصاً در قوس‌ها و تزیینات، با سلیقهٔ قاجاری موافقت یافته است.

پوشش نماها را ترکیبی از گچ و آجر و کاشی با نقوش هندسی تشکیل می‌دهد. جبههٔ غربی از جبهه‌های شمالی و جنوبی بلندتر است و ایوان بزرگی رخْ‌بام آن را می‌شکند. این ایوان، با دو منار طرفین و نیم‌طاق مقرنسش، درواقع سردر رواق وکیل‌الملکی است و با گنبد آبی بنا در پشت خود، که از داخل صحن نیز کاملاً پیداست، ترکیبی موزون می‌سازد. جبههٔ مقابل این ایوان، یعنی جبههٔ شرقی، تنها جبههٔ دوطبقهٔ صحن است. طبقهٔ دوم آن مشتمل‌بر ایوان و اتاق‌های متعدّد ارسی‌دار است.

بنابر گزارش‌های تاریخی، این جبهه نیز نخست یک‌طبقه بوده است. امیرنظام گرّوسی (۱۳۱۸ـ ۱۲۳٦ / ۱۹۰۰ـ ۱۸۲۱)[3]، که در ۱۳۱۷ ق / ۱۸۹۹ م از

---

۱. عقابی، همان، ص ٦٨.

۲. باستانی پاریزی، همان، ص ۸۰ـ ۷۹؛ مصطفوی، همان، ص ۳۷۲.

۳. امیرنظام حسن‌علی‌خان بن محمّد صادق‌خان، معروف به امیرنظام گرّوسی، از مشاهیر سیاسی و نظامی و ادبی دورهٔ قاجاریه.

جانب ناصرالدّین‌شاه به حکم‌رانی کرمان منصوب شد،[۱] طبقهٔ دوم را (احتمالاً برای اقامت خود یا پذیرایی اشخاص مهم)[۲] به بنا افزود (ذیلاً در بحث از صحن اتابکی به این عمارت خواهیم پرداخت).[۳]

از عوامل مهم طراوت و زیبایی این صحن حوض بزرگ چلیپاشکل و چهار باغچهٔ اطراف آن است که بیشتر سطح صحن را فرامی‌گیرد.

عمارت امیرنظام در طبقهٔ بالای جبههٔ شرقی صحن وکیل‌الملکی

۱. معین، همان، ج ٦، ص ١٦٩٨.
۲. مصطفوی، همان، ص ۳۷۲؛ باستانی پاریزی، همان، ص ۸۱ـ ۸۰.
۳. امیرنظام بنا به وصیّتش در جنوب ایوان وکیل‌الملکی در همین صحن دفن شد. نک: وزیری، همان، ص ٨٤٥ـ ٨٤٤؛ باستانی، همان، ص ۸۰.

٤ـ ٥. صحن اتابکی

صحن مذکور از طریق هشتی‌ای در همین جبههٔ شرقی به بزرگ‌ترین و متأخّرترین صحن مجموعه مرتبط می‌شود. احداث این صحن به میرزا علی‌اصغرخان اتابک اعظم (۱۳۲۵ ـ ۱۲۷۵ ق / ۱۹۰۷ ـ ۱۸۵۹ م)، معروف به امین‌السلطان، صدراعظم ناصرالدّین و مظفّرالدّین و محمّدعلی‌شاه قاجار،[1] منسوب است؛ و به‌همین سبب به صحن اتابکی شهرت دارد. احتمال داده‌اند که این صحن هم‌زمان با صحن وکیل‌الملکی احداث شده و تعمیر آن به امر اتابک انجام گرفته باشد.[2]

این صحن صورت کاروان‌سرای یک طبقهٔ ساده‌ای دارد، با نماهایی موزون و متقارن و ترکیبی از آجر و کاشی با نقوش هندسی درشت. آب‌انبار بادگیرداری در میانهٔ جبههٔ شمالیْ این جبهه را تشخّص بخشیده است؛ امّا در این صحن بیش از همه عمارت امیرنظام، که در بالای جبههٔ غربی با سلیقه‌ای متفاوت و ناهمگون با بقیّهٔ طرح ساخته شده، خودنمایی می‌کند. این عمارت فوقانی متشکّل است از تالاری با ارسی‌هایی ظریف و ایوان‌هایی ستون‌دار در طرفین که بر هر دو صحن اتابکی و وکیل‌الملکی مشرف است، به‌علاوهٔ چند اتاق و مطبخ و یک حیاط کوچک. هرچند این عمارت فوقانی به‌تنهایی زیبا و یادآور بالاخانه و شاه‌نشین باغ شاهزاده در حومهٔ همین شهر است؛ شاید بتوان آن را، از لحاظ هماهنگی با معماری بقیّهٔ مجموعه، تنها ضعف طرح تلقّی کرد. این ناهماهنگی در وجوه معنوی بنا نیز پیداست. به عبارت دیگر، در این مجموعهٔ معنوی، که به شاه ولایت اختصاص دارد نه به شاهان ظاهری، اینجا تنها جایی است که معماری شاهانه و

---

۱. معین، همان، ج ۵، ص ۱۸۱.
۲. باستانی، همان، ص ۸۱ ـ ۸۰.

دنیوی ظهور و بروزی خودنمایانه یافته است.

بیشتر سطح صحن اتابکی را هم آب و سبزه فرا گرفته؛ امّا از طرح اصیل حیاط‌سازی آن فقط حوض مستطیل شکل خوش تناسب و درختان کهن باقی مانده، و محوّطه‌سازی نابهنجاری به شیوهٔ امروزی جانشین طرح اوّلیه شده است ـ وضعیّتی که درخور مدخل چنین مجموعهٔ ارزنده‌ای نیست.

چنان‌که آمد، با انتقال جادهٔ اصلی ماهان از غرب مجموعه به شرق آن، از زمان ناصرالدّین‌شاه ورودی اصلی مجموعه نیز به این جانب منتقل شد. درنتیجه، صحن‌های شرقی، نخست صحن وکیل‌الملکی و سپس صحن اتابکی، به صحن ورودی اصلی مجموعه بدل گردید. این صحن در اصل «محل فرود آمدن کاروان‌ها و پیاده شدن زوّار بوده بیشتر جنبهٔ کاروان‌سرایی دارد و مرحلهٔ پیش از ورود مسافران و زائرین به صحن وکیل‌الملکی در آنجا صورت می‌گرفته است.»[۱] وجود آب‌انبار بادگیردار برای تأمین آب شرب خنک نیز مؤیّد این مدّعاست.

«در سال‌های اخیر [...] جبههٔ خارجی ضلع شرقی صحن اتابکی را که به جانب شاهراه کرمان ـ بم قرار دارد، طبق نظر ادارهٔ کلّ باستان‌شناسی تعمیر و کاشی‌کاری نموده، سردر ورودی آبرومندی در آنجا احداث کرده‌اند.»[۲] امّا این نما و سردر، که امروزه مدخل اصلی مجموعه است، چندان نشانی از جمال و جلال درون مجموعه ندارد.

خاتمه

اینکه کیفیّت معماری به وصف درنمی‌آید و دریافت آن تنها با حضور در

---

۱. مصطفوی، همان، ص ۳۷۲.
۲. همان‌جا.

فضا ممکن است، قولی است که در مورد همهٔ بناهای ارزنده صادق است؛ امّا آنان که خود در مزار شاه نعمت‌الله ولی حضور یافته‌اند نهایت عمق و درستی این قول را درخصوص چنان فضاهایی درمی‌یابند. استفاده از صحن‌های پی‌درپی چون مراتب و مقدّماتی برای زیارت ولیّ خدا، رواق‌هایی که گرد حرم طواف می‌کنند و با ترکیب سادگی و ظرافت، مثالی از زهد و غنای صاحب مزار را به‌نمایش می‌گذارند، و گنبد روی قبر که جان ناظر را همراه با معراج روح ولیّ خدا عروج می‌دهد، همه در زمرهٔ ابزارهای معماری‌اند که با تأثیر خارق‌العاده و تردیدناپذیر روح سیّدِ ولیّ، بر دل زائران خود سخت هماهنگ‌اند. همین کیفیّت موجب شده است که این مجموعه را «در عین سادگی و نداشتن تزیینات طلا و کاشی‌کاری‌های بسیار عالی و آیینه کاری و امثال آن» به حق «یکی از روحانی‌ترین و باشکوه‌ترین و مصفّاترین آثار دینی و ملّی و تاریخی ایران» بدانند.[۱]

۱. مصطفوی، همان، ص ۳۷۰.

مروری بر برخی از آثار معماری طریقهٔ نعمت‌اللّهیه در ایران[1]

مزار شاه نعمت الله ولی، مزار مشتاقیه کرمان، مزار سلطانی گناباد[2]

دکتر مهرداد قیومی بیدهندی

طریقت امری است که بر همهٔ شؤون زندگی فردی و جمعی مؤمنان اثر می‌گذارد. از سوی دیگر، تصوّف را مهم‌ترین جریان معنوی، فکری و اجتماعی ایران شمرده‌اند. پیداست که این مهم‌ترین جریانْ مهم‌ترین مظهر مادّی زندگی ایرانیان، یعنی معماری را، که آن را به‌درستی «لباس زندگی انسان» خوانده‌اند، متأثّر سازد. این تأثّر قاعدتاً همهٔ آثار معماری را، از خانه و مدرسه و بازار و مسجد و...، در بر می‌گیرد؛ امّا برجسته‌ترین صورت آن بناهای خاصّ صوفیّه، یعنی خانقاه و مقبرهٔ مشایخ و اولیاست.

---

۱. مندرج در عرفان ایران، شمارهٔ ۲۰، تابستان ۱۳۸۳.

۲. کلّیهٔ عکس‌ها و نقشه‌های بخش‌های اوّل و دوم این مقاله متعلّق به مرکز اسناد و تحقیقات دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی است. در اطّلاعات مربوط به ادوار معماری مقبره‌ها در ایران نیز از آراء رئیس محترم آن مرکز، آقای مهندس کامبیز حاجی قاسمی، استفاده شده است. عکس‌ها و نقشه‌های بخش سوم مقاله را برادر بزرگوار آقای دکتر شهرام پازوکی، در اختیار گذاشتند.

در این نوشته سه نمونه از آثار معماری مقبره‌ای مشایخ صوفیهٔ نعمت‌اللّهی در ایران را از لحاظ معماری مرور می‌کنیم: مجموعهٔ مقبرهٔ شاه نعمت‌الله ولیّ در ماهان، مشتاقیه (مقبرهٔ مشتاق‌علیشاه) در کرمان، مجموعهٔ مزار سلطانی (مقبرهٔ سلطان‌علیشاه و سه تن دیگر از اقطاب نعمت‌اللّهی گنابادی) در بیدخت گناباد. این نمونه‌ها از مهم‌ترین آثار موجود صوفیّه در ایران است؛ زیرا اوّلاً) با آن‌که ساخت خانقاه و مقبره برای عارفان در بیشتر دوره‌های تاریخ ایران از بناهای خیر محسوب می‌شده و بسیاری از حاکمان و متموّلان بدان افتخار می‌کرده و آن را از باقیّات صالحات خود می‌شمرده‌اند، از اواخر دورهٔ صفویّه و نضج گرفتن جریان مخالفت با صوفیّه این جریان سستی گرفت و جز در اندک موارد گسترش مقبرهٔ اولیا در دورهٔ قاجاریه، دیگر نشانی از نشاط در ساخت این‌گونه بناها در دو قرن اخیر دیده نمی‌شود. شاید بتوان اندک بودن تعداد خانقاه‌های تاریخی به‌جامانده را ناشی از تخریب یا تبدیل خانقاه‌ها در دو قرن اخیر دانست. ثانیاً) سه بنای انتخاب‌شده مهم‌ترین آثار معماری طریقهٔ مورد بحث در ایران امروز است. ثالثاً) این آثار در مسیر تاریخی سلسلهٔ نعمت‌اللّهی نیز اهمیّتی فوق‌العاده و نمادین دارد: بنای نخست مقبرهٔ رأس این سلسله است؛ دومی هم نشانه‌ای است از شهادت در مسیر طریقت، هم یادگار بازگشت اقطاب و مشایخ این سلسله از هند به ایران است، و هم نشان حلقهٔ واسط میان سرسلسله و اقطاب این سلسله در روزگار ما، و به‌عبارتی نشان تداوم و پیوستگی این زنجیرهٔ قدسی ــ از شاه نعمت‌الله تا سلطان‌علیشاه گنابادی است؛ بنای سوم مجموعه‌ای از مقابر اقطاب سلسله در قرن اخیر را در بردارد و هم از حیث محتوا و هم کالبد معماری شایستهٔ تأمّل است. تدبّر در این بناها ممکن است به نکته‌هایی در مناسبت کالبد معماری و کارکرد و مضمون این‌گونه بناها رهنمون شود.

رویکرد اصلی در این مقاله رویکرد معمارانه است. بدیهی است در بررسی معماری متناسباً به شواهد تاریخی استشهاد خواهد شد.

براساس آثار به‌جامانده، ساخت مقبره در ایران از قرن سوم هجری / نهم میلادی آغاز شد. این نوع بنا در طیّ یازده قرن، به استثنای سدهٔ بعد از حملهٔ مغول یعنی قرن هفتم هجری / سیزدهم میلادی، همواره در ایران به صورت‌های گوناگون ساخته شده است. شاید بتوان گفت در میان بناهای عمومی، ایرانیان پس از مسجد به ساخت مقبره و نگهداری و ترمیم آن همّت گمارده‌اند.

معماری مقبره در این مدّت صورت‌های مختلفی داشته است، که می‌توان آنها را در سه دستهٔ مقابر منفرد و برجی، مقابر گسترده و مجموعه‌ای، و مقابر کوشکی دسته‌بندی کرد. مقابر منفرد بیشتر در قرون سوم هجری / نهم میلادی تا هفتم هجری / سیزدهم میلادی رواج داشته است؛ از نمونه‌های آن می‌توان از مقبرهٔ امیراسماعیل سامانی در بخارا (۲۹۵ ق / ۹۰۸ م) و گنبد قابوس در شهری به همین نام در شمال ایران (۳۹۷ ق / ۱۰۰۷ م) نام برد. احداث مقابر مجموعه‌ای از قرن هشتم هجری / چهاردهم میلادی آغاز شد (مانند سلطانیه در زنجان ـ ۷۰۶ ق / ۱۳۰۶ م) و از قرن نهم هجری / پانزدهم میلادی به بعد اوج گرفت. قرون نهم هجری / پانزدهم میلادی تا دوازدهم هجری / هجدهم میلادی دوران اوج مقبره‌سازی در ایران است. در این دوره علاوه‌بر مقابر مجموعه‌ای و مقابر گسترده، مقابر کوشکی نیز ساخته شد. در قرن سیزدهم هجری / نوزدهم میلادی مقبره کمتر ساخته شد؛ امّا مقابر پیشین گسترش یافت.

عموم مقابر یا از آنِ اولیای دنیاست یا اولیای دین. تا پیش از صفویان (قرن دهم هجری / شانزدهم میلادی)، مقابر دینی علاوه‌بر امامان معصوم (علیهم السّلام) خاصّ مشایخ صوفیّه بود (این روال پس از صفویّه بیشتر

به‌صورت احداث بنا بر مقابر سادات و امامزادگان تداوم یافت). از نمونه‌های معروف مقابر مشایخ صوفیّه می‌توان از مقبرهٔ شیخ عبدالصّمد اصفهانی در نطنز، مقبرهٔ شیخ زین‌الدّین ابوبکر تایبادی در تایباد خراسان، مقبرهٔ شیخ احمد جام در تربت جام خراسان، مقبرهٔ پیر بکران در نزدیکی اصفهان نام برد. امّا نمونه‌ای که پس از مراقد مطهّر حضرت امام رضا و حضرت معصومه و حضرت عبدالعظیم (علیهم السّلام) بزرگ‌ترین مقبره در ایران محسوب می‌شود، مجموعهٔ مزار شاه نعمت‌الله ولیّ در ماهان کرمان است که بنیاد آن به قرن نهم / پانزدهم، دورهٔ تیموریان، باز می‌گردد. چون معماری این مجموعه را قبلاً در مقاله‌ای مستقل بررسی کرده‌ایم،[1] در اینجا به ذکر خلاصه‌ای از آن مقاله دربارهٔ سیر تحوّل و ترکیب معماری این مجموعه بسنده می‌کنیم.

۱. ماهان کرمان، مجموعهٔ مزار شاه نعمت‌الله ولیّ

احداث مقبرهٔ سیّد شاه نعمت‌الله ولیّ تقریباً بلافاصله بعد از وفات او در نیمهٔ اوّل قرن نهم هجری / پانزدهم میلادی با حمایت مالی احمدشاه بهمنی، پادشاه دکن که از مریدان شاه ولیّ بود، آغاز شد و به‌تدریج طیّ پانصد سال تکوین یافت. مهم‌ترین بخش‌های مجموعه به دوره‌های تیموریان و صفویان و قاجاریان تعلّق دارد.

بخش‌های مجموعه به‌ترتیب از غرب به شرق عبارت‌اند از: جلوخان و سردر، صحن محمّدشاهی (حسینیه)، صحن شاه عباسی (میرداماد)، هستهٔ اصلی مجموعه (شامل گنبدخانه و رواق‌های پیرامون)، صحن وکیل‌الملکی، صحن

---

۱. مهرداد قیّومی، «مجموعهٔ مزار شاه نعمت‌الله ولیّ، بررسی سیر تحوّل و تحلیل کالبدی»، عرفان ایران، ش ۱۷ (پاییز ۱۳۸۲)، ص ۸٤.

اتابکی. مجموعه مابین دو جادهٔ قدیم و جدیدی قرار گرفته که شهر را به کرمان و دیگر شهرهای استان مرتبط می‌کند؛ و از هر دو جانب ورودی دارد. از هر جانب که وارد شویم، برای رسیدن به مقبره و گنبدخانه باید از دو صحن کاروان‌سرا مانند عبور کنیم.

گنبدخانه، که در اواسط قرن نهم هجری / پانزدهم میلادی بر روی قبر صاحب مزار احداث شد، در ابتدا تنها بنای مقبره بوده است.

اوّلین مرحلهٔ توسعهٔ مجموعه، احداث «رواق شاه عباسی» (دارالحفّاظ) در غرب گنبدخانه (جانب قبله) بوده است، که آن را در سال ۹۹۸ ق / ۱۵۹۰ م در اوایل عهد شاه عباس اوّل صفوی (حک۹۹۶ـ۱۰۳۸ / ۱۵۸۷ـ۱۶۲۹م) ساخته‌اند.[۱] سه رواق دیگر که در شمال و شرق و جنوب گنبدخانه قرار گرفته‌اند، به زمان ناصرالدّین شاه قاجار (حک ۱۲٦٤ـ ۱۳۱٤ ق / ۱۸٤۸ـ۱۸۹٦ م) تعلّق دارند.

تقریباً هم‌زمان با احداث اوّلین رواق در زمان شاه عباس، اوّلین صحن، معروف به "صحن شاه‌عباسی" یا "صحن میرداماد"، در غرب بنا ساخته شد.[۲] صحن مجاور در زمان محمّدشاه قاجار (حک ۱۲٦٤ـ ۱۲۵۰ ق / ۱۸٤۸ـ ۱۸۳٤ م) ساخته شده و به‌همین مناسبت به "صحن محمّدشاهی" (یا "صحن حسینیه") معروف است.[۳]

مراحل بعدی توسعهٔ طرح بدین ترتیب بوده است: صحن وکیل‌الملکی

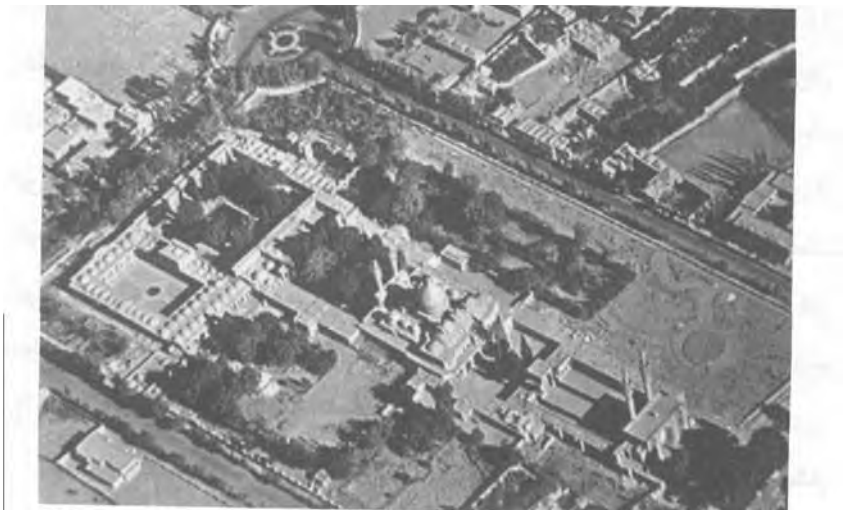
---

۱. نصرت‌الله مشکوتی، فهرست بناهای تاریخی و اماکن باستانی ایران، تهران، سازمان ملّی حفاظت آثار باستانی ایران ۱۳٤۹، ص ۱۵۳؛ سیّد محمّدتقی مصطفوی، آثار تاریخی طهران: اماکن متبرّکه، تنظیم و تصحیح میرهاشم محدث، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی و انتشارات گرّوس، ۱۳۷۵، ص ۳۷۱؛ عقابی، همان، ص ٦۷؛ باستانی پاریزی، همان، ص ۷٦ـ۷۵.

۲. عقابی، همان، ص ٦۸.

۳. وزیری، همان، ص ۵۸۲ ـ ۵۸۱، مشکوتی، همان، ص ۱۵۳؛ عزّت‌الله رکوعی، سرزمین ما، تهران، کیوان ۱۳۷٤؛ عقابی، همانجا.

(مهدیه) و سپس اشکوب دوم جبههٔ شرقی این صحن، هر دو در زمان ناصرالدّین شاه؛ و صحن اتابکی در زمان امین السلطان.



منظر هوایی

۲. کرمان، مشتاقیه (مزار مشتاق علیشاه)

بنای معروف به مشتاقیه، واقع در بافت قدیم شهر کرمان، مقبرهٔ میرزا محمّد تربتی خراسانی، معروف به مشتاق‌علیشاه، از بزرگان مشایخ صوفیّهٔ نعمت‌اللّهی است. بنابر گزارش‌های تاریخی، میرزا محمّد مردی شوریده‌حال و پاک‌نهاد بود که در اوایل قرن سیزدهم هجری / نوزدهم میلادی به فیض‌علیشاه و سپس فرزندش نورعلیشاه اوّل، شیخ‌المشایخ سلسلهٔ نعمت‌اللّهیه در اوایل دورهٔ قاجاریه (حک ۱۱۹۳ ـ ۱۳٤٤ ق / ۱۷۷۹ ـ ۱۹۲٦ م) در ایران، دست ارادت داد و از همو لقب مشتاق‌علیشاه گرفت. چون القاب طریقتی نوعاً به حقیقتی معنوی درخصوص شخص ملقّب دلالت می‌کند، از این لقب می‌توان تا اندازه‌ای به غلبهٔ

حال شوق و جذبه بر او پی برد. مشتاق‌گویا به‌سبب همین حال شوق و صفای باطن خود در جلب جمعی کثیر به طریقهٔ نعمت‌اللّهی مؤثّر بوده است. او در سال ۱۲۰۵ ق / ۱۷۹۱ م یا ۱۲۰۶ ق / ۱۷۹۲ م همراه با مراد خود برای زیارت مرقد حضرت شاه نعمت‌الله ولیّ و احتمالاً رسیدگی به امور فقرا عازم کرمان شد. برخی از علمای کرمان که از حضور آنان در منطقه بیمناک شده بودند به آنان تهمت بی‌دینی زدند[۱] و سرانجام مشتاق بدین اتّهام که آیات قرآن کریم را با نواختن سه‌تار[۲] تلاوت کرده است،[۳] به حکم ملّا عبدالله کرمانی سنگسار،[۴] یا به دست مردمِ تحریک‌شده در مسجد کرمان به‌قتل رسید.[۵] قتل او، بنا بر تاریخ سنگ قبر، در ۱۲۰۶ ق / ۱۷۹۲ م بوده است. ماده تاریخی هم که بر سنگ قبر حک شده برابر ۱۲۰۶ است: «قطره پویا سوی بحر بیکران شد».[۶]

مشتاق‌علیشاه را احتمالاً در گورستانی عمومی دفن کردند ــ در بنایی خشتی که گویا مقبرهٔ یکی از والیان کرمان در زمان زندیه بوده است.[۷] در ۱۲۴۷ ق / ۱۸۳۱ م یکی از مشایخ منتسب به سلسله، حاج ملّا محمّدرضا همدانی مشهور به کوثرعلیشاه، که همراه با عباس‌میرزا (ف ۱۲۴۹ ق / ۱۸۳۳ م) نایب‌السلطنهٔ

---

۱. محمود عبدالصّمدی، سیری در تصوّف و عرفان ایران، تهران، شرق، ۱۳۶۱، ص ۹۷ ـ ۹۶.

۲. مشتاق‌علیشاه از پیش از آن‌که در سلک فقرا درآید به نواختن سه‌تار معروف بود. سه‌تار، چنان‌که از نامش پیداست، تا پیش از او سه سیم داشت. گفته‌اند سیم چهارم سه‌تار را، که در ترتیب قرارگیری سیم‌ها سومین آنهاست، او به سه‌تار افزود.

۳. محمّد ابراهیم باستانی پاریزی، راهنمای آثار تاریخی کرمان، نشریهٔ فرهنگ استان هشتم، تهران، ادارهٔ کلّ فرهنگ کرمان، ۱۳۳۵.

٤. همان.

۵. محمود عبدالصّمدی، سیری در تصوّف و عرفان ایران، ص ۹۷.

٦. در راهنمای آثار تاریخی کرمان قتل او در ۱۲۰۵ ذکر شده، که خطاست.

۷. احمدعلی‌خان وزیری کرمانی، تاریخ کرمان، به تصحیح و تحشیهٔ محمّد ابراهیم باستانی پاریزی، تهران، علمی، ۱۳٦٤، ۲ ج، ج ۱.

فتح‌علیشاه قاجار (حک ۱۲۱۲ ـ ۱۲۵۰ ق / ۱۷۹۷ ـ ۱۸۳٤ م)، به کرمان رفته بود، درگذشت و او را در کنار قبر مشتاق‌علیشاه به خاک سپردند. مدّتی بعد، احتمالاً در ۱۲٦۰ ق / ۱۸٤٤ م،[1] یکی از دختران فتح‌علیشاه قاجار، ملقّب به خان باجی، که به کوثرعلیشاه سخت ارادت می‌ورزید، بر جای بنای خشتی سابق بر روی قبر کوثرعلیشاه و مشتاق‌علیشاه مقبره‌ای ساخت.[2] بر کتیبهٔ گنبد فعلی مشتاق‌علیشاه تاریخ ۱۳۳۰ ق / ۱۹۱۲ م به‌چشم می‌خورد، که شاید تاریخ مرمّت یا بازسازی گنبد باشد. این نکته نیز شایان توجّه است که بنای مشتاقیه در زمان محمّدشاه قاجار (حک ۱۲۵۰ ـ ۱۲٦٤ ق / ۱۸۳٤ ـ ۱۸٤۸ م) ساخته شد؛ یعنی در زمانی که از حدّت ضدّیت با صوفیّه کاسته و ساختن بناهای مربوط به تصوّف رواجی نسبی یافته بود. می‌دانیم که یکی از مراحل مهم توسعهٔ مقبرهٔ شاه نعمت‌الله ولیّ در ماهان نیز به‌امر محمّدشاه صورت گرفت.

نکتهٔ تاریخی مهم دیگر اینکه تا پیش از قرن دوازدهم / هجدهم قبور مشایخ صوفیّه غالباً در کنار خانقاه آنهاست؛ مانند مقبرهٔ شیخ زین‌الدّین تایبادی در تایباد خراسان، مقبرهٔ شیخ عبدالصّمد اصفهانی در نطنز، مقبرهٔ شاه نعمت‌الله ولیّ در ماهان. در آن دوران مشایخ و اولیا محترم بودند و دفن ایشان در خانقاهشان از آزادی آنان و پیروانشان و حرمت آنان در جامعه حکایت می‌کند. امّا از قرن دوازدهم / هجدهم (از اواخر دورهٔ صفویان به بعد) که آزار صوفیان رایج شد، این سنّت را نیز وانهادند. اینکه مقبرهٔ مشتاق‌علیشاه ارتباطی با خانقاهی ندارد، خود نشانه‌ای از این تحوّل فرهنگی و اجتماعی است.

کانون مجموعهٔ مشتاقیه صحنی است وسیع و باغ مانند که بناها در شمال و

---

۱. همان.

۲. محمود عبدالصمدی، سیری در تصوّف و عرفان ایران، ص ۱۰۷ ـ ۱۰٦.

جنوب آن واقع شده‌اند. دیواره‌های شرقی و غربی صحن مجموعه طاق‌نماهایی باز است که صحن را به ملایمت از دو باغچهٔ طرفین جدا می‌کند. وضع اصلی این دو باغچه معلوم نیست؛ امّا از قیاس با بناهای مشابه می‌توان حدس زد که اینها باغ‌های میوه یا سبزی موقوفهٔ مقبره بوده که به‌تدریج قسمت‌هایی از آنها تصرّف شده و امروز تنها همین بخش اندک و ناقص از آنها باقی مانده است. به هر حال، صحن با این دیواره‌های متخلخل و شفّاف در طرفین، فراخ‌تر و دل‌بازتر جلوه می‌کند. ترکیب باغچه‌ها و حوض اصیل نیست. باتوجّه به اینکه باغ در اوایل دورهٔ قاجار احداث گردیده، بی‌گمان طرح محوّطه‌سازی آن دستخوش تصرّف شده است.

بنای جنوبی صحن بنایی است ساده و تک‌لایه و یک‌طبقه، متشکّل از دو ایوانچهٔ مشابه، دوکفش‌کن در بین ایوانچه‌ها، و دو راهرو در طرفین این جناح. امّا نمای این جبهه مرتفع‌تر از جبههٔ جنوبی است و نیم‌طاق ایوانچه‌های آن مزیّن و شاخص‌تر است. به‌علاوه، گنبدهای بلند و رنگین واقع در پس این نما نیز آن را شاخص‌تر و بلندتر جلوه می‌دهد.

این انتظام و هندسهٔ کامل که در صحن حکم‌فرماست در جناح شمالی دیده نمی‌شود. به سخن دیگر، بخش مفصّل و اصلی مجموعه که در جناح شمالی صحن واقع است فاقد انتظام و هندسهٔ کامل است. در اینجاگویی مجموعه‌ای از عناصری راکه هر یک خود منظّم و هندسی و حتّی تراشیده و بلورین است، بی‌نظم درکنار هم چیده‌اند. می‌دانیم که این‌گونه عدول از ارزش‌های معماری سنّتی ایران از نیمهٔ دوم دورهٔ قاجار رفته‌رفته رواج یافت. باتوجّه به اینکه این بنا در اوایل دورهٔ قاجار در یکی از مراکز فرهنگ و معماری ایران احداث شده، چنین نابسامانی در طرح بسیار غریب است؛ تا آنجاکه شاید بتوان در صحّت انتساب تاریخ احداث آن به

عصر محمّدشاه قاجار تردید کرد. تاریخ ۱۳۳۰ ق / ۱۹۱۲ م که بر کتیبهٔ گنبد مشتاق‌علیشاه درج شده است، مؤیّد این تردید است. بعید نیست که در این تاریخ، یعنی در عصر احمدشاه (حک ۱۳۲٦ ـ ۱۳٤٤ ق / ۱۹۰۸ ـ ۱۹۲٦ م)، آخرین شاه قاجار، بنایی را که در حدود هفتاد سال پیش از آن خان‌باجی ساخته بود خراب کرده و مجموعه، یا دست‌کم بناهای جناح شمالی آن، را از نو ساخته باشند. در هر صورت، بی‌گمان بازسازی مجموعه را نیز کسانی برعهده داشته‌اند که به کوثرعلیشاه ارادت می‌ورزیده‌اند؛ زیرا گنبد روی قبر او بزرگ‌تر و مرتفع‌تر و مزیّن‌تر از گنبد روی قبر مشتاق‌علیشاه است و نحوهٔ ترکیب طرح باتوجّه به موقعیّت قبور نیز طوری است که قبر کوثرعلیشاه در مرکز مجموعه قرار گرفته است.

اگر بخواهیم طرح جناح شمالی را لایه به لایه تحلیل کنیم، باید بگوییم که طرح در این جناح چهار لایه دارد. لایهٔ نخست متشکّل از ایوانچه‌ها و کفش‌کن[1]هایی است که پیش‌تر ذکر شد. سه ایوانچه هم‌اندازه‌اند؛ امّا ایوانچهٔ میانی، که مستقیماً به گنبدخانهٔ کوثرعلیشاه راه دارد، مقرنس کاری مفصّل‌تری دارد.

لایهٔ دوم، که گویی نسبت به لایهٔ اوّل لغزیده و جابه‌جا شده، در دو سر خود متقارن، امّا در میانه نامتقارن است. دو راهرو و دو اتاق در دو سر این لایه در امتداد طرح متقارن لایهٔ اوّل‌اند. امّا تقارن طرح در میانهٔ این لایه به هم خورده است: مهم‌ترین واحد فضایی طرح، یعنی گنبدخانهٔ کوثرعلیشاه، نه در وسط این لایه، بلکه قدری منحرف از آن قرار گرفته و جای خالی حاصل از این انحراف را

---

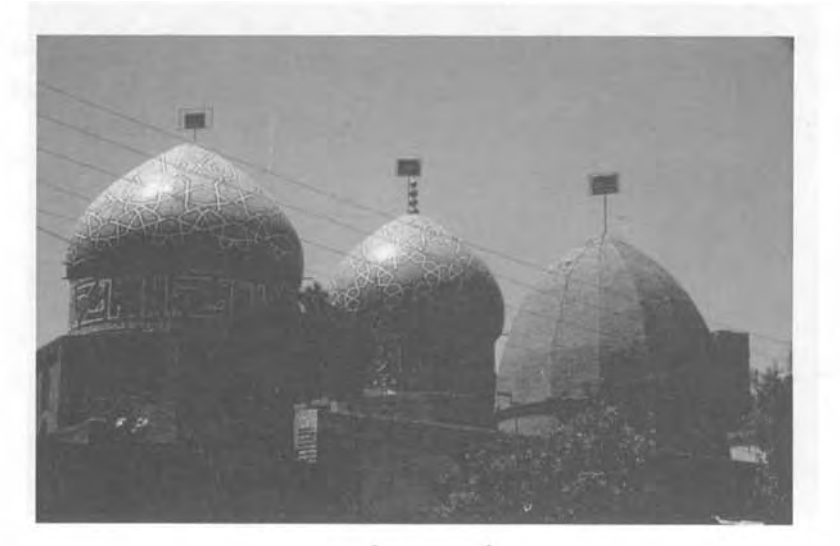
۱. کفش‌کن به فضایی راهرو مانند می‌گویند که معمولاً در میان دو فضای اصلی قرار می‌گیرد و مدخل و راه وصول آن فضاها از حیاط است.

راهرویی پر کرده است. این فضای مرتفعْ گنبدخانه‌ای است با طرحی اصیل و پخته، با قاعدهٔ مربع و گنبدی دو پوش، که پوش درونی آن نیم‌کروی و مزیّن به رسمی‌بندی و مقرنس‌کاری و نقّاشی روی گچ است. پوش بیرونیْ گنبدی است شلجمی و بلند که بر پایه‌ای هشت‌گوش قرار گرفته است و در حجم بیرونی مجموعه بیش از همه خودنمایی می‌کند. اتاق واقع در جنوب این گنبدخانه به‌طرزی عجیب مدخل مشترک گنبدخانهٔ موردبحث و گنبدخانهٔ مشتاق‌علیشاه است؛ و از همین‌رو به اتاق "استیذان" ــ یعنی "کسب اذن" دخول ــ معروف است.

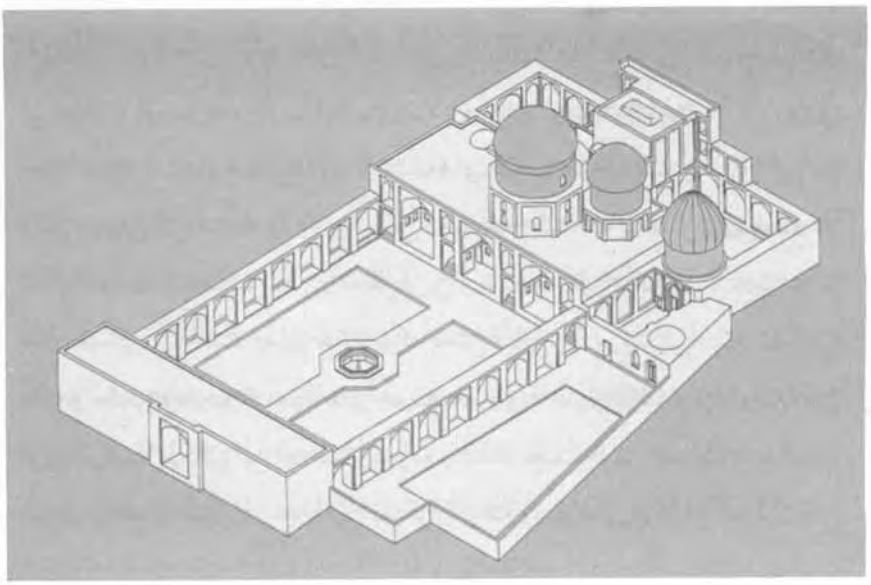
لایهٔ سوم از غرب به شرق متشکّل از این اجزاست: راهرویی طویل که از صحن آغاز شده است؛ فضایی با قاعدهٔ هشت و طاق مدوّر، که هویّت و کارکرد آن در چنین موقعیّتی نامعلوم است؛ فضایی با دو طاق مدوّر که مسجد مجموعه است؛ گنبدخانهٔ مشتاق‌علیشاه؛ و راهرو طویلی دیگر. امّا مسجد مذکور، با طاق دوقلویی مزیّن به رسمی‌بندی و مقرنس‌کاری بسیار ظریف و زیبا، با الگوی معماری مساجد مطابقت ندارد؛ فقط محراب روی دیوار جانب قبله نشانه‌ای است یادآور مسجد. این فضا نمونه‌ای است از صفتی که آن را شاخصهٔ معماری این مجموعه شمردیم: اجزایی ظریف و منتظم و تراش‌خورده و زیبا که آنها را در ترکیبی ضعیف و نامنتظم در کنار هم چیده‌اند. ترکیب کلّی گنبدخانهٔ مشتاق‌علیشاه مشابه گنبدخانهٔ کوثرعلیشاه است؛ امّا کوچک‌تر و با تزییناتی کم‌تر. گنبد بیرونی آن نیز کوچک‌تر و پایهٔ هشت‌گوش آن بسیار کوتاه‌تر است. در غرب گنبدخانهٔ مشتاق و در خارج از محدودهٔ مستطیل محیطی طرح، گنبدخانهٔ دیگری است از آنِ مقبرهٔ شیخ اسماعیل هراتی (ف ۱۳۰۲ ق / ۱۸۸۵ م) که متأخّر بر دو مقبرهٔ دیگر و ساده‌تر از آنهاست.

لایهٔ چهارم متشکّل است از دو حیاط زاویه و دو هشتی در حدّ فاصل آنها.

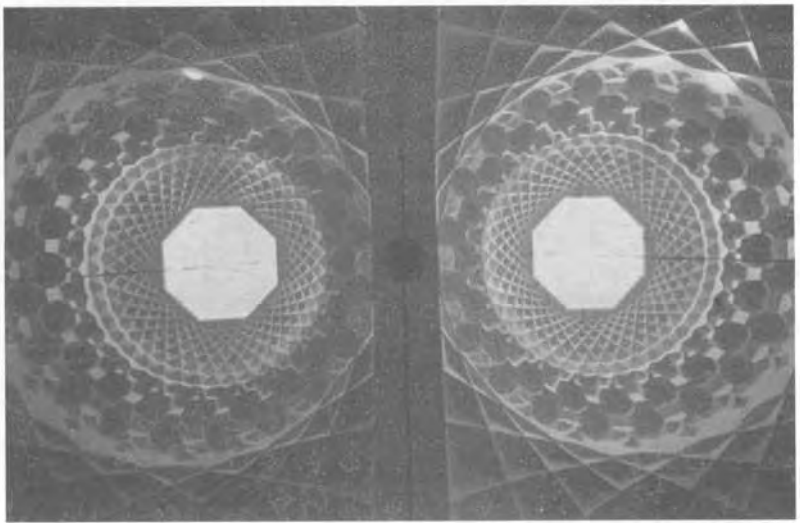
فایدهٔ این حیاط‌های زاویه معلوم نیست؛ زیرا از آنها نه استفاده‌ای برای چشم‌انداز می‌شود، نه نور؛ و نه وجود آنها برای تردّد و ایجاد ارتباط بین فضاها ضروری است. شیوهٔ استقرار هشتی‌ها نیز از نشانه‌های ضعف طرح است. یکی از این دو هشتیْ جزئی از دستگاه ورودی شمالی مجموعه است که به سردری واقع در شمال خود راه دارد. این سردر مجلّل‌ترین و شاخص‌ترین عنصر مجموعه در نمای شمالی آن است. نمای شمالی، که بخش میانی آن مرتفع‌تر است، ترکیبی پخته و سنجیده دارد و از نمونه‌های خوب معماری قاجاری به‌شمار می‌رود. به ظنّ قوی، ترکیب پلکانی این نما متقارن بوده و بعدها دست‌خوش تصرّف شده است. سردر مرتفع و عمیق در میانهٔ این نما قرار گرفته و مقرنسی پرکار و کتیبهٔ کاشی دارد.



منظر گنبدهای سه‌گانه



تصویر ایزومتری



گنبدهای دوگانهٔ مسجد

۳. گناباد، مجموعهٔ مزار سلطانی

بیدخت از دهستان‌های بخش گناباد در خراسان (در شرق ایران) موطن مرحوم حاج ملّاسلطان‌محمّد سلطان‌علیشاه، پیشوای طریقت نعمت‌اللّهیه در اواخر دورهٔ قاجاریان، است. این روستا از اواخر قرن سیزدهم هجری / نوزدهم میلادی که مرحوم سلطان‌علیشاه به زادگاه خود بازگشت و آنجا را مَقرّ خود و مرکز دست‌گیری سالکان قرار داد، اهمیّت یافت.

در بهار سال ۱۳۲۷ ق / ۱۹۰۹ م او را در هنگام وضو گرفتن برای نماز شب در حیاط منزلش به شهادت رساندند. جسد او را فرزند و خلیفه‌اش، حاج ملّاعلی نورعلیشاه ثانی، روی تپّه‌ای در جوار گورستان بیدخت به خاک سپرد.[۱] مرحوم آقای نورعلیشاه ابتدا روی تپّه را تسطیح کرد و صحنی برای مزار پدید آورد.[۲] اتاقی کوچک و موقّتی بر روی قبر[۳] و حسینیه‌ای کوچک به صورت چهارطاقی در مغرب صحن بنا کرد.[۴] از احداثات دیگر مرحوم نورعلیشاه در مزار سلطانی باید از رباطی نام برد که در سمت شمال غربی صحن، در پایین تپّهٔ مذکور، برای اقامت صوفیان و زایران ساخت (که بعدها بر جای آن صحن جدید ساخته شد).[۵] او احداث بنای دایمی مقبره را نیز آغاز کرد؛ امّا پیش از خاتمهٔ آن، در سال ۱۳۳۷ ق / ۱۹۱۸ م در کاشان مسموم و درکهریزک درگذشت.[۶]

---

۱. حاج سلطان‌حسین تابنده، تاریخ و جغرافیای گناباد، تهران، سازمان چاپ دانشگاه، ۱۳٤۸، ص ۲۵۲.
۲. هیأت تحریریهٔ کتابخانهٔ صالح، یادنامهٔ صالح، حاج شیخ محمّدحسن بیچاره بیدختی (صالح‌علیشاه)، تهران، حقیقت، ۱۳۸۰، ص ٦۳۹.
۳. همانجا.
٤. همان، ص ۱۳۱ و ص ٦٤۷.
۵. همان، ص ٦٤۷ـ٦٤٦.
٦. همان، ص ٦۳۹. چون مرحوم نورعلیشاه در حوالی کهریزک درگذشت، او را نه در بیدخت، بلکه در مجموعهٔ حرم حضرت عبدالعظیم(ع)، در بقعه‌ای به‌نام سعادتیه واقع در صحن امام‌زاده حمزه، دفن کردند که متأسّفانه در جریان توسعهٔ مجموعه حرم تخریب شد.

پس از رحلت آقای نورعلیشاه، فرزند و جانشین او، حاج محمّدحسن صالح‌علیشاه، به تکمیل مزار همّت گماشت. درحقیقت، دورهٔ مرحوم نورعلیشاه دورهٔ تأسیس مجموعهٔ مزار؛ دورهٔ مرحوم صالح‌علیشاه دورهٔ شکل‌گیری ماهیّت مجموعه؛ و دورهٔ مرحوم آقای رضاعلیشاه دورهٔ توسعهٔ آن بوده است. مهم‌ترین کار در دورهٔ آقای صالح‌علیشاه تکمیل بنای بقعه بود:

> در تکمیل بقعه، اتاق کوچکی را که قبلاً روی قبر ساخته شده بود برداشت و ساختمان بزرگی تأسیس کرد و اطرافش را اتاق‌هایی در چهار ضلع بقعه ساخت و گنبد مفصّلی روی قبر بنا نمود.[۱]

پوش اوّل گنبد در تابستان ۱۳٤٥ ق / ۱۹۲٦م خاتمه یافت. بیشتر معماری بنا را مرحوم حاج ابوالقاسم توکّلی، معمار یزدی، که خود درویش بود، برعهده داشت.[۲] مرحوم آقای صالح‌علیشاه سپس داخل بقعه را با گچ‌بری‌های زیبا و آیینه کاری تزیین کرد و پس از آنکه داخل بقعه سر و صورتی گرفت، چهار درکه فقرا به‌تدریج تقدیم کرده بودند و به چهار ایوان باز می‌شد، نصب گردید. سنگ قبر مناسبی هم که با خطوط نسخ و نستعلیق بر آن نوشته شده، به‌جای سنگ قبر قبلی قرار داد.[۳]

علاوه‌بر این، مرحوم آقای صالح‌علیشاه در غرب حسینیه‌ای که مرحوم نورعلیشاه در مغرب صحن ساخته بود، حسینیه‌ای بزرگ‌تر ساخت؛ به عبارت دیگر، حسینیه را توسعه داد.[٤] با توسعهٔ صحن، یکی از زیارتگاه‌های محلّی به‌نام تپّهٔ جوانمرد در صحن قرار گرفت. او برای زیارت مردم حجره‌ای در محلّ تپّهٔ

---

۱. همانجا.
۲. همانجا.
۳. همانجا.
٤. همان، ص ۳٤۷. بعداً حسینیهٔ اوّل جزء صحن شد (همانجا).

جوانمرد ساخت.[۱] کار مهم دیگر آقای صالح‌علیشاه رساندن آب به مجموعهٔ مزار بود. باتوجّه به قرارگیری مزار بر بلندی، چنین کاری با روش‌های سنّتی ناممکن می‌نمود. او کار احداث قنات را تقریباً هم‌زمان با تکمیل بقعه پیش برد. احداث قنات در ۱۳٤۲ ق / ۱۹۲٤ م آغاز شد و در ۱۳٤٥ ق / ۱۹۲۷ م پایان یافت و مظهر آن در جنوب صحن اصلی ظاهر شد؛ و آن را [قنات] "صالح‌آباد" نامیدند.[۲] این قنات پس از مشروب ساختن صحن‌های مزار به جوی خیابان‌های روستا و سپس زمین‌های زراعی وارد می‌شود و در آبادانی بیدخت مؤثّر بوده است.[۳]

پس از گذشت بیش از دو دهه از احداث پوش اوّل گنبد، امکان احداث پوش دوم، یا پوش بیرونی آن فراهم آمد: پوش دوم گنبد در ۱۳۷۱ ق / ۱۹٥۲ م خاتمه یافت.[٤]

آقای صالح‌علیشاه علاوه‌بر تکمیل صحن اصلی (صحن بالا)، دو صحن بزرگ دیگر به مجموعه افزود: یکی "صحن پایین" در شمال صحن بالا؛ دیگری "صحن کوثر" و در محلّ مظهر قنات، صحنی وسیع به‌نام "صحن کوثر" ساخت؛ و به‌شیوه‌ای که در کاروان‌سراها و رباط‌های صوفیان معمول بود، حجراتی در پیرامون آن برای زایران تعبیه کرد. حوضی مدوّر هم در وسط صحن کوثر احداث کرد، که آب قنات صالح‌آباد آن را سیراب می‌کند.[٥] فرمود تا بر فراز سردر صحنِ پایین، برج ساعتی افزودند.[٦] ساخت این برج در ۱۳۸٦ ق / ۱۹٦٦ م به پایان رسید

---

۱. حاج سلطان‌حسین تابنده، تاریخ و جغرافیای گناباد، ص ۱۱۳.
۲. همان، ص ۱۰۳.
۳. هیأت تحریریهٔ کتابخانهٔ صالح، یادنامهٔ صالح، ص ۱۲۷.
٤. همان، ص ٦٤٦ـ ٦٤٥.
٥. همان، ص ۱۳۱ـ ۱۳۰.
٦. همان، ص ۱۳۲ـ ۱۳۱.

و کاشی‌کاری آن را حاج ابراهیم هاشمی معمار برعهده داشت.[۱]

در همان سال آقای صالح‌علیشاه درگذشت و او را در بقعهٔ مزار، در جوار جدّش دفن کردند.[۲] فرزند و جانشین او، مرحوم آقای سلطان‌حسین تابنده (رضاعلیشاه)، کار تکمیل مجموعه را پی گرفت؛ و چنان‌که گفتیم، دورهٔ او دورهٔ سوم تحوّل مجموعه است که آن را "دورهٔ توسعه و تکمیل" نامیدیم.

باتوجّه به اینکه در بناهای مربوط به سلسلهٔ نعمت‌اللّهیه "حسینیه" اهمیّت بسیاری دارد ــ زیرا هم جانشین خانقاه صوفیان است و هم، مانند دیگر حسینیه‌های ایران، مکان برگزاری مراسم سوگواری سالار شهیدان ــ در این دوره حسینیهٔ مجموعه، واقع در جناح غربی صحن بالا، توسعه یافت و خود دارای صحنی مستقل به نام "صحن تکیه" یا "صحن فردوس" شد. احداث این حسینیه در ۱۳۸۸ ق / ۱۹٦۸ م به پایان رسید.[۳] در همین سال زلزله‌ای رخ داد و بر مزار سلطانی خساراتی وارد آورد، که به دستور و مراقبت مرحوم آقای رضاعلیشاه تعمیر شد.[۴]

با احداث صحن پایین در زمان آقای صالح‌علیشاه، این صحن هم‌جوار رباطی شده بود که مرحوم نورعلیشاه ساخته بود. آقای رضاعلیشاه بر جای این

---

۱. همان، ص ٦٤۸ ـ ٦٤۷.

۲. حاج سلطان‌حسین تابنده، تاریخ و جغرافیای گناباد، ص ۲٦۷، پانوشت.
«... دستور دادم که جنازهٔ متبرّکه را در حوض صحن کوثر غسل دهند... من و همهٔ تشییع‌کنندگان در صحن کوثر حاضر و در ایوان اتاق مَدرس نشستیم... جنازهٔ شریفه برای نماز حاضر شد و به صحن وسط بالای سر آوردند... نماز خواندم و پشت سر قبر متبرّک مرحوم آقای سلطان‌علیشاه، که خودشان مرحمت فرموده و نقشهٔ آن را داده و جای آن را هم تهیّه نموده بودند، به‌طوری که محلّ سینه مطابق پشت سر مبارک مرحوم آقا قرار گیرد و قبر هم آماده بود.» (حاج سلطان‌حسین تابنده، در: هیأت تحریریهٔ کتابخانهٔ صالح، یادنامهٔ صالح، ص ۲۷).

۳. هیأت تحریریهٔ کتابخانهٔ صالح، یادنامهٔ صالح، ص ۱۳۱ و ٦٤۷.

٤. حاج سلطان‌حسین تابنده، تاریخ و جغرافیای گناباد، ص ۱۰٤، پانوشت.

رباط صحنی به‌نام "صحن جدید" ساخت؛ و در ۱۳۸۸ ق / ۱۹٦۸ م در جنوب آن کتابخانه‌ای راکه مرحوم صالح‌علیشاه طرح ریخته بود بناکرد.[۱] از دیگر آثار خیر مرحوم رضاعلیشاه در این مجموعه تکمیل آینه کاری درون بقعه بود.[۲]

آقای رضاعلیشاه در سال ۱٤۱۳ ق / ۱۹۹۲ م درگذشت و پیکر او را در همان بقعه، در جوار قبر پدر و جدّش، به خاک سپردند. در سال ۱۳۷۵ ش فرزند و جانشینش، آقای حاج علی تابنده (محبوب‌علیشاه) نیز وفات یافت و پیکر او را نیز در همانجا مدفون ساختند. بدین‌ترتیب این بقعه مدفن چهار تن از اقطاب اخیر سلسلهٔ نعمت‌اللّهیه است و از این لحاظ نیز در میان آثار معماری صوفیّه شایان توجّه است.

مجموعهٔ مزار سلطانی در زمرهٔ مقابر مجموعه‌ای به‌شمار می‌رود؛ زیرا هم در پیرامون بقعهٔ سلطانی اقسامی از فضاها و مراکز علمی و دینی و زیارتی و رفاهی شکل گرفته و هم این مجموعه در حکم مرکزی برای روستای بیدخت، آن را از صورت روستای ساده بیرون آورده و در تحوّل کالبدی آن مؤثّر واقع شده است. به‌عبارت دیگر، مجموعهٔ مزار سلطانی کانون تحوّلات فرهنگی و اجتماعی و اقتصادی و کالبدی بیدخت و گناباد در صد سال اخیر بوده است.

مجموعه انتظام خطّی دارد ــ خطّی که در جهت قبله کشیده شده است. اگر برای سهولت بیان، از این پس جهت قبله را به تسامح جنوب بخوانیم، سه صحن اصلی از شمال به جنوب از این قرار است: صحن پایین، صحن بالا، صحن کوثر. جهت شیب به سمت شمال است؛ یعنی هرچه به سمت جنوب می‌رویم ارتفاع کف صحن‌ها افزایش می‌یابد. به عبارت دیگر، کف صحن پایین پایین‌تر و کف

---

۱. همان، ص ٦٤۷ـ٦٤٦.
۲. همان، ص ٦٤۹ـ٦٤۸.

صحن کوثر بالاتر از همه است. ورودی اصلی مجموعه از شمال، یعنی از سردر صحن پایین است. بی‌تردید در این ترکیبْ تعمّدی درکار بوده است؛ زیرا زایر وقتی از سردر این صحن وارد می‌شود، بخشی از نمای زیبای بقعه را بر فراز می‌بیند. برای رسیدن به آن باید از صحن باغ‌مانند بگذرد و از پلکان میان دو صحن عروج کند.

صحن پایین در دو جبههٔ شمالی و غربی خود حجراتی دارد؛ جبههٔ شرقی آن دیواری ساده است؛ و در جبههٔ جنوبی، در محلّ اتّصال به صحن بالا و در دیوارهٔ حاصل از اختلاف تراز دو صحن، ایوانچه‌هایی زیبا دارد. بدین‌ترتیب، نماهای دورتادور صحن، به جز جبههٔ شرقی، با ایوانچه‌هایی مشابه و مسلسل به هم پیوند می‌خورد و وحدت می‌یابد. آهنگ ایوانچه‌ها و حجره‌ها در میانهٔ هر جبهه با ایوانی بلندتر و عمیق‌تر فرازگرفته است. این ایوان در جبههٔ شمالیْ مدخل صحن و روی دیگرِ سردرِ اصلیِ مجموعه است.

اختلاف تراز صحن‌های "بالا" و "کوثر" کمتر است. به‌علاوه، ترکیب و ضرباهنگ حجره‌های پیرامون آنها مشابه است؛ و همین در میان آن دو وحدتی بصری پدید آورده است. هر یک از این دو صحن گویی ترکیبی است از کاروان‌سرایی وسیع با باغ: صحن کوثر با حوض و باغچه‌های فراخ به باغ تشبّه جسته و صحن بالا با کوشکی فخیم در میانه‌اش. با آن‌که نظم حجرات پیرامون صحن‌ها کامل نیست و در برخی از مواضع، آهنگ حاصل از آنها ناموزون شده است؛ در نماهای هر دو صحن، میانهٔ نما با ایوانی عریض‌تر و بلندتر تشخّص یافته است. ایوان میانهٔ جبههٔ جنوبی در صحن کوثر مدخل این صحن نیز هست: روی دیگر این ایوان سردر جنوبی مجموعه است.

*

کلان‌ترین ویژگی در کالبد این مجموعه ترکیب آن از صحن‌های متعدّد است. در معماری ایران، فضای باز ــ که معمولاً در خانه‌ها "حیاط"، در بناهای عمومی "صحن"، و اگر در طرح اهمیّتی بیش از فضای بسته داشته باشد "باغ" خوانده می‌شود ــ در اقسام بناها اهمیّتی ویژه دارد و غالباً عنصر مقوّم طرح است. در مقابر نیز نوعاً چنین وضعی حاکم است. مقابر منفرد و برجی معمولاً فضای باز معیّنی ندارند؛ امّا در مقابر گسترده و مجموعه‌ای و مقابر کوشکی فضای باز (صحن یا باغ) مهم‌ترین عنصر و کانون اصلی طرح است.

پیش‌تر، در بحث از مجموعهٔ مزار شاه نعمت‌الله ولیّ، گفتیم که این مجموعه پس از مجموعهٔ حضرت امام رضا و حضرت معصومه علیهماالسّلام در مشهد و قم، بزرگ‌ترین مجموعهٔ مقبره‌ای در ایران است. در همان‌جا دیدیم که برجسته‌ترین ویژگی کالبدی آن مجموعه ترکیب خطّی صحن‌های متعدّد است ــ صحن‌هایی که پی‌درپی قرار گرفته‌اند و انتظامی خطّی دارند. برای رسیدن به مهم‌ترین نقطهٔ مجموعه، یعنی حرم شاه ولی، و زیارت قبر او باید مراتبی را طی کرد ــ مراتبی که صحن‌های پی‌درپی نماد آنهایند. حال می‌افزاییم که با آن‌که ساخت مقبره از قرن نهم هجری / پانزدهم میلادی شدّت یافت و مقبره ــ اعمّ از مقبرهٔ اولیای دین یا دنیا ــ همواره از مهم‌ترین و پایدارترین اقسام بناها در ایران بوده است، چنین ترکیبی پس از مجموعهٔ شاه ولیّ در هیچ مجموعه مقبره‌ای تکرار نشده است. این حکم تنها یک استثنا دارد و آن مجموعهٔ مزار سلطانی در بیدخت است که طیّ نزدیک به صد سال ــ در طول قرن بیستم میلادی ــ در گناباد ساخته شده است.

با توجّه به اینکه صاحبان این مزار و بانیان آن همه جانشینان شاه نعمت‌الله بوده‌اند، در طرح‌ریزی این مجموعه بی‌تردید الگوی مزار او را درنظر داشته‌اند.

آنان الگوی کلّی مجموعهٔ شاه ولیّ را، که در زمینی مسطّح قرار گرفته است، با شرایط خاص و زمین شیب‌دار بیدخت وفق داده‌اند و مجموعه‌ای از صحن‌های پی‌درپی امّا پلکانی پدید آورده‌اند. و چون در روزگار ما، این مجموعه تنها اثر معماری قابل توجّه صوفیّه است، این نکته اهمیّتی مضاعف می‌یابد.

گفتیم که اگر از منظری درونی به تصوّف بنگریم، همهٔ بناهای دینی اسلامی بناهای صوفیانه است؛ امّا از منظری بیرونی، خانقاه و رباط و مقبره مهم‌ترین بناهای مربوط به صوفیان در تاریخ معماری ایران است. جریان پرنشاط ساخت این‌گونه بناها در تاریخ ایران از اواخر دورهٔ صفویه سستی گرفت و حتّی بسیاری از خانقاه‌های کهن نابود شد یا تغییر کارکرد یافت؛ تا جایی که در سدهٔ اخیر تعداد این‌گونه بناها انگشت‌شمار است. از این معدود بناهای زنده در روزگار ما می‌توان به حسینیهٔ امیرسلیمانی (مربوط به دراویش نعمت‌اللّهی گنابادی) در تهران اشاره کرد؛ امّا مجموعهٔ مزار سلطانی بیدخت را، چه در ابعاد و چه در کارکرد و چه در کیفیت معماری، نمی‌توان با هیچ یک از اینها قیاس کرد. بدین‌ترتیب، این مجموعه را باید نقطهٔ عطفی در تاریخ معماری صوفیّه در دو سدهٔ اخیر شمرد.

اگر مجموعهٔ مزار سلطانی را با مطابقت با الگوهای متداول در تاریخ معماری مقابر بسنجیم، گذشته از تأثّر چشم‌گیر آن از مجموعهٔ شاه نعمت‌الله، وجه بارز دیگری نیز در آن دیده می‌شود: در این مجموعه گویی اقسام الگوهای مقبره ترکیب شده است. از سویی، این مجموعه در ترکیب کلّی خود نوعی مقبرهٔ گسترده و مجموعه‌ای است. از سوی دیگر، طرز استقرار بنای اصلی مقبره در میان صحن اصلی آن را به الگوی مقابر کوشکی نزدیک کرده است. از جانبی دیگر نیز می‌بینیم که بنای اصلیْ خود بیش از آن‌که به کوشک میان باغ شباهت داشته باشد، به مقابر منفرد شبیه است. در این بنای میانی، خصوصاً در ترکیب

حجمیِ سنگین آن‌که با چهار مناره در چهارگوشه‌اش، هم بر زمین استوار شده و هم دست در آسمان فروبرده، رنگ و بوی مقابر بسیار کهن خراسان بزرگ احساس می‌شود.

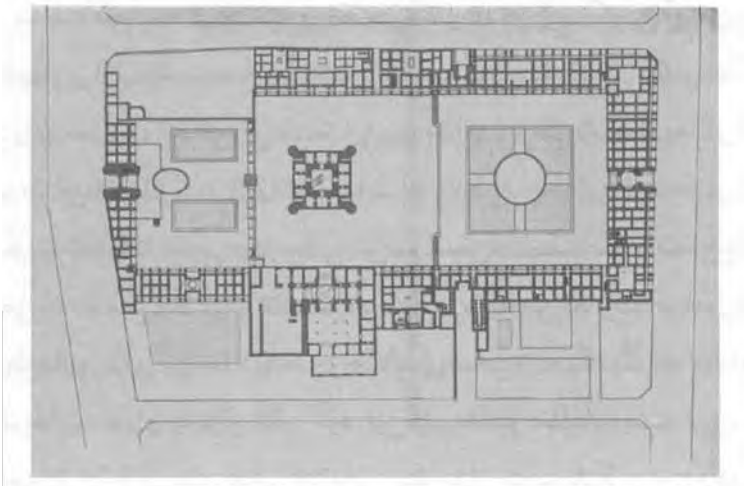
ساخت مجموعه در اواخر دورهٔ قاجار آغاز شده و اوج تکوین آن در اوایل دورهٔ پهلوی اوّل بوده است؛ یعنی زمانی که معماری اصیل ایرانی رفته‌رفته جای خود را به معماری التقاطی می‌داد. از این‌رو، مشاهدهٔ برخی نابسامانی‌ها در طرح امری طبیعی است و نشان از زمانهٔ احداث آن دارد. از جملهٔ این نشانه‌ها می‌توان به شکسته‌شدن هندسهٔ طرح در بعضی مواضع صحن‌ها، خصوصاً در صحن پایین، طراحی نشدن محلّ اتّصال یا انفصال صحن‌ها،[1] طراحی نکردن عناصری در محوّطه‌سازی برای پیوند دادن بصری و کالبدی صحن‌ها به یکدیگر، و استفاده از حوض‌های مدوّر و بیضوی اشاره کرد. این نشانه‌ها در فضاهای بسته نیز دیده می‌شود؛ از جمله در بنای اصلی که نمایی پوشیده از سنگ پلاک دارد؛ و درها و پنجره‌های فولادی و نوع تناسبات و ترکیب اشکال آنها، که از سلایق متأخّر حکایت می‌کند.

با این حال، پختگی هیأت کلّی و ابتنای آن بر تجربهٔ هزارسالهٔ معماری اسلامی در حاشیهٔ کویر ایران، که ترکیبی از مقبره و کاروان‌سرا و خانقاه و حسینیه و مدرسه و مسجد پیش‌رو می‌نهد؛ ترکیب اصیل حجره‌ها و کفش‌کن‌ها و مَدرَس‌ها؛ ایوانچه‌های مسلسل جلو حجره‌ها که به هم پیوسته شده و رواق‌هایی پدید آورده‌اند؛ مراعات تقارن در صحن‌ها، که خاطرهٔ کاروان‌سراها و مدارس کهن را زنده می‌کند؛ ترکیب لطیف آجر و گچ ــ و گاهی کاشی ــ در نمای حجره‌ها؛ رسمی‌بندی نیم‌طاق حجره‌ها و مقرنس‌های سادهٔ سردرها؛ تزیینات

---

۱. درحالی که به این نکته در مجموعهٔ شاه نعمت‌الله به دقّت توجّه شده است.

درون بقعه؛ و از همه جذّاب‌تر، سردرهایی با رنگ و بوی اصیل معماری دورهٔ قاجار؛ از تداوم سنّتیْ کالبدی حکایت می‌کند؛ سنّتی که شاید بتوان آن را نمادی از سنّتی معنوی دانست که صاحبان مزار متولّی حفظ آن‌اند.



نقشهٔ مجموعه

سر در

بنای اصلی

منظر بنای اصلی از صحن پایین

*

در این مقاله سنّت مقبره‌سازی را، به‌منزلهٔ یکی از اقسام مهم بناهای مربوط به تصوّف در ایران، با مطالعهٔ موردی سه نمونهٔ مهم در تاریخ معماری این‌گونه بناها پی گرفتیم. این سه بنا در نقاط مهمی از تاریخ یکی از مهم‌ترین سلسله‌های صوفیّه در ایران احداث شده است. لذا این امکان فراهم آمد تا نسبت این سه نمونه را با سیر و تداوم این سلسله در طیّ ششصد سال بررسی کنیم.

در مطالعهٔ مجموعهٔ مزار شاه نعمت‌الله ولیّ دیدیم که این مجموعه نمونه‌ای منحصر به‌فرد از یکی از اقسام معماری مقبره‌ای در ایران است. بررسی طرح مشتاقیه نشان داد که طرح این بنا، در عین ظرایفی که در اجزای آن دیده می‌شود، دست‌خوش نوعی آشفتگی در ترکیب اجزاست ــ آشفتگی‌ای که در اوایل دورهٔ قاجار، که هنوز سنن معماری ایران به قوّت برجا بوده است، عجیب می‌نماید. در عین آن‌که مشتاق‌علیشاه هم نماد صوفی‌ای راستین است که در راه عقیده به شهادت می‌رسد و هم نماد بازگشت مرکزیت هدایت طریقت نعمت‌اللّهیه به ایران، این بنا را در اصل برای یکی از مدّعیان جانشینی ساخته‌اند و گنبد مقبرهٔ مشتاق را فرع بر آن جلوه داده‌اند ــ هرچند که دست تقدیر نام مشتاق را بالا برده و مقبره به‌نام او مشتاقیه خوانده شده است. در بخش آخر مقاله دیدیم که مجموعهٔ مزار سلطانی، به‌رغم آن‌که در اواخر دورهٔ قاجار ساخته شده و از فتور معماری ایران در آن دوران بی‌نصیب نمانده، در اساس و ترکیب کلّی مشابهت زیادی با مجموعهٔ مزار شاه نعمت‌الله دارد؛ با آن‌که یکی در کرمان است و دیگری در خراسان، یکی در قرن نهم هجری / پانزدهم میلادی ساخته شده است و دیگری در قرن چهاردهم هجری / بیستم میلادی. این مطابقتِ نمادینِ سیر سنّت معماری با سنّت عرفانی در مسیر تاریخی این سلسله شایستهٔ دقّت و تأمّل بیشتری است.