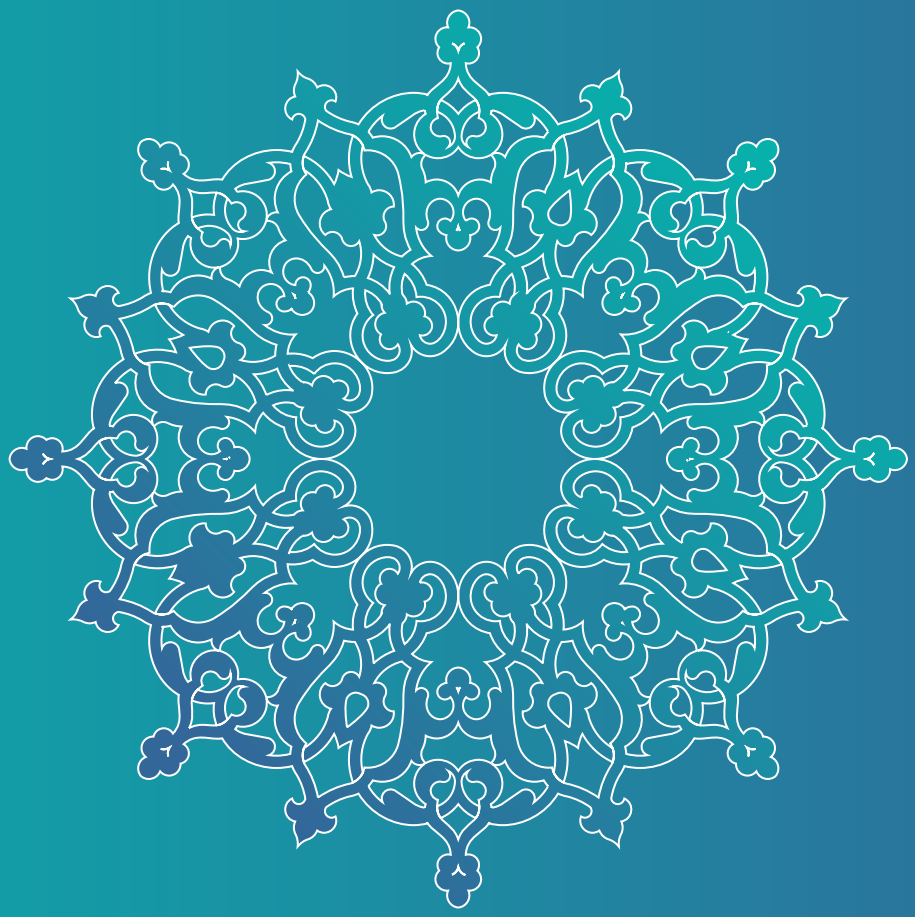
بسم الله الرحمن الرحیم



راهنمای
حکمت‌هنر
۴

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر
دورهٔ سوم، شمارهٔ یک (۴ پیاپی)، بهار و تابستان ۱۴۰۳
صاحب امتیاز: دانشگاه بین‌المللی سوره

مدیر مسئول: **محمدحسین ساعی**
سردبیر: **یعقوب آژند**
قائم مقام: **حسن بلخاری قهی**

ناشر: دانشگاه بین‌المللی سوره

هیأت تحریریه :
سید غلامرضا اسلامی
ماندانا برکشلی
حسن بلخاری قهی
مرضیه پیراوی ونک
امیرحسین ذکرگو
مصطفی گودرزی
مینا صدری
سید رضی موسوی گیلانی
عبدالحمید نقره‌کار
کامران افشار مهاجر
محمدحسین ناصربخت

مدیر داخلی: سمیه رمضان‌ماهی

نستعلیق «بسم‌الله ...»: برگرفته از سورهٔ حمد به خط میرعماد حسنی
طراحی، آماده‌سازی و انتشار: انتشارات دانشگاه سوره، زیر نظر وحید روزبهانی
طراحی نشان‌نوشته: احمدعلی عسلی (استودیو متافور)
ویرایش: جبار اجاغلو
ویرایش بخش انگلیسی: زکیه‌السادات طباطبایی
طرح جلد: محمدشریف نیک‌شهرت

بها: ۲۰۰۰۰۰ ریال

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر در ویرایش مقالات آزاد است.
مسئولیت مطالب و تصاویر درج شده به عهدهٔ نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و تصاویر منتشر شده در دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر، تنها با ذکر و درج ارجاع کامل مجاز است.

نشانی: تهران، خیابان آزادی، بین آذربایجان و خوش، نبش کوچه کامیاران، پلاک ۲۵۲
تلفن: ۶۶۳۷۴۴۵۵-۰۲۱
وبگاه: https://rph.soore.ac.ir
رایانامه: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir
philosophy.rahpooye@gmail.com

دانشگاه بین‌المللی سوره

عنوان	صفحه
تأملی در همبودی میان فرهنگ، هنر و هنرمندانگی حکمت‌اله ملاصالحی	۷-۱۲
مرقع کمپفر؛ مفسر بصری محیط زیست اصفهان یعقوب آژند	۱۳-۲۳
بازشناخت ساختار فرش گلدانی کرمان قرن ۱۷ بر اساس آرا بورکهارت شیوا علائی یزدی، منصور حسامی کرمانی	۲۵-۳۷
بازخوانی نمایش آیینی به مثابه عمل قربانی در تمدن هندی سمیه رمضان‌ماهی	۳۹-۴۹
نقش حاکمیت و اندیشهٔ سیاسی اَبِش‌خاتون در عرصهٔ فرهنگی شیراز نفیسه ضرغامی	۵۱-۶۶
بیستون یا طاق‌بستان؟ سرچشمه‌های بازنمایی صخره‌نگارهٔ فرهاد در سنت خمسه‌نگاری با نگاه به گزارش‌های سده‌های آغازین اسلامی مریم کشمیری	۶۷-۸۴
جایگاه پارچه به مثابهٔ رواناز آرامگاهی در ایران اسلامی آمنه مافی تبار	۸۵-۹۷
نور و تجلیات آن در مسجد شیخ لطف‌الله: تبیین دیدگاه‌های ابن عربی سمیه آرزوفر	۹۹-۱۱۱
تبیین جایگاه تزیین در هنرهای صناعی از منظر حکمت اسلامی مهدی خانکه	۱۱۳-۱۲۸
دراماتورژیِ مفهومِ تجلّی در متنِ نمایشی بر اساس اندیشه گابریل مارسل (نگاهی به نمایشنامه لطف) سید صدرالدین فردوسی شاهاندشتی، شمس الملوک مصطفوی، سید ابوالقاسم حسینی ژرفا	۱۲۹-۱۳۹
تعریف هنر بر اساس سوره مبارکه حمد محمدجعفر مستشرق، احمدرضا اخوت	۱۴۱-۱۴۸
مطالعه تطبیقی مؤلفه‌های تصویری معراج پیامبر(ص) در خمسه نظامی و هفت‌اورنگ جامی پریسا گل‌آقائی	۱۴۹-۱۵۹

تأملی در همبودی میان فرهنگ، هنر و هنرمندانگی

حکمت‌اله ملاصالحی[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۰۴ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۰۵ □ صفحهٔ ۱۲-۷
Doi: 10.22034/RPH.2024.2039574.1069

چکیده

در نوشتار فشرده و کوتاه پیشارو سعی شده است «همبودی» یا مناسبت و خویشاوندی ریشه‌ای و سرچشمه‌ای و ماهوی یا فی حد ذاته میان فرهنگ در معنای کلی و کلان و جامع آن با هنر و هنرمندانگی و کشش‌ها و کنش‌ها و خیزش‌های خلاق و نوآورانه و هنرمندانه انسان در خلق واقعیت ثانوی که اثر هنری است، واکاوی و تبیین شود. به سخن دیگر، مسئله این است: میان رفتارهای فرهنگی انسان و کشش‌ها و کنش‌ها و خیزش‌های هنری و هنرمندانه و سپهر تجربه‌های زیباشناختی او چه مناسبتی وجود دارد؟ نسبت و خویشاوندی صوری و عرَضی است یا ریشه‌ای و سرچشمه‌ای و ماهوی؟ همبودانه و سرشتین است؟ یا همزیستانه و صوری و عرَضی و متفاوت از یکدیگر؟ انسان نخست فرهنگی است و سپس هنرمند؟ و یا آنکه نخست هنرمند و سپس فرهنگی؟ و یا آنکه مناسبت میان فرهنگمندی و هنرمندی انسان مناسبت میان دو اصل جدای از یکدیگر نیست. بلکه دو اصل مکمل هم‌اند و یکی مؤیّد دیگری. فرهنگ در معنای عام و کلی و کلان و جامع مفهوم اعم بر همهٔ سپرهای ادراکی و تجربه‌های زیسته و گشودگی وجودی انسان در جهان است. به دیگر سخن انسان نخست فرهنگی در جهان گشوده می‌شود و در مرحله سپسین گشودگی فرهنگی انسان در ساحات و سویه‌های متفاوت اعم از دریافت‌های انسان از امر قدسی و الوهی و ماوراء و تجربه‌های زیسته او در سپهر ذوق و زیبایی و هنر و هنرمندانگی و مهارت و ممارست‌های فناورانه و عملی و موارد مشابه دیگر به گشودگی فراخوانده می‌شود.

کلیدواژه‌ها: فرهنگ، همبودی، هنر، آفرینندگی

۱. استاد، گروه باستان‌شناسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: msalehi@ut.ac.ir

استناد: ملاصالحی، حکمت اله. (۱۴۰۳). تأملی در همبودی میان فرهنگ، هنر و هنرمندانگی. رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۷-۱۲.
https://rph.soore.ac.ir/article_716516.html

مقدمه

در نوشتار پیشارو معنای کلان، جامع، دیرینه‌شناختی[۱] و ریشه‌ای فرهنگ مورد بحث و نظر است. از مفهوم همبودی[۲] نیز معنای وسیع و جامع‌تر افاده شده است، نه لفظی و لغت‌نامه‌ای. مراد از مفهوم همبودی در صلح و آرامش کنار هم زیستن نیست، مراد همزیستی[۳] هم نیست. همزیستی میان گونه‌های متفاوت طبیعی و یا تیره‌ها و طایفه‌های قومی با تفاوت‌های رنگارنگ فرهنگی (زبانی و اعتقادی و...)شان نیست. مراد از مفهوم همبودی مناسبت ماهوی و ریشه‌ای و سرچشمه‌ای و بنیانین میان هم‌ذات‌ها است. مراد، هم‌وجودی میان واقعیت‌هایی است که تفاوتشان صوری و عَرَضی است، لیکن مناسبت و خویشاوندی میانشان ریشه‌ای و سرچشمه‌ای و سرشتین و ماهوی است. به‌مانند مناسبت میان انسان بودن و زن و مرد بودن و یا به‌عکس مناسبت میان زن و مرد بودن و انسان بودن. به‌بیان‌دیگر ما چه زن باشیم چه مرد، نخست انسانیم. اصل انسان بودن بر زن و مرد بودن مقدم است. در انسان بودن چه جنس مؤنث باشیم، چه مذکر، هم‌سرشتیم؛ هم‌وجودیم؛ هستومندی ما چه زن باشیم و چه مرد در انسان بودن ماست. حذف انسان بودن یعنی حذف زن و مرد بودن.

در نوشتار پیشارو به معنی الاخص به مناسبت و خویشاوندی و همبودی و هم‌ذاتی میان فرهنگ و هنر و هنرمندانگی و کشش‌ها و کنش‌ها و خیزش‌های خلاق هنرمندانه معلل و مدلل می‌پردازد. گمان می‌برم در میان همه وصف‌ها و تعریف‌هایی که متفکران روزگار باستان درباره انسان داده‌اند؛ از تعریف‌های ارسطویی درباره انسان گرفته تا وصف‌ها و تعبیرها و تعریف‌هایی را که اندیشمندان و فیلسوفان و عالمان روزگار ما مطرح کرده‌اند؛ صفت فرهنگ در تعریف انسان چونان فصل تمایز او از دیگر جانوران حیات‌وحش و وجه اشتراک او با دیگر هم‌نوعانش، از جامعیّت و کلیت بیشتر برخوردار است. مصادیق نیز چنین گواهی می‌دهند و تعریف انسان را چونان هستنده‌ای فرهنگی و فرهنگ‌ساز و فرهنگ‌پذیر تأیید می‌کنند. البته مراد از فرهنگ تنها نحوه زیست نیست. نحوه مواجهه و رفتاری است که سازنده و خلاق است و اکتسابی عمل می‌کند و اکتسابی و انباشتی ره می‌سپارد و آزموده‌ها و آموخته‌ها و اندوخته‌هایش را اکتساباً از نسلی به نسل دیگر، از دوره‌ای به دوره دیگر به میراث وامی‌نهد؛ هم هست. مراد میراثی است که در ذیل مفهوم فرهنگ و صفت فرهنگی تعریف می‌شود. موران و زنبوران، پروانگان و پرندگان، بوزینگان و یوزینگان فاقد چنین میراثی هستند. آن میراث طبیعی ژنتیکی مشترک میان ما و دیگر جانوران و گونه‌های حیات‌وحش به علت‌ها و دلیل‌های نهان بسیار و آشکار اندک سر از نسبت و رابطه و نحوه مواجه‌ای با جهان برکشیده است و وارد سپهر دیگری از رابطه و نحوه مواجهه با جهان و واقعیت‌های آن شده است که مشابهش را در جغرافیای طبیعی و گونه‌های دیگر حیات‌وحش نمی‌بینیم. سر از برآمدن و افتتاح جغرافیایی برکشیده است که اصطلاحاً جغرافیای تاریخی و فرهنگ اطلاق شده است (ملاصالحی، ۱۴۰۳، ب). اینک سخن این است، مناسبت میان این جغرافیای تاریخی و فرهنگی با هنر و هنرمندانگی و کشش‌ها و کنش‌ها و خیزش‌های خلاق و نوآورانه انسان چگونه است؟ صوری و عَرَضی است یا ذاتی و ماهوی؟ اصلاً می‌توان این را بی آن فهمید؟ شواهد چه می‌گویند؟ چه گواهی می‌دهند؟ کدام بر دیگری تقدم داشته است و کدام از پی دیگری آمده است؟ کدام پیامد و برآیند دیگری بوده است؟

روش و پیشینه تحقیق

این تحقیق از نوع تحقیقات بنیادی است که به مفهوم فرهنگ و نسبت آن با هنر می‌پردازد و تلاش می‌کند با تبیین نسبت میان جغرافیای تاریخی و فرهنگی با هنر و هنرکندانگی، خیزش خلاقانه و نوآورانه انسان را شرح دهد.

مراد از همبودی میان فرهنگ و فرهنگمندی، هنر و هنرمندانگی انسان و کشش‌ها و کنش‌ها و خیزش‌های آفریننده و نوآورانه‌اش چنین است. ذاتی و ماهوی است. یکی معرف و مؤیّد دیگری است. مدلل و معلل توضیح داده می‌شود چگونه چنین است. این قلم پیش‌تر در دو مقاله که یکی منتشر شده است (ملاصالحی، ۱۴۰۳، الف) و دیگری که در دست انتشار (ملاصالحی، ۱۴۰۳، ب) است؛ به کنش‌ها و چشش‌ها و خیزش‌ها و امکانات وجودی انسان چونان هستنده‌ای سازنده و آفریننده و فراورنده و نوآورنده یا «پوئتیک»[۴] و مناسبت میان فرهنگ و سویه‌ها و سپهرهای دیگر تجربه‌های زیسته او پرداخته است.

در باب فرهنگ و نسبت آن با هنر

جغرافیای تاریخی انسان روی پوسته نازک غبار کیهانی سیاره زمین با فرهنگ و رفتارهای فرهنگی انسان افتتاح و گشوده شده است. گشودگی و افتتاحی که به‌تدریج با کنش‌ها و پاسخ‌ها و مواجهه سازنده و خیزش‌های خلاق انسان اتفاق افتاده است و متحقق شده است. فرهنگ گشودگی وجودی است. گشودگی وجود انسان در جهان. از این منظر، هنر و هنرمندانگی و کنش‌ها و خیزش‌های خلاق و نوآورانه و هنرمندانه در سیما و فرم هر یک از انواع هنرها، هر یک از آثار هنری گواهی بر مناسبت و خویشاوندی ستبر و همبودی ماهوی و سرشتین میان هنر و فرهنگ می‌دهند و مهر تأیید بر چنین همبودی و خویشاوندی ماهوی میانشان می‌نهند.

در سپهرهای ادراکی دستگاه شناختی بشری ما، خیال‌اندیشی، خیال‌انگیزی، خیال‌ورزی و تخیل جایگاه گاه ویژه و ممتاز دارند. خیال‌اندیشی، خیال‌انگیزی و خیال‌ورزی، خلاق‌ترین سویه وجودی انسان است. در هیچ سپهری اعم از عقل و تعقل‌ورزی،

DOI: 10.22034/RPH.2024.2039574.1069

دانش و دانشوری، درون‌بینی و اشراقات و مشاهدات عرفانی و تجربه‌های زیسته انسان علی‌الخصوص از الوهیت و امر قدسی و متعال، سُنبه گشودگی وجودی انسان را خلاق‌تر و متنوع‌تر و شورمندانه و پرقوّت‌تر از سپهر هنر و هنرمندانگی که علی‌القاعده و علی‌الاصول با خیال‌اندیشی و الهامات استحسانی و خلق آثار هنری در هر یک از انواع «مقوله‌های زیباشناختی» اعم از «مقوله زیباشناسی جمال[۵] »، «مقوله زیباشناسی جلال[۶] »، «مقوله زیباشناسی ظرافت[۷] »، «مقوله زیباشناسی سوگناک[۸] »، «مقوله زیباشناسی شوخناک[۹] »، «مقوله زیباشناسی زشتی[۱۰]» و مانند اینها همراه می‌شده‌اند؛ سراغ نداشته و شاهد نبوده‌ایم؛ به‌ویژه وقتی با دیگر تجربه‌های زیسته اعم از عقل و تعقل و دانش و دانشوری و عرفان و اشراق و دیانت و تجربه‌های ژرف ماورائی و آن‌سویی و غیبی و قدسی هم‌نوا و همراه می‌شده‌اند؛ سر از خلق آثار مانا و یادمانی در اوج و در کمال هنرمندی برمی‌کشیده‌اند. در باور یونانیان باستان ورود یا تشرف به عالم «موس‌ها »[۱۱] (Κακριδη’ I.Θ 1986) دختران نه‌گانه الهه حافظه و تذکار و تداعی «منیموسینی»[۱۲] شرط مهم در ریزش الهامات آن‌سویی و آسمانی بر زمین خیال‌اندیشی و تخیلات هنرمندانه و خلق آثار هنری مانا و جاویدان بود. ایلیاد و اودیسه هومر، آثار سوگناک (تراژیک) و شوخناک (کمیک) اشخیل و اوریپید و آریستوفان این‌چنین پدید آمدند.

هر گشودگی هنری و هنرمندانه و خلاق وجودی به بیرون نخست مستلزم گشودگی وجودی در درون است. اصلاً الهام‌پذیری چنین است. حسی ملهم از پدیده‌ای، واقعیتی، چیزی، مضمونی و یا احساس تشرف در ساحتی وقتی هنرمند را تسخیر می‌کند در روشنگاه آن حس و تجربه «تخیل خلاق» (کربن، ۱۳۹۰) گام در میدان می‌نهد و دست به خلق آثاری می‌زند و تصاویر و فرم‌ها و فضاهایی را بر روی ما می‌گشاید که ما نیز در مواجهه با آنها احساس گشودگی می‌کنیم. احساس حظ و بهجت و فرحناکی می‌کنیم. در مواجهه با آثار سوگناک یا تراژیک هم، چنین است. نوعی احساس فرحناکی توأم با «پالایش»[۱۳] (Μενα’ρδου Σιμου, 1936)به تعبیر ارسطویی در کتاب *در باب «شاعرانگی»* اش می‌کنیم. همه رفتارهای فرهنگی ما از هر جنس و سنخ و نوع و طور و قسم نیز چنین‌اند. نخست در درون سپهرهای ادراکی دستگاه شناختی ما اتفاق افتاده و از لایه‌های زیرین وجود ما به لایه‌های برینی خیزش کرده‌اند و سپس چهره‌های رنگارنگ ریزششان را در بیرون گواه بوده و زیسته‌ایم. نکته دیگر آنکه:

فرهنگ‌ها و جامعه‌ها با نظم و هماهنگی و انسجام و اعتدال پائیده‌اند. وقتی دستخوش بی‌نظمی، ازهم‌گسیختگی و آشوب و آنارشیزم یعنی بی‌بنیادی و بی‌خِرَدی شده‌اند و خِرَد و منطق زیست همدلانه و معرفت همزیستی و حس نظم و هماهنگی و همبودی و همزیستی میان اعضا، میان عناصر و اجزاء تشکل و تحقق‌بخش ساختارها را از کف داده‌اند؛ فروپاشیده‌اند. مناسبت میان هنر و هنرمندانگی و کشش‌ها و کنش‌ها و خیزش‌ها و چشش‌های خلاق هنرمندانه و حس هماهنگی، تناسب و نظم میان چیزها هم با تجربه‌های رنگارنگ زیسته زیباشناختی، هم با فرهنگ و حضور فرهنگی انسان، ماهوی و سرشتین است و بسیار مؤثر و تعیین‌کننده در شکوفان شدن فرهنگ و زیست و حضور و گشودگی فرهنگی انسان. فرهنگ‌ها با هنرها بالیده‌اند و شکوفان شده‌اند. تصادفی نیست که دوره‌های شکوفایی و بالندگی فرهنگ‌ها، جامعه‌ها با شکوفایی هنرها و کنش‌ها و خیزش‌های هنری و هنرمندانه و خلاق مقارن بوده است و به‌عکس و متقابلاً نیز چنین بوده است. خلق تصاویر کابوسناک و هراسناک، انحراف دور شدن هم از فرهنگ و حضور فرهنگی انسان در جهان که فراخوانده شده به زندگی و زیست اقلیم و عالم انسان کیفیت و زیبایی و والایی بخشد، هم فاصله گرفتن و دور شدن و انحراف از ماهیت هنر و هنرمندانگی و کنش‌ها و کشش‌های خلاق و هنرمندانه است که «فراخوانده» است تا نظم، تناسب، هماهنگی، زیبایی و والایی میان پدیده، میان واقعیت‌های جهان را در چهره آثاری خلق کند، صورت‌ها و فرم‌ها و فضاهایی را پدید آورد، بازنموده و حس نشاط و فرحناکی و سرور و بهجت را در جان و وجدان ما، در روان و رفتار ما، در دل‌بستگی و تعلق‌خاطر ما به زندگی، به زیست گرم و صمیمی‌تر در جامعه و جهانی که در آن زاده شده و زندگی می‌کنیم با همنوعان خود برانگیزد.

همبودی میان فرهنگ و هنر

همبودی میان فرهنگ و هنر به موارد و مصادیق و شواهد پیش‌گفته محدود نمی‌شود. جغرافیای مناسبت و همبودی میان فرهنگ و هنر، میان زیست فرهنگی و هنرمندانه زیستن بسیار فراخ‌دامن است و بسیار پرچین و شکن و ریشه‌ای و ماهوی. چنانکه در پیش گفته آمد؛ نوزاد انسان پیشاپیش بالقوه فرهنگی و فرهنگ‌پذیر زاده می‌شود. بالقوه و پیشاپیش هنرمند هم زاده می‌شود. مصداق‌ها و مدلول‌های فراوان و موثق در دست است و به ما می‌گویند و گواهی می‌دهند؛ همه انسان‌هایی که از سلامت روان و رفتار برخوردار بوده و هستند؛ آراستگی، نظم، هماهنگی، زیبایی، والائی را دوست داشته و دوست می‌دارند. آنها نه‌تنها از زیبایی و آراستگی خود لذت برده و احساس نشاط کرده‌اند و حضور آراسته و پاکیزه و زیبا و جذابشان در میان دیگران برایشان فرحناک بوده است، از تماشای حضور آراسته و زیبای دیگران نیز احساس نشاط و سرور کرده‌اند. همه ما از دیدن و شنیدن و تماشا و تماس با آثار هنری زیبا و فاخر و اصیل و گوهرین اعم از کلامی و موسیقایی و نمایشی و تجسمی احساس نشاط، بهجت و سرور کرده‌ایم. از تماشای

بناها و بافت‌ها و فضاهای معماری یادمانی احساس عُلّو کرده‌ایم. اشیاء ظریف را دوست داشته‌ایم، از درخشندگی‌شان لذت برده‌ایم. از آرایش و در آراستن هرچه هماهنگ‌تر و زیباتر و جذاب‌تر و دل‌چسب‌تر فضاهای درون خانه‌هایمان، از رنگ‌های چشم‌نواز و دل‌نشین درها و پنجره‌های اتاق‌های پذیرایی و خواب و کتابخانه و سرویس‌های بهداشتی‌مان، از چیدمان و مبلمان هرچه منظم‌تر و هماهنگ‌تر و آراسته‌تر و جذاب‌تر اثاثیه اتاق فضاهای درون خانه، از سیما و نمای آراسته به زیبایی و والایی و شکوهمندی خانه‌هایمان، محیط‌های کار و تفریحمان، از آراستگی و نظم هندسی کوچه‌ها و خیابان‌های شهرمان، از سرسبزی و آراستگی و نورپردازی کوچه‌ها و خیابان‌ها و بزرگ‌راه‌ها و آزادراه‌های شهر و کشورمان، از آراستگی و زیبایی و سرزندگی و سرسبزی پارک‌های شهر و روستا و زندگی شهری و روستایی‌مان لذت می‌بریم؛ احساس نشاط و صمیمیت می‌کنیم. خشنودیم و خرسند در چنین محیط‌ها و فضاهایی زندگی می‌کنیم. فضاهایی که دوستشان داریم. به آنها احساس دل‌بستگی و تعلق‌خاطر داریم.

چنین است مناسب و همبودی میان فرهنگ و زیست فرهنگی و هنر و زیست هنرمندانه. فرهنگ امر کیفی است و کیفیت زندگی. هنر و هنرمندانه زیستن و زیست هنرمندانه نیز چنین است. در جوامع گذشته وحدت پیکروار و ستبر میانشان بود. تفکیک فرهنگ و زیست فرهنگی از هنر و هنرمندانه زیستن و زیست هنرمندان بسیار دشوار بود. حضور پررنگ انواع صنایع دستی و کارگاهی در جوامع سنتی و پیشامدرن ازجمله مصادیق و گواه پرهمبودی ستبر میان فرهنگ و هنر، میان زیست فرهنگی و هنرمندانه زیستن است. چنین پیوند و پیوستگی ستبر میان زیست اخلاقی و حیات معنوی و رفتارهای آیینی و باورهای دینی و فرهنگ که تمام قامت آیینی بود و هنر و کشش‌ها و کنش‌ها و خیزش‌های خلاق هنری و هنرمندانه جوامع سنتی و پیشامدرن که فراخوانده شده بود هرچه شورمندانه‌تر و پرقوّت‌تر نشاط رفتارهای آیینی که غنی از نظم و انضباط و حرکت و حضور فرحناک و هلهله و شور و سرور معنوی بود؛ می‌بینیم.

اندیشه تاریخی و نظام دانایی دوره جدید وحدت اندام‌وار میان سپهرهای ادراکی و ساحات وجودی انسان را به‌هم ریخته و عناصر و اجزاءشان تجزیه و از هم تفکیک کرده است. علم جدید این‌چنین بالیده و شکوفان شده است. این‌چنین توانسته است به مدد فناوری‌های پیچیده مدرن بر دیگر سپهرهای ادراکی و دستگاه شناختی و ساحات وجودی و روان و رفتار انسان چیره شود و سروری کند.

فرهنگ‌ها سامانه‌های مکانیکی و کمی و حجمی نیستند. چنین نحوه نگاه و چنین رویکردی با فرهنگ و زیست فرهنگی که میان هم اجزاء، هم اعضای متشکله‌اش وحدت اندام‌وار و زنده است سازگار نیست. فروکاستن فرهنگ به سامانه‌های مکانیکی و کمی و حجمی نفی فرهنگ و دور شدن و فاصله گرفتن از زیست واقعی فرهنگی است. زیست اقلیم و عالم فرهنگی، جغرافیای همبودی میان اجزاء، عناصر و اعضای متشکله است در کل و کلیتی زنده و پویا و اندام‌وار. همان‌گونه که رشد غیرطبیعی عضوی از اعضای موجود زنده ایجاد اختلال در زیست طبیعی می‌کند و ادامه حیات موجود زنده را به خطر می‌اندازد؛ فرهنگ نیز با همبودی و رشد متوازن میان اجزاء و عناصر و اعضایش بالیده و استمرار می‌یابد. هر جا و هرگاه سپهری از سپهرهای ادراکی و تجربه‌های زیسته اعم از خِرَد و خردورزی، دانش و دانشوری، مهارت‌های عملی و صناعت و فناوری، تخیل‌ورزی و هنری و ذوقی و زیباشناختی، دین‌ورزی و زیست آیینی، سپهرهای دیگر تجربه‌های زیسته را تسخیر کرده است؛ فرهنگ و زیست فرهنگی انسان روی به افول نهاده و از درون تجزیه شده و فروپاشیده است. اقتضای همبودی میان اجزاء و عناصر و اعضای متشکله فرهنگ رشد و بالندگی متوازن میانشان است. میان اجزاء و عناصر و اعضایی که هرکدامشان وظیفه و نقش ویژه خود را انجام می‌دهند و کار خاص خود را می‌کنند. به تعبیر دیگر «بر زمین خود کار می‌کنند نه در زمین بیگانه. کار خود می‌کنند نه کار بیگانه».

نکته پایانین آنکه، جغرافیای تاریخ، فرهنگ جامعه و جهان بشری، جغرافیای تاریخ، فرهنگ، جامعه و جهان اراده‌ها و عزم‌ها و اندیشه‌ها و ارزش‌ها، دریافت‌ها و باورها و معناها و در یک کلام همبودی پویا و سازنده و آفریننده یا «پوئتیک» میان تجربه‌های زیسته عاملان و فاعلان انسانی با جهانی که در آن زیسته‌اند و گشودگی و بسط وجودی انسان در جهان است. چنانکه در پیش گفته آمد آثار هنری سویه‌ای و سطحی و ساحتی از گشودگی و بسط وجودی انسان در انواع فرم‌ها و تصویرهای هنری و هنرمندانه و خلاق و نوآورانه است. هستنده‌ای که فرهنگی و هنرمند و اعتبارساز و نمادپرداز و مفهوم‌ساز است. هستنده‌ای چندزبانی[۱۴] و چندوجهی و چندساحتی است.

نسبت زبان و فرهنگ

چندزبانی بودن انسان، به رنگارنگی و تنوع زبان مفهومی و انواع و اقسام گویش‌ها و لهجه‌ها محدود نمی‌شود. «زبان مفهومی»[۱۵] یکی از میان دیگر انواع زبان‌ها ازجمله «زبان بدن»[۱۶] و «زبان حالت یا حالات»[۱۷]، زبان تصویر یا تصاویر[۱۸]، زبان بصری[۱۹]، زبان فرهنگ مادی[۲۰]، زبان رؤیا[۲۱]، زبان سکوت[۲۲] و قس علی هذاست. فروکاستن زبان به ابزار مطلق ارتباط نیز با هستی گشوده انسان و گشودگی وجودی او همخوانی ندارد. زبان گشودگی وجود است. خداوند با «کلمه» (لوگوس)[۲۳] که صراحتش از زبان‌های دیگر بیشتر است بر انسان خداوندی‌اش را آشکار کرد. در سرآغاز

DOI: 10.22034/RPH.2024.2039574.1069

انجیل یوحنا خداوند «کلمه» آمده است و کلمه نزد او تعبیر شده است:

«Εν ‘ρχη، υπηρχεν ‘ο Λο’γος και’ ‘ο Λο’γος ητο
προ’ς το’ν Θεο’ν καI Θεο’ς ητο ο Λο’γος»

در آغاز کلمه بود و کلمه نزد خدا بود و خدا کلمه بود. (انجیل یوحنا، ۱: ۱)

هرچند که ذات غیب الغیوب الوهیت فراسوی هر اسم و لفظی برای همیشه بیرون از شناخت محدود بشری ما نهان می‌ماند به تعبیر عارف و شاعر بلخی خراسانی ما حضرت مولوی در مثنوی:

زان نیامد یک عبارت در جهان — که نهان است و نهان است و نهان
زآنکه این اسما و الفاظ حمید — از گلابهٔ آدمی آمد پدید
چون نهاد از آب و گل بر سر کلاه — گشت آن اسمای جانی رو سیاه
که نقاب حرف و دم در خود کشید — تا شود بر آب و گِل معنی پدید
گرچه از یک وجه منطق کاشف است — لیک از دَه وجه پرده و مُکنِف است

(مثنوی، دفتر ۴، ۱۳۹۰: ۶۷۹)

یک جهان داده‌های قابل استناد و گواهی، هرچند به زبان شعر در سخن حضرت مولوی در مثنوی است که بدون ارجاع به آن خود را محروم کرده‌ایم. باری زبان تصویر هرچند ملموس‌تر و محسوس‌تر و بصری‌تر است، لیکن صراحت کلمه و زبان مفهومی را ندارد. آن یک چشم حس را درگیر می‌کند، این گوش و هوش و عقل را به شنیدن فرامی‌خواند. و خداوند در قرآن نخست سمیع است و سپس بصیر. فروکاستن انسان به هستنده‌ای تک ساحتی، بی‌ذات و بی‌ماهیت نیز نه با هستومندی او نه با فرهنگ و سرشت فرهنگی او سازگار است، نه با هنر و هنرمندانگی او. سهم هنرمندان بزرگ با خلق آثار جاویدانشان در کشف و گشودگی ساحات نهان و لایه‌های ناشناخته و مغفول انسان، در تاریخ، فرهنگ، جامعه و جهان بشری ما بسیار گسترده و در برخی موارد بی‌بدیل و عمیق و نوآورانه بوده است. ایلیاد و اودیسه هومر، شاهنامه فردوسی، فائوست گوته، هملت شکسپیر، مثنوی مولوی هرچند به زبان شعر و استعاره و تمثیل و تشبیه زنده‌تر از اخلاق ارسطو و نقد خرد ناب دکارتی سویه‌های نهان وجودی ما را بر ما آشکار می‌کنند، میان همه ساحات وجودی انسان و تجربه‌های زیسته او نوعی همبودی ریشه‌ای و سرچشمه‌ای و ماهوی و وحدت بنیانین است که همه تفکیک‌ها و تحدیدهای صوری و عرضی ما و عقلی و انتزاعی ما را دور می‌زند.

امکان و استعداد وجودی چندزبانی بودن انسان ازجمله مصادیق مهم همبودی ریشه‌ای و ماهوی و فی حد ذاته میان فرهنگ و زبان و هنر و سویه‌ها و سپهرهای دیگر تجربه‌های زیسته انسان ازجمله تجربه و دریافت‌های ریشه‌ای و سرچشمه‌ای انسان از امر قدسی و الوهیت و امر متعال و ماوراء و حیات معنوی اوست. سنگ ابزارهای ساده شکار ساخته اندیشه دست‌وپنجه انسان پیش‌ازتاریخ، تنها ابزار شکار نبودند؛ زبان فرهنگ مادی نیز بودند که نحوه مواجهه و حضور فرهنگی و نوع پاسخی که انسان به مخاطرات پیشارو، به خطرهایی که زندگی او را در معرض تهدید قرار می‌داد نیز بودند. هر گشودگی وجودی در سپهر هر یک از تجربه‌های زیسته بشری اعم از ذوقی و زیباشناختی، اعم از تجربه‌های زیسته انسان از امر قدسی و الوهی و ماورایی، از پوشیدگی به سوی ناپوشیدگی خیزش می‌کند. در سپهر هنر و کنش‌ها و خیزش‌های خلاق هنری از ژرفا به سطح و به اوج می‌آید و در اوج شور و سرورانگیزی و فرحناکی بیان و آشکار می‌شود و تماشاگر را به شورانگیزی و سرور در اوج فرحناکی فرامی‌خواند. در سپهر تجربه‌های زیسته و دریافت‌ها و مکاشفات و مشاهدات انسان از امر قدسی و در ساحت امر الوهی و متعال و ماوراء گشودگی در سکوت و مراقبه ژرفا و در لایه‌های زیرین روح اتفاق می‌افتد و وقتی به بیرون خیزش کرده و گشوده می‌شود در بیان هرچه شورمندانه و پرقوّت‌ترش هنر با زبان و بیان و بازنمایی هنرمندانه به مددش می‌آید. تجربه عمق و تأمل و شهود سنگین و متین دینی با تجربه اوج زیباشناختی و خلاق سرورانگیز هنری با هم تلاقی می‌کنند؛ به هم می‌رسند. همبودی و مناسبت سرشتین و سرچشمه‌ای‌شان بازنموده می‌شود. اصلاً از محجوبی و مستوری به سوی گشودگی و آشکارگی حرکت و خیزش و ریزش می‌کنند. واژه «الیثیا»[۲۴] در زبان یونانی به همین معناست. چیزی که در فراموشی و مستوری بوده است و اینک آشکار شده است و از نهان به عیان آمده است. حرف آلفا (α) بر پیشانی لفظ «آ-لیثیا»[۲۵] حرف نفی است. از لفظ «لیثی»[۲۶] معنای فراموشی در زبان یونانی افاده شده است. در اسطوره‌های یونانی رودخانه «لیثی» رود فراموشی جاری در جهان زیرین، که مردگان از آن می‌نوشند، آمده است که تفصیلش در نوشتار اکنون در نمی‌گنجد.

نتیجه‌گیری

باری برآیند سخن این است که مناسبت میان فرهنگ چونان گشودگی وجود با هنر و هنرمندانگی و کشش‌ها و کنش‌ها و خیزش‌های خلاق و نوآورانه انسان ماهوی و مبتنی بر همبودی است و هم ذاتی است. دو روی از سکه یک واقعیت هستند. البته فرهنگ اعم بر هنر است و هنر اخص از گشودگی فرهنگی انسان در جهان. به دیگر سخن هنر و هنرمندانگی و کنش‌های خلاق و تجربه‌های ذوقی و زیباشناختی انسان چونان دین و تجربه‌های زیسته و دریافت‌های انسان از امر قدسی و الوهی و متعال و ماوراء چونان مهارت‌ها و ممارست‌های فناورانه و عملی انسان چونان اندیشوری و خردورزی و دانشوری همه مصادیق و مظاهر

و مدلول‌های گشودگی وجودی انسان چونان هستنده‌ای فرهنگی را شامل می‌شوند و هستند. در ذیل فرهنگ نیز چونان مواریث فرهنگی تعریف شده و می‌شوند. میانشان وحدت و پیوستگی اندام‌وار است. چونان پیچ‌ها و مهره‌ها و قطعات بی‌جان فلزی به هم متصل نشده‌اند. فروکاستن فرهنگ و نهادها و پدیدارهای فرهنگی به سامانه‌های مکانیکی با همبودی ماهوی و سرشتین میان اجزاء و اعضای زنده و سازنده فرهنگ و حضور و گشودگی فرهنگی انسان در جهان سازگار نیست. به زبان ساده و صریح، هر فرهنگی یک زیست‌بوم، چشم‌انداز، منظرگاه زنده، پویا و خلاق هست. میان اجزاء، عناصر و اعضای پدیدآورنده‌اش وحدت و پیوستگی و پیوند پیکروار وجود دارد. عاملان و فاعلان انسانی که صاحبان اندیشه و اراده و عزم و عاطفه هستند در پدیدار و آشکار شدنش نقش محوری و سازنده و خلاق یا «پوئتیک» داشته و همیشه دارند.

پی‌نوشت‌ها

1. Archaeologic.
2. Coexistence.
3. Symbiosis.
4. Poetic.
5. Aesthetic Category of Beautiful.
6. Aesthetic Category of Sublime.
7. Aesthetic Category of Graceful.
8. Aesthetic Category of Tragic.
9. Aesthetic Category of Comic.
10. Aesthetic Category of Ugly.
11. Οι Μου’σες.
12. Η Μνυμοσυ’νη.
13. Η Κα’Θαρσις.
14. Polyglot.
15. Conceptual language.
16. Body language.
17. Language of gestures.
18. Language of eikons Language of images.
19. Visual language.
20. Language of material culture.
21. Language of dream.
22. Language of silence.

۲۳. لوگوس (Λο’γος)، لوگوس یکی از کلیدی‌ترین مفاهیم در فرهنگ، اندیشه و زبان یونانی هم در عهد باستان، هم میانه و هم دوره جدید بوده و است. معانی لفظی و لغوی متعدد از مفهوم لوگوس در اندیشه و زبان یونانی افاده شده است. بی‌مناسبت نیست به پاره‌ای از کلیدی‌ترین آنها اشاره شود: زبان، عقل، سخن، واژه، منطق، دلیل، علت، سخنرانی، خطابه، کلمه، کلام، نثر، قصه، داستان، نص، متن، اندیشه، معرفت و قس علی هذا. اندیشوران و دانشوران و همچنین صاحبان ذوق و هنر دوره جدید اروپا با مدد جستن و به خدمت فراخواندن مفهوم کلیدی لوگوس یونانی دست به مفهوم سازی‌ها و ترکیب‌بندی‌های مفهومی بسیار گسترده در سپهر علم، اندیشه و هنر زدند که بیش و کم اهل اندیشه و دانش با آنها آشنا هستند. همسنگ لوگوس در فرهنگ، اندیشه و زبان ایرانی خرد است.

24. Αλη’θεια.
25. α-λη’θεια.
26. λη’θη.

فهرست منابع

- هانری، هانری (۱۳۹۰)، *تخیل خلاق در عرفان ابن عربی*، ترجمه انشاءالله رحمتی، چاپ دوم، تهران: نشر سوفیا.
- مثنوی معنوی (۱۳۹۰)، به تصحیح رینولد ا.نیکلسون، تهران: انتشارات هرمس.

ملاصالحی، حکمت‌اله (۱۴۰۳ الف)، «امانت بر باد و مسئولیت انسان بودن از یاد رفته»، *یادنامه‌ی بزرگداشت حکیم آزاده استاد علامه کیوان سمیعی کرمانشاهی*، تهران: نشر سُها، ۴۲۷-۴۴۲.

- ملاصالحی، حکمت‌اله (۱۴۰۳ ب)، تأملی در نسبت انسان با فرهنگ و مواریث فرهنگی، در دست انتشار.

Κακριδη' Ι.Θ (1986). Ελληνικη' Μυθολογι'α: Θεοι' τομ .2.Εκδοτικη' Αθηνω'ν.

Μενα'ρδου Σιμου (1936) .Αριστοτε'λους Περι' Ποιητικη'ς. Βιβλιοπολει'ον Εστι'ας..

OPEN ACCESS
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مرقع کمپفر؛ مفسر بصری محیط زیست اصفهان

یعقوب آژند[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۱۶ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۰ □ صفحهٔ ۲۳-۱۳
Doi: 10.22034/RPH.2024.2042834.1077

چکیده

به نظر می‌رسد که مرقع کمپفر از برای علم و اطلاع محافل اروپایی از احوال و اوضاع مردم اصفهان، تختگاه صفویان و محیط زیست آن در سده یازدهم هـ / هفدهم م. فراهم شده باشد. کمپفر منشی و طبیب آلمانی‌الاصل هیئت سیاسی سوئد، در اواخر سده یازدهم هجری وارد اصفهان شد و مدت بیست ماه در این شهر بسر برد. ازآنجاکه به دربار صفویان (شاه سلیمان) راه داشت، توانست اطلاعاتی دقیق از نظام کشوری و لشکری آنها تهیه کند و در گزارش‌ها و یادداشت‌های خود، آگاهی‌های بسنده از مردم ایران و سایر ملل حاضر در اصفهان، برای اهل سیاست و تجارت اروپا ارائه دهد که امروزه در سفرنامه او مضبوط است. او برای رسایی و همه‌پذیری گزارش‌های خود، درصدد برآمد تا یک گزارش مصور و بصری هم از مردم اصفهان و محیط زیست آن فراهم آورد و برای این منظور به جانی فرنگی‌ساز، از نقاشان کارگاه هنری کتابخانه سلطنتی دربار صفوی متوسل شد تا مرقعی را برای او بسازد و جانی هم با دقت واقع‌گرایانه به تهیه تصاویری از مردم و محیط زیست اصفهان مبادرت ورزید و آنها را در مرقعی گرد آورد که امروزه به مرقع یا آلبوم کمپفر شهرت دارد و در کتابخانه بریتانیا محفوظ است. ضرورت بر ساختن و فراهم‌سازی این مرقع، علاوه‌بر دلیل یاد شده، فراهم آوردن اسباب آگاهی و شناخت اهل سیاست و تجارت اروپا از اوضاع و جامعه ایران بود تا با اطلاع و آگاهی کافی، از توانایی‌های ایران برای دفع عثمانیان که با فشارها و لشکرکشی‌های خود موجودیت اروپا را به خطر انداخته بود، بهره بگیرند. در این مقاله آرایش هنری و کیفیت حضور تصاویر در مرقع و بار مفهومی آنها در جامعه اصفهان فحص شد تا ارزش و کارآیندی هنری و اجتماعی هرکدام از آنها روشن و شفاف شود و این نتیجه حاصل آید که برساختن و فراهم‌سازی این مرقع بی‌هدف صورت نگرفته است. واکاوی جزءبه‌جزء یافته‌ها، بازبینی و ارزیابی تصاویر و شواهد منابع، با نگاه نقادانه علت‌یابی علمی بود تا نتیجه حاصله بار استنتاجی و اتقان بیشتری داشته باشد.

کلیدواژه‌ها: مرقع کمپفر، جانی فرنگی‌ساز، قورچیان، جزایری‌ها، بزبازان، گرجیان، قلندران

۱. استاد، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: yazhand@ut.ac.ir

استناد: آژند، یعقوب. (۱۴۰۳). مرقع کمپفر؛ مفسر بصری محیط زیست اصفهان. رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۱۳-۲۳.
https://rph.soore.ac.ir/article_716517.html

مقدمه

الف. سفارش‌دهنده مرقع: انگلبرت کمپفر در سال ۱۶۵۱ میلادی در شهر لمگو از شهرهای آلمان به دنیا آمد. در زادگاه خود و نیز در هاملن و لورنبرگ به تحصیل پرداخت. در هفده‌سالگی از هاملن به هلند رفت و پس از اتمام تحصیلات متوسطه، در سال ۱۶۷۲ میلادی در ادامه تحصیلات به دانشگاه دانتزیک وارد شد و به مطالعه فلسفه، تاریخ و زبان‌های قدیم و جدید پرداخت. او تحصیلات خود را در سال ۱۶۷۴ میلادی در شهرهای تورن و کراکوی دنبال کرد و به تحصیل طب راغب شد و آن را به‌مدت چهار سال در دانشگاه کونیکسبرگ ادامه‌داد. در سال ۱۶۷۶ میلادی با سفیر ایران در لهستان به نام محمدحسین باقر ارتباط یافت. در سال ۱۶۸۰ میلادی به زادگاه خود لمگو برگشت و سپس در سوئد اقامت گزید. در اپسالا و استکهلم با مردان نامدار آشنا شد که یکی از آنها پوفندرف در دربار سوئد بود. هنگامی که کارل یازدهم، پادشاه سوئد، هیئتی را برای پیشبرد سیاست و تجارت به دربار ایران تعیین کرد، با پیشنهاد پوفندرف، کمپفر به سِمت منشی و طبیب هیئت برگزیده شد. بدین‌ترتیب، کمپفر سی‌ویک‌ساله فرصتی یافت تا در شرق به تحقیقات خود ادامه دهد.

هیئت سیاسی سوئد در ۲۹ مارس ۱۶۸۴ از راه قفقاز به ایران و اصفهان وارد شد. کمپفر در مدت اقامت خود در اصفهان به تحقیق در اوضاع‌واحوال اجتماعی و جغرافیایی و آثار تاریخی پرداخت و مدت اقامت او در اصفهان بیست ماه (۱۰۹۵-۱۹۶/ ۱۶۸۴-۱۶۸۵) طول کشید و در این مدت به مطالعه در باب اوضاع کشوری و لشکری دربار صفوی و محیط زیست اصفهان و گیاهان و جانوران آن پرداخت و از مشاورت رافائل دومان (میسیونر کاپوسین فرانسوی در اصفهان) بهره‌مند شد (هینتس، ۱۳۶۰: مقدمه).

کمپفر که در سال ۱۰۹۶ هجری در اصفهان حضور داشت برای تعمیق و تصویر مطالعات زیست‌محیطی خود از اصفهان از جانی فرنگی‌ساز از نقاشان کارگاه هنری دربار صفوی که در اسلوب فرنگی سازی دستی قوی داشت درخواست کرد تا پیکره‌هایی از ساکنان اصفهان و جانوران موجود در آن تهیه کند و آن را در مرقعی مدون و مرتب سازد.

ب. پدیدآورنده مرقع: پدیدآورنده مرقع، طبق اظهار خود در دو تصویر آن، جانی بن بهرام فرنگی‌ساز است. به‌جز رقم او اطلاع دیگری از او در دست نیست. بهرام سفره کش یا بهرام فرنگی‌ساز واضع سبک صفوی - دکنی در هنر دوره صفوی است. به نظر می‌رسد که بهرام ازجمله هنرمندان دکنی بوده که همراه هیئتی در سال ۱۰۲۰ هجری وارد اصفهان شد و هنر و هنرمندی او در دربار شاه‌عباس اول (حک ۹۹۵-۱۰۳۷ هجری) مقبول افتاد و در دربار ماندگار شد و اجازه استفاده از لقب «عباسی» را در رقم‌هایش دریافت کرد. از وی تاکنون چندین اثر شناسایی شده که با سبک صفوی - دکنی اجرا کرده است. از لقب «فرنگی‌ساز» (طبق اشاره فرزندش) او پیداست که در اسلوب فرنگی سازی سررشته داشته و این اسلوب را به فرزندش هم منتقل کرده است. از شاگردان دیگر بهرام سفره‌کش، شیخ عباسی بود که سبک صفوی - دکنی را بسط و گسترش داد (سودآور، ۱۳۸۰: ۳۶۶). از رقم جانی معلوم می‌شود که همچون پدرش در کارگاه هنری دربار کار می‌کرده؛ در یکی از رقم‌های او آمده:

«من شبیه سکینه مشهور، به تاریخ ۱۵ شهر ذی‌حجه مطابق سنه ۱۰۹۶ به‌حسب التماس جالینوس آلمانی به تضییع این اوراق گردید. اقل عبادالله العزیز خاکسار بی‌مقدار جانی فرنگی‌ساز ولد مرحوم استاد بهرام فرنگی‌ساز، سرکار خاصه من متمکن دارالسلطنه اصفهان».

در رقم دیگری از او که در کنار دو تصویر از خرگوش جا گرفته، آمده:

«هو، حکیم مشکنفر یونانی، به تاریخ غره شهر ذیحجه مطابق ۱۰۹۶ به حسب التماس جالینوس آلمانی صورت اتمام پذیرفت. کمترین غلامان بی‌مقدار بینوا ساکن ایران جانی ولد مرحمت غفران پناه استاد بهرام فرنگی‌ساز. ولسلام من التبع الهدی»

قواعد و اصول هنری و علل و اسباب پدیداری تصاویر جای تردید نمی‌گذارد که پدیدآورنده این مرقع در کار خود خبرت و بصیرت داشته است. تصاویر از عمق فهم بصری او از مردمان و محیط زندگی اصفهان حکایت دارد و بیشتر بر رونگاری از پدیده‌ها مبتنی است. عناوین تصاویر اهداف و مقاصد مرقع را روشن کرده و سوء تعابیر را برطرف می‌کند گو اینکه معانی و مفاهیم آمده در بعضی تصاویر برای پدیدآورنده به‌قدری روشن و محرز بوده که از شرح و بسط آن پرهیز کرده؛ و حال‌آنکه همان مفاهیم امروزه تحقیق و بررسی مفصلی را طلب می‌کند. مثلاً می‌نویسد: «من شبیه سکینه مشهور.....» این شخص در زمانه او چنان شهرت داشته که توضیح دیگری را لازم نداشته درحالی‌که امروزه برای شناسایی او تحقیق از لابه‌لای منابع را لازم دارد.

ج. شکل مرقع: مرقع شکل مستطیل است و دربردارنده ۴۴ نقاشی و طراحی است. شمار قابل ملاحظه‌ای از این تصاویر به پیکره زنان و مردان تعلق دارد. در هر ورق مرقع دو تصویر جای گرفته که به‌لحاظ ماهوی در ارتباط با هم هستند. مرقع دارای چند طراحی از اماکن اصفهان است که ظاهراً از کارهای خود کمپفر است. نقاشی‌ها روی کاغذ و با آبرنگ اجراشده؛ جلد مرقع چرمی و قهوه‌ای رنگ با تزئین طلاکوب است. طول مرقع ۳۲ سانتی‌متر و طول صفحات ۹۰/۲۹ سانتی‌متر و عرض آن ۴۰/۲۲ سانتی‌متر

DOI: 10.22034/RPH.2024.2042834.1077

و عرض هر صفحه هم ۴/۲۱ سانتی‌متر است. این مرقع درسال ۱۰۹۶ هجری به سفارش کمپفر، منشی و طبیب آلمانی هیئت سیاسی سوئد تهیه شد. (تصویر ۱)

محتوای مرقع

محتوای مرقع بر مبنای دو بخش اصلی انسان و حیوان و موقوف به محیط زیست اصفهان در سده یازدهم هجری شکل گرفته است. تصاویر انسان‌ها، در گروه‌ها و اقوام گوناگون، بیان‌کننده محیط اجتماعی اصفهان و تصاویر حیوانات هم ناظر بر محیط طبیعی آن‌هاست. چه در محیط اجتماعی و چه در محیط طبیعی، تصاویری از انسان‌ها و حیوانات آمده که از فضاهای دیگر بدان ضمیمه شده است و پیداست جزء ذاتی جامعه اصفهان و محیط طبیعی آن نبوده؛ مثلاً کرگدن ازجمله حیواناتی است که طبق اشاره شاردن یکی از سفیران حبشه در ایران به رسم تحفه و هدیه برای شاه صفوی آورده بود و در بخشی از دربار از آن نگهداری می‌کردند (شاردن، ۱۳۷۴، جلد ۴، ۱۴۹۳) ؛ و یا خوک (قندوز) که خاص شمال گرجستان بود. در محیط اجتماعی هم اقوامی چون هندوان، گرجیان، چرکسیان، فرنگیان و رومیان، جملگی از سرزمین‌های دیگر به اصفهان مهاجرت کرده بودند.

تصاویر انسان‌ها مشتمل بر مردان و زنان است که به گونه قرینه ظاهرشده‌اند. روشن است که کثرت اقوام مدنظر پدیدآورنده مرقع نبوده، بلکه در تصویرپردازی آنها دست به گزینش زده است. هر تصویری بیان‌کننده گروه‌هایی از جامعه آن روزگار اصفهان است. تصاویر مردان مرقع را می‌توان در سه طیف و طبقه گنجاند: ۱. کارگزاران دربار؛ ۲. طبقه زنان و مردان؛ ۳. کنشگران و نمایشگران جامعه.

۱. **کارگزاران دربار:** از این طیف تصاویری از قورچیان (قزلباشان)، تفنگچیان، جزایری‌ها، یساولان، نگهبانان و جوانان سپاهی در

تصویر ۱. جلد مرقع کمپفر، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

مرقع آمده است. می‌دانیم که هسته اصلی سپاه صفوی را از آغاز قزلباشان شکل دادند که مشتمل بر افرادی از ترکمانان روملو، شاملو، استاجلو، ذوالقدر، افشار و قاجار و غیره بودند. قزلباشان قدرت خود را در دوره شاه تهماسب، تا سال‌های ۹۹۵ هجری چنان در نظام صفوی تنفیذ کردند که دشواری‌هایی برای آن پدید آوردند و رغم و رقابت سران آنها، توالی فتنه‌ها و فزونی تندروی‌ها را در پی داشت. شاه‌عباس اول با علم به این عوامل و عوالم تهدید کننده، برای حفظ حیات درونی نظام صفوی و ایجاد تعادل در آن، یک نیروی نظامی دیگر به نام قوللرها (مشتمل بر ارمنیان، گرجیان و چرکسیان مسلمان شده) پدید آورد و توانست سلطنت خود را با تکیه بر نیروی جدید نظامی قوام بخشد و از فتنه‌ها و توطئه‌ها بکاهد. در این دوره قزلباشان قدیمی در مقابل نیروی قوللرها قرار گرفتند که به‌هرحال پاره‌ای از قدرت نظام صفوی را در اختیار داشتند. به تعبیر تاورنیه و کمپفر قزلباشان از دوره شاه‌عباس دوم به‌بعد به قورچیان شهرت یافتند (تاورنیه، ۱۳۸۳: ۲۵۳؛ کمپفر، ۱۳۶۰: ۸۸). قورچیان را بیشتر جوانان ترکمان تشکیل می‌دادند که در سوارکاری و تیراندازی مهارت داشتند و مسلح به نیزه و کمان بودند (تصویر ۲). تعداد آنها در زمان شاه‌عباس دوم و شاه سلیمان ده تا دوازده هزار نفر بود و فرمانده آنها را قورچی باشی می‌گفتند (میرزاسمیعا، ۱۳۶۸: ۸۵). بین آنها و قوللرها همواره رقابتی در کار بود و قوللرها مفاخر قورچیان را به هیچ می‌گرفتند. تعداد قوللرها در این زمان ده تا هجده هزار نفر بود (شاردن، ۱۳۷۴، جلد ۳: ۱۱۹۱-۱۱۹۲).

نیروی نظامی تفنگچیان در دوره شاه‌عباس اول شکل گرفت و درواقع سومین قوای نظامی صفویان محسوب می‌شد (کمپفر، ۱۳۶۰: ۱۸۵). آنها پیاده‌نظام بودند و شمشیر و تفنگ در اختیار داشتند. تعداد آنها از چهل تا پنجاه‌هزار نفر در نوسان بود و بیشتر

تصویر ۲. پیکره قزلباشان، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

از بین جوانان روستایی انتخاب می‌شدند (میرزاسمیعا، ۱۳۶۸: ۵۴). آنها با اینکه تربیت نظامی نداشتند در کاربرد تفنگ و سلاح‌های دیگر مهارت و شهامت نشان می‌دادند (تا ورنیه، ۱۳۸۳: ۲۵۵). قوای دفاعی دربار به عهده دوهزار سرباز پیاده نظام موسوم به جزایری‌ها بود. مزد و مستمری آنها را شاه می‌پرداخت و تحت فرماندهی ایشیک آغاسی باشی بودند (کمپفر، ۱۳۶۰: ۹۲). جزایری‌ها هنگام سوارکاری شاه در رکاب او بودند. این سپاه را شاه‌عباس دوم درسال ۱۰۶۶ هجری راه انداخت و مرکب از ۶۰۰ تا ۲۰۰۰ تن بودند که وظیفه‌شان حفاظت از دربار بود. آنها جامه‌ای نفیس و پاکیزه به تن داشتند و کلاه پارچه‌ای نوک‌تیز به سر می‌گذاشتند و سلاح عمده آنها جزایر یعنی نوعی تفنگ کوتاه کالیبر بزرگ بود و سری پر داشت که پایه‌ای آن را نگه می‌داشت (تصویر ۳). سلاح دیگر آنها شمشیر و خنجر بود (لکهارت، ۱۳۹۰: ۳۳۰-۳۳۱).

گفتنی است که یساولان از میان جزایری‌ها انتخاب می‌شدند و پیشاپیش شاه حرکت می‌کردند و مأمور ایجاد نظم بودند. مردم آنها را قرقچی می‌نامیدند چون کارشان قرق راه از تمامی مردان برای گذشتن زنان شاه بود. سلاح آنها را گرز کوتاه و خنجر تشکیل می‌داد و کلاه صفوی بر سر داشتند (تصویر ۴). کمپفر معتقد است که یساولان را از میان قورچیان انتخاب می‌کردند (کمپفر، ۱۳۶۰: ۱۰۵). کلاهشان از ماهوت بود و کمربند پهن از ماهوت قرمز به کمر می‌بستند. نگهبانان یا دربانان مشتمل بر چهارصد تا پانصد جوان گرجی بودند (تا ورنیه، ۱۳۸۳: ۲۴۹). آنها را کشیکچی نیز می‌گفتند و فرمانده آنها کشیکچی باشی بود. در میان سپاهیان صفوی عده‌ای از جوانان هم حضور داشتند که در سوارکاری و تیراندازی مهارت داشتند. نمونه‌ای از این جوانان سوارکار که با کمان در حال تیراندازی است در مرقع کمپفر آمده است (تصویر ۵).

تصویر ۳. پیکره تفنگچیان و جزایری‌ها، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

۲. طبقه زنان و مردان: در طبقه زنان و مردان مرقع کمپفر تصاویر اعراب، رومیان، هندیان، بخاراییان، قلندران، گبریان، ملایان و حتی کودک ابدالان آمده است. طبق نوشته شاردن محله اعراب اصفهان در نزدیک گود لطفی بود و در آن چندین مدرسه و کاروانسرا وجود داشت و یکی از مدارس دارای چهل‌ویک حجره بود که ساکنان آن جملگی عرب بودند (۱۳۷۴، جلد ۴: ۱۴۱۶). یکی از تصاویر مرقع کمپفر متعلق به این اعراب است. داستان ارمنیان در دوره صفویان داستان کاردیدگی و تجارب آنها در امر تجارت بود که شاه‌عباس اول را واداشت تا شمار قابل ملاحظه‌ای از آنها را به اصفهان منتقل کند که هم آنان را از جور و ستم و فشار عثمانیان برهاند و هم اینکه از وجودشان در کار تجارت جهانی بهره بگیرد. محله جلفای جدید در اصفهان، از محلات مدرن آن روزگار برای جذب فرنگیان و اسکان آنها در آن بود. کلانتران محله جلفای جدید، از خواجه عابدیک گرفته تا سرافراز خان، ناظر و مراقب و راهنمای این محله بودند. خانواده الله‌وردیخان از کارگزاران دربار

تصویر ۴. پیکره نگهبانان و یساولان، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

تصویر ۵. جوان سوارکار، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

DOI: 10.22034/RPH.2024.2042834.1077

صفوی، تبار ارمنی داشتند او و فرزندش امامقلی‌خان در خدمت به شاه‌عباس اول و صفویان آوازه بلند یافتند. سبک زندگی ارامنه در جلفا و به‌ویژه زنان آنها دربردارنده تأثیرات اجتماعی و صرفه و بهره زیادی برای صفویان بود. از این‌رو حضور زن ارمنی با کودکی در بغل جای ویژه‌ای در مرقع کمپفر یافته است (تصویر ۶).

صفویان پس از تصرف گرجستان شماری از گرجیان و چرکسیان را به ایران منتقل کردند. زنان و دختران گرجی به زیبایی شهره بودند (تصویر ۷). صفویان فرزندان آنها را از کودکی مسلمان بار می‌آوردند و بعدها از وجود آنها در انتظام لشکری و کشوری بهره جستند. ازاین‌رو زنان و دختران گرجی و چرکسی در دربار صفویان جایگاه و منزلتی خاص داشتند. یکی از زنان شاه‌عباس دوم یعنی مادر شاه سلیمان اصلیت چرکسی داشت. شمار گرجیان اصفهان را ۲۰ هزار نفر نوشته‌اند (رویمر، ۱۳۸۴: ۸۸). دولاواله می‌نویسد که دختران گرجی در هنگام احترام «دست راست را روی بازوی چپ قرار می‌دهند و هم‌زمان زانوی راست را خم کرده و به روی زمین می‌گذارند» (دولاواله، ۱۳۸۰، جلد ۲: ۹۳۴). از زیباترین نگاره‌ها درباره دختران گرجی از آنِ رضا عباسی است که در آن ساقی گرجی به‌حالت احترام زانوی راست را خم کرده و به زمین گذاشته، درحالی‌که دست راستش روی بازوی چپش است و کلاه ماهوتی بر سر دارد (کنبی، ۱۳۸۹: ۱۹۷).

هندیان به سبب ارتباط دوستانه با صفویان، پایگاهی ویژه در اصفهان داشتند. شماری از زنان هندی در دربار صفوی کار می‌کردند. بعضی از نگاره‌های شیخ عباسی مسبوق به این زنان هندی است که ساقی دربار بودند. رابطه مودت‌آمیز شاه‌عباس

تصویر ۶. زن ارمنی با کودکی در بغل، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

اول با جهانگیر پادشاه هند ثبت تاریخ است. در پیرامون کاخ‌های صفویان در میدان نقش جهان سه کاروانسرا به نام کاروانسرای علیقلی خان وجود داشت که هندیان ثروتمند در این کاروانسراها مشغول صرافی بودند و بازرگانان هندی هم در بازار الله‌بیک دادوستد می‌کردند (شاردن، ۱۳۷۴، جلد ۴: ۱۴۴۲و۱۴۶۴). تصاویری که در این دوره از زنان هندی کشیده شده، اندک نیست. تصاویر بهرام فرنگی‌ساز پدر جانی فرنگی‌ساز، از دلدادگان هندی در دربار و جامعه اصفهان نشان دهنده حضور مردان و زنان هندی در این دوره است (تصویر ۸).

از تصویری که جانی فرنگی‌ساز از یک زن و مرد بخارایی در مرقع کشیده معلوم می‌شود که اهالی ماوراءالنهر یا آسیای میانه امروزی، جایگاه تعریف‌شده‌ای در جامعه اصفهان داشته‌اند. به‌خصوص فراموش نکنیم که حضور ازبکان در این منطقه و

تصویر ۷. زن گرجی، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

تصویر ۸. ساقی هندی، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

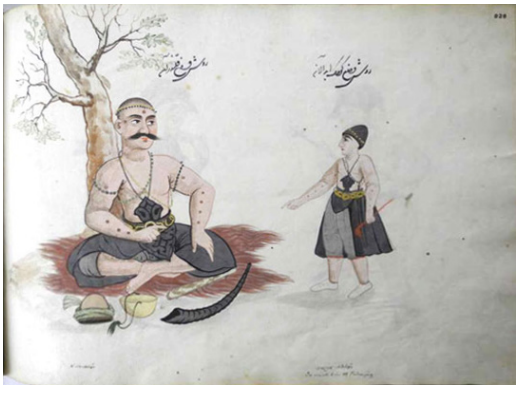
دعاوی آنها با صفویان سیمای مستقلی به این سرزمین می‌بخشید. طوری که ادوار جنگ و صلح آنها با صفویان حتی در نقاشی‌های دیواری کاخ چهل‌ستون جلوه پیدا کرده است. پس بی‌مناسبت نیست که جانی فرنگی‌ساز تصویری جداگانه از اهالی بخارا در مرقع خود بگنجاند (تصویر ۹). از منابع برمی‌آید که گبریان یا زردشتیان در دوره صفویان از موقعیت اقتصادی مطلوبی برخوردار نبودند. محله سعادت‌آباد اصفهان را محله گبریان می‌نامیدند. ولی بعدها آنها را از این محله راندند و شاه‌عباس دوم آنها را در انتهای محله جلفای جدید اسکان داد و آنجا را گبرآباد نامید (شاردن، ۱۳۷۴، جلد ۴: ۱۵۲۳). از قرار معلوم، در اصفهان دوره صفویان، میسیونرها و سیاحان و تاجرانی که از ایتالیا (به‌ویژه واتیکان) به ایران می‌آمدند، رومی نامیده می‌شدند. تصاویری از زن و مرد رومی در مرقع کمپفر بایستی در ارتباط با این مردمان باشد که جامه و کلاه خاص خود بر تن‌وسر داشتند (تصویر ۱۰). در بعضی از منابع منظور از رومی، عثمانی نیز هست.

ملایان از دوره شاه‌عباس اول به بعد با نقد آرا متصوفه و تحلیل و تجزیه امور مذهبی جامعه مبتنی بر احکام اسلامی، قدرت یافتند و حضوری تعیین‌کننده در جامعه پیدا کردند. هم ازاین‌روست که جانی فرنگی‌ساز نقش اجتماعی آنها را فراموش نکرد و ملایی را با عبا و عمامه و قبا و نوشتاری به دست تصویر کرد که گویی در حال خطبه‌خوانی است. تاریخ قلندریه و قلندران به سده‌های سوم و چهارم هجری می‌رسید. ظاهراً وضع ظاهری قلندران که در سده‌های سوم تا هفتم هجری چهارضرب ابدالی می‌زدند یعنی سر و سبیل و روی و ابرو را می‌تراشیدند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۷۷) در این دوره تغییریافته بود. سبیل می‌گذاشتند و موی سربلند می‌کردند و کلاه بر سر می‌گذاشتند. تصویری که جانی فرنگی‌ساز از قلندر اصفهان کشیده، گویای احوال آنها در این روزگار است. در این زمان چتلی‌ها و مداری‌ها از گروه‌های قلندران بودند که سر و پابرهنه راه می‌رفتند و سینه و ران را با پوست می‌پوشاندند (کمپفر، ۱۳۶۰: ۱۳۸). آنها عمر را به آوارگی و بی‌خیالی می‌گذراندند و از گدایی روزی می‌خوردند. پشت‌پا به دنیا می‌زدند و مجرد می‌زیستند و مسکنی جداگانه داشتند و به‌خصوص در تکیه‌ها می‌زیستند (شاردن، ۱۳۷۴، جلد ۴: ۱۵۲۳). آنها برگ سبز در دست، صدقه می‌طلبیدند و روزی می‌خوردند (تصویر ۱۱). جانی فرنگی‌ساز در کنار پیکره قلندر، پیکره کودک ابدالی را نیز کشیده که در حکم نوچه او محسوب می‌شده و ایام صباوت قلندری را می‌گذرانده است.

جانی فرنگی‌ساز در تصاویری از زنان خانگی، گرجی، ارمنی، رومی، گبری، عرب و بخارایی به گروه دیگری از آنها نیز توجه کرده که آمار آنها در جامعه آن روزگار اصفهان اندک نبوده است. اصفهان به‌سبب اینکه تختگاه صفویان بود و اقوام مختلف از چهارگوشه جهان در آن رفت‌وآمد داشتند، از وجود زنان بدکاره هم خالی نبود. شاردن شمار آنها را تا دوازده هزار نفر می‌نویسد که به دولت مالیات می‌پرداختند (شاردن، ۱۳۷۴، جلد ۴: ۱۴۷۱-۱۴۷۲).

تصویر ۹. زن و مرد بخارایی، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

تصویر ۱۰. پیکره زن رومی و زردشتی، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.



تصویر ۱۱. قلندر و کودک ابدال، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

DOI: 10.22034/RPH.2024.2042834.1077

مردم اصفهان جای آنها را کاروانسرای برهنگان می‌نامیدند. یکی از این زنان روسپی دوازده تومان لقب داشت که به زیبایی شهره بود و کاخی برای خود درافکنده بود که شاردن چندی را در آن اقامت داشت (همان: ۱۴۷۸-۱۴۷۹). در میان تصاویر جانی فرنگی‌ساز دو تصویر از این زنان آمده: یکی با عنوان «شبیه سکینه مشهور» (شاید همان دوازده تومانی) و دیگری تصویر زنی که با عنوان «قحبه بازار» مشخص شده که قلیان می‌کشد. علاوه‌بر این‌ها، تصویر قوالان هم در مرقع دیده می‌شود که در آن مردی نوازنده و پسرکی رقصنده به‌زیبایی نقش خورده است (تصویر ۱۲). گفتنی است که در شماری از نگاره‌های نقاشان مکتب اصفهان تصاویری از این نوع زنان در حال ساقی‌گری، رقاصی و قلیان کشی ثبت شده است.

۳. کنشگران و نمایشگران جامعه: جانی فرنگی‌ساز به نمایشگران دوره صفوی عنایتی ویژه نشان داده و با تصاویر خود به بعضی از نمایش‌های آنها جان بخشیده است. شاردن می‌نویسد: «نزدیک غروب آفتاب، بندبازان، حقه‌بازان، خیمه‌شب‌بازان، معرکه‌گیران و نقالانی که به نظم یا به نثر سخن می‌گویند، قصه‌پردازان و مسئله‌گوها در میدان (نقش جهان) اجتماع می‌کنند و به هنرنمایی می‌پردازند» (همان: ۱۴۲۹). جانی فرنگی‌ساز از میان نمایش‌های اهل بازی و اهل زور و اهل سخن، بیشتر به نمایش‌های اهل زور توجه کرده و کشتی‌گیری، قوچ بازی، خروس‌بازی، بزبازی و بزرقصانی و نبرد شتران را در کانون توجه خود قرار داده و از نمایش‌های اهل بازی هم اجرای داستان لیلی و مجنون و نوازندگان را نقش زده است. در این دوره جوانانی بوده‌اند که کار آنها اجرای نمایشی بعضی از داستان‌های مشهور ادبیات فارسی همچون لیلی و مجنون در میدان نقش جهان برای عامه مردم بوده است. به این افراد «شبیه باز» می‌گفتند. نمونه‌ای از این جوانان را جانی فرنگی‌ساز در مرقع کمپفر در کنار پیکره زن قوالی به تصویر کشیده است (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۲. نوازنده و رقصنده، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

تصویری که نقاش این مرقع از داستان لیلی و مجنون کشیده، مفهوم دیگری غیر از اجرای نمایشی آن در ملأعام ندارد. در این تصویر لیلی بر بالای سر مجنون نشسته و بدن نحیف و عریان او را روی زانوان نهاده درحالی‌که جانورانی از شیر، سگ، غزال و خرگوش در صحنه حضور دارند. در مجلس دیگر کجاوه لیلی روی جمازه زانوزده‌ای دیده می‌شود. پیداست که لیلی از جمازه پیاده شده و به سراغ مجنون شیدا آمده و او را به بر کشیده است (تصویر ۱۴).

جانوربازی ازجمله سرگرمی‌های رایج دوره صفوی در میدان‌های شهرها و به‌ویژه میدان نقش جهان اصفهان بود. اصلاً بخشی از این میدان را در روزهای خاصی به مسابقه چوگان اختصاص می‌دادند. نبرد شتران، قوچ‌بازی، گاوبازی، گرگ بازی، خرس بازی، خروس‌بازی، میمون‌بازی (قرادی) و بزبازی و بزرقصانی از نمایش‌های شماری از لوطی‌های اصفهان و جاهای دیگر بود که تماشاکنندگان زیادی را به خود جلب می‌کرد. در این نوع سرگرمی‌ها شرط‌بندی هم به میان کشیده می‌شد و چه‌بسا به مشاجرات و منازعات می‌انجامید. گفتنی است که نقاشان چون رضا عباسی و شاگردان او در کارستان هنری خود تصاویر زیبایی از این سرگرمی‌های مردم دارند که در مرقعات این دوره جای

تصویر ۱۳. شبیه جوان شبیه باز و قوال، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

تصویر ۱۴. نمایش لیلی و مجنون، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

گرفته است. جانی فرنگی‌ساز هم در ساخت و پرداخت مرقع کمپفر از قافله عقب نمانده و مسلماً با سفارش کمپفر شماری از این نمایش‌های مردمی را انتخاب کرده و با تصویرسازی خود بدان‌ها جان بخشیده است. او در تصویر «نبرد شتران»، دو نفر شتر را در حال درگیری نقاشی کرده که گردن به گردن و پا به‌پای هم پیچانده و پای همدیگر را به دندان گرفته‌اند. این صحنه آکنده از تحرک و تنش است (تصویر ۱۵).

او در تصویر «خروس‌بازی» دو پیکره را روبه‌روی هم قرار داده که در حال تشویق و تهییج خروس‌هایشان برای جنگیدن هستند. حالت خروس‌های جنگی در حال نبرد دیدنی است. پیکره سمت چپی کلاه صفوی بر سر دارد (تصویر ۱۶).

مرقع کمپفر در مورد بزبازی دو تصویر دارد که در هر دو این نوع بازی را به مردمان غرب ایران (به‌ویژه آذربایجان) نسبت می‌دهد. در تصویر بزبازی دو بز از نوع تکه در حالت حمله چراغپا کرده‌اند و دو پیکره سمت چپ و راست آنها را به مبارزه تشویق می‌کنند (تصویر ۱۷). در تصویر دیگر که بزرقصانی است نمایش جذابی را ارائه می‌دهد. در این نوع نمایش بزی را طوری تربیت می‌کردند که به روی چهارپایه‌ای با طبلک‌های قرقره‌ای که به‌تدریج روی هم چیده می‌شد، صعود می‌کرد تا اینکه با چهار دست و پای فروهشته در قله آن می‌ایستاد. در این تصویر پنج پیکره دیده می‌شود که یکی در سمت چپ نشسته و کلاه بوقی بر سر دارد و در حال نواختن طبل، مشغول بازارگرمی صحنه است و دیگری که کلاه صفوی بر سر دارد با حیرت به بز می‌نگرد که در بالای طبلک‌های قرقره‌ای چهاردست‌وپا ایستاده و بزرقصان هم در کانون تصویر قرار گرفته و ردیف عمودی طبلک‌های قرقره‌ای را با دست گرفته و با چوب‌دستی بز را تشویق می‌کند. در سمت چپ دو پیکره نوجوان، یکی نشسته (شاید بچه‌مرشد) و دیگری ایستاده به همراهی موش صحرایی مشاهده می‌شود (تصویر ۱۸).

قوچ‌بازی نیز یکی از سرگرمی‌های متداول دوره صفوی بود و قوچ‌هایی را بدین‌منظور پرورش می‌دادند. قوچی که برنده می‌شد با تشریفات خاصی مورد تشویق قرار می‌گرفت و قوچی را که مغلوب می‌شد، از برای تحقیر، انتری را به او سوار می‌کردند تا به انتر سواری بدهد و این مسئله، البته، در شرط‌بندی اتفاق می‌افتاد که هم قوچ شرمنده می‌شد وهم قوچبان. در صحنه قوچ‌بازی مرقع کمپفر، دو قوچ پرورده شاخ‌به‌شاخ شده‌اند درحالی‌که صاحبان آنها در دو سمت چپ و راست، آنها را تشویق به نبرد می‌کنند. پیکره سمت

تصویر ۱۵. نبرد شتران، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

تصویر ۱۶. خروس‌بازی، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

تصویر ۱۷. بزبازی، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

تصویر ۱۸. جانی فرنگی‌ساز، بزرقصانی، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

DOI: 10.22034/RPH.2024.2042834.1077

چپ کلاه صفوی بر سر دارد و پیکره سمت راستی کلاه ماهوتی از سر برگرفته و قوچ خود را تشویق به مبارزه می‌کند (تصویر ۱۹).

یکی دیگر از نمایش‌های اهل زور در مرقع کمپفر صحنه کشتی‌گیری است. کشتی‌گیری با تعریف مولانا واعظ کاشفی، علمی مقارن عمل بود و در آن تا علم نباشد عمل معنی ندارد و این هر دو به هم آراسته است (واعظ کاشفی، ۱۳۵۰: ۳۰۸). کشتی‌گیری در جامعه ایران پیشینه‌ای دیرینه داشت و کشتی‌گیران در زمره جوانمردان و فتیان برشمرده می‌شدند. در کشتی‌گیری یک نفر کهنه‌سوار هم حکم مربی کشتی‌گیر و مراقب جامه‌ها و موظف به مشت‌ومال او بود. در صحنه کشتی‌گیری مرقع کمپفر، کهنه‌سوار کشتی‌گیر هم حضور دارد. در این صحنه دو کشتی‌گیر جوان، عریان و با شلوارکی به پا، درهم‌پیچیده‌اند و در سمت راست پیکره کهنه‌سوار با دستاری بر سر و شالی بر کمر، با دو میل ورزشی بر روی زمین، دیده می‌شود (تصویر ۲۰).

بخش دوم مرقع کمپفر اختصاص به حیوانات موجود در طبیعت اصفهان دارد. تصویر بعضی از حیوانات همچون کرگدن و قندوز (خوک) در ارتباط با دربار ایران بوده که از جغرافیای دیگر یعنی آفریقا و شمال گرجستان به‌عنوان هدیه آورده بودند و ربطی به محیط زیست اصفهان و حومه نداشت. تصاویر جانوران با سبکی زیبا و دل‌نشین و واقع‌نما و رنگ‌آمیزی مقرون به‌رنگ حیوانات کار شده و جانورانی چون شغال، شتر، خرگوش، آهو، قوچ کوهی، گوزن کوهی، بز کوهی، بز عراقی (در غرب ایران)، گورخر، یوزپلنگ، گچه (نوعی بز)، کفتار، کبک را در شمول خود دارد. تصاویر گاهی تکی و گاهی قرینه هستند (تصاویر ۲۴، ۲۳، ۲۲، ۲۱ و ۲۵).

تصویر ۱۹. قوچ‌بازی، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

تصویر ۲۰. کشتی‌گیری، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

تصویر ۲۱. شغال، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

تصویر ۲۲- خرگوش و بز کوهی، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

از محیط طبیعی اصفهان، طرحی از تپه آتشگاه، طرحی از زیستگاه‌های شهر و طرحی از مناره شاخ آمده و طرح‌ها منسوب به کمپفر است. مناره شاخ یا برج شاخ در محلهٔ دردشت اصفهان، در میدانی به همین نام قرار داشت که دور میدان را دکان‌هایی دوره کرده بودند که سه پا بلندتر از سطح زمین بودند. قطر مناره روی زمین بیست پا و ارتفاع آن شصت پا بود و از ساروج و آجر ساخته بودند. این مناره از پایین به بالا با شاخ حیوانات شاخ‌دار و جمجمه آنها دورچین شده بود (تصویر ۲۶). آن را به یادبود شکار شاه اسماعیل و یا شاه‌تهماسب در دره دردشت برپا کرده بودند. گفته می‌شد در جرگه شکارگاه چندان حیوانات شاخ‌دار وجود داشت که شاه تصمیم گرفت از شاخ آنها مناره‌ای برپا کند (شاردن، ۱۳۷۴، جلد ۴: ۱۴۹۸). دولاواله می‌نویسد که این مناره را منار کله هم می‌گویند (دولاواله، ۱۳۸۰، جلد ۲: ۴۷۹).

نتیجه‌گیری

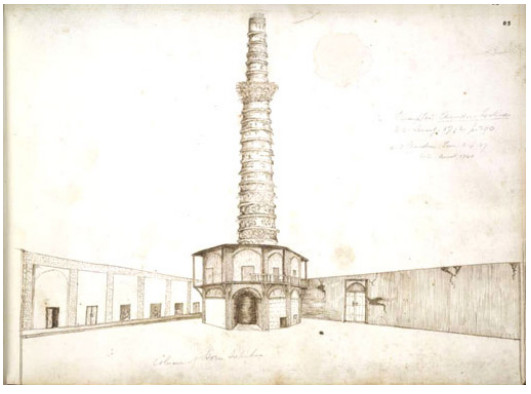
مرقع کمپفر در میان شمار زیادی از مرقعات این دوره، به‌لحاظ موضوع و معنی، مرقعی متفاوت و بلاسابقه است. موضوعات و طرح و ترتیبی در آن ثبت شده که هدفمند است و در کمتر مرقع این دوره مشاهده می‌شود. تمامی تصاویر با اسلوب فرنگی سازی اجراشده و به واقعیت امر نزدیک است. نقاش تلاش کرده به بازنمایی موضوع خود وفادار باشد. بنیاد و اساس کار او متکی به این واقع‌نمایی است. او بدین‌ترتیب تاریخچه‌ای مستند و مصور از جامعه و پیرامون اصفهان برای کمپفر که به‌تبع حس طبی و تربیت فکری، علاقه‌مند به طبیعت و پدیده‌هایی از انسان و حیوان بود، پدید آورد.

در این مرقع به سه منبع مهم یعنی انسان و حیوان و طبیعت تأکید شده و این همان چیزی است که غربیان برای علم و آگاهی از شرق، بدان نیازمند بودند. گرچه در مرقع اشاره‌ای به هدف و نیت سفارش‌دهنده مرقع (کمپفر) نشده، این اندازه می‌توان دریافت که در پس پشت پدید آمدن این مرقع، علاقه شخصی و اطلاع و آگاهی و دانایی او از جامعه اصفهان و انتقال این اطلاع و آگاهی به جامعه غرب بوده است. اینکه در این مرقع به خصوصیات فیزیکی مردان و زنان سرگرمی‌های آنان در جامعه اصفهان تأکید می‌شود،

تصویر ۲۳- آهو، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

تصویر ۲۴. کبک، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن

تصویر ۲۵. آهو و قوچ کوهی، جانی فرنگی‌ساز، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.



تصویر ۲۶. منار شاخ، منسوب به کمپفر، اصفهان، ۱۰۹۶ هجری، موزه بریتانیا، لندن.

DOI: 10.22034/RPH.2024.2042834.1077

جملگی از تفکر علمی و تربیت ذهنی و سیاسی غربیان منشأ می‌گرفت تا تصمیمات خود را بر پایه پدیده‌های واقعی بنیان نهند.

فراموش نکنیم که در این زمان اروپائیان، به سبب فشار نظامی و سیاسی عثمانیان به دولت‌های غربی، نیازمند آگاهی دقیق از کردار و رفتار جوامع شرقی، به‌ویژه ایران دوره صفوی بودند که به هر دلیلی، در مقابل عثمانی ایستاده بود. تصاویر این مرقع از اوهام و فضاهای رؤیایی و رمانتیک شرقی خالی است. سبکی ساده، بیانی دقیق و روشن دارد و درحقیقت، بیان‌کننده دیدگاه و نگاه دنیاگرای سفارش‌دهنده آن از جامعه اصفهان است که پدیدآورنده را تشویق به این جهت نمایی واقع‌گرا کرده و حتی عناوین تصاویر هم به تأکید کمپفر صورت گرفته تا جهت‌های مختلف آنها روشن و شفاف باشد. درواقع، انتخاب یک نقاش فرنگی‌ساز که واقعیت‌ها را به‌نحوی بارز به تصویر کشد، از فکر واقع‌گرای کمپفر برخاسته است.

فهرست منابع

تاورنیه، ژان باتیست. (۱۳۸۴). *سفرنامه*، ترجمه حمید ارباب‌شیرانی، تهران: نیلوفر.

دولاواله، پی یترو. (۱۳۸۰). *سفرنامه*، ترجمه محمود بهفروزی، تهران: قطره.

رویمر، هانس. (۱۳۸۰). *تاریخ صفویان* (تاریخ ایران صفویان)، ترجمه یعقوب آژند، تهران: جامی.

سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۰). *هنر دربارهای ایران*، ترجمه ناهید محمد شمیرانی، تهران: کارنگ.

شاردن، ژان. (۱۳۷۴). *سفرنامه*، جلدهای ۳و۴، ترجمه اقبال یغمایی، تهران: توس.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). *قلندریه در تاریخ*، تهران: سخن.

کمپفر، انگلبرت. (۱۳۶۰). *سفرنامه*، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

کنبی، شیلا. (۱۳۸۹). *رضا عباسی، اصلاح‌گر سرکش*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: فرهنگستان هنر.

لکهارت، لارنس. (۱۳۹۰). «سپاه صفوی»، *صفویان*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.

واعظ کاشفی. (۱۳۵۰). *فتوت نامه سلطانی*، تصحیح محمدجعفر محجوب، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

هینتس، والتر. (۱۳۶۰). *«مقدمه» سفرنامه کمپفر*، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

Album of Persian Costumes and Animals with some Drawings by Kaempfer, (1974), 0617,O.1.18, British Museum , London.

OPEN ACCESS

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

بازشناخت ساختار فرش گلدانی کرمان قرن ۱۷ بر اساس آرا بورکهارت

شیوا علائی یزدی[۱]، منصور حسامی کرمانی[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۰۴/۰۲ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۶/۱۳ □ صفحهٔ ۳۷-۲۵
Doi: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

چکیده

هنر سنتی ایرانی دارای ماهیتی عرفانی-اشراقی است و برای تحلیل و فهم آن در عین سادگی، تکثر و تکرار در آرایه‌های تزیینی در هنرهای مختلف، باید به صورت درون‌شناختی به آن نگریست. در جریان سنت‌گرایی، تعدادی اندیشمند ظهور یافتند. یکی از این افراد برجسته تیتوس بورکهارت است. او فلسفه نمادهای قرون‌وسطایی و شرقی را بر اساس حکمت خالده بیان و تفسیر نمود. وی هنرهای سنتی را به قدسی و غیر قدسی تقسیم کرد و فرش‌بافی ذیل هنر سنتی غیر قدسی لحاظ گردید. فرض مقاله حاضر این است که نقوش فرش با آرایه‌های گیاهی بر اساس نظرات بورکهارت از وجوه مفهوم آرایه و رنگ، قابل تأویل و بررسی هستند. هدف این پژوهش تحلیل نقوش و نمادهای فرش گلدانی کرمان بازمانده از اواخر قرن ۱۷ م. یعنی دوره صفویان، بر مبنای تفکر سنت‌گرایی به‌طور اخص بورکهارت است. طبق نظر وی تنها در پوشش نمادهایی که با طبیعت پیوند دارند ممکن است بتوان ذات حق، یعنی مقصود هنر سنتی را تصویر کرد و رسیدن به این هدف از راه هنر واقع‌گرایانه امکان‌پذیر نیست، زیرا حقیقت، عیان و زمینی نیست. این پژوهش به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: فرش گلدانی کرمان دارای چه نمادهای بصری است؟ نقوش و رنگ‌های آن در سیر تاریخچه نقوشِ چه آثاری قابل رؤیت هستند؟ و چگونه می‌توان نقوش فرش و بالأخص فرش مورد نظر را از منظر بورکهارت مورد بررسی و تحلیل قرار داد؟ روش این تحقیق از نوع توصیفی-تحلیلی با رویکرد تاریخی بوده و جمع‌آوری اطلاعات به صورت اسنادی است. تحلیل نقوش فرش گلدانی کرمان نشان می‌دهد که نقوش گیاهی فرش و نماد درخت از ادوار کهن مانند دوره هخامنشی آمده‌اند، با گذر زمان نقوش دایره به مارپیچ تکامل پیدا کرده و به خطوطی که گل و برگ بر روی آن نشانده می‌شدند، یعنی ختایی و درنهایت به اسلیمی تبدیل گردیده‌اند. نقش گلدانی فرش، نماد الهه زمین- مادر یعنی سرچشمه حیات است. رنگ آبی فرش در تمامی هنرهای سنتی ایرانی و اروپایی از طبیعت و آسمان سخن می‌گوید و نماد ایمان قلبی و الوهیت است. تکثر در آرایه‌ای گیاهی فرش به این تفکر بازمی‌گردد که جهان از هماهنگی پی‌ریزی شده، در عین این حال که تکثر در پدیده‌ها وجود دارد، درنهایت همگی به ذات مطلق و واحد خداوند برمی‌گردند و گل‌های شاه‌عباسی یا گل لوتوس در باور هندی محمل آفرینش ابتدایی است. بر مبنای دیدگاه بورکهارت، تنها کسی که اشراق درونی داشته باشد توانایی خواندن طبیعت و درنهایت، نمادها را خواهد داشت.

واژگان کلیدی: سنت‌گرایی، بورکهارت، صفوی، فرش کرمان، نقوش گیاهی

۱. کارشناس ارشد، رشته نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: sh.alaee@student.alzahra.ac.ir
۲. دانشیار، عضو هیئت علمی گروه نقاشی دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
* Email: m.hessami@alzahra.ac.ir

استناد: علائی یزدی، شیوا؛ حسامی کرمانی، منصور .(۱۴۰۳). بازشناخت ساختار فرش گلدانی کرمان قرن ۱۷ بر اساس آرا بورکهارت. رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۲۵-۳۷.
https://rph.soore.ac.ir/article_707398.html

مقدمه

فرهنگ در بستر و لایه‌های زیرین هر جامعه سکنا می‌گیرد و تغییر و تنظیم مجدد آن کاری غیرممکن یا بس دشوار است. این ژرفا و فرایند تبدیل آن به سنتی چندهزارساله با معانی متعدد و ریشه‌ای این مسئله را دارای جذابیت و کششی وافر می‌کند. افراد بسیاری زندگی فردی و حرفه‌ای خویش را وقف مطالعه سنت ملل گوناگون در پی رسیدن به باوری حقیقی وقف می‌کنند. تیتوس بورکهارت متفکر سنت‌گرای سوئیسی بود که زندگی خود را به مطالعه فرهنگ و باورهای گوناگون ازجمله دین اسلام اختصاص داد. سنت‌گرایی در تقابل با مدرنیته به دنبال احیای باورهای هستی‌شناسانه دیرینه و باستانی مبنی بر تقدس و الوهیت است. این دیدگاه در رابطه با هنر نیز مطالبی ارائه می‌دهد که شامل محمل نماد در هنر سنتی است. هنر سنتی بر طبق اعتقاد بر ماورا و وجود نیروی برتر هستی‌بخش و صورت‌دهی امور زندگی ازجمله آفرینش هنری بر اساس حقیقت و نیکی انجام می‌شود. بنابراین حقیقت چنان والا است که امکان بیان آن با زبان واقع‌گرا وجود ندارد بلکه در صورت نمادین اشکال با بیانی نامحسوس قابل انتقال هستند. ازجمله انواع هنر که از زبان نمادین و غیر طبیعت‌گرا برای بیان زیبایی و تزیین استفاده می‌کند، فرش‌بافی است. البته همهٔ هنرهای باستانی ایرانی و همچنین هنرهای اسلامی دارای محتوای مفهومی و دینی هستند. همین بن‌مایه که زندگی از خدا و نیکی است پس او باید همواره با ما باشد و در پدیده‌های پیرامون منعکس شود، به صورت غیرعمد توسط مردم باستان و بعدها به صورت قانون‌مدارتری در هنر وارد می‌شود. مثلا نقوش گیاهی در فرش چنان در دستگاه بصری افراد نهادینه شده‌اند که درباره ریشه و پیشینه استفاده از این نقوش و سبک به کار رفته آن‌ها پرسشی نیست، بلکه بدون تحلیل پذیرفته شده‌اند. اما این نقوش و دلایل استفاده از آن‌ها قابل بررسی هستند و مکتب سنت‌گرایی دارای نزدیک‌ترین معیار مفهومی برای بررسی آن‌هاست. هنر فرش‌بافی در فرهنگ ما قدمتی بسیار دیرینه و طولانی دارد (مانند فرش پازیریک مربوط به دوره هخامنشی که در کوه‌های آلتایی کشف شد و تاریخ فرش‌بافی در دنیا را به بسیار پیش‌تر از گمان‌های قبلی بر طبق مدارک موجود سوق داد). ازجمله ادواری که به شکوفایی هنر شامل هنر فرش‌بافی مشهور است دوره صفوی است، که نوآوری هنرمندان این زمان و نیز حمایت پادشاهان این دوره باعث رشد تولیدات و خلق آثار هنری نفیسی شد که آوازه‌شان در دنیا پیچیده بود. در این پژوهش از نظرات و آراء سنت‌گرای پرآوازه یعنی تیتوس بورکهارت در راستای تحلیل ویژگی‌های بصری فرشی با نقوش گیاهی شناخته‌شده در جهان یعنی فرش با نقوش اسلیمی و طرح گلدانی بافته کرمان مربوط به قرن ۱۷ و محصول کارگاه‌های تولیدی صفوی، که اکنون در مجموعه‌ای شخصی نگه‌داری می‌شود پرداخته می‌شود.

پرسش‌های اصلی این پژوهش عبارت‌اند از: فرش گلدانی کرمان از نظر بصری دارای چه ویژگی‌هایی است؟ نقوش و رنگ‌های به‌کاررفته در این فرش از نظر تاریخی از چه روندی گذر کرده‌اند؟ دیدگاه بورکهارت در تطابق با هنر، به‌ویژه هنر فرش و نقوش گیاهی این فرش چیست؟ این پژوهش دارای ماهیت تاریخی در بررسی نقوش این فرش مبنی بر آراء بورکهارت است. ضرورت انجام این تحقیق مطالعه و تطبیق ساختار بصری فرش اسلیمی کرمان با دیدگاه سنت‌گرایی بورکهارت است. طرح آن نقوش اسلیمی قالب با گل‌های شاه‌عباسی و شکوفه‌ها بر زمینه‌ای چشمگیر از رنگ لاجوردی است. با ارجاع به اظهارات بورکهارت این نقوش مبدأ دیرینه و نمادین دارند.

روش تحقیق

روش این پژوهش به صورت کیفی است و بدین‌جهت که مطالعهٔ حاضر به تفسیر داده‌های موجود از گذشته می‌پردازد به لحاظ ماهیت توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تاریخی است. گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی و کتابخانه‌ای است و ابزار آن برگه‌شناسه (فیش) است و انتخاب نمونه به شکل گزینشی، یک نمونه فرش با طرح اسلیمی بافته کرمان مربوط به قرن ۱۷ و دوره صفوی است.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌هایی که از منظر سنت‌گرایی به بررسی آثار سنتی و اسلامی می‌پردازند گوشهٔ چشمی بر هنرهای بصری داشته و به آرای بورکهارت اشاراتی داشته‌اند. نوشته‌های او در پژوهش‌های متعددی در راستای بررسی رسانه‌های بیان هنری اسلامی مورد مطالعه قرار گرفته است که از میان نمونه‌هایی که با نوشتار حاضر مرتبط بنمایاند می‌توان به موارد زیر اشاره کرد. حقیقت‌بین(۱۳۸۷) در پژوهش خود با عنوان «بررسی خصوصیات هنر اسلامی و نمادگرایی آن از دیدگاه بورکهارت» نمادهای اسلامی را با تکیه بر نظریات تیتوس بورکهارت بررسی می‌کند. در مقاله «وحدت و کثرت در هنر اسلامی با نگاهی به آثار بورکهارت» خاکپور و خزانی(۱۳۸۹) هنر و زیبایی را با تأکید بر عوامل وحدت و کثرت مورد مداقه قرار داده‌اند. مطهری(۱۳۸۴)، موسوی(۱۳۸۹) و سرتیپی‌پور(۱۳۸۷) به ترتیب در مقاله‌های «هنر دینی در آراء بورکهارت»، «مبانی هنر اسلامی از نگاه تیتوس بورکهارت» و «بن‌مایه‌های هنر اسلامی در اندیشه تیتوس بورکهارت» هنر دینی و اسلامی را با استفاده از دیدگاه بورکهارت تفسیر می‌کنند. در کتاب «سنت‌گرایی: دین در پرتو فلسفه جاویدان» کنت الدمدو(۱۳۸۹) به تحلیل تفکر سنت‌گرایی از دیدگاه نظریه‌پردازان گوناگون شامل بورکهارت می‌پردازد. در زمینه فرش موسوی‌لر و همکاران(۱۳۹۴) در کتاب «ساختار

DOI: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

درون‌متنی طرح و نقش فرش دستباف ایران» انواع نقوش فرش شامل طرح گلدانی را موردتوجه قرار می‌دهند. نصیری(۱۳۸۹) در کتاب «افسانه جاویدان فرش ایران» و یاوری(۱۳۸۴) در کتاب «مبانی شناخت قالی ایران» ویژگی‌های بصری فرش کرمان را مورد مطالعه قرار می‌دهند. همچنین عالی‌ترین آثار بورکهارت درباره هنر بین سال‌های ۱۹۷۰ تا ۲۰۰۰ انتشار یافته است؛ مانند «هنر مقدس(اصول و روش‌ها)»(۱۳۹۲)، «هنر اسلامی(زبان و بیان)»(۱۳۹۲) و «مبانی هنر مسیحی»(۱۳۹۰) که به عنوان منابع اصلی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. پژوهش پیش رو با استناد بر آثار یادشده به بررسی ویژگی‌های بصری فرش از دوره صفوی معروف به فرش با طرح گلدانی کرمان مربوط به اواخر قرن ۱۷ میلادی، با ارائه و تطبیق آراء بورکهارت با آرایه‌های بصری این فرش می‌پردازد. تفاوت این پژوهش با پژوهش‌های ذکرشده در این است که هیچ‌یک به تطبیق آراء سنت‌گرایان با آثار فرش و منسوج نپرداخته‌اند.

سنت‌گرایی

سنت‌گرایی نحله‌ای فکری در زمینه فلسفه و هنر است، در قرن بیستم توسط رنه گنون آغاز شد و اساس فکری آن در برابر اصالت وجود (اگزیستانسیالیزم)، روانکاوی و جامعه‌شناسی مدرن و احیای فلسفه جاویدان، یعنی همان «حکمت نامخلوق» قدیس آگوستین است. از دیگر پژوهشگران نامی سنت‌گرا، کوماراسوآمی معتقد است که هنر باید زیبا و مفید باشد و شعار «هنر برای هنر» نفی می‌شود. زیبایی نیز با معرفت و نیکی مرتبط است و از صور معقول و طبیعت حاصل می‌شود که در مقابل صور محسوس است؛ یعنی نمادگرایی در مقابل واقع‌گرایی. پژوهشگران متجدد به‌وضوح از این نکته غافل‌اند که انتخاب هنرمندانه صورت‌ها، آنگاه که با اصول الهامی که به‌طور منظم انتقال یافته است مرتبط باشد، قابلیت آن را دارد که به طرز آشکار و ملموسی محمل مقدورات جاویدان و پایان‌ناپذیر روح گردد، و غافل‌اند از این‌که هنر سنتی بدین‌سان متضمن نوعی "منطق"، به معنای عام این اصطلاح است. به دیگر سخن، علم جدید زشت است، و زشتی آن از رهگذر در تصرف گرفتن نفس مفهوم "واقعیت" و به خود بستن شأن داوری عینی اشیاء به نهایت رسیده است و به همین سبب است که وقتی انسان‌های متجدد همه‌چیز را، در علوم سنتی، به سخره می‌گیرند جنبه‌ای از زیبایی بی‌آلایش آشکار می‌گردد. به‌عکس، زشتی علوم جدید سبب می‌شود که از همه ارزش‌های علوم تأمل‌گرایانه و الهامی محروم گردد، زیرا موضوع اصلی این علوم وحدت همه موجودات است، وحدتی که درواقع دانشمندان متجدد را یارای انکار آن نیست. اگر کیهان‌زایی باستانی، آنگاه که رموز آن اخذ به ظاهر می‌گردد(که به معنی عدم فهم آن است) کودکانه جلوه می‌کند، نظریه‌های جدید درباره آغاز جهان آشکارا بی‌معنی است. جهان‌شناسی سنتی همواره متضمن جنبه‌ای از "هنر"، به معنای ازلی این کلمه است: آنگاه که علم از افق عالم جسمانی فراتر می‌رود و یا آنگاه که جهان‌شناسان سنتی توجه خود را تنها به ظهورات کیفیات متعالی در همین عالم معطوف می‌دارند، نمی‌توان متعلق شناخت را بسان حدود و جزئیات یک پدیدار حسی «ثبت و ضبط» کرد. (بورکهارت، ۱۳۸۹الف: ۴۹-۴۵) همچنان که هر صورت ذهنی از قبیل جزمیات یا آموزه‌های دینی، انعکاس رسا ولی محدود حقیقتی الهی می‌تواند بود، صورتی محسوس نیز می‌تواند نقش‌پرداز حقیقت یا واقعیتی باشد که درعین‌حال برتر از مرتبه صور محسوس و پایگاه فکر است. پس هر هنر مقدس مبتنی است بر دانش و شناخت صورت‌ها، یا به بیانی دیگر بر آیین رمزی‌ای که ملازم و دربایست صورت‌هاست. نه ممکن است و نه حتی ضرور که هر هنرمند یا صانعی که به هنری مقدس اشتغال دارد، شاعر به این قانون الهی ملازم با صور باشد، وی فقط بعضی جهات یا برخی از کاربردهای آن قانون را که منحصر و محدود به قواعد حرفه اوست می‌شناسد و در حدود این قواعد، اجازه و امکان دارد که به شمایلی مذهبی بپردازد، جامی مقدس بسازد یا به شیوه‌ای که از لحاظ شعائر مذهبی معتبر باشد خوشنویسی کند، بی‌آنکه مجبور باشد حقیقت رمزهایی را که بکار می‌برد بشناسد. این سنت است که با نقل‌وانتقال الگوهای مقدس، اعتبار روحانی صورت‌ها را تضمین می‌کند؛ سنت واجد قوه سری‌ای است که در کل هر تمدن اثر می‌گذارد و حتی به صنایع و حرفی که نیز هدف بی‌واسطه‌شان هیچ خصیصه قدسی ندارد، تعین و قطعیت می‌بخشد. این قوه، آفریننده سبک و روال تمدن سنتی است، سبکی که نمی‌توان آن را از خارج و به صورت ظاهر مورد تقلید قرار داد. (بورکهارت، ۱۳۹۲ب: ۸) صورت است که سرشت خاص ماده را بر آفتاب می‌اندازند، و از این لحاظ نیز هنر سنتی از هنر طبیعت‌گرا یا شبهه‌انگیز[1] که می‌خواهد خصائل ویژه ماده حجم و شکل‌پذیر را مستور دارد، حقیقی‌تر است. بنابراین، هر هنر مقدسی بر پایه علم‌الصور یا به‌عبارت‌دیگر بر پایه سمبولیسم نهفته در ذات صور مبتنی است. باید در نظر داشت که سمبول صرفاً نشانه‌ای قراردادی نیست. سمبول به یاری قانون وجودشناختی معینی مثل اعلی را آشکار می‌سازد؛ محور مرکزی اسلام، احدیت و وحدانیت است، ولی هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست. هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی‌دادن به ماده است. اسلام عناصر کهن‌وش را جذب کرده، به انتزاعی‌ترین و کلی‌ترین نسخه متداول‌شان تبدیل و تأویل می‌نماید، یعنی به‌نوعی، طراز و یکدست و هموار می‌کند، و بدین طریق هرگونه خصیصه جادویی و سحرانگیز را از آن‌ها می‌گیرد؛ در مقابل بدان‌ها بصیرت عقلانی نوینی که تقریباً می‌توان

گفت واجد ظرافتی روحانی است، می‌بخشد. (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۴۶-۴۸) بورکهارت که از معناگرایان برجسته و وابسته به جریان سنت‌گرایی می‌باشد بیان می‌دارد که هنری را می‌توان قدسی دانست که بازگوکننده راز و رمزهای الهی و بازتاب رمزگونه و تمثیلی صنع الهی باشد. به اعتقاد او راز و رمز از نوعی معرفت و بینش عمیق سرچشمه می‌گیرد. پس می‌توان گفت متفکرین این دیدگاه(بورکهارت، نصر و ...) برای هنر و معماری اسلامی هویتی عرفانی و معناگرا قائل بودند و شیوه بیان را در هنر و معماری اسلامی نمادین و رازگونه می‌دانستند. (بردباری، ۱۳۹۴: ۱۳-۱۲)

دیدگاه بورکهارت به هنر

تیتوس بورکهارت متولد ۱۹۰۸ در فلورانس و پسر کارل بورکهارت پیکرتراش سوئیسی، و عضو خانواده‌ای نجیب‌زاده از اهالی بال بود، هرچند در ابتدا به‌عنوان پیکرتراش و نقاش راه پدر را پی گرفت، از کودکی مجذوب هنر قرون‌وسطی و شرق بود. این علاقه اولیه، بورکهارت را به مطالعه و تحقیق نظری در تعالیم شرقی و قرون‌وسطایی سوق داد و درک و فهم اصول مابعدالطبیعی یا عقلانی را که بر همه صور سنتی حکم‌فرما است در وی بیدار کرد. به نظر بورکهارت بیان کامل نسبت میان هنر و مابعدالطبیعه در این سخن افلاطون دیده می‌شود: «زیبایی، فرّه حقیقت است». هنرمندی قرون‌وسطایی به همین مضمون اعلام داشته بود: ars sine scientia nihil (هنر بدون علم هیچ است). بورکهارت با تبعیت از همین خط فکری نشان داده است که چگونه، در جامعه سنتی، هر هنری یک علم و هر علمی یک هنر است. بدون عقلانیت حقیقی تنها بدعت و ارتداد می‌تواند وجود داشته باشد؛ و بدون معنویت حقیقی تنها نفاق و دورویی. در یک جمله، این تعلیمی است که در زندگی کاری بورکهارت مظهر آن بود. (الدمدو، ۱۳۸۹: ۱۲۱-۱۲۰) وی میان سه اصطلاح «هنر مقدس»، «هنر سنتی» و «هنر دینی» (بخشی از هنر دنیوی در زبان‌های اروپایی) تمایز قائل می‌شود و برخلاف استعمال این الفاظ در فرهنگ ما که گاه اصطلاح دینی، سنتی و مقدس به جای یکدیگر به کار می‌روند، معانی خاصی را از آن‌ها اراده می‌کند. هنر سنتی در نزد وی به آن بخش از هنرها گفته می‌شود که اصول روحانی و معنوی تمدن را آشکار می‌سازد، هنری که پیش از رنسانس در فرهنگ و تمدن ملل جلوه داشته و برآیندی از عناصر معنوی و حکمی جوامع گذشته بوده، اما از هنر پس از رنسانس که ماهیت کار هنرمندان در این دوره تغییر می‌یابد، به هنر غیرسنتی یا مدرن تعبیر می‌کند. هنر سنتی از منظر وی هنری نیست که صرفاً از نبوغ، قابلیت‌های شخصی و مهارت فنی هنرمند نشئت گرفته باشد، که این امور در میان اقوام متفاوت ظهورات متفاوتی دارد، بلکه ریشه این هنر در شناخت عرفانی، متافیزیکی و در روح هنرمند قرار گرفته است و خلق اثر هنری توسط هنرمند سنتی، به‌ویژه در متعالی‌ترین وجه آن، یعنی هنر قدسی، تجلی حقایق است. هنر سنتی به دو بخش تقسیم می‌شود؛ یک بخش هنرها در تمدن اسلامی، همچون نگارگری و موسیقی، هنر غیر قدسی است و بخش دیگر همچون معماری مساجد و خطاطی در اسلام یا معماری کلیسا در دوره قرون‌وسطی در دین مسیحیت، هنر قدسی است. هنر قدسی بخشی از هنر سنتی است که مستقیماً و بی‌واسطه با مبانی دینی حکمی گره خورده و مرتبط با آئین‌های دینی و مناسک مذهبی است و برای تمیز آن از هنر سنتی، آن را مستقلاً هنر قدسی یا مقدس می‌خوانند. (موسوی، ۱۳۹۰: ۷۹) هنرمند مسلمان به‌واسطه اسلام، یعنی تسلیم در برابر شریعت الهی، همواره متذکر این واقعیت است که خود، آفریدگار و یا منشأ زیبایی نیست، بلکه اثر هنری به میزانی که تابع و مطیع نظم جهانی باشد، از زیبایی بهره جسته و زیبایی کلی را جلوه‌گر می‌سازد. همچنین هیچ هنرمند مسلمانی از میراث پیشینیان بی‌بهره نمانده است و اگر الگوهایی را که سنت در اختیارش قرار می‌دهد نادیده بگیرد، خودبه‌خود بی‌خبری و جهل خویش را نسبت به معنای باطنی و ارزش معنوی آن‌ها به اثبات رسانده است و با این بی‌خبری، نمی‌تواند روحش را در آن فرم‌ها و قالب‌ها متجلی سازد (رهنورد، ۱۳۸۸: ۶۰-۵۴).

فرش در دوره صفوی

نقطه اوج طرح و بافت فرش ایران تحت حمایت سلسله صفوی به سال‌های ۱۱۵۲-۹۰۷ ه.ق (۱۷۳۹-۱۵۰۱م) به دست آمده است. در فرش‌های به‌جامانده از دوران صفوی، چه آن‌هایی که تولید دربارند و چه آن‌هایی که برای عرضه در بازار بافته شده‌اند، اغلب می‌توان ذوق و سلیقه درباری را تشخیص داد. فرش‌ها معمولاً در کارگاه‌های قصر شاهی و دستگاه‌های شهری و روستایی بافته می‌شدند. شاه‌عباس(۱۰۳۸-۹۹۶ ه.ق.) نیز با تأسیس کارگاه‌های قالی‌بافی در اصفهان و کاشان و دیگر نقاط، قالی‌بافی را به سطح یک هنر ملی ارتقا داد. در زمان وی قالی‌هایی از ابریشم و طلا در کاشان بافته شد و در اصفهان، نه‌تنها فرش‌های گران‌بهای سفارشی شاه، بلکه فرش‌های سفارشی اشخاص دیگر نیز به دست استادان بافنده کارگاه‌های سلطنتی تهیه می‌شد. ازجمله این قالی‌ها، سفارشاتی است که از سوی پادشاه لهستان، سیگیسموند سوم (۱۶۳۲-۱۵۸۷م) داده شد. (یارشاطر، ۱۳۸۳: ۷۵-۱۷) در گزارشی گفته شده که برای حفظ ویژگی‌های خاص هنری بافته‌های هر منطقه، شاه دستور داد که هر کارگاه به روش خود ببافد (ژوله، ۱۳۹۰: ۱۷). پیشرفت ناگهانی این هنر از درجه یک حرفه روستایی به مقام و مرتبه یکی از هنرهای زیبا، با تأسیس سلسله ملی نیرومند و پرتحرک در ایران مصادف گردید. این جهش همچنین با دوران شکفتگی و اقتدار، که مانند نسیمی دنیای قرن شانزده را به اهتزاز

DOI: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

درآورد مقارن بود. (ادواردز، ۱۳۶۸: ۹) در عصر صفوی به همت گنجعلی‌خان شهر کرمان اهمیتی واقعی یافت. تجارت پارچه و کالا که همواره در این شهر رونق داشته است پس از خواب خونین اوایل قاجار دوباره روبه‌رشد می‌گذارد. از قالی کرمان در عصر صفوی می‌شنویم و در زمان قاجاریه پارچه ترمه تن‌پوش تمام بزرگان است (صوراسرافیل، ۱۳۷۱: ۳۱۴).

فرش کرمان

به عقیده سر جان شاردن، بهترین و بزرگ‌ترین فرش‌هایی که به دربارها راه یافتند اکثراً توسط هنرمندان چیره‌دست خطه کرمان طراحی و بافته شده بودند. مارکوپولو، سیاح معروف ایتالیایی، نیز همین عقیده را در سال ۱۳۰۰ میلادی به هنگام سفر به مشرق زمین در سفرنامه خود ابراز کرده است. هم اوست که در جای دیگر می‌گوید که «ایران سلطان فرش جهان» است. یکی از دلایل شهرت قالی پرآوازه کرمان فراوانی نقش‌ها و طرح‌های جالب آن و استفاده از مجموعه متنوع رنگ‌هایی است که با یکدیگر در تعادل کامل هستند (نصیری، ۱۳۸۹: ۲۰۱-۲۰۰). دیگر اینکه در زمان اکبر شاه، پادشاه هندوستان معاصر شاه‌عباس، قالی‌هایی از کرمان به هندوستان صادر می‌شده است که نشان می‌دهد قالی‌بافی در کرمان در زمان صفویه رواج فراوان داشته است. کرمان از سوی دیگر از نظر قالی‌بافی نامی مشهور در جهان است چون نفیس‌ترین نوع قالی در این منطقه بافته می‌شد و این شهرت بیشتر برای ترکیب زیبای طرح و رنگ در فرش است (حشمتی، ۱۳۸۷: ۶۷-۶۶). از لحاظ رنگ‌آمیزی، قالی کرمان یکی از متنوع‌ترین و شادترین قالی‌های ایران است. چراکه در هر تخته قالی کرمان بین ۱۵ تا ۳۰ رنگ مشاهده می‌شود. از مهم‌ترین رنگ‌های مورد استفاده در قالی کرمان باید از لاکی سیر و روشن، بژ، عنابی، مسی، آبی سیر و روشن، سرمه‌ای، صورتی و سبز سیر و روشن نام برد (یاوری، ۱۳۸۲: ۹۲). تصاویر ۱ و ۲ نمونه‌ای از فرش کرمان را نشان می‌دهد.

تصویر ۱. فرش کلارک، نقشه گلدانی با طرح اسلیمی برگ داسی و گل‌های شاه عباسی، بافت کرمان، قرن ۱۷م، مجموعه خصوصی (گران‌ترین فرش فروخته شده در دنیا).

معرفی فرش طرح گلدانی کرمان و تاریخچه نقوش آن

نماد درخت در انواع هنرهای ایرانی ازجمله تصاویری است که تکرار و مداومت آن ذهن بسیاری را بر خود مشغول داشته است. در تمامی سفال‌ها، منسوجات، نقاشی‌ها و حتی حجاری‌های تاریخ ایران درخت چنان جایگاهی داشته که احترام بر آن نزد هنرمندان شهیر است. درخت‌های سرو منقوش بر دیوارنگاره‌های تخت جمشید از قدیمی‌ترین آثاری است که بیان اهمیت و اعتبار

تصویر ۲. بزرگ‌نمایی تصویر ۱. (URL:1)

این آفریده پروردگار در میان هنرمندان و شاهان هخامنشی است. خاصه آنکه حداقل در مورد نقوش اسلیمی دارای یک نمونه قدیمی‌تر هستیم که هرچند با اسلیمی‌های بعد از خود به‌وضوح تفاوت‌هایی دارد، اما بدون تردید از مراحل اولیه دگرگونی خطوط ساده ختایی و شکل‌گیری اسلیمی‌ها است. این نمونه قطعه نمدی است که همراه با اکتشافات دره پازیریک، از تپه شماره ۵ و همراه با قالی مشهور پازیریک به دست آمد.

انطباق کامل خطوط پیچ‌درپیچ و تزئینی منقوش بر روی این نمد با آهنگ حرکت‌های اسلیمی‌های بعد از خود دارای منشأ واحدی است و حتی می‌توان آن‌ها را در کنار هم مقایسه نمود. (تصاویر ۳ و۴) درواقع از زمانی که بر آن وقوفی نداریم هنرمندان در تزیین سطوح آثار هنری خود که دارای زوایای متعدد و ابعاد و اضلاع گوناگون بودند، گردش‌های در هم و ساده یک خط که می‌توانست تأثیر یک قطعه زغال سیاه و یا هر ماده رنگین دیگری باشد را برگزیدند و این سرآغازی بود بر پیدایش گردش‌هایی که به‌تدریج نهایت نظم را در آن می‌توان دید. گردش‌هایی حلزونی و مارپیچ که درواقع دوایر متعدد و منشعب از یک نقطه مرکزی بودند، چنان امکانی داشتند که هر سطحی را به‌راحتی پر نموده و با قرار دادن خطوط منشعب کوچک‌تر در کنار خطوط اصلی و همچنین

تصویر ۳. قطعه نمدی مکشوفه از دره پازیریک با طرح‌های بیانگر اسلیمی.
(افروغ، ۱۳۹۳: ۱۲۸)

نشاندن آرایه‌ها و تزیینات بر روی آن‌ها و در مسیر مارپیچ‌های حلزونی، به‌راستی زیباترین نقش در طول تاریخ هنر ایران بلکه جهان را پی‌ریزی گردانند (تصاویر ۱۳ و ۱۴). معمولاً و در اغلب طرح‌های ختایی می‌توان پس از خالی کردن ریز نقش‌های موجود بر بندهای ختایی و فضاهای اطراف آن دوایر متعددی را دید که یا در دل هم قرار گرفته و یا در مجاور هم پراکنده‌اند. شاید به تعبیری دایره‌های ساده اولین الگوی هنرمندان برای خلق خطوط ساده پیچ‌درپیچ و حلزونی باشد (ژوله، ۱۳۹۰: ۴۹-۴۸). فرش کرمان با طرح گلدانی بافته کرمان و از قرن ۱۷، نقوش دوار و تودرتوی برگ‌های اسلیمی را بازنمایی می‌کند (تصاویر ۵ و ۶). این فرش بدین دلیل طرح گلدانی تشخیص داده شده است که دارای نقوش کوچک گلدان که برگ‌ها از آن گذر می‌کنند است. در صفحات جلوتر ستون اول از تصویر ۱۶، گلدان‌های به‌کاررفته در این فرش را نشان می‌دهد. گلدان نمادی از الهه زمین- مادر است: «باید میان الهه مادر و الهه زمین- مادر تفاوتی قائل شد. الهه زمین- مادر سرچشمه حیات است و در آفرینش آغازین مؤثر بوده است و به نحوی ازلی- ابدی منبع سودبخشی برای همه پدیده‌ها در طبیعت است؛ همه‌چیز از اوست و به او بازمی‌گردد و جهان تن اوست» (موسوی لر، ۱۳۹۴: ۶۱). از نظر جنس و ماده، این فرش ظریف از ابریشم است. بافت فرش با الیاف ابریشمی کاری بسیار دقیق و پرزحمت است، به این دلیل همیشه فرش‌های گران‌بها و با رج‌شمار بالا را با آن می‌بافند (نصیری، ۱۳۸۹: ۳۹).

رنگ آن عمدتاً آبی و همچنین سرخ عنابی است. آبی‌رنگی است آرام‌بخش و پرقدرت که متانت و وفاداری و ایمان را می‌رساند (دانشگر، ۱۳۷۶: ۳۷). رنگی که در مکان‌های مقدس همچون کاشی‌های لعابی مساجد و کاشی‌های کتیبه‌ای آیات قرآنی در

تصویر ۴. بزرگنمایی تصویر ۳. (افروغ، ۱۳۹۳: ۱۲۸)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

تمامی ادوار و مشترکاً در کشورهای مختلف اسلامی و نیز در مقابل، شیشه‌کاری‌های کلیساهای قرون‌وسطی به‌وفور استفاده می‌شود (تصاویر ۷ و ۸). بنابراین تشابهی بسیار بین ساختار

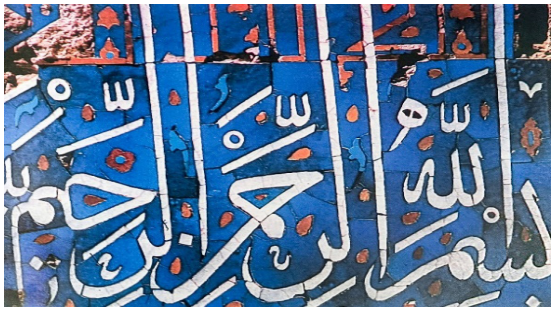
تصویر ۵. فرش ابریشمی طرح گلدانی کرمان، اواخر قرن ۱۷م، مجموعه خصوصی. (URL:2)

تصویر ۶. بزرگنمایی تصویر ۵. (URL:2)

بصری رنگ فرش گلدانی کرمان با نقوش کاشی‌ها و شیشه‌های اماکن مذهبی وجود دارد.

تفسیر نقوش فرش با طرح گلدانی کرمان با آراء بورکهارت

از دیدگاه یک هنرمند مسلمان یا هنرمندی در جهان اسلام، و یا پیشه‌وری که بر آن بود تا سطحی را تزیین کند، پیچاپیچی هندسی بی‌گمان عقلانی‌ترین راه شمرده می‌شد. زیرا که این نقش اشاره بسیار آشکاری است بر اندیشه اینکه یگانگی الهی یا وحدت الوهیت زمینه و پایه گوناگونی‌های بی‌کران جهان است. درواقع وحدت الوهیت در ورای همه مظاهر است، زیرا که سرشت آن که مجموع و کل است چیزی را در بیرون وجود خویش نمی‌گذارد و همه را فرامی‌گیرد و «وجود دومی» بر جای نمی‌گذارد. بااین‌همه، از طریق هماهنگی تابیده برجهان است که وحدت الوهیت در



تصویر ۷. کتیبه کاشی در صحن مزار خواجه عبدالله انصاری در گازرگاه هرات، قرن ۱۵م. (بورکهارت، ۱۳۹۲الف: ۵۸).

تصویر ۸. بخشی از شیشه معرق جیمز کبیر، کاتدرال شارتر، قرن ۱۳م. (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۹۲).

جهان نمودار می‌شود و هماهنگی هم چیزی نیست جز «وحدت در کثرت» (الوحدة فی الکثره) به همان‌گونه‌که «کثرت در وحدت» (الکثرة فی الوحده) است. در هم گره خوردگی بیانگر یک جنبه و جنبه‌های دیگر است. ولی بازهم این مطلب به یاد می‌رسد که وحدت زیربنای همه‌چیز است، یعنی آنکه جهان از عامل واحدی پی‌ریزی شده است مانند یک طناب یا یک خط که در سیری بی‌کران پیوسته به خویشتن بازمی‌گردد و دور می‌شود. نهی تصاویر در اسلام به‌طور کامل و فقط مربوط است به نگاشتن تصویر الوهیت. آن‌چنان‌که هرگونه تجسم الوهیت از نظر اسلام بنا بر «احتجاج» تاریخی و الهی نمودی است از اندیشه نادرست بازشناختن وجود مطلق از راه وجود ناقص یا شناخت خالق از مخلوق یعنی تنزل پایگاه آفریدگار تا سطح آفریده. مضمون عالی فرش شهری باغ است که گیاهان پر گل آن با میزان‌های گوناگون شیوه استیلیزه آرایش شده است. این باغ‌ها طبیعتاً تصویری هستند از فردوس قرآنی که «باغ‌هایی با جویبارهایی در آن» توصیف شده‌اند (بورکهارت، ۱۳۹۲الف: ۴۰-۱۳۴). چنان‌که در آرایه‌های قالی با طرح گلدانی از کرمان مشاهده می‌کنیم، نقوش آن بیانی از حرکات و چرخش اسلیمی‌ها و آرایه‌های گیاهی است که بر زیروزبر یکدیگر در عین کثرت و تعدد گره می‌خورند و فرو می‌روند و وحدتی را که دارای ریشه‌هایی اعتقادی مبنی بر وحدانیت خداوند در زمینه فرهنگی سرزمین اسلامی ایران است حفظ می‌کنند و تجلی فرش ایرانی با هدف نمایش باغ بهشت را تصویر می‌کند. فرش مورد نظر، با نقوشِ نمایی از طبیعت بهشتی بافته شده است که زمین را نیز پوشش می‌دهد، با قابی در اطراف همچون مظهری از رودخانه که آن نیز با آرایه‌های گل‌های شاه‌عباسی (لوتوس) و برگ‌ها سوار بر ختایی‌ها پر می‌شود. بر این مبنا که در قرآن «الجنه» به دو معناست: «باغ» و «پوشیدگی». (بورکهارت، ۱۳۹۴: ۲۲۹) تبیین ابن عربی نیز از طبیعت کلی به عنوان قدرتی الهی، مهربانانه و مادرانه اما درعین‌حال متحیرکننده است (بورکهارت، ۱۳۸۷: ۱۲۹).

این نیروی رحیم و جاری همواره در آرایه‌های گیاهی فرش ایرانی سرازیر است. چنان‌که در مکاشفات[۲] آمده، آنگاه فرشته رودخانه آب حیات را که چون بلور می‌درخشید، و از تخت خداوند و برّه می‌جوشید، نشانم داد. در میان میدان شهر و بر دو کرانه رودخانه، درخت زندگی روئیده که سالی دوازده بار و هر ماه یک‌بار، میوه می‌دهد؛ و برگ‌های آن درخت، شفابخش دردهای ملل و اقوام است. (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۳۵) در فرهنگ هندی نیز آگنی، جرثومه یا تخم معنوی است که طبیعت کلی انسان بر پایه آن رشد می‌یابد؛ بدین سبب آگنی در قربانگاه پنهان است، همچنان که در قلب آدمی مختفی است؛ و از آب‌های آغازین یعنی مجموع امکانات بالقوه روان یا جهان زاده می‌شود، و به همین جهت گل لوتوس محمل آن است. بنابراین بیانات از متون معنوی، نقوش فرش با آرایه‌های گیاهی، با تعبیرات جهان‌شناختی بنیاد و مادر طبیعت یا به کلامی دیگر درخت زندگی همخوانی دارد. نقوش آن نیز مانند گل لوتوس، در فرهنگ‌های گوناگون نمادهایی با معانی مبدأشناختی است، چنانکه فرش‌بافی خود دارای سنت و قدمتی چندهزارساله است. درخت زندگی، غالباً

تصویر ۹. بخشی از کاشی‌کاری مسجد گوهرشاد در مشهد، سده ۱۵م. (بورکهارت، ۱۳۹۲الف: ۷۲).

تصویر ۱۰. بخشی از کاشی‌کاری آرامگاه درب امام در اصفهان، سده ۱۵م. (بورکهارت، ۱۳۹۲الف: ۷۳).

تصویر ۱۱. گل‌های تکرارشده در سراسر قالی گلدانی کرمان (نگارندگان: ۱۴۰۲).

DOI: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

شکل رز نقش‌پرداخته و ساده‌شده‌ای[۳] را دارد، بر وفق این کلام که: «من تاکم». هر نقش‌مایه‌ها که با اصول معماری مقدس نیز پیوند تنگاتنگی دارند، پیش‌تر در شمایل‌نگاری هندو و بودایی طاقچه آیینی تصویر شده‌اند؛ و ممکن است تلاقی و اتصالی تاریخی میان این دو سنت، در خاورمیانه صورت گرفته باشد (بورکهارت، ۱۳۹۲ب: ۱۶۰-۱۱۰)(تصاویر ۹ و ۱۰). در یک متن کیمیاوی موسوم به Revelatio به قلم نویسنده‌ای ناشناس، طبیعت «کتابی» نامیده شده است که فقط کسی که از خداوند اشراق دریافت کرده امکان خواندن آن را دارد (بورکهارت، ۱۳۸۷: ۱۳۴). دریافت واقعی مفاهیم عناصر بصری در فرش نیازمند غرقه شدن و تعمق در دریای نقوش به‌کاررفته، است.

یکی از عناصری که به‌کارگرفته‌شده اسلیمی است که تکاملش به طرق متنوع تقریباً بی‌شمار بوده است. اسلیمی صرفاً جانشینی برای هنر تصویری پیکرنگار که در اسلام نهی شده نیست، زیرا گذشته از این حقیقت که تفاسیر و استنباط‌های هنری متفاوتی از این قانون وجود دارد، اسلیمی با تکرار متناوب خود در خدمت غایت هنری بسیار متفاوت با هنر تصویری پیکرنگار و در تضاد مستقیم با آن است، چراکه ازآن‌رو نگاه را جذب خود نمی‌کند که به جهانی خیالی بکشاند، بلکه برعکس نگاه را از تمام اشتغال خاطرهای ذهنی وامی‌رهاند؛ بسیار شبیه به منظره آب جاری، مزارع رقصان در نسیم، فرود دانه‌های برف یا زبانه کشیدن آتش. اسلیمی هیچ فکر خاصی را منتقل نمی‌کند و بیشتر نمایانگر حالتی از بودن است که هم‌زمانِ آرامش و ضرباهنگ درونی است. اسلیمی هنری است انتزاعی که یکسره با قواعد آگاهانه تألیف شده و فاقد هرگونه جنبه ذهنی، نیمه‌آگاهانه و تردیدآمیز است. اسلیمی متشکل از پیچک‌های گیاهی زاده قانون ضرباهنگ ناب محض است و جریان بی‌گسست، مراحل متعارض و توازن شکل‌های توپر و خالی آن از همین است. گاه این هنر را به خاطر این کیفیت انتزاعی و صوری‌گرایانه‌اش«فاقد صفات انسان»[۴]

تصویر ۱۲. سمت چپ دو زبانه کمربند چادرنشینان یافت مجارستان، سمت راست دو سنجاق از دوران مهاجرت یافت اروپای مرکزی (بورکهارت، ۱۳۹۲ب: ۱۴۰).

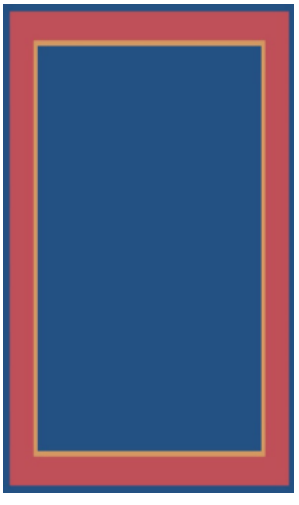
شمرده‌اند (بورکهارت، ۱۳۹۴: ۲۲۶-۲۲۵). درواقع، رسالتش ارائه چارچوبی درخور شأن آدمی و به در کانون نشاندن او با تذکار هم‌زمان خلیفة اللهی‌اش در زمین است. تنک‌کارگیری صورت انسان در تزئین الحمرا زاده خشیت برابر سرشت الهی آدمی و هم‌زمان رعایت ساکن قصر است که تنها «گوهر خاتم» باشد. در اسلام هیچ تفاوت بنیادی میان هنر دینی و دنیوی نیست. (همان: ۲۲۹) تعریفی که از قصر الحمرا صورت گرفت از در مرکز بودن روح و روان آدمی در میان تنها تزیینات گیاهی و عدم وجود تزیینات غیرگیاهی خبر می‌دهد، چنان‌که در فرش گلدانی کرمان شاهد آن هستیم. اصلی که اقتضا دارد هنر با قوانین ملازم هر شیء و موضوعی که هنرمند بدان می‌پردازد سازگاری داشته باشد، در هنرهای فرعی نیز مراعات می‌شود؛ در هنر قالی‌بافی که معرف و مشخص ممتاز جهان اسلام است، محدود ماندن به اشکال منحصراً هندسی بر وفق ترکیب‌بندی هنری در سطحی مستوی و فقدان تصاویر، به معنای حقیقی کلمه مانع از باروری هنری نیز نشده است. در اسلیمی، هرگونه استذکار صورتی فردی، به علت تداوم بافتی نامحدود، منحل و مضمحل می‌شود. تکرار نقش‌مایه‌هایی واحد، حرکت شعله‌سان خطوط و برابری اشکال برجسته یا فرورفته از لحاظ تزیینی که به‌طور معکوس مشابه یکدیگرند، آن تأثیر را قوت و استحکام می‌بخشند. روان آن چنان که امواجی تابناک و فروزان و برگ‌های لرزان از وزش باد را می‌نگرد، از متعلقات درونیش، یعنی از «اصنام» شهوت و هوی، می‌رهد و با اهتزاز در خود، در حالت ناب بود و وجود مستغرق می‌شود. همانند این آرایه، در تزیینات حلزونی شکل -جانوران

تصویر ۱۳. صفحه مطلع، کتاب دورِرو، ورق v85 (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۲۷).

علامت خاندان‌ها و دول و غیره، و برگ‌های به هم تابیده- در هنر چادرنشین‌های آسیا نیز بازیافته می‌شود؛ و یک نمونه برجسته آن، هنر قوم سکاها[۵] است. (بورکهارت، ۱۳۹۲ب: ۱۴۷-۱۳۴) (تصویر ۱۲)

سبک «انتزاعی» این نقش که از انحناهای درهم و پیچاپیچ پرداخته شده است بی‌گمان کهن‌تر است از نوع نزدیک به طبیعت آن. آرایش انتزاعی ازاین‌گونه در میان آثار «مردم بیابان‌گرد» آمده از آسیای میانه که در آغاز قرون‌وسطی بر اروپا تاختند، رواج داشته است. در عین اینکه اسلیمی مانند آهنگ و وزن جلوه می‌کند، آشکارا پیوند اصلی خود را با گیاهان نگاه می‌دارد و فضایل گیاه‌مانند آن در فرصت‌های مناسب نمودار می‌شود و چارچوب استیلیزه آن و نبوغ خاص هنرمند یا گروه قومی، اثر را با طبیعت آشتی می‌دهد و با آنکه از طبیعت دور شده است باز با غنا و فراوانی مرتبط است، زیرا که در سرزمینی بیابانی و خشک نقش تزیینی باید نمودی از ثروت و بسیاریِ نعمت سرسبزی در برابر دیدگان عیان سازد. (بورکهارت، ۱۳۹۲الف: ۷۲-۶۸) به گفته بورکهارت مار از بوی خوش تاک گریزد، همان‌طورکه ابلیس تاب عطر نام عیسی نیاورد. (بورکهارت، ۱۳۹۲ج: ۱۲۲) طبق این گفتار همان‌طورکه بیان شد، مفهوم آرایه‌های گیاهی در این فرش ختایی‌ها با گل شاه‌عباسی و اسلیمی به‌عبارتی پیچش‌های تاک همسو با سرشت پاک طبیعت و الوهیت و دفع‌کننده شر است. نقوش ختایی در همه هنرهای ایرانی حضور دارد؛ افزون بر قالی در کاشی و تذهیب نیز به کار می‌رود؛ در قالی آراسته‌تر و با رنگ‌های بیشتر و در کاشی ساده‌تر و با رنگ‌های کمتر. (شادقزوینی، ۱۳۹۳: ۵۱) در کاشی‌کاری رنگ غالب آبی است؛ این کار بدان سبب انجام می‌دهند تا همچون سایه‌سار واحه‌های صحرا به فضا احساس طراوت و خنکی بخشند. (بورکهارت، ۱۳۸۹ب: ۱۲۵) رنگ غالب در شیشه‌بند منقوش، نیز آبی است که نمودار ژرفا و آرامش آسمان است. رنگ با عشق تطبیق می‌کند، همچنان که شکل و صورت متناظر با شناسائی است. (بورکهارت، ۱۳۹۲ب: ۸۰) رنگ‌ها از غنای درونیِ روشنایی داستان می‌زنند. چون به روشنی رویاروی دیده بدوزند، کورکننده است و با توازن و هماهنگی رنگ‌هاست که به سرشت راستین پی می‌بریم که همه پدیده‌های دیدنی را در خود جلوه‌گر می‌سازد. (بورکهارت، ۱۳۹۲الف: ۸۰)

بنا بر آنچه گفته شد، در رنگ فرش گلدانی کرمان، تحت تأثیر محل بافت خود کرمان که دارای آب‌وهوای گرم و خشک است، برای القای آب‌وهوای خوش باغ و در تضاد با این گرما از آرایه‌های گیاهی و رنگ سرد آبی استفاده شده است. (تصاویر ۱۴ و ۱۵) القونس حکیم گونه‌ای بسیار کهن از بازی شطرنج را توصیف می‌کند که «بازی چهارفصل» نام دارد، ۸x۴ مهره باید به رنگ‌های سبز و قرمز و سیاه و سفید باشند که با چهار عنصر: هوا، آتش، خاک، آب و «اخلاط» چهارگانه بدن تطبیق می‌کنند. (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۲۱) در برگ‌های اصلی نقوش فرش (تصویر ۱۶) نیز از رنگ‌های سبز، قرمز، سفید و سیاه استفاده شده که طبق بازی نام‌برده این چهار رنگ بیانگر چهار عنصر نیز هستند. در رابطه با حالت دوار طرح اسلیمی‌های فرش و مستطیل بودن فرم کلی فرش، اگر دایره را به آسمان ربط دهیم و تصویر گردش آسمان بدانیم، و چهارگوش را به زمین مربوط، زیرا آسمان فاعل زاینده است و زمین بارگیر و زاینده در حالت انفعالی، در این صورت چهارگوش بیانگر واقعیتی برتر از واقعیتی خواهد بود که دایره نشان می‌دهد. بدین معنی که از برگ‌های دوار زاینده فرش، موجودیت مستطیل فرش زایش می‌یابد. (بورکهارت، ۱۳۹۲ب: ۱۹-۱۸)



تصویر ۱۴. آنالیز رنگی فرش طرح گلدانی کرمان. (نگارندگان: ۱۴۰۲)

تصویر ۱۵. دورنمای فرش طرح گلدانی کرمان. (URL: 3)

DOI: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

جدول ۱. تحلیل پژوهش (بازشناخت ساختار فرش گلدانی کرمان مربوط به اواخر قرن ۱۷ بر اساس آراء بورکهارت) از المان‌های تصویری و با دیدگاه فلسفی بورکهارت. (نگارندگان، ۱۴۰۲)

۱	آیا نقوش به کار رفته در فرش گلدانی کرمان داری مبانی سنتی هستند؟	بلی
۲	با استناد به آراء بورکهارت آیا نقوش به کار رفته در فرش گلدانی کرمان از نوع قدسی هستند؟	خیر
۳	آیا نقوش این فرش با برخی تغییرات ظاهری به صورت سینه به سینه به این مرحله رسیده‌اند؟	بلی
۴	آیا نقوش این فرش دارای معانی نهفته هستند؟	بلی
۵	آیا نقوش گیاهی فرش گلدانی کرمان صرفا ایرانی-اسلامی هستند؟	خیر
۶	آیا نقوش گیاهی ریشه‌های معناشناسانه در تمدن‌های دیگر هم دارد؟	بلی
۷	آیا ریشه‌های معنایی نقوش این فرش در تمدن‌های دیگر به معنای تقلید صرف است؟	خیر
۸	آیا تکرار برخی نقوش در هنرهای سنتی تمدن‌های مختلف در جهان به ایده وحدت متعالی ادیان بازمی‌گردد؟	بلی
۹	آیا پر کردن فضایی بصری با نقوش گیاهی گوناگون صرفا جنبه‌ای تزیینی دارد؟	خیر
۱۰	آیا می‌توان ایده وحدت در عین کثرت را به فرش مورد بحث نسبت داد؟	بلی
۱۱	آیا می‌توان رنگ آبی را از پرکاربردترین رنگ‌ها در هنرهای سنتی دانست؟	بلی
۱۲	آیا استفاده از رنگی صرف در هنر ایرانی به مختصات جغرافیایی مربوط است؟	بلی

پیام‌های اصلی نقوش فرش			نقوش به کار رفته در فرش			رنگ‌های به کار رفته در فرش		
پیام‌ها	بلی	خیر	نقوش	بلی	خیر	رنگ‌ها	بلی	خیر
نمادگرایی	*		فیگور انسانی		*	آبی لاجوردی	*	
وحدت در کثرت	*		گل نیلوفر	*		آبی فیروزه‌ای		*
تصویر قدرت شاهی		*	گل پنج‌پر	*		سرخ	*	
شمایل‌گریزی	*		برگ کنگره‌دار	*		خردلی	*	
مبنای الوهیت	*		گلدان	*		سفید	*	
واقع‌گرایی		*	نوشتار		*	مشکی	*	

علاوه بر توضیحات مزبور باید بیان داشت که قسمت بالای فرش گلدانی کرمان، دارای برگ‌ها و آرایه‌های افزوده بیشتر و شاخه‌های اصلی نقوش گلدانی متفاوت و رنگ‌های تغییریافته نسبت به قسمت معکوس فرش است (تصویر ۱۶). شاید به دلیل اینکه طبق سلیقه سفارش‌دهنده، بافنده از تصویر کردن نقوش به نسبت بیشتر در زمینه فرش دست کشیده و به ساده‌سازی رو آورده و یا بلعکس ابتدا قسمت‌های کم‌نقش‌تر را بافته و سپس به کثرت رو آورده، یا بافنده تغییر کرده و سلیقه‌ای همسان با بافنده قبلی نداشته است. هر موردی که وقوع یافته باشد، این نقوش ریشه در سنتی دارد که از ادوار پیشین به صورت سینه‌به‌سینه منتقل شده است. خلاصه‌ای از تحلیل بخش‌های اصلی پژوهش در «جدول ۱» آمده است.

تصویر ۱۶. تفاوت نقوش و رنگ آرایه‌های دو سمت قالی، در بالای تصویر سمت پرآرایه، در پایین تصویر سمت مقابل و کم‌آرایه فرش. در اولین ستون در سمت راست نیز آرایه‌های گلدانی فرش مشاهده می‌شود. (نگارندگان: ۱۴۰۲)

نتیجه‌گیری

سنت‌گرایی دستگاهی فکری در قرن بیستم است که با رنه گنون آغاز شد و با بورکهارت و دیگر اندیشمندانی چون شوآن ادامه یافت. عقیده کلی این نظرگاه فکری بر تأکید به الوهیت و سنت گذشتگان و رد ایده‌های مدرن استوار است. بورکهارت نیز چون دیگر اندیشمندان سنت‌گرا عقاید خود در مورد فلسفه و هنر را در چندین کتاب به تألیف درآورده که در این پژوهش به آن‌ها ارجاع شده است. در آثار هنری سنتی ایرانی-اسلامی، آرایه‌های گیاهی در سراسر اثر هنری اعم از کاشی‌کاری، معماری، فلزکاری، کتاب‌آرایی، نساجی و بافندگی گسترده شده است. در این پژوهش نتیجه گرفته می‌شود استفاده از این آرایه به دلایل مختلف شامل نفی تصویر تزیینات انسانی و غیرگیاهی و دلایل کهن‌تر معبودشناختی است؛ بدین معنی که هنرمند مسلمان با اعتقاد به توحید سعی بر جاری کردن این اصل در تمامی ابعاد زندگی شامل تولید هنر دارد و همه افعال او بر پایه اصلی است که توسط سنت‌گرایان، حکمت خالده نامیده می‌شود. این باور به اعمال نیک و درستی در تمامی زمینه‌های زندگی، همان که در عصر مدرن فراموش شده، در آیین‌های هندی، خاور دور، اروپای قرون‌وسطی و ... وجود دارد. طبق این گفته هنرهای تصویری که بخش جدایی‌ناپذیر از فرهنگ این تمدن‌هاست دارای ریشه و نمادهای مشترک است. از این نمادها که در فرش گلدانی کرمان استفاده شده‌اند می‌توان گل لوتوس که در دوره صفوی به گل شاه‌عباسی تبدیل شد و این‌گونه نام گرفت، اسلیمی‌ها و آرایه‌های گیاهی برگ را از دیدگاه بورکهارت تحلیل کرد. اسلیمی با پیچش‌های زیر و روی شاخه‌ها، بیانگر کثرت و بسیاری آرایه‌های تزیینی است درحالی‌که نوعی یکدستی و پیوند میان آن‌ها برقرار است و به‌عبارتی دارای وحدت هستند. این بیانیه «وحدت در کثرت» و «کثرت در وحدت» از گونه‌ای که خداوند جهان را خلق کرده منشأ می‌گیرد، یعنی در عینی که وی مخلوقات بسیار آفریده، در هیچ بخشی از خلقت نیک او ناهماهنگی دیده نمی‌شود. همچنین از نظر تاریخی نقوش گیاهی از اعصار دور بر فرش نقش می‌شده‌اند و یکی از قدیمی‌ترین قطعات فرش که در دنیا همراه با فرش پازیریک کشف شده قطعه نمدی است دارای نقوش شاخه‌های گیاهی که تشابه بسیار با نقوش اسلیمی و ختایی دارد. گل لوتوس نیز در هنرهای گوناگون، عنصری بصری است که معانی جهان‌شناختی دارد. در فرهنگ هندی آن از آب‌های ابتدایی جهان سر برآورده و بیان‌گر ابتدای پاک خلقت است. از منظر رنگ به گفته بورکهارت رنگ آبی که رنگ اصلی فرش مورد نظر است، در هنرهای کاشی‌کاری، معرق شیشه و در نگاره‌های تمدن‌هایی که کمی پیش‌تر از آن‌ها نام برده شد، نمادی از ایمان، امید، آسمان، وفاداری، آرامش و ژرفا است. درمجموع استفاده از این آرایه‌ها و رنگ‌ها در فرش گلدانی کرمان بنا بر ریشه‌های فرهنگی و جغرافیایی شهر کرمان و به‌طورکلی ایران نیز هست. کرمان یکی از مراکز عمده فرش‌بافی و نساجی در عهد صفوی است، دوره‌ای که به دلیل حمایت بسیار برخی شاهان، ازجمله شاه‌عباس اول در قرن ۱۷، هنر و فرش‌بافی به نهایت رونق رسید و تعدادی بالغ‌بر ۱۵۰۰ تخته فرش در کارگاه‌های شاهی برای مصارف در کشور و صادرات تولید شد. این استان در خطه‌ای از ایران است که برخلاف کشورهای اروپایی سرسبزی فراوان ندارد. پس هنرمندان فرش‌باف کرمانی در این فرش نقوشی از باغ ایرانی را با رنگ سرد تداعی می‌کنند تا نمادی از جبران گرما و کمبود گیاهان در چنین شهری باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Illusionniste.

۲. مکاشفه یوحنا که با عنوان‌های دیگری همچون وحی به یوحنا، آخرالزمان یوحنا، کتاب وحی و مکاشفه عیسی مسیح نیز خوانده می‌شود، آخرین کتاب از کتب «عهد جدید» مسیحیان می‌باشد. مکاشفه تنها کتاب عهد جدید است که در رده ادبیات رستاخیزی قرار می‌گیرد؛ و نه تعلیمی یا تاریخی، و تعدادی بسیار از پنداره‌ها، نمادها و تمثیل‌ها را به ویژه در رابطه با وقایع آینده به کار می‌بندد. به نظر می‌آید مکاشفه مجموعه‌ای از بخش‌های مجزا باشد که به وسیله نویسندگان گمنامی که در آخرین ربع سده اول میلادی می‌زیستند نوشته شده باشد. (URL:4)

3. stylize.
4. dehumanized.
5. scythes.

فهرست منابع

ادواردز، سیسیل. (۱۳۶۸). *قالی ایران*. ترجمه مهین‌دخت صبا. تهران: فرهنگسرا.

افروغ، محمد. (۱۳۹۳). *نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایرانی*. تهران: فرهنگسرای میردشتی.

الدمدو، هری کنت. (۱۳۸۹). *سنت‌گرایی: دین در پرتو فلسفه جاویدان*. ترجمه رضا کورنگ بهشتی. تهران: حکمت.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۰). *رمزپردازی (مجموع مقالات تحقیقی)*. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.

---------- (۱۳۸۷). *کیمیا: علم جهان، علم جان*. ترجمه گلناز رعدی آذرخشی و پروین فرامرزی. تهران: حکمت.

---------- (۱۳۸۹الف). *جهان‌شناسی سنتی و علم جدید*. ترجمه سید حسن آذرکار. تهران: حکمت.

---------- (۱۳۸۹ب). *فاس، شهر اسلام*. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: حکمت.

---------- (۱۳۹۰). *مبانی هنر مسیحی*. ترجمه امیر نصری. تهران: حکمت.

---------- (۱۳۹۲الف). *هنر اسلامی (زبان و بیان)*. ترجمه مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش.

---------- (۱۳۹۲ب). *هنر مقدس (اصول و روش‌ها)*. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.

---------- (۱۳۹۲ج). *سینا، شهر مریم مقدس*. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: حکمت.

DOI: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

---------- (۱۳۹۴). *فرهنگ اسلامی در اسپانیا*. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: حکمت.

حشمتی رضوی، فضل الله. (۱۳۸۷). *تاریخ فرش: سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران*. تهران: سمت.

حقیقت‌بین، مهدی. (۱۳۸۷). بررسی خصوصیات هنر اسلامی و نمادگرایی آن از دیدگاه بورکهارت. *کتاب ماه هنر*، ۱۱(۱۱۹)، ۳۷-۳۰.

خاکپور، مژگان و خزائی، محمد. (۱۳۸۹). وحدت و کثرت در هنر اسلامی با نگاهی به آثار بورکهارت. *کتاب ماه هنر*، ۱۳(۱۴۵)، ۲۷-۱۶.

رهنورد، زهرا؛ مددپور، محمد و بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۸). *سه رهیافت به حکمت هنر اسلامی*. ترجمه سید محمد آوینی. تهران: سوره مهر.

دانشگر، احمد. (۱۳۷۶). *فرهنگ جامع فرش یادواره «دانشنامه ایران»*. تهران: یادواره اسدی.

ژوله، تورج. (۱۳۹۰). *پژوهشی در فرش ایران*. تهران: یساولی.

سرتیپی‌پور، محسن. (۱۳۸۷). بن‌مایه‌های هنر اسلامی در اندیشه تیتوس بورکهارت. *فصلنامه صفه*، ۱۷(۴۶)، ۱۰۰-۹۱.

شادقزوینی، پریسا. (۱۳۹۳). بررسی اصول مبانی هنرهای سنتی ایران؛ نگاهی به کتاب هفت اصل تزیینی هنرایران، *فصلنامه نقد کتاب هنر*، ۱(۳ و ۴)، ۶۰-۴۱.

صوراسرافیل، شیرین. (۱۳۷۱). *طراحان بزرگ فرش ایران: سیری در مراحل تحول طراحی فرش*. تهران: سروش.

مطهری الهامی، مجتبی. (۱۳۸۴). هنر دینی در آراء بورکهارت. *فصلنامه خیال*، ۴(۱۶)، ۱۴۹-۱۴۰.

موسوی، سیدرضی. (۱۳۹۰). مبانی هنر اسلامی از دیدگاه تیتوس بورکهارت. *مجله زیبا شناخت*، ۱۱(۲۲)، ۹۲-۶۷.

موسوی لر، اشرف السادات و رسولی، اعظم. (۱۳۹۴). *ساختار درون‌متنی طرح و نقش فرش دستباف ایران*. تهران: مرکب سپید.

نصیری، محمد جواد. (۱۳۸۹). *افسانه جاویدان فرش ایران*. تهران: فرهنگسرای میردشتی.

یارشاطر، احسان. (۱۳۸۳). *تاریخ و هنر فرش‌بافی در ایران(بر اساس دایرة المعارف ایرانیکا)*. تهران: نیلوفر.

یاوری، حسین. (۱۳۸۴). *مبانی شناخت قالی ایران*. تهران: رجاء.

URL1: https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/so-rugs-n09012/lot.12.html

URL2: https://hali.com/news/alice-de-rothschilds-vase-carpet-trio-christies/

URL3: http://islamicartsmagazine.com/magazine/view/the_alice_de_rothschild_vase_carpets/

URL4: https://www.britannica.com/topic/Revelation-to-John

OPEN ACCESS

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

بازخوانی نمایش آیینی به مثابه عمل قربانی در تمدن هندی

سمیه رمضان‌ماهی[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۴ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۸ □ صفحهٔ ۴۹-۳۹
Doi: 10.22034/RPH.2024.2037533.1066

چکیده

نمایش‌های آیینی هند، که از گذشته‌های دور تا به امروز تداوم یافته، یکی از اصلی‌ترین شاخه‌های هنر هندی است و از شهرتی جهانی برخوردار است. با توجه به آنکه در بستر برآمده از سنت، نگاهی کل‌گرایانه به تمامی فعالیت‌های بشر وجود دارد، این پژوهش بر آن است تا با مراجعه به متون ودایی فصل مشترک میان آیین و هنر را بازخوانی کند. ازاین‌رو پرسش اصلی تحقیق آن است که چه اشتراکی میان نمایش آیینی هندی و اصول ودایی مندرج در متون مقدس هندی وجود دارد؟ یافته‌های این تحقیق، که از نوع کیفی و به روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته، بیانگر آن است که عمل قربانی به عنوان اصلی‌ترین آموزه ودایی در هنر نمایش نیز بازتاب می‌یابد. این بازتاب را می‌توان ذیل هجده مورد دسته‌بندی کرد. همچنین هنر نمایش هندی در معنای آیینی با آنچه امروزه از این واژه مراد می‌شود متفاوت بوده و مانند دیگر فعالیت‌های آیینی، دارای هدفی غایی است که همان کنش برای رسیدن به «مکشه» (آزادی) و تحت قانون «دارمه» است. بنابراین نمایش آیین هندی نوعی عمل عبادی است که ریشه در اهمیت و کارکرد امر قربانی در آیین *ودایی* دارد و بیش از آن‌که به دنبال دستاوردهای زیبایی‌شناسانه باشد در پی ایجاد *رسه* در مشارکت‌کننده است. ادراک *رسه* نیز تنها در صورتی حاصل می‌شود که علاوه‌بر شناخت مبانی اجرایی قربانی، بر اصول حاکم بر آن ایمان داشت و با حضور قلب به تماشای آن نشست.

کلیدواژه‌ها: هنر هند، آیین ودایی، هنر آیینی، نمایش هند، قربانی

۱. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: Ramezanmahi.s@soore.ac.ir

استناد: رمضان ماهی، سمیه. (۱۴۰۳). بازخوانی نمایش آیینی به مثابه عمل قربانی در تمدن هندی. رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۴۹-۳۹.
https://rph.soore.ac.ir/article_716466.html

مقدمه

آنچه امروزه به‌عنوان متن نمایش‌های هندی سنتی، از کتب مقدسی چون *مهابهارَتَه*[۱] و *رامایانه*[۲] وام گرفته می‌شود، درواقع بازگویی اسطوره‌های آیینی در قالب روایاتی است که در گذشته دربرگیرندهٔ مفاهیمی مقدس بوده‌اند. بنابراین می‌توان گفت هنر اجراهای آیینی نیز در دنیای سنت، بازسازی همان اساطیر و زنده‌کنندهٔ همان مفاهیم قدسی بوده‌اند. اما آن‌چه چنین اجراها و روایاتی را به یک عمل آیینی بدل می‌کند نفْس قربانی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین و کلیدی‌ترین مفاهیم مذهبی در «ودا»ها است؛ به طوری که می‌توان گفت آیین «ودایی»[۳] دستورالعمل‌هایی پیرامون چگونگیِ انجام عمل قربانی هستند. هرچند در ابتدا این قربانی به صورت مادی اعم از قربانی انسانی، حیوانی و گیاهی بوده، اما در ادامه و پس از ظهور «اوپنیشد»ها[۴] قربانی از امری مادی به امری معنوی تبدیل می‌شود و فرد سالک با قربانی نفس خود تلاش می‌کند به قرب الهی رسد. محل اتصال عمل قربانی و هنر در معنای آیینی خود درست در همین نقطه است.

در این مقاله تلاش خواهد شد با بسط مفهوم قربانی از منظر آیین «ودا»یی، به خوانش نو از جایگاه تجربه امر هنری، خاصه نمایش سنتی پرداخته شود. از این رو ابتدا جایگاه قربانی در آیین «ودا» و ارتباط میان آن با جشن شرح داده شده و پس از آن سیر تطّور مفهوم «رسه»[۵] در نمایش آیینی هندی بررسی شده و تلاش می‌شود وجوه اشتراک معنایی و مفهومی میان این دو بازخوانی شود. در این نوشتار تلاش می‌شود به این پرسش پاسخ داده شود که چه ارتباطی میان نمایش و مفهوم رسه به‌عنوان یکی از اصول زیبایی‌شناسانه هندی با عمل قربانی وجود دارد؟ چه اشتراکاتی میان *رسه*، نحوهٔ لذت‌جویی مشارکت‌کننده در نمایش و ادراکی که از انجام عمل مذهبی خصوصاً قربانی برای فرد سالک رخ می‌دهد وجود دارد؟

دلیل انتخاب هنر نمایش از میان انواع هنر از آن‌روست که بر اساس متون مقدس کهن، نمایش آیینی به‌عنوان اصلی‌ترین محل ظهور رسه است؛ اصلی که بنیان شکل‌گیری انواع هنر در تفکر سنتی هندی را شکل می‌بخشد. از آنجا که پرداختن به اصول هنر هندی مد نظر این مقاله نیست صرفاً به این توضیح بسنده می‌شود که پروسه خلق و ادراک اثر هنری بر بنیان اندیشه هندو، دو اصل اساسی دارد: نخست «سادرشیه»[۶] که به معنای هماهنگی محتوا و قالب اثر هنری با صورت‌های ازلی است و غایت اثر هنری را در «سوسادرشی»[۷] یعنی شباهت واقعی و بی‌کم و کاست تعریف می‌کند» (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ۴۵). به بیان دیگر «سادرشیه» به تبیین روند خلق اثر هنری بر بنیان اصول حکمی می‌پردازد. دومین اصل «رسه» نام دارد که در واژه به معنای طعم و عصاره است اما در امر زیبا «روند تأثیر و هیجانات زیبای‌شناسی حاصل از رویت اثر هنری را در ذهن و روح ناظر موردتوجه و بحث قرار می‌دهد» (بلخاری قهی، ۱۳۹۵: ۸۷). اهمیت رسه از آن‌روست که بر اساس متون کهن هندی، غایت خلق و اجرای نمایش آیینی ایجاد *رسه* در مشارکت‌کننده (ناظر) است.

روش تحقیق

این تحقیق از نوع کیفی است که به روشی توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع دست‌اول کتب *ودایی*، تلاش دارد با جمع‌آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، به ارتباط میان اجرای نمایش آیینی و عمل قربانی به عنوان مهم‌ترین اصل مذهبی *ودایی* بپردازد. برای این منظور ابتدا معنا و مفهوم قربانی در بستر سنت تحلیل شده و سپس وجوه مهم هنر و زیبایی بر بنیان کتب *ودا* تبیین می‌شود. پس‌ازآن به دایره معنایی قربانی و وجوه مختلف آن در کتب معتبر *ودا* پرداخته شده و درنهایت تلاش می‌شود وجوه مشترک میان هنر نمایش، به عنوان یک عمل آیینی و امر قربانی پرداخته شده و این فرضیه ثابت شود که برای انسان سنتی، نمایش نه یک هنر صِرف با ابعاد زیبایی‌شناسانه، بلکه به مثابه عملی عبادی است که *رسه* در آن به‌واسطه قرب به اصل برهمن/ آتمن و یکی بودن با آن ایجاد می‌شود و نظیری برای قربانی است.

پیشینه پژوهش

ازآنجاکه این تحقیق دو حیطه مختلف را در بر می‌گیرد، به پیشینه تحقیق در دو بستر مختلف اشاره می‌شود: نخست امر قربانی در جهان سنت؛ و دوم هنر و نمایش هندی. در خصوص امر قربانی، مقالات و تحقیقات متعددی تاکنون صورت پذیرفته؛ ازجمله آزادی ده‌عباسانی (۱۳۹۴) در تحقیقی با عنوان «رمزگشایی آیین قربانی در اسطوره، عرفان و فرهنگ» تلاش کرده آیین نمادین قربانی را در سه بستر مختلف تحلیل کند. برخی تحقیقات به ارتباط میان هنر و امر قربانی پرداخته‌اند؛ ازجمله منصورزاده و بهفروزی در مقاله‌ای با عنوان «تحلیلی بر آیین قربانی میترا و نمادهای آن بر اساس آثار هنری» (۱۳۹۷) قربانی گاو به دست میترا را نماد آفرینش، مرگ و رستاخیز معرفی کرده و ردپای آن را در بازنمایی آثار هنری تبیین کرده‌اند. در خصوص رویکردهای حکمی به هنر هندی نیز رمضان‌ماهی و همکاران (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «نسبت زیبایی‌شناسی و هنرهای سنتی در حکمت هنر هند» تلاش کرده‌اند با پرداختن به بن‌مایه‌های تفکری در متون کهن هندی چون *ودا*ها، *اوپنیشد*ها و غیره، معنای هنر و کارکرد آن را در گفتمان زبانی و فرهنگی هند مورد مطالعه قرار داده و نسبت مؤلفه‌های زیبایی‌شناسانه با آن را تحلیل کنند.

درباره نمایش هندی نیز می‌توان به تحقیقاتی چون پژوهش اسماعیل‌پور (۱۳۹۲) با عنوان «خاستگاه‌های هنر نمایش در

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037533.1066

هند باستان و نگاهی به نمونه‌های ایرانی آن» اشاره کرد. در این پژوهش نویسنده تلاش کرده با مراجعه به سرودهای *ودا*ها، مناسک ودایی و سنت حماسه‌خوانی، به تبیین هنر نمایش سنتی در فرهنگ هندی بپردازد. رمضان‌ماهی و همکاران در پژوهشی با عنوان «ناتیه‌شاستره، دستورالعمل‌هایی برای ظهور *رسه* در نمایش هندی» (۱۳۹۶) به یکی از مهم‌ترین کتاب‌های هند در خصوص فن پیاده‌سازی و اجرای نمایش پرداخته و چگونگی تأثیرگذاری آن بر مشارکت‌کنندگان در نمایش را از دید آیینی تحلیل کرده است. سونیل (۲۰۰۵) در مقاله «*رسه* در متون نمایشی سنسکریت» به انواع متون نمایشی هندی و ریشه‌شناسی معنای *رسه* در آن پرداخته است.

نوآوری این تحقیق ازآن‌روست که تلاش دارد با نگاهی موشکافانه به معانی و کارکردهای امر قربانی در بستر فرهنگی-آیینی هندی از یک‌سو، و بن‌مایه‌های شکل‌گیری هنر نمایش آیینی از سوی دیگر به وجوه مشترک میان مفهوم قربانی و نمایش پرداخته و از این طریق رویکردی نو را در خصوص این نوع از اجرا، که امروزه هنر نام دارد، بازخوانی کرده و نشان دهد که خوانش‌های زیبایی‌شناسانه که بر بنیان رویکردهای غربی است، گویای هدف و غایت کامل این نوع از هر نیست.

ریشه‌شناسی واژه قربانی

«قربان چیزی را گویند که به وسیلهٔ آن به خدا تقرب جویند» (معین، ۱۳۷۶، ۲۶۵۶: ۲). «این واژه از ریشهٔ قُرب به معنی نزدیک شدن، نزدیک گرویدن، خویشی، مرتبه، منزلت، همسایگی، هم‌جواری و نزدیکی است.» (دهخدا، ۱۳۳۹، ج۵۱: ۲۰۹) معادل واژهٔ قربانی در زبان لاتین sacrificium است. هنینگر[۸] در دایرةالمعارف مذهب[۹] ریشهٔ این کلمه را در دو واژه sacer، به معنای «مقدس» و facer به معنای «ساختن» می‌داند (Henninger, 1995, 12: 544). در دایرهٔ واژگان فارسی کلماتی مانند پیشکش، وقف و فدیه نیز وجود دارند که اغلب با قربانی یکی گرفته می‌شوند، اما ماهیت قربانی چیزی افزون بر این‌ها دارد و آن «انهدام جزئی یا کلی موضوع قربانی» است (The Encyclopedia Britannica, 1994, 26: 780) یعنی آن چیزی که از طریق سوزاندن، قطع اندام بدن، *خوردن* یا تدفین و ... رخ می‌دهد.

واژهٔ قربانی در زبان سنسکریت برابر با *یجنه*[۱۰] است؛ *یجنه* با *یشن*، *یشت* و *یسنا* در زبان اوستایی هم‌ریشه بوده و با کلمهٔ «جشن» در فارسی امروزی و هم‌چنین جشن[۱۱] در گُجُراتی برابر است. *یسنا* «در پهلوی برابر با *یزشن*[۱۲] و گاهی *ایزشن*[۱۳] است» (بار، ۱۳۴۸: ۴۸). «ریشهٔ این کلمات، *یز* و *یس* به معنای عبادت کردن به وسیلهٔ قربانی و ادعیه‌ای است که در مقابل آتش انجام می‌شود.» (Haug, 2008: 139) ریشهٔ کلمهٔ *یجنه* در سنسکریت، *یج*[۱۴] به معنی قربانی و قربانی‌کننده و *یجنه* (جاجن/ یاجن) به معنای قربانی کردن برای دیگران است (داراشکوه، ۱۳۹۰، ج۲: ۶۵۶-۶۵۷). «در ادبیات *ودایی* به مراسم قربانی‌ای که برای مواقع و مقاصد خاص در معابد موقتی و در مقابل آتش و برای خدایان انجام می‌شد *یجنه* گفته می‌شود.» (Kinsley, 1993: 111) از این تعاریف چند نکته را می‌توان استنباط کرد:

- قربانی کردن عبادت است.
- عمل قربانی با جشن و اجرای دسته‌جمعی ارتباط مستقیمی دارد.
- قربانی صرفاً به معنای کشتن موجود زنده نیست و هرآنچه بتواند موجب قُرب شود قربانی محسوب می‌شود؛ ازاین‌رو عمل «خوردن» و نذر خوراک- که در آیین هندی با *رسه*، طعم و چِشش ارتباط دارد- نوعی از قربانی است.
- قربانی فقط آن چیزی نیست که حیاتش درخورِ خدا می‌شود، بلکه کل فرایند و عمل تقدیم و تقدس، قربانی است و این یعنی همان اجرا؛ چیزی که با آیین‌های عملی و ارزش‌های حاصل از آن یکی است.

«آن‌چه معمولاً در قربانی در یک شکل یا اشکالِ متفاوت تقدیم می‌شود، «خودِ حیات» است. عمل قربانی، تجلیل از حیات و ماهیت الهی و فسادناپذیر اوست» (The Encyclopedia Britannica, 1994,10: 289). در عمل قربانی، حیات به منشأ الهی بازمی‌گردد و این‌گونه احیا می‌شود. پس قربانی همچون عملی برای افزایش «قدرتِ قدسی» است و ازهمین‌رو برای قربانی‌کننده سودمند است. همین افزایشِ قدرتِ قدسی است که سبب می‌شود «در سیر تکاملی ادیان، قربانی از چیزی بیرونی (که غالباً انسانی و حیوانی است) به چیزی درونی (به معنای انکار نفْس) تغییر ماهیت دهد» (The Encyclopedia Britannica, 1994, 26: 791-792). بنابراین قربانی امکان ایجاد جریانی میان خود و نیروی والا (خدا) را - که همان امکان جابه‌جایی یک قدرت است- فراهم می‌آورد. «من قدرت را به تو می‌بخشم زیرا آن را به من بازمی‌گردانی» (King Keenan, 2005: 21). هم‌چنین قربانی تنها یک پیشکش به درگاه موجود برتر نیست و با معاوضه یا رشوه فرقی اساسی دارد.[۱۵]

نکتهٔ بعدی حائز اهمیت در قربانی آن است که ازآنجاکه این عمل با مقولهٔ جشن ارتباط دارد، به جمع و اجتماع وابسته است؛ اصولاً مراسم قربانی به واسطهٔ ریشه‌های آیینی‌ای که دارند دستورالعمل‌هایی جمعی هستند و نه فردی؛ ازهمین‌رو موجب ارتباط میان اعضای قوم و طایفه نیز می‌شوند.

در این میان نمایش‌های آیینی هندی نیز در روزگار پیش‌ازاین جشن بودند و خود بخشی از مراسم چندوجهی محسوب می‌شدند که شادمانی و مشارکت مخاطب را جهت تکمیل فرایند اجرایی

طلب می‌کرد. آنچه امروزه به‌عنوان نمایش سنتی هندی باقی مانده بخش‌هایی از همان مراسم کهن است؛ مراسمی که در ادوار گذشته در قالب جشنواره‌های مذهبی عامه‌پسندی نظیر *رام‌لیلا*[۱۶]، *راس‌لیلا*[۱۷] و رقص و آوازخوانی *بهاجَن*[۱۸] انجام می‌پذیرفت و در کنار آن طواف، خواندن سرودهای نیایشی، رقص‌های خلسه‌آور، تهیه و طبخ غذا و سپس خوردن‌های دسته‌جمعی در محل‌های پوشیدهٔ داخلی یا محیط باز نیز معمول بود. بنابراین پیوندی که در جشن‌هایی با محوریت قربانی شکل می‌گیرد دو وجه کلی دارد:

نخست پیوند میان قربانی‌کننده و نیروی برتر (خدا/ برهمن)؛ نمایش هندی به‌عنوان بخشی از مراسم و جشن‌های قربانی به مثابه «اجرای یک آیین سنتی است که می‌توان آن را یک «رویداد» دانست؛ رویدادی که در هیچ مقولهٔ واحد، اعم از مذهبی، زیباشناختی، شخصی، چشایی، بصری و... نمی‌گنجد و اساساً قابل تفکیک نیست» (شکنر، ۱۳۹۴: ۵۲۸). به همین دلیل مراسمی ازاین‌دست بیش از آن‌که پدیده‌ای یک‌پارچه -همچون آنچه اثر هنری خوانده می‌شود- باشند یک «کنش» هستند.

دوم پیوند میان شرکت‌کنندگان یعنی اعضایی که در انجام مراسم قربانی شرکت می‌کنند؛ در کنش شکل گرفته در آیین‌های اجرایی چنین مراسمی تفکیک میان تماشاگر و اجراکننده چه به لحاظ ذهنی و چه عملی ناممکن است؛ چراکه همه ایشان زمانی کنار می‌ایستند، عمل قربانی را می‌بینند، گوش می‌دهند، می‌خورند، می‌رقصند و بدین طریق در بخشی از اجرای آیینی وارد میدان می‌شوند. ازاین‌رو این مراسم را می‌توان آمیزه‌ای از نمایش، رقص، موسیقی، غذا، نیایش و قربانی دانست که تجربهٔ آن در دنیای امروز امری بسیار نادر است؛ تجربه‌ای که به‌طور هم‌زمان آرامش‌بخش، ارضاء کننده، تأثیرگذار و دائمی است.

اجزای تشکیل‌دهندهٔ قربانی

آیین‌های قربانی در هر قوم و تمدنی ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود را دارند بااین‌حال چند اصل را می‌توان به عنوان مقولات ثابت آیین قربانی نام بُرد که در ادامه به آن‌ها پرداخته خواهد شد، اما ابتدا لازم است دلیل پرداختن به این جزئیات روشن گردد؛ اگر فرض شود که میان عمل قربانی و اجرای نمایش آیینی ارتباط وجود دارد و نمایش آیینی درواقع نوعی خاص از مناسک قربانی است، پرداخت به جزئیات مناسک قربانی و نمایش، می‌تواند در اثبات و یا رد این نظریه کمکی شایان کند؛

و اما مقولات ثابت در قربانی عبارت‌اند از:

۱. **قربانی‌کننده:** به‌طورکلی در آیین‌های مختلف دو نوع کلی قربانی‌کننده دیده می‌شود: نخست قربانی‌کنندهٔ انسانی؛ خواه به صورت فردی یا گروهی و خانوادگی و یا به‌صورت یک کلان، مانند قبیله، ملت و.... دوم قربانی‌کننده در هیئت خدا؛ این نوع از قربانی‌کنندگان بیشتر در مکاتب هندی یافت می‌شوند، مثلاً در *تای‌تیریه براهمنه*[۱۹] آمده: «خدایان توسط قربانی به بهشت نائل می‌شوند» (The Encyclopedia Britannica 1994, 26: 793) و یا در *ریگ‌ودا* آمده: «خدایان با قربانی‌ها قربانی کردند» (The Encyclopedia Britannica 1994, 26: 793)

۲. **قربانی‌شونده (مادهٔ یا موضوع قربانی):** اصولاً هرچیزی که برای انسان دارای ارزش باشد می‌تواند در مقولهٔ قربانی جای گیرد. به‌طورکلی موضوع قربانی را می‌توان به سه دسته اصلی تقسیم کرد:

ـ نخست، قربانی‌های خونی؛ یعنی هر شکل از حیات انسانی یا حیوانی

ـ دوم، قربانی‌های غیرخونی؛ مانند گیاهان (حبوبات، گل‌ها)، افشاندنی‌ها (عسل، روغن، شراب و آب)، پختنی‌ها، مسکوکات (سکه، جواهر، پول) و سایر چیزهای بی‌روح (فلزات قیمتی، ظروف، البسه، اسلحه)

ـ سوم، قربانی‌های الهی؛ مانند آن‌که یک خدا خودش را قربانی می‌کند. در دو دسته بالا، مادهٔ قربانی، چیزی از خدا در خود دارد که قربانی‌کننده تلاش می‌کند در طی عمل قربانی آن را به خدا بازگرداند، اما در قربانی‌های الهی، ماده قربانی با خودِ خدا یکی است؛ مثلاً در اساطیر هندی خدای *سومَه*[۲۰] به خاطر عصارهٔ مستی‌آورش قربانی می‌شود، بدین‌صورت که فشرده شده و در مراسم آیینی توسط یک خدای بزرگ‌تر (اصولاً *ایندره*[۲۱]) نوشیده می‌شود. این خوردن، از همان جنس لذتی است که به *رسه* وجه مشترک دارد.

۳. **آماده‌سازی تشریفات و ملزومات در مناسک قربانی:** برای اجرای مراسم قربانی پیش‌زمینه‌هایی لازم است؛ مثل تزیین محل، تطهیر و تزیین مادهٔ قربانی و غیره. بنابراین قربانی تنها هدیه‌ای نیست که تقدیم می‌شود، بلکه کل عمل و فرایند اجرای مراسم بر روی هم قربانی را کامل می‌کند. عمل تقدیم قربانی دارای یک شکلِ خارجی است که معمولاً در «خوردن» و تناول صورت می‌پذیرد. این غذا به عنوان چیزی رازآمیز، باقیماندهٔ خدا تلقی می‌شود که امکان اتصال عرصهٔ زمینی به آسمانی را در «عمل تناول» ممکن می‌سازد؛ امری که خاص تمدن هندی نیست و در دیگر جوامع نیز نظیر دارد؛ مثلاً در مفهوم عشای ربانی (شام خداوند) مسیحیان در انجیل متی، چنین آمده: حضرت عیسی نان را به شاگردانش داد و گفت: «بگیرید، بخورید، این است بدن من.» سپس جام را برداشت [...] و گفت: «همهٔ شما از این بنوشید. این است خون من برای عهد جدید که به خاطر بسیاری به جهت آمرزش گناهان ریخته می‌شود» (کتاب مقدس، انجیل متی، فصل۲۶، آیات ۲۶تا۲۸). یکی از دلایل تقدس چشیدن و *رسه* از همین امر نشئت می‌گیرد که در

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037533.1066

جای خود به شرح و بسط آن پرداخته خواهد شد. علاوه‌بر خوردن راه‌های دیگری نیز برای رسیدن قربانی از عرصهٔ زمینی به آسمان وجود دارد، مثل دفن کردن که اصولاً در باورهای حاصلخیزی و کشاورزی قابل پیگیری است. محل سکونت خدایان نیز تا حدودی تعیین‌کنندهٔ چگونگی اجرای قربانی است؛ مثلاً اگر محل خدایان در آسمان‌ها باشد، بهترین روش استفاده از آتش و سوزاندن است. اگر خدایان در آب باشند، ماده قربانی یا بخشی از آن در قالب یک قایق کوچک در رود روان انداخته می‌شود.

۴. **مکان قربانی**: مکانی که در گذشته عمل قربانی در آن انجام می‌شد الزاماً مذبح نبود؛ قبور نیاکان، درختان کهن‌سال (که سمبلی از درخت کیهانی هستند)، چشمه‌ها، غارها (به عنوان تمثیلی از ناف زمین)، سنگ‌های عمودی و برافراشته (که غالباً محل استقرار خدایان قلمداد می‌شدند)، بام‌های مسطح و معابد، دیگر محل‌هایی بودند که مراسم قربانی در آن‌ها انجام می‌پذیرفت.

۵. **زمان قربانی**: در ادیان و آیین‌های کهن، پیشکش قربانی به درگاه خدایان به دو صورت منظم و خاص صورت می‌پذیرفت:
ـ منظم؛ شامل مراسم شکرگزاری به صورت روزانه، ماهانه و یا فصلی (همچون زمان کاشت و برداشت) و یا سالیانه (سالگشت) می‌شد.
ـ خاص؛ که بسته به حیات فردی در زایش، بلوغ جنسی، ازدواج و مرگ رخ می‌داد و یا برحسب شرایط زمانی درخطر، بیماری، جنگ و غیره انجام می‌گرفت.

۶. **گیرندهٔ قربانی**: خدایان تنها گیرندگان قربانی نیستند، بلکه ارواح، طبیعت[۲۲] و حتی مردگان و نیاکان می‌تواند دریافت‌کنندگان قربانی باشند.

۷. **اهداف قربانی**: برای عمل قربانی چهار هدف اصلی می‌توان تعریف کرد: ستایش (کُرنش)، شکرگزاری (نذری)، تضرع (استغاثه) و کفاره (Henninger 1995,12: 549). اما این موضوع جامع نیست، کما این‌که گاهی در گذشته «قربانی برای مقاصد خاص مانند پیشگوییِ آینده صورت می‌گرفت» (رحمتی، ۱۳۹۴: ۴۶) مانند آنچه در تمدن‌های چینی آمده است. از سویی فروکاستن امر قربانی به عاملی داد و سِتَدگونه، ارج این عمل مقدس را از میان می‌بَرَد. همان‌طورکه توضیح داده شد قربانی با پیشکش متفاوت است؛ چراکه عمل قربانی پیش از هر چیز با نیّت «قُرب» انجام می‌پذیرد و قربانی‌دهنده تلاش می‌کند در طی مراسم قربانی نزدیکیِ خود و موجودِ برتر (خدا، خدایان، ارواح، نیاکان و...) را به انجام رساند. ایجاد برکت و رفع بلا و یا ازدیاد نعمت، همگی در نتیجهٔ این قرب – و نه به عنوان هدف– حاصل می‌شود[۲۳].

حال که اصلی‌ترین مقولات عمل قربانی بیان شد، لازم است که به جایگاه قربانی در آیین‌های *ودایی* پرداخته شود؛ چراکه نمایش‌های آیینی هند تماماً در اساطیر *ودایی* انعکاس یافته است. بازآفرینی هر یک از داستان‌های برگرفته از این اساطیر روایی محملی برای عمل قربانی و نیایش و قرب به خدا دانسته می‌شود. درواقع می‌توان گفت نمایش آیینی هندی بیش از آن‌که اجرایی هنری باشد، امری مذهبی است و می‌باید به پیشینهٔ مذهبی‌ای که سبب ظهور آن شده توجهی خاص مبذول داشت؛

« مذهبی بودنِ پدیده‌ای (مذهبی) فقط به شرط آن‌که در جهت و وجه[۲۴] خاصش درک و فهم شود - یعنی با مقیاس مذهبی مورد مطالعه قرار گیرد- آشکار می‌گردد. اگر بخواهیم با مقیاس‌های فیزیولوژی و روان‌شناسی و جامعه‌شناسی و علم اقتصاد و زبان‌شناسی و هنر و غیره به مطالعه‌اش بپردازیم، در حقش به امانت رفتار نخواهیم کرد؛ یعنی به غفلت گوهر یگانه و غیرقابل تأویل و تقلیلش را، که همانا خصلت قدسیِ پدیدهٔ مذهبی است، از دست خواهیم داد. قطعاً پدیدهٔ مذهبیِ «ناب» - [یعنی] پدیده‌ای منحصراً مذهبی- وجود ندارد. مذهب امری انسانی و بنابراین مقوله‌ای درعین‌حال اجتماعی و زبان‌شناختی و اقتصادی است؛ زیرا انسان، خارج از قلمرو زمان و حیاتِ اقتصادی قابل تصور نیست. اما خواست تبیین مذهب به کمک یکی از این کار- ویژه‌های اساسی که در بازپسین مرحله، انسان را تعریف می‌کنند [نیز] کاری عبث است» (الیاده، ۱۳۸۵: ۱۷).

ازهمین‌رو ناگزیر باید ظهور آیین‌های نمایشی و اوج نظریات ساخته‌وپرداخته شدهٔ هندی را در مکاتب *ودایی* جست‌وجو کرد. در کتب به‌جای‌مانده از آیین‌های نمایشی مانند *ناتیه‌شاستره*[۲۵] نیز این هم‌آمیختگیِ نمایش و آیین مذهبی به‌وضوح و صراحت اعلام شده است؛ (رمضان‌ماهی و همکاران، ۱۳۹۶). کما این‌که *ناتیه* را *ودای* پنجم نام نهاده‌اند؛ *ودایی* که در عین تقدس، تکمیل‌کنندهٔ چهار *ودای* پیشین نیز هست. حال که تا حدودی امر قربانی و ویژگی‌های آن تبیین شد، به صورت موجز به مفاهیم مندرج در امر زیبایی که امروزه هنر نامیده می‌شود، پرداخته خواهد شد تا بتوان ادراک بهتری از مفاهیم مستتر در نمایش‌های آیینی و *رسه* حاصل از آن داشت.

قربانی در متون ودایی

منابع اصلی برای مطالعهٔ آیین *ودایی* عبارت‌اند از: *وداها*، *براهمنه*‌ها[۲۶]، *آرَنیکه*[۲۷]ها و *اوپنیشد*ها. همان‌طورکه اشاره شد روح تمامی این متون یک اصل را پی می‌گیرد و آن اجرای عمل قربانی است؛ ولی در برخی مانند *آرنیکه*‌ها و *اوپنیشد*ها این قربانی به صورت روحی و باطنی و در برخی دیگر مانند *ریگ‌ودا*[۲۸]، *اَتَارواودا*[۲۹] و *براهمنه*‌ها قربانی به صورت امری بیرونی در نظر گرفته می‌شود و به همین دلیل این متون به چگونگی عمل و انجام

مناسک قربانی می‌پردازند. بنابراین می‌توان گفت «با پایان عصر ودایی درواقع عصر قربانی‌های بزرگ به پایان می‌رسد، اما تفکر قربانی و انجام آن در متون دیگری به نام *سوتره*[۳۰] ها - در عصر *اوپنیشدها*- به حیات خود ادامه می‌دهد. *سوتره*‌ها که برحسب موضوع به *شروته‌سوتره*[۳۱] و *گرهیه‌سوتره*[۳۲] تقسیم می‌شوند، اصلی‌ترین منبع برای اطلاع از قربانی به شکل *براهمنه*‌ها در این عصر هستند» (Gosh, 1988: 239).

اهمیت قربانی در کتب *ریگ‌ودا* تا بدان جاست که بخش اعظمی از تعالیم و آیین‌های *ودا* تنها به مدد آن انجام می‌پذیرد. مهم‌ترین ویژگی‌های قربانی در آیین‌های ودایی عبارت‌اند از:

- در آیین *ودایی* قربانی با مفهوم آفرینش مرتبط است. مثلاً در سرودهای *ریگ‌ودا*، *مَندَلهٔ* دهم، آیه ۸۹، قربانیِ آغازین (*پوروشه*[۳۳]) موجود عظیم‌الجثه‌ای است که توسط خدایان قربانی می‌شود و از اعضای او تمام موجودات خلق می‌شوند(RigVeda, puruṣa sūkta,10, 90). این خلق فقط شامل جهان مادی نیست، بلکه آفرینش برخی خدایان (مانند *ایندره* و *آگنی* از دهان *پروشه*) و حتی متون مقدسی چون *ریگ‌ودا*، *سامه‌ودا* و عبارات آیینی *یجورودا* را نیز شامل می‌شود.

- قربانی در متون *ودایی* بارها به عنوان استعاره‌ای توصیفی و تشبیهی به کار رفته و به دلیل بیان احساسات خوشایند نقشی ارزش‌بخش دارد؛ مثلاً ستایش زمین ازآن‌روست که «محل اجرای قربانی است» (رحمتی، ۱۳۹۴: ۱۷۸) و یا «*مَروت*‌ها[۳۴] مانند [...] روحانیونی که خدایان را با قربانی‌هایشان خشنود می‌کنند، سرشار از محبت هستند» (RigVeda, S.B.E, XXXII, 416).

- در کتب *ودا* جایگاهی که خدایان بر آن می‌نشینند *برهیس*[۳۵] نام دارد. این واژه به معنای «علف قربانی» است و ازاین‌رو با اصل قربانی در ارتباط کامل است: «ای *آگنی*[۳۶] با خدایان بر روی *برهیس* بنشین» (RigVeda, S.B.E, XLVI, 6).

- انجام عمل قربانی، مختصِّ انسان‌ها نیست، بلکه توسط خدایان نیز انجام می‌پذیرد؛ «خدایان قربانی را قربانی کردند» (RigVeda, Renou, 65).

- قربانی دارای آن‌چنان اجر و جایگاهی است که خدایان، آرزومند و مشتاق قربانی هستند؛ «تو [ای آگنی]، آن‌ها [خدایان] را به اینجا رهبری خواهی کرد، آن‌هایی را که مشتاقانه به سوی پیشکش‌های قربانی می‌آیند» (RigVeda, S.B.E, XLVI, 92).

- ثمرات قربانی هم برای انسانِ قربانی‌دهنده است و هم برای خدایی که قربانی از برای او صورت گرفته است. ازجمله آثار قربانی برای خدا می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: لذت‌آور[۳۷]، نیروبخش[۳۸]، درخشش[۳۹]، خشنودی[۴۰]، گرم شدن با آتش قربانی[۴۱]، بازی کردن[۴۲] و وفور قهرمانان[۴۳]، تنها بخشی از ثمرات انجام قربانی است، به همین دلیل انسانِ *ودایی*، رنجِ برپایی آن را بر خود هموار می‌کرد.[۴۴]

نتایج قربانی نه‌فقط به صورت اثباتی، بلکه به صورت سلبی نیز هست، مثلاً دفع بلا، نابودی دیوها[۴۵]، جدایی از مرگ[۴۶] و مورد نفرین واقع نشدن[۴۷].

- آنچه در مراسم قربانی نثار می‌شود، تنها قربانیِ خونی یا غیرخونی نیست، بلکه در برخی موارد کلام[۴۸] و عشق[۴۹] نیز نثار خدایان می‌شود. هم‌چنین قربانی یکی از اصلی‌ترین مظاهر تولدِ دوباره و تشرف است؛ «جوان را با جامه‌ای آراسته به اینجا می‌آورند؛ او در تولد [دوبارهٔ خود] بسیار زیبا می‌شود، خردمندان فرزانه، با افکاری مملو از اندیشهٔ نیک، در آرزوی خدایان، او را [به پیشگاه] می‌آورند، او را که [پیش‌ازاین] حیات یافته، در روزگارانی فرخنده در [میان] جماعت رشد کرده و [اکنون] در مراسم قربانی، دوباره متولد می‌شود» (RigVeda, S.B.E, XLVI, 252).

هدف از بیان چنین مطالبی شرح روش‌های اجرای قربانی در *ودا*ها نیست، بلکه آنچه می‌تواند در پیش‌بُردِ این تحقیق راهگشا باشد تأکید بر این موضوع است که در آیین *ودایی* جهان به واسطهٔ نیروهایی حرکت می‌کند که از قربانی تغذیه می‌شوند. عدم اجرای جشن (*یجنه*) موجب تضعیف خدایان شده و درنهایت انهدام جهان را به همراه خواهد داشت. بنابراین برای محافظت از عالم و هدایت نیروهای زایندهٔ آن باید *یجنه* را با تشریفات کامل و به صورت ادواری انجام داد.

در این میان *آگنی* را می‌توان نقطهٔ عطف مراسم *یجنه* دانست. «*آگنی* تو کسی هستی که خدایان او را اینجا [در مراسم قربانی] برای *منو*[۵۵] به عنوان بهترین مجریِ قربانی قرار داده‌اند» (RigVeda, S.B.E, XLVI, 32).

دلیل پرداختن به جایگاه *آگنی* ازآن‌رو است که این خدا در نمایش آیینی هم نقش بسزایی بر عهده دارد که در جای خود به آن پرداخته خواهد شد. آغازگرِ مراسم *یجنه* ستایش *آگنی* است. در این مراسم، که *آگنیشتومَه*[۵۶] نام دارد، روحانیون حاضر در مراسم پس از ستایش *آگنی* و قبل از آن‌که از عصارهٔ *سومه* بنوشند، مقداری از آن را در آتش می‌ریزند و این‌گونه به *آگنی* خوراک می‌دهند. بدین‌سان *آگنی* پل اتصال انسان‌ها با خدایان دانسته می‌شود(BhagavadGita, 3, 10-12). «او را می‌توان با دهانِ خدایان یکی دانست؛ [یعنی] جایی که قربانی را می‌بلعد و محل تجمع خدایان، انسان‌ها و رشتهٔ اتصال میان آن‌ها است» (Zaehner, 1988: 19).

آگنی خدایی است که با دو چهره تصویر می‌شود. این دو چهره بودن ریشه در نگرش ایدئولوژیک این قوم به مقولهٔ آتش است. عنصر آتش گرمابخش است ازهمین‌رو زایا دانسته می‌شود. از رویش گیاه (به کم تابش گرمابخش خورشید) تا بسته شدن نطفه

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037533.1066

آتش نقشی فعال دارد. از سویی همین آتش دارای قدرت نابودگری و سوزاندگی است؛ قربانی در آتش مقدس سوزانده می‌شود و در این سوزش به چیزی تبدیل می‌گردد که خدایان را خشنود و سیراب می‌کند. هرچند در ابتدا این دو ویژگی (زندگی‌بخشی و ویران‌کنندگی) متضاد به نظر می‌آیند اما یک وجه خاص و مشترک نیز دارند: آتش عنصر «تبدیل» است؛ چه آن زمان که دانه را به گیاه تبدیل می‌کند و چه زمانی که قربانی در آن می‌سوزد. آتش عنصر *شیوا* است و یکی از وجوه *شیوا*، مرگ است. *آگنی* به عنوان وجهی از شیوا مرحله‌ای را می‌سوزاند تا به مرحله‌ای دیگر تبدیل شود. آتش، ققنوس‌وار عمل می‌کند.

جایگاه *آگنی* به عنوان عنصری تحول‌بخش در *ریگ‌ودا* نیز قابل تأمل است. «*ریگ‌ودا* با این کلمات آغاز می‌شود: «*آگنیمیت پروهیتَم*»[۵۷] که به صورت تحت‌اللفظی یعنی «همچون یک کاهن با *آگنی* رفتار می‌کنم». به‌احتمال‌زیاد این جمله یعنی «آماده‌ام در پیشگاه *آگنی* چیزی را قربانی کنم» (یارو، ۱۳۸۹: ۸۴). حرکت مصوت «آ»[۵۸] در کلمه *آگنی* نه‌فقط یک حرف الفبا بلکه آغازگر حروف است. این مهم در *مانترهٔ* مقدس «اوم»[۵۹] نیز وجود دارد. با توجه به دیدگاه مقدسی که حکمت شرقی برای «کلمه» قائل است می‌توان چنین استنباط کرد که حرف «آ»، حرکت را آغاز می‌کند و به همین دلیل، «آ، فعال کردن کل تجلی پدیداری[۶۰] است» (یارو، ۱۳۸۹: ۸۴). ازهمین‌رو *ریگ‌ودا* نیز به عنوان کهن‌ترین کتاب مقدس با مصوت «آ» شروع می‌شود. حرف «آ» کامل‌ترین مصوت است. برای تولید آن دهان‌گشوده می‌شود و نفس بیرون می‌آید. گویی تلفظ آ، آزادی است و گفتار با آن آغاز می‌شود. جالب آن‌که بسیاری از هنرپیشگان در تمرینات خود از همین مصوت جهت گرم کردن حنجره استفاده می‌کنند. حرف «گ» به عنوان دومین حرف، حرفی صامت است و بنابراین کنشی محدودکننده دارد. پس از «آ» که فعال‌کننده و تجلی‌بخش کل است، «گ» با قاطعیت وارد عمل می‌شود و در بی‌کرانگی «آ» مداخله می‌کند و این‌چنین شکلی خاص آفریده می‌شود و مصوت نامحدود قدرت آفریدن با کنشی صامت متوقف می‌گردد. بنابراین واژه‌ها برای شکل گرفتن نیازمند عرصه و محدودیت به صورت توأمان هستند؛ مرزهایی که میان زبان و دندان شکل می‌گیرد و چیزی را از کل جدا می‌کند و صورت می‌بخشد. عالم نیز از این عرصه و محدودیت مستثنا نیست و در آن *آگنی* در شکل‌بخشی و صورت‌دهی نقش ایفا می‌کند و همه‌چیز با او آغاز می‌شود.

هنر در آیین هندی

ازآنجاکه این پژوهش قصد دارد نگاهی درون تمدنی به تمدن هند داشته باشد، به‌طور موجز با بررسی متون مقدسی چون *ودا*ها و *اوپنیشد*ها و *براهمنه*ها و هم‌چنین آراء برجسته‌ترین متفکرین حوزه هندشناسی تلاش گردید مفهوم هنر و زیبایی در حکمت هندی به‌طور خلاصه بیان شده و تفاوت آن با آراء برآمده از تفکر زیبایی‌شناسانه بیان گردد. لازم‌به‌ذکر است که نویسنده در مقاله‌ای مستقل، با استناد به منابع اصلی ودایی، این مؤلفه‌ها را با جزئیات کامل تبیین کرده است. بر همین اساس اهم خصوصیات هنر در اندیشهٔ هندی را می‌توان چنین دانست:

نخست به‌واسطه آنکه که نگاه هندی به جهان، تفکری کل‌نگر است، مقولاتی همچون هنر و زیبایی را نمی‌توان مفاهیمی مستقل دانست و همواره میان آن‌ها با دین، مذهب و آیین اشتراکاتی وجود دارد.

دوم، تمامی فعالیت‌های جسمانی و روحانی بشر می‌باید در مسیر رسیدن به غایات چهارگانه حیات (*دارمه*[۶۱]، *اَرته*[۶۲]، *کامه*[۶۳] و *مکشه*[۶۴]) باشد (رمضان‌ماهی و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۷) و هنر نیز از این امر مبرا نیست. هنر و زیبایی در ارتباط کامل با معرفت، شناخت و آگاهی است و تلاش فرد (چه هنرمند و چه مخاطب) را در رسیدن به *مُکشَه* (رهایی) یاری دهد (Rig Vedas, Aitareya Brahmana, VI: 27). پس هنرمند نوع خاصی از انسان نیست، بلکه هر انسانی گونهٔ خاصی از هنرمند است که با توجه به آنچه نظام طبقاتی بر عهده او نهاده وظایف خاصی را در پیش‌بُرد جامعه به انجام می‌رساند. اثر هنری تنها به مثابه محرکی است که سبب گشایش و رهایی روح از همه عوامل بازدارندهٔ بصیرت می‌شود. بنابراین هنر برای نیل به غایات خاص به خدمت گرفته می‌شود و ارزشی درون–خودی ندارد.

سومین مورد آنکه نگاه متافیزیکی به مقوله هنر و زیبایی سبب می‌شود هنر با دو مفهوم شهود، مراقبه و یوگا ارتباطی ناگسستنی یابد؛ حس شهود برای ادراک اصلِ صورتِ چیزها، هنرمند را شبیه به نیایشگری می‌کند که با تکرارِ اوراد و تمرکز ذهن به وادیِ معقول راه می‌بَرَد. بنابراین احساسِ فردی و قوای حسی در تولیدِ اثرِ هنری نقشی ندارد و هنر کاملاً وابسته به حوزهٔ معقول است و نمی‌توان از استعداد هنری و شخصیِ هنرمند حرفی به میان آورد (رمضان‌ماهی و همکاران، ۱۳۹۷: ۹۸).

چهارم با توجه به متون ودایی مفهوم اثر هنری از نظر بیرونی برای فایده و کاربرد و از نظر درونی برای لذت قوهٔ عاقله است که در یگانگی عاقل و معقول حاصل می‌شود (chāndogya Upa-niṣad, VIII, 1: 1-3). بنابراین با آن‌که تجربهٔ حقیقی زیبایی در کُنه خود تعریف‌ناپذیر است، اما می‌توان آن را انفتاح و لذت قوهٔ عاقله دانست.

پنجم آنکه چون مبدأ هنر، ملکوت است بنابراین هنرمند نقشی در ساخت و تولید اثر ندارد؛ هنرمند صرفاً وسیله‌ای است که به‌واسطه آن خالق (خدا/ برهمن) دست به خلق می‌زند. هنرمند در طی مسیر خلق هنری از زمانی که فرم را به صورت ذهنی

می‌بیند تا زمانی که به آن شکل بیرونی می‌بخشد، در طی طریقی درونی است و در طول این مسیر می‌باید سکون یافته باشد؛ بدین معنا که خودِ آشنایِ خود را کنار نهاده و با اصلِ چیزی که قصد بازآفرینی آن را دارد به یگانگی کامل رسیده باشد. همین یگانگی و فراموشیِ خود سبب می‌شود امکان حضور برهمن در فرد به وجود آید (شایگان، ۱۳۷۵: ۱۷۳). بنابراین فعالیت هنری به لحاظ مفاهیم معقول مبتنی بر روابط علیّ نیست، بلکه راه شکافتن و ویران ساختن دیوارها و موانع ذهنی و عاطفی است که تجلی ذاتیِ جان در پسِ آن‌ها نهان گشته است. به‌بیان‌دیگر هنر، بنا به مناسکی که در مسیر آن انجام و نیز آثار و نتایجی که از آن حاصل می‌شود، عملی عبادی است» (بلخاری، ۱۳۹۳: ۶۵-۶۶).

ششم آنکه اتحاد با مضمون غایی، هم برای هنرمند و هم مخاطب، امری الزامی است و همچون پیش‌شرطی برای نقش بستن صورت خیال در ذهن هنرمند و بازآفرینی آن در ذهن نظاره‌گر است (Rigveda, V, 2: 11).

هفتم روح هنرمند و مخاطب می‌باید به مدد ظرایف طبع، مستعد چنین رهایی و گشایشی باشد. به‌عبارت‌دیگر ادراک اثر هنری با معرفت درونی و قلبی فرد (چه مخاطب و چه هنرمند) وابستگی کامل دارد.

و درنهایت آنکه تقلید از صورِ معقول به معنای تقلید از صورت جسمانی اشیاء نیست، بلکه تقلید از طبیعت به معنای خلق همچون طبیعت است (بلخاری، ۱۳۹۳: ۷۳). تقلید، چیزی به مثابه رونویسی از دست خدایان است؛ آنچه بوده مجدداً اجرا می‌شود؛ به همین دلیل هنر تنها در وادی عمل و اجراست که حاصل می‌شود و در همین اجراست که تخیل خلاق هنرمند سبب ایجاد و آفرینش می‌گردد. این عمل‌گرایی از کلیدی‌ترین خصوصیات هنر سنتی است.

وجوه مشترک عمل قربانی و اجرای نمایش آیینی

حال که اصول و مبادی عمل قربانی و امر هنری برشمرده شد، می‌توان به وجوه مشترکی که با استناد به آنها اجرای اثر هنری نمودی از عمل قربانی است برشمرد.

توجه به این نکته ضروری است که در بنیان اندیشهٔ هندویی میان معماری معبد (قربانگاه) و بدن سالک ارتباط همانندی وجود دارد. «کهن‌ترین گونهٔ معماریِ مقدس هندی، هم محصور و هم مسقف، از نوع *سَدَس*[۶۵] در مراسم قداس یا قربانیِ *ودایی* است؛ (یعنی خودِ عملیات قربانی به مثابه *سَتْرَه*[۶۶] به معنای جلسه یا نشست است). این محصوره [قربانگر] درواقع او به صورت یک جنین درمی‌آید و از زهدانِ آن محصورهٔ مقدس دوباره زاده می‌شود[۶۷] . این «کلبه یا عمارت، عالَم صغیر[۶۸] ی است که مثلاً کنج‌های آن را «چهارگوشهٔ عالَم»[۶۹] نام نهاده‌اند» (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۳۰-۲۹).

تناظری که در اینجا میان انسان و قربانگاه برقرار می‌شود، بسیار حائز اهمیت است؛ چراکه در نمایش هندی نیز همین تناظر میان محل برگزاری نمایش، کالبد بازیگر و بدن مخاطب وجود دارد. در حکمت هندی معبد (خانهٔ خدا) تمایزی با مسکن انسان ندارد؛ بزرگ خانواده هر روز در سِمَت کاهن، آیین *آگنی هُتْرَه*[۷۰] را انجام می‌دهد. از سوی دیگر کالبد انسان در این میان نقشی مهم ایفا می‌کند: از یک‌سو معبد به دست انسان ساخته می‌شود و از سوی دیگر این کالبد انسانی، تناظری کامل با معبد دارد؛ انسان، «عالم صغیر»، «معبدی مقدس» و یا همان «شهر خدا»[۷۱] است (Athara Veda, X. 2. 30 & Upaniṣad, Chāndogya Upaniṣad, VIII, 1. 1-15).

لازمهٔ این تناظرِ بدن و معبد آن است که هر نیایشی در برون صورت گیرد در درون نیز رخ دهد. محل این رخداد، دل است. در *چاندگیه اوپنیشد*، دفتر هشتم آمده: «در این تن، در مأوای برهمن، آری، خانه‌ای کوچک است، چون یکی نیلوفر، در آن خانه مأمنی است بس کوچک. آدمی می‌باید بیابد آن مأمن چیست؟ [چراکه] هرآنچه در مأمن قلب است، در جهان بیرون هست. آسمان، زمین، آتش، باد، خورشید، ماه، آذرخش، ستارگان، هرچه هست و هرچه نیست، هر چیز و ناچیز آنجاست. همه‌چیز در تنِ آدمی است، هر هستی و هر هوس.» (اوپنیشدها، *چاندگیه اوپنیشد*، ۱۳۸۷: ۲۵۴). درحقیقت این آیین‌های محسوسِ بیرونی تنها وسیله یا پشتوانه‌ای برای تأمل و نظارهٔ درون هستند که شناخت معقولات را به واسطهٔ محسوسات ممکن می‌سازند. بنابراین عمل قربانی نیز تنها عملی در ساحت بیرون نیست، بلکه می‌توان آن را ذاتاً عملی درونی و ذهنی دانست؛ «قربانگر باید تمامی ذهن و جان خویش»[۷۲] را برای چنین عملی به کار گیرد؛ این بدان معناست که قربانی‌کننده از خویشتنِ خویش تهی می‌شود و خود را قربان می‌کند؛ پس «دل همان محراب است، کالبد برون انسانِ قربانگر، همان پیشکش؛ و شعلهٔ آتش، همان جانِ مشتاق» (Śatapatha Brāhmaṇa, X, 5. 3. 12).

از تمامی آنچه گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که عمل قربانی، پیوندی میان دنیای مادی و معنوی برقرار می‌کند؛ از یک‌سو «موضوع قربانی از قلمرو و یا موقعیت دنیوی (ناپاک) به قلمرو یا موقعیت مقدس منتقل می‌شود» (Henninger, 1995: 548) و از طرفی دیگر میان کالبد جسمانی انسان - به واسطهٔ قلب- ارتباطی با عالَم روحانی برقرار می‌شود. این همان پیوند عالَم *لَئوکیکه*[۷۳] (به معنای علم محسوس) و *اَلَئوکیکه*[۷۴] (عالم فراماده/ عالم معقول) است که در هنر نمایش به‌نوعی دیگر بازآفرینی می‌شود. در اندیشهٔ هندی *رسه* امکان پیوند جهان *لَئوکیکَه* را با عالم *اَلَئوکیکَه* فراهم می‌آورد و به وسیلهٔ آن اتصالی که بنا بر روایات اسطوره‌ای در

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037533.1066

جدول ۱. ویژگی‌های مشترک قربانی و نمایش آیینی هندو (منبع: نگارنده).

قربانی	نمایش آیینی
قربانی برآمده از آیین‌های *ودایی* است	نمایش برآمده از اساطیر *ودایی* است.
کتب مقدس ودایی مثل *ریگ‌ودا*، چگونگی روند انجام مناسک قربانی با کوچک‌ترین جزئیات شرح داده شده است.	در کتب نمایش هندی مثل *ناتیه‌شاستره*، چگونگی روند انجام نمایش آیینی با کوچک‌ترین جزئیات شرح داده شده است.
قربانی نوعی عبادت است.	نمایش نوعی عبادت است.
واژه قربانی با جشن (*یجنه*) در ارتباط است و گاهاً با رقص و پایکوبی همراه است.	نمایش آیینی بخشی از یک جشن است که با رقص و پایکوبی همراه است.
انجام عمل قربانی با خواندن اوراد مقدس (*منتره*) همراه است.	قبل از شروع نمایش، بازیگر با خواندن اوراد مقدس (*منتره*) و مراقبه خود را برای اجرا آمده می‌کند.
خواندن بخش‌هایی از کتب مقدس و *منتره*‌ها به صورت جمعی صورت می‌گیرد.	خواندن بخش‌هایی از متون نمایشی مانند *مهابهارته* به صورت جمعی صورت می‌گیرد.
قربانی با جمع در ارتباط است؛ اجراکنندگان مناسک و بینندگان همه در ثمرات قربانی شریک‌اند.	نمایش به صورت جمعی انجام می‌شود؛ بازیگران و مخاطبان (شرکت‌کنندگان) همه در رسیدن به *رسه* شریک هستند.
قربانی یک عمل است؛ یعنی پروسهٔ اجرایی است و نه آن چیزی که تقدیم می‌شود.	نمایش عمل اجرایی است و به‌واسطه اجرای آن *رسه* امکان ظهور می‌یابد.
عمل قربانی باید کاملاً بر اساس آنچه در متون مقدس آمده صورت پذیرد؛ یعنی نوع اجرا همواره ثابت است.	عمل اجرایی (بازیگری) باید کاملاً بر اساس اصول آمده در متونی چون *ناتیه* صورت پذیرد؛ یعنی فاقد خلاقیت‌های فردی است.
در مراسم قربانی آگنی (خدای آتش) از ابتدا حضور دارد.	در اجرای نمایش آیینی، آگنی از ابتدا در صحنه وجود دارد که در چهار سوی صحنه روشن است.
قربانگاه در فضای باز یا بسته و در وسط صورت می‌گیرد و شرکت‌کنندگان در دورتادور مذبح حلقه می‌زنند.	نمایش آیینی فاقد *سِن* تئاتری است و تماشاچیان در دورتادور صحنه حلقه می‌زنند.
به واسطهٔ ارتباط میان متون مقدس و قربانی، تمام شرکت‌کنندگان از روند انجام مناسک قربانی مطلع هستند.	به واسطهٔ ارتباط میان اسطوره‌های آیینی و موضوع نمایش، تمام تماشاچیان از روند ماوقع نمایش مطلع هستند.
بخش مهمی از قربانی تناول ماده قربانی (خوردن) است که با طعم و چشش در ارتباط است.	واژه *رسه* به عنوان مهم‌ترین دستاورد اجرای نمایش به معنای طعم و مزه است که با خوردن در ارتباط است.
کلام و عشق به خدایان در قربانی نثار می‌شود.	بیشترین میزان *رسه* در اجرای نمایش‌های *کرشنه* صورت می‌گیرد که محوریت آن‌ها عشق‌ورزی است.
قربانی اصلی‌ترین مظهر تولد دوباره و تشرف است.	به واسطه شرکت در نمایش آیینی تولد دوباره صورت می‌گیرد.
همواره تناظری میان قربانگاه و انسان وجود دارد؛ هرچه در برون صورت می‌گیرد باید در درون نیز رخ دهد و محل این رخداد دل است.	نمایش آیینی که در بیرون در حال اجرا است، در قوه تخیل بیننده کامل می‌شود و موجب ایجاد *رسه* می‌گردد، محل این رخداد دل است.
قربانی سبب پیوند عالم برون (*لئوکیکه*) و درون (*آلئوکیکه*) می‌شود.	*رسه* تنها در صورت اتصال میان عالم معنوی (*لئوکیکه*) و عالم مادی (*آلئوکیکه*) ایجاد می‌شود.
مناسک قربانی غالباً به صورت منظم و در روزهای خاصی صورت می‌گیرد.	اجرای آیین‌های نمایشی غالباً به صورت منظم و در روزهای خاصی صورت می‌گیرد.

آغاز جهان برقرار بوده و بنا به دلایلی گسسته شده مجدداً برقرار می‌شود. به‌عبارتی‌دیگر *رسه* از معنایی در جهان مادی به معنایی در عالم غیرمادی و الوهی گسترش می‌یابد. چنین نگرشی در هنر و اندیشهٔ هندی نیز پی گرفته می‌شود، بدین معنا که این تغییر «به مثابه حرکتی از قلمرو عادی (*لئوکیکه*) یا همان عرصهٔ طعم و مزه در این جهان به عرصه‌ای متعالی (*آلئوکیکه*) [یعنی قلمرو زیبایی] -که درعین‌حال این جهانی است- در نظر گرفته می‌شود.» (Schweig, 2010: 623)

بر اساس آنچه تا کنون گفته شد می‌توان وجود اشتراکات میان قربانی و نمایش آیینی هندی را مانند «جدول ۱» دسته‌بندی کرد.

بنابراین آنچه امروزه هنر نمایش آیینی هندی خوانده می‌شود، تنها اجرای یک روایت ساده و داستانی فولکلور نیست، بلکه اجرای یک عمل مقدس است که ریشه در اسطوره و نمادهای اساطیری دارد. درواقع حلقهٔ نهایی که آیین قربانی را به هنر نمایش وصل می‌کند بر بنیان اندیشه‌های برآمده از تفکر اسطوره‌ای شکل می‌گیرد.

نتیجه

در این پژوهش با بررسی و تحلیل سه محور آیین *ودا*، عمل قربانی و نمایش آیینی تلاش شد تا فصل مشترک این سه محور روشن شود. بر این اساس، نتایج تحقیق بیانگر آن است که نمایش آیینی هندی، به عنوان هنری که بیشترین میزان *رسه* در آن ظهور می‌یابد، با اصل قربانی و مبانی ودایی به صورت توأمان در ارتباط است.

ماحصل بحث بیانگر آن است که هنر نمایش هندی در معنای آیینی با آنچه امروزه از این واژه مراد می‌شود متفاوت است. در دنیای کهن تفکیکی که امروزه میان حوزه‌های مختلف زندگی بشری ایجاد شده وجود ندارد و نوعی کل‌نگری حاکم بر تمام فعالیت‌های انسانی است. تمامی این اعمال یک هدف غایی دارند: کنشی که موجب رسیدن به *مکشه* (آزادی) و تحت قانون *دارمه* انجام پذیرد. بنابراین نمایش آیین هندی نوعی عمل عبادی است که ریشه در اهمیت و کارکرد امر قربانی در آیین *ودایی* دارد. به‌بیان‌دیگر آن نوع از نمایش آیینی هندی، که امروزه هنر خوانده می‌شود، بازخوانی نوعی از مناسک قربانی است که در خلال یک جشن آیینی اجرا می‌شود و بیش از آن‌که به دنبال دستاوردهای زیبایی‌شناسانه یا خلق اثر هنری باشد در پی رسیدن به غایتی آیینی است که درنهایت موجب ایجاد وجدی می‌گردد که *رسه* خوانده می‌شود؛ تجربه‌ای که تنها به‌واسطه تکرار عمل خدایان و بازآفرینی اعمال و حالات ایشان امکان ادراک می‌یابد. پس درک و فهم آنچه نمایش داده می‌شود وابسته به شناخت و ادراک آیین‌های کهن *ودایی* است. به همین دلیل وجوه مشترک آیین قربانی و هنر نمایش، که در این تحقیق ذیل ۱۸مورد دسته‌بندی شد، به عنوان اصلی‌ترین محور آموزه‌های *ودایی* می‌تواند در خوانش امروزین ما از اجراهای نمایش هندی مؤثر باشد. یافته‌های تحقیق بیانگر آن است که تناظری دقیق میان قربانی و نمایش آیینی وجود دارد و بنا بر آن نمایش هندی بیش از آن‌که یک اجرای تئاتری باشد، یک عمل آیینی- عبادی با هدف ایجاد *رسه* و غایت *مکشه* است. رسیدن به *رسه* تنها در صورتی حاصل می‌شود که علاوه‌بر شناخت مبانی اجرایی قربانی، بر اصول حاکم بر آن ایمان داشت و با حضور قلب به تماشای آن نشست؛ حضور قلبی که ریشه در باورهای اعتقادی به حکمت‌های ازلی *ودایی* دارد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Mahābhārata؛ سروده‌ای حماسی از سده پنجم یا ششم ق.م که به زبانِ سانسکریت و نوشته‌ی ویاسَ و گروهی از مؤلفان است و با بیش از یکصدهزار بیت، بلندترین حماسه منظوم جهان است.

۲. Rāmāyaṇa؛ حماسه باستانی هندوستان که تقریباً در بین سال‌های ۴۰۰ ق.م تا ۲۰۰ م. نگاشته شده‌است. *رامایانه* که در کنار *مهابارته*، دو منظومه بزرگ حماسی هند هستند.

۳. The Vedic religion

۴. Upaniśad؛ از متون حکمی و عرفانی هندو که حدود ۶۰۰تا۴۰۰ق.م پیرامون تفسیر *ودا*های چهارگانه نگاشته شده است.

5. *rasa*.
6. *sādṛśya*.
7. *susādṛśy*.
8. Henninger.
9. The Encyclopedia of Religion.
10. *yajña*.
11. *jashne*.
12. yazišn.
13. êzšn.
14. *yaj*.

۱۵. پروفسور «لی‌یو»، از مورخان برجسته حوزه‌ی دین در مقاله‌ای که در دایره‌المعارف بریتانیکا موجود است به خوبی این موضوع را مورد واکاوی قرار داده و قربانی را چیزی مانند هدیه می‌داند که فرای یک معامله‌ی صوری موجب ایجاد پیوند می‌شود. برای اطلاع بیشتر نگاه کنید: The Encyclopedia Britannica 1994, 26: 792.

16. Rāmlīlā.
17. *rāsa-līlā*.
18. *Bhajan*.
19. Taittirīya-Brāhmaṇa.

۲۰. soma؛ شربت مقدس سُکرآور، هم‌چنین نام گیاهی مقدس که در مراسم آیینی استفاده می‌شود.

۲۱. خدای آذرخش.

۲۲. مانند آن‌چه در آیین شینتو رخ می‌دهد.

۲۳. همین امر در دین مبین اسلام نیز دنبال می‌شود و خداوند، عمل قربانی را نوعی عبادت می‌داند که ظاهری و باطنی دارد؛ آن‌چه به خدا می‌رسد، نه ظاهر که باطن قربانی است: «هرگز گوشت‌ها و خون‌های آن‌ها به خداوند نخواهد رسید، بلکه از جانب شما تقوا(ی درونی و عملی) به او می‌رسد. این چنین خدا آن‌ها را رام شما کرده تا به پاس آن‌که شما را هدایت کرده خدا را تکبیر گویید و بزرگ بدارید و (تو ای پیامبر) نیکوکاران را بشارت ده.» (قران کریم ۱۳۸۰، سوره حج، آیه ۳۷).

24. modalité.
25. *Nāṭya Śāstra*.
26. *brāhmanas*.
27. *āranyaka*.
28. rg.
29. *atharvā*.
30. *sūtra*.
31. *śrauta sūtra*.
32. *gṛhya sūtra*.
33. *puruṣa*.

۳۴. marut؛ *ماروت*‌ها به همراه *رودرَه*‌ها (*rudras*) از خدایان فضای میانه هستند.

۳۵. barhis؛ *برهیس* نام گیاهی است که زمین قربانی (قربانگاه) را مانند فرش می‌پوشاند (داراشکوه ۱۳۹۰، ۲: ۵۰۷).

۳۶. Agni؛ خدای آتش.

37. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 391&401).
38. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 391).
39. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 390).
40. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 416).
41. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 356).
42. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 209).
43. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 347&386).
44. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 312&412).
45. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 313).
46. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 386).
47. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 412).
48. (RigVeda, *S.B.E*, XLVI, 420).

۴۹. گاهی این مراسم دو سال به طول می‌انجامید و هفتاد روحانی در اجرای آن دخیل بودند (Hiltebeitel 1995, 339).

50. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 386 & XLII, 66).
51. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 386).
52. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 17).
53. (RigVeda, *S.B.E*, XXXII, 277).
54. (RigVeda, *S.B.E*, XLVI, 75&76).

۵۵. menu؛ پدر نسل بشر.

۵۶. Agniṣṭoma؛ برای اطلاع بیشتر نگاه کنید: Johnson, 2009.

57. *agnimite purohitam*.
58. a.

۵۹. aum؛ برای اطلاع در مورد این کلمه نگاه کنید: داراشکوه ۱۳۹۰، ۲: ۵۰۶.

60. phenomenal manifestation.

۶۱. Dharma؛ قانون، شریعت، اصل.

۶۲. Artha؛ ثروت.

۶۳. Kāma؛ لذات حواس، شهوت، هوس.

۶۴. Mokśa؛ رستگاری، رهایی کامل.

۶۵. sadas؛ به معنای محل جلوس.

66. sattra.
67. *Śatapatha Brāhmaṇa*, III, 1.1.8 & *Taittirīya Samhitā*, VI, 1.1.1 & 2.5.5.
68. microcosm.
69. *Taittirīya Samhitā*, VI, 1.1.1.

۷۰. agnihotra؛ به معنای سوزاندن قربانی.

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037533.1066

71. *brahmaputra.*
72. *Śatapatha Brāhmaṇa*, II, 4.1.11 & III, 3.4.21 & III, 8.1.2 & IX, 5.1.53.
73. *laukika.* 74. *alaukika.*

فهرست منابع

قرآن کریم

آزادی ده‌عباسانی، نجمه. (۱۳۹۴) «رمزگشایی آیین قربانی در اسطوره، عرفان و فرهنگ»، *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، ۱۱ (۳۸)، ۱-۳۰. DOR: 20.1001.1.20084420.1394.11.38.1.9

اسماعیل‌پور، علیرضا. (۱۳۹۲). «خاستگاه‌های هنر نمایش در هند باستان و نگاهی به نمونه‌های ایرانی آن»، نشریه *پژوهش‌های ایران‌شناسی*، ۵(۲)، ۱-۱۶. DOI: https://doi.org/10.22059/jis.2016.59421

الیاده، میرچا. (۱۳۸۵). *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.

اوپنیشدها، کتاب‌های حکمت. (۱۳۸۷). ترجمه مهدی جواهریان و پیان یزدانجو، تهران: انتشارات مرکز.

بار، کای. (۱۳۴۸). *منابع اطلاع غرب از مذهب ایران باستان*، ترجمه فریدون وهمن و دیانت زرتشتی، تهران: بنیاد فرهنگ.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۳). *حکمت هنر هند*، تهران: سوره مهر.

بهگودگیتا متن، واج نویسی، ترجمه، واژه‌نامه‌ها و باورها. (۱۳۹۳). ترجمه مهدی علایی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

داراشکوه، محمد. (۱۳۹۰). *سِرّاکبر: اوپنیشد*، با مقدمه، حواشی، تعلیقات، لغت‌نامه و اعلام دکتر تاراچند و دکتر جلالی نائینی، دوره دوجلدی، تهران: علمی.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۳۹). *لغت‌نامه*، زیر نظر محمد معین، تهران.

راداکریشنان، سروپالی. (۱۳۸۲). *تاریخ فلسفه شرق و غرب*، دوره دو جلدی، ترجمه خسرو جهانداری، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

رحمتی، خدیجه. (۱۳۹۴). *بررسی تطبیقی قربانی در ادیان ایرانی و هندی*، تهران: ماشی.

رمضان‌ماهی، سمیه؛ ریخته‌گران، محمدرضا؛ بلخاری قهی، حسن؛ محمودی، ابوالفضل. (۱۳۹۷). «نسبت زیبایی‌شناسی و هنرهای سنتی در حکمت هنر هند»، *فصلنامه کیمیای هنر*، ۷ (۲۷)، ۹۳-۱۰۸.
URL: http://kimiahonar.ir/article-1-1312-fa.html

----------. (۱۳۹۶). «ناتیه‌شاستره، دستورالعمل‌هایی برای ظهور رسه در نمایش هندی»، *نشریه تئاتر*، ۴ (۷۱)، ۱۴-۴۲.
URL: https://quarterly.theater.ir/fa/117934

شایگان، داریوش. (۱۳۷۵). *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*، دوره دو جلدی، تهران: امیرکبیر.

شکنر، ریچارد. (۱۳۹۴). *نظریه اجرا*، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: سمت.

کتاب مقدس. (بی‌تا). بی‌جا.

کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۸۴). *استحاله طبیعت در هنر*، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر

----------. (۱۳۸۹). *هنر و نمادگرایی سنتی*، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

معین، محمد. (۱۳۷۶). *فرهنگ فارسی*، چاپ یازدهم، تهران: امیرکبیر.

منصورزاده، یوسف؛ بهفروزی، مینو. (۱۳۹۷). «تحلیلی بر آیین قربانی میترا و نمادهای آن بر اساس آثار هنری»، نشریه *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۲۳ (۷۶)، ۵۱-۶۰. DOI: 10.22059/jfava.2018.248604.665840

یارو، رالف. (۱۳۸۹). *تئاتر هند*، ترجمه نریمان افشاری، تهران: فرهنگستان هنر.

Bhagavata Purana. (2011). (A Set of Two Volumes), trans. Ramesh Menon, Rupa Press.

Chāndogya Upaniṣad: In the Thirteen Principal Upanishads. (1933). ed. R. E. Hume, 2nd ed., London.

Gosh, B. K. (1988). *Vedic Literature, General View*, in Book III: The Aryans in India; the Vedic Age, ed. R. C. Majumdar, 15ed., Bombay, Bharatya Vidya Bhavsn.

Henninger, j. (1995). *The Encyclopedia of Religion*, ed. M, Eliade. Vol.10-12.

Haug, Martin. (2008). *Essays on the Sacred Language, Writings, and Religion of the Parsis*, ed. Edward William West, the University of Michigan, digital version.

Johnson, W. J. (2009). *A Dictionary of Hinduism*, Oxford University Press.

King Keenan, Dennis. (2005). *The Question of Sacrifice*, Indiana University Press.

Kinsley, D. R. (1993). *Hinduism a cultural Perspective*, 2nd ed. MacMaster University, Prentice Hall Inc.

RigVeda Brahmanas: The Aitareya and Kausitaki Brahmanas of the Rigveda. (1998). translated from the Original Sanskrit by Artur Berriedale Keith, D.c.l, D.Litt. Motilal Banarsidass Publishers Private Limited. Delhi.

Śatapatha Brāhmaṇa. (1900). ed. J. Eggeling, 5 Vols, Oxford.

Schweig, Graham M. & David Buchta. (2010). *Rasa Theory*, Brill's Encyclopedia of Hinduism 2. Edited by Knut A. Jacobsen. Leiden: Brill.

The Encyclopedia Britannica. (1994). Differentiation between Sacrifice and Rituals. Online version: https://www.britannica.com

Sunil, Princy. (2005). *Rasa in Sanskrit drama*, the Indian of world literature in English, vol. 1, No. I-Jan

Taittirīya Samhitā: The Veda of the Black Yajur School (1914) ed. A. B. Keith, Cambridge, Mass.

The Upanishads: Breath from the Eternal. (2007). trans. Swami Prabhavanada & Frederick Manchester, published by New American Library.

Verma, Dayanand. (1999). *The Bhagavad Gita: A Modern Interpretation*, Detailed Commentary with Sanskrit Text and Simple Easy to Follow Explanation Related to Present Day Life, Publisher: Books for All.

Zaehner. R. C. (1988). *Hinduism*, Oxford University Press.

OPEN ACCESS

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نقش حاکمیت و اندیشهٔ سیاسی اَبِش‌خاتون در عرصهٔ فرهنگی شیراز

نفیسه ضرغامی[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۲۰ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۰۵ □ صفحهٔ ۶۶-۵۱
Doi: 10.22034/RPH.2024.2037895.1067

چکیده

دربارهٔ حاکمیت اَبِش‌خاتون، تنها فرمانروای زن فارس در قرن هفتم هجری قمری، اطلاعات کافی در دست نیست و آنچه هست اشاراتی محدود در چند منبع تاریخی است. در بررسی شرایط اجتماعیِ شیراز قرن هفتم هجری، نقشِ پررنگ حاکمیت اَبِش‌خاتون در سیاست‌گذاری‌های سیاسی، اقتصادی، امنیت اجتماعی و فرهنگی به‌خوبی مشخَص است. شکی نیست که اَبِش‌خاتون با ازدواج سیاسی و پیوند خانوادگی با ایلخانان، برای حفظ امنیتِ سیاسی و فرهنگی راهی باز کرد که مردم و اهل قلم و هنر از آن بهره‌مند شدند. هدف این مقاله تحلیل گفتمان سیاسی و حاکمیت قدرت اَبِش‌خاتون و بازتاب آن در فرهنگ است و در پی پاسخ به این پرسش که در بحبوحهٔ سیاسی آن زمان چگونه یک فرمانروای زن، توانست با اتکا بر جایگاه قدرت سیاسی، فرهنگ، ادب و هنر را در دامن خود بپروراند. اَبِش‌خاتون (اولین نماینده رسمی ایلخانان در فارس)، مانند اسلافش (اتابکان فارس) نقشی مؤثر در تبدیل شیراز به کانون فضلا و ارباب هنر داشته است. علاوه‌بر این موارد نمی‌توان از نقش بسیار حیاتی اَبِش‌خاتون در رونق اقتصادی که لازمهٔ حمایت از هنر است، چشم پوشید. از این منظر بایست حامیان هنرپرور هرات را به‌نوعی وام‌دار همین سیاست‌گذاری‌های قرن هفتم هجری شیراز دانست. این مقاله که از رویکردی بینارشته‌ای، جغرافیایِ انسانی، فلسفهٔ سیاسی، علوم اجتماعی و قوم‌نگاری، بهره می‌برد؛ ازنظر هدف، بنیادی-نظری بوده و از نظر روش، توصیفی-تحلیلی به شمار می‌رود. همچنین اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و تارنماهای گوناگون گردآوری شده و نهایتاً اطلاعات با رویکردی کیفی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته است. بر همین اساس با استنباط‌های ضمنی، ارتباط بین سیاست و شرایط اجتماعی بررسی شده و زمینه‌های شکل‌گیری هنرهای گوناگون در مواضع مورد بحث قرار گرفته است. نتایج تحقیق بیانگر انطباق فرمانروایی اَبِش‌خاتون با حاکمیت مرکزی و کارایی مناسب سیاست‌گذاری‌های او است که با ترکیب میراث هنر پیشامغولی با عناصر فرهنگ جدید، توانست کانون اُدبا، فضلا و هنرمندان را در شیراز قرن هفتم هجری اعتلا بخشد.

کلیدواژه‌ها: اتابکان، مغولان، اَبِش‌خاتون، حاکمیت قدرت، گفتمان سیاسی- فرهنگی.

۱. دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: n.zarghami@ut.ac.ir

استناد: ضرغامی، نفیسه. (۱۴۰۳). نقش حاکمیت و اندیشه سیاسی اَبِش‌خاتون در عرصهٔ فرهنگی شیراز. رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۵۱-۶۶.
https://rph.soore.ac.ir/article_716518.html

مقدمه

قرن هفتم هجری قمری یکی از پرآشوب‌ترین ادوار تاریخی ایران به شمار می‌رود. یورش سراسری مغول به مناطق مختلف ایران، نبود دولت مرکزی، آشفتگی و عدم آمادگی امرا و سلاطین برای ایستادگی در برابر مغولان، انفعال و جبری‌گرایی مردم و تلقی حملهٔ مغول به عنوان بلایی آسمانی و عواملی ازاین‌دست، موجب شد بخش اعظم این قرن عرصهٔ تاخت‌وتاز لشگر مغول و قتل‌عام‌های حیرت‌انگیز ایشان شود. از مخرّب‌ترین وجوه حمله مغول این بود که باعث گسست فرهنگی و علمی در ایران شد؛ دلیل این گسست همه‌جانبه این بود که مغولان با قتل‌عام علما و اصحاب هنر و تخریب مراکز علمی و فرهنگی، عملاً امکان تداوم این شاخه‌ها را از آن‌ها سلب کردند. معدودی از اصحاب علم و هنر نیز گرفتار مغولان نشدند بالاجبار جلای وطن کرده و به سرزمین‌های دوردست‌تر و ایمن‌تر گریختند. به‌این‌ترتیب چرخهٔ معمول انتقال و آموزش علم و هنر، در بخش اعظم ایران بالکل از میان رفت.

در چنین شرایطی، اتابکان فارس و خصوصاً اتابک ابوبکرِ سعد (۶۵۸-۶۲۳ ق)، که علی‌القاعده از سرنوشت شهرها، روستاها و قلاعی که در مسیر مغولان قرار داشتند، مطلع بوده‌اند مدبّرانه و با پذیرفتن ایلی، راه لشگر مغول را سد کرده و در ادامه، مانند آل‌بویه، مرکزی برای حمایت از بزرگان علم و هنر و ادب به وجود آوردند. شیراز عصر مغول، از معدود مراکزی بود که پیوند ادوار پیش و پس از مغول را در جنبه‌های مختلف حفظ کرد. علاوه‌بر این، شیراز این عصر، به سبب امنیتی که محصول تدبیر حکّام آن بود، به کانونی برای جذب اهل علم و هنر از مناطق مختلف تبدیل شد. شیراز، که مانند اغلب مناطق ایران پس از اسلام، تختگاه بسیاری از صاحبان قدرت و سلاطین و امرای مختلف بود، خصوصاً پس از حملهٔ مغول، اهمیت بسیاری یافت. شیراز در بزنگاه حوادث، تصرف بغداد و سرنگونی خلافت عباسی و سربرآوردن حکومت‌های محلی، رونق فزاینده‌ای در علم و هنر یافت و زمینهٔ توسعه و بسط فرهنگی و علمی و هنری آن فراهم شد.

کتابداری یکی از سنّت‌های مهم دربارهای ایران بوده که تا مدت‌ها تداوم داشته است.[۱] این کتابخانه‌های عظیم، که لامحاله محل اجتماع خطاطان و ورّاقان و وصّالان و مذّهبان و مصوّران بوده، عامل اَصلی شکل‌دهیِ «سنّتی نو» در قرن چهارم شد که بعدها به دربار غزنویان و سلجوقیان رسید. همین سنت در زمان اتابکان به پشتوانهٔ حوزهٔ ادبیات، قوام یافته و در عهد ایلخانان رسمیت پیدا کرد. یکی از کسانی که در بستر همین سنت رایج، از هنرمندان و ارباب صنایع مستظرفه در شیراز حمایت کرده، اَبِش‌خاتون است؛ اَبِش‌خاتون دختر اتابک سعد که در سال ۶۲۲ هجری توانست مقام رسمی حاکمیت را به صورت موروثی به دست آورده و، به قول فاطمه مرینسی، مقام ملکه را کسب کند. مقامِ اتابکی (ملکه) اَبِش‌خاتون، محصول حاکمیتِ سنّتِ قومی و ایلیِ ترکان و مغولان مبنی بر اهمیت جایگاه اجتماعی زن،[۱۲] بر سنّت جامعهٔ ایران (احترام به مقام معنوی زن) بود؛ اَبِش‌خاتون، در چنین شرایطی، توانست مراحل ترقی را در هرم قدرت طی نموده و در عرصهٔ سیاسی جای‌گیر شود. شایان ذکر است از نظر روش‌شناسی، بررسی جایگاه و نقش خاتون‌ها در دستگاه مغولان صرفاً از منظر مطالعات جنسیتی مناسب نخواهد بود. روش انتخاب شده برای این پژوهش بر اساس تاریخ فرهنگی و قومی است که با توجه به شرایط اجتماعی‌ـتاریخی، شرایط دوره‌ای از حاکمیت شهر شیراز و حمایت‌های ملکه‌ای از تبار ترکان، تفسیر و تحلیل تکمیل می‌شود. تعریف ما از فرهنگ گسترده است و نه‌تنها شامل محصولات فکری جامعه مورد نظر می‌شود، بلکه فعالیت‌های سیاسی، مذهبی و هنری زنان تحت حکومت مغول را نیز در بر می‌گیرد. یکی از مفیدترین شیوه‌های تأمل در این دورهٔ تاریخی این است که رویدادهای اجتماعی را رویه‌هایی بدانیم که به‌گونه‌ای نظام‌مند، موضوعات را که درباره‌شان سخن می‌گویند، شکل می‌دهند و تأثیرات یا جلوه‌های آن، در شناخت شیوه‌های تفکر و رفتار بسیار مفید است. در خصوص تلقی اندیشه سیاسی به مثابهٔ چیزی واجد تأثیر باید عوامل قدرت و آگاهی را در نظر داشت زیرا سیاست‌ورزی، دقیقاً به دلیل وجود همین است؛ تا جایی که کانون فرهنگیِ شیراز، در کنار برخی مناطق از قبیل آسیای صغیر، به عنوان مکانی امن، پذیرای ادبا و فضلای مهاجر باشد. در قرن هفتم هجری قمری و متعاقب حملهٔ مغول به ایران، فرآیند دیگری از اقتباس‌ها و ابداعات، در کرمان و شیراز با انگارهٔ جهان‌نگری جدیدی، آغاز شد.این مفاهیم نظری امروزه در تحقیقات تاریخی کاربرد دارند و مورخان از آن‌ها در بسیاری از تحلیل‌های خود استفاده می‌کنند. در این پژوهش تلاش ما بر این است که با استفاده از گزاره‌های موجود به نقشِ حاکمیت قدرت اَبِش‌خاتون بر بر عرصه فرهنگی هنریِ شیرازِ قرن هفتم بپردازیم.

پژوهش‌ها حاکی از این است که برابری سیاسی زنان جنبهٔ حقوقی دارد تا اینکه واقعی دانسته شود. در این راستا، جامعه‌شناسان و پژوهشگران با آسیب‌شناسی در حوزه‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، سعی بر رفع موانع موجود در نحوهٔ اجرایی شدن مطالبات زنان جامعه، را دارند. فاطمه مَرینسی پژوهشگر مراکشی، مطالبات زنان را در جامعهٔ جهان اسلام با بازخوانی تاریخ حاکمیتِ اسلام بررسی کرد که بعد از اسلام، پانزده ملکه، بر مسند جایگاه قدرت قرار گرفته و حکمرانی کرده‌اند. هنگامی‌که بینظیر بوتو (۱۹۵۳-۲۰۰۷م)، نخست‌وزیر پاکستان، در سال ۱۹۸۸ میلادی به نخست‌وزیری رسید؛ مخالفینی مدعی بودند که تاکنون هیچ دولت اسلامی به دست یک زن نبوده است. اما مستندات تاریخی

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037895.1067

خلاف این ادعا را نشان می‌دهد. یکی از زنانِ فرمانروا در تاریخ اسلامی، ملکه اَبِش‌خاتون است، که حاکمیتِ یکی از ایالت‌های مهمِ اسلامی (دولت وقت) به وی واگذار شده بود. مقامِ اتابکی (ملکه) اَبِش‌خاتون، حاصلِ حاکمیتِ سنت قومی و ایلی ترکان و مغولان اهمیت جایگاهِ اجتماعی زن، در سنت و فرهنگ ترکی_مغولی را نمایندگی می‌کند. او توانست در هرم قدرت و عرصهٔ سیاسی استحکام یابد؛ اما تاریخ‌نویسان گزارش‌هایی کم و غالباً تکراری را دربارهٔ این شخصیت ثبت کرده‌اند. با وجود تعداد اندک حاکمان زن در رأس قدرت دولت مغولی، آن‌ها در برخی از ولایات ایلخانی دارای موقعیت‌های قدرتمندی بودند.در بخش‌هایی از ایران که تحت حکومت سلسله‌های ترک‌تبار و تحت فرمانروایی مغولان بودند؛ در برخی ولایات زنانی به عنوان سران قانونی دولت در سراسر این مناطق به‌طور فعال در امور سیاسی شرکت داشتند. نقش زنان در سیاست‌گذاری‌ها با مرکز قدرت در شمال غربی ایران تفاوت داشت. بنا بر ضرورت و اهمیت موضوع ما بر ولایت فارس که اَبِش‌خاتون از سلسله سلغری در آن حکومت کرد، متمرکز می‌شویم.

روش تحقیق

اطلاعات قابل استنادی که از دوران حکومت اَبِش‌خاتون در دست داریم، درمجموع، بسیار کم است. شاید کسانی این مسئله را با نگاه متحجّرانه تاریخ‌نویسان و غلبهٔ مردسالاری و این قبیل امور مرتبط بدانند. دلیل این امر هر چه باشد، نتیجهٔ آن معلوم است: فقدان داده‌های متقن و قابل اتکّا در تحلیل زمانهٔ اَبِش‌خاتون و تأثیرات او در حوزهٔ هنر و فرهنگ. بااین‌همه، ما در این مقاله می‌کوشیم حتی‌الامکان با تحلیل همین اطلاعات اندکی که از اَبِش‌خاتون در دست داریم نقش او را در انسجام شرایط سیاسی و اجتماعی آن عصر شیراز نشان دهیم و ضمناً توضیح بدهیم که شیوهٔ مختار او در ایجاد اجماع میان مردم، چگونه سامان یافته است. مبنای اصلی این پژوهش از نوع بنیادی و مبتنی بر روش استقرایی است که به‌صورت نظری با تعریف مفاهیم و از طریق بررسی اسناد و گزاره‌های مکتوب بررسی و تحلیل خواهد شد. استخراج اطلاعات گردآوری آن‌ها با روش کتابخانه‌ای صورت می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

منابع مکتوب متعددی که از عصر مغولان در دسترس است، علاوه‌بر تاریخ سیاسی و اقتصادی، اطلاعات ارزشمندی دربارهٔ تاریخ اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی به دست می‌دهند. کتاب‌هایی از قبیل «امپراتوری صحرانوردان» (رنه گروسه)، «تاریخ اجتماعی ایران» (مرتضی راوندی)، «تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا حمله مغول» (محمدرضا چیت‌ساز)، «گرگ مغول؛ زندگی چنگیزخان» (آمریک)، «تاریخ مغول» (برتولد اشپولر)، «تاریخ اجتماعی دورهٔ مغول مشتمل بر بخش سوم تاریخ غازان خان و مقدمهٔ رشیدالدین فضل‌الله» (امیرحسین جهانبگلو)، «نظام اجتماعی مغول» (باریس یاکوولیویچ ولادیمیر تسوف)، «تاریخ مغول از حمله چنگیز تا تشکیل دولت تیموری» (عباس اقبال آشتیانی)، «تاریخ اجتماعی- اقتصادی ایران در دوره مغول»، «ایران در چهار کهکشان ارتباطی» (محسنیان‌راد)، «مکتب شیراز» (یعقوب آژند)، «نقاشی ایران از دیرباز تا امروز» (روبین پاکباز)، (ا. پ. پتروشفسکیف، کارل یان و جان ماسون اسمیت)، «روزگاران» (عبدالحسین زرین‌کوب)، «تاریخ فتوحات مغول» (ج. ج. ساندرز)، «حدیث من» (ی. میاندوآبی)، «شمس و طغرا» (محمدباقر خسروی)، «سفرنامه ابن بطوطه»، «زن در ایران عصر مغول» (شیرین بیانی)، «تداوم و تحول در تاریخ میانه» (آن کاترین لمبتن)، «تاریخ وصاف الحضره» (وصاف الحضره)، «در احوال سلاطین مغول» (فضل‌الله بن عبدالله شیرازی) و «Wom-en in Mongol in Iran: The Khatuns1206–1335» (Bruno De Nicola) از منابع قابل استفاده در این حوزه است. باید خاطرنشان شود که تمامی اطلاعات این منابع مشابه بودند و تفسیر و تحلیل و استناد به برخی نظریه‌ها راهگشا شدند.

تفاسیری که از اطلاعات موجود در منابع مذکور می‌توان به‌طور خلاصه جمع‌بندی کرد ازاین‌قرار است: برخلاف دیگر اقوام کوچ‌نشین مانند هون‌ها[۲]، مغول‌ها برای ماندن تلاش کردند و زنان قبیله توانستند با همراهی لشکرها در کشورگشایی‌ها سهمی مؤثر داشته باشند. زنان طبقات بالای جامعهٔ مغولان که با اعضای خاندان چنگیزی ازدواج کرده بودند با لقب افتخاری خاتون خطاب شدند. برای تمایز آن‌ها از سایر زنان و کنیزان و نشان دادن جایگاه برتر و ازدواج با یک حاکم مرد، از لقب خاتون استفاده می‌کردند. خود این کلمه منشأ نامشخصی دارد، احتمالاً از ترکی قدیم (یا حتی زبان سغدی) آمده است، اما به‌طور مستقیم در منابع فارسی و عربی قرون‌وسطایی استفاده می‌شود. معنی این اصطلاح «بانو» یا «زن نجیب‌زاده» است و مدت‌ها قبل از ظهور مغول‌ها در آسیای مرکزی در اوایل قرن هفتم هجری قمری برای اشاره به زنان نجیب‌زاده استفاده می‌شد. واژهٔ خاتون به سلسله‌مراتب اجتماعی و تقسیم‌بندی افراد به گروه‌های مختلف بر اساس موقعیت، ثروت، قدرت یا ویژگی‌های دیگر نیز اشاره دارد. بر اساس قراین موجود آگاهی از چرایی تسلط مغول بر اوراسیا، مشروط به اطلاعاتی است که می‌توانیم دربارهٔ این زنان به دست آوریم. از سویی منابع موجود دربارهٔ امپراتوری مغول به‌طور عمده حول محور مردان است؛ زیرا اعمال زنان گاهی برای انتقال اطلاعات یک روایت خاص استفاده می‌شد و بنابراین بخش اعظمی از اطلاعات

جانبدارانه، کلیشه‌ای و متعصبانه است. از سویی دیگر، زنانی که با مغول‌ها وصلت می‌کردند؛ معمولاً از افراد برتر جامعه مانند ملکه‌ها، خاتون‌ها به‌عنوان افراد شاخص در خانواده‌های سلطنتی هستند. درباره زنان امپراتوری مغول هرگاه اطلاعاتی پیدا می‌کنیم، همواره مربوط به خاتون‌ها است؛ یعنی زنان نخبگان یا ممتاز از نظر مذهبی، نسب و موقعیت سیاسی. به همین دلیل، با توجه به این واقعیت که وقایع‌نگاری تاریخی بیشتر به زندگی در دربار و دستاوردهای نظامی حاکمان ـچه امپراتوری و چه محلیـ و همچنین به تشکیلات نظامی فاتحان ترکی‌ـمغولی می‌پردازد، فضای کمی برای مردم عادی باقی می‌ماند، مگر اینکه آن‌ها به عنوان قربانیان نظام مالیاتی یا با اشاره به رفت‌وآمد و حرکت مداوم نیروهای نظامی در یک منطقه، به تصویر کشیده شوند. درنتیجه، نمایندگی نامتوازنی از زنان در منابع تاریخی وجود دارد که غلبه بر آن دشوار است. علاوه‌براین، پژوهش درباره زنان در قرن هفتم و هشتم هجری قمری در مقایسه با زنان در اروپا یا چین قرون‌وسطی، هنوز در مراحل ابتدایی خود قرار دارد. بنابراین، این مقاله تلاش می‌کند دیدگاهی دربارهٔ موردی از این زنان ملکه ارائه دهد، درحالی‌که حذف اجتناب‌ناپذیر زنان از جامعهٔ گسترده‌تر که از ثبت تاریخی گریخته‌اند را نیز می‌پذیرد.

شیراز قرن هفتم هجری قمری

از زمان صفّاریان، بویهیان تا دوران اتابکان (قرن هفتم)، شیراز محل اجتماع بسیاری از صاحبان قدرت در حکومت‌های گوناگون گردید[۳]. بر اساس نظریهٔ دیوید هاروی، جغرافیِ انسانی بر ارتباطِ فرآیندهای اجتماعی و فضا (جغرافیا) و تأثیر متغیرهای فضای موجود در زندگی، شخصیت انسان‌ها و شکل‌یافتگی آن‌ها، ارتباط مستقیم دارد. بنابراین اندیشهٔ انسان (فضای تخیلی) از فضا و فضا از تفکر انسان، منبعث می‌شود. به اعتقاد هاروی شهر ترجمهٔ عوامل غیر فضایی، اعم از عوامل اجتماعی و اقتصادی فرهنگی و به‌طورکلی بافتِ موقعیتیِ جامعه، است (هاروی، ۱۳۷۹، مقدمه). بنابراین نظریه، ویژگی‌های فضایی شیراز نیز با حیات اجتماعی و تاریخی آن مرتبط است؛ ساخت شهر و تغییراتی که در ادوار مختلف در آن ایجاد شده وابسته به تغییرات حکومت، سیاست‌ها و هویّتِ قومی حاکمان بوده است. ارزش‌ها و رمزهای فرهنگی در قراردادهای مختلف اجتماعی و سیاسی هر دوره یا عصر، بازنمایی و ساختار جامعه[۴] را تشکیل داده و منعکس می‌کند؛ از این منظر، فضا همواره با ستیزهایی که بر سر قدرت رخ می‌دهد، مرتبط است.

شیراز نیز، مانند هر شهر دیگری، بر مبنای وقایع تاریخی‌اش شناخته می‌شود و هویتی مستقل می‌گیرد. شهری که با سلسله‌ای از رخدادها و حضورِ شخصیت‌های سیاسی، ادبی، علمی، در قرن چهارم هجری، قطب علم و دانش و هنرِ شد و در قرن هفتم هجری با ایجاد امنیت و حمایت دربارِ اتابکان، زمینهٔ تجدد فرهنگی خود را فراهم کرد. امنیت سیاسی حاصل از سازش اتابکان با مغول، تأثیری قطعی و مسلم در سرازیر شدن مهاجرین به شیراز و شکوفایی اقتصادی آن داشت و همین رونق اقتصادی مناسب، زمینهٔ اصلی گسترش هنر را فراهم کرد. «شهر شیراز به دلیل شرایط خاص جغرافیایی از مراکز مهم تجاری و بازرگانی ایران به شمار می‌رفت و انواع کالاها دادوستد می‌شد. مهم‌ترین راه دریایی تجاری ایران، یعنی خلیج فارس، دریای عمان و اقیانوس هند با آن ارتباط مستقیم داشت. بازرگانان شیرازی به‌غیر از هند با شرق آفریقا هم از راه یمن و دریای سرخ ارتباط داشتند (در سدهٔ چهارم حتی در زنگبار تجارتخانه‌های وسیعی راه انداخته بودند)» (آژند، ۱۳۸۷: ۲۴). شیراز که در پایان سدهٔ چهارم هجری، به سبب نبردهای آل‌بویه و ملوک شبانکاره[۵]، آسیب فراوان دیده بود، در عهد اتابکان به عنوان «دارالحکومه» تعیین شده و رونق و آبادانی خود را مجدداً به دست آورد.

هویت قومی سلغریان (اتابکان) فارس اَبِش‌خاتون

با فروپاشی حکومت مرکزی سلجوقیان در نیمه‌های قرن ششم، امیران ترک سلجوقی در ولایات مختلف حکومت‌های محلی مستقلی تشکیل داده و فرمانروایی سلاجقه را به شکل ملوک‌الطوایفی تداوم بخشیدند. این حکومت‌های محلی از سال ۵۴۱ تا ۶۲۸ ه.ق (با احتساب خوارزمشاهیان) در مناطق مختلف حکومت کرده و به اتابکان مشهور شدند. شعبه‌ای از این حکام، یازده تن از اتابکان بودند که از زمان سلطان سنجر سلجوقی در فارس حکومتی مستقل راه انداخته بودند به اتابکان فارس یا سلغریان معروف هستند.[۶] یکی از نوادگان سلغر به نام سنقربن مَودود در سال ۵۴۳ هجری بر فارس تسلط یافت و سلسله‌ای تشکیل داد که تا یک قرن و نیم دوام یافت (فضل‌الله همدانی، ۱۳۸۹: ۱-۳). بزرگ‌ترین اتابک فارس، اتابک سعد (۶۵۸-۶۲۳ هـ) است؛ فرمانروایی واقع‌بین و دوراندیش که با شناخت دقیق زمان خود با تدابیر خردمندانه فارس را از هجوم مغول در امان نگاه داشت. اتابک حتی برای فتح بغداد به هلاکو یاری رسانید. او با ارسال خراج به دربار قوبیلای قاآنِ مغول، حکومت خود را بر فارس استمرار بخشید و امنیت، آسایش و رونق اقتصادی را فراهم آورد. در این دوره، شیراز بار دیگر پس از عضدالدوله دیلمی، کانونِ تجمع ادیبان و عالمان، شعرا و فضلا شد.

اَبِش‌خاتون دختر سعد دوم از طرف مادر از نسل حکام قُتلغ[۵] کرمان بود. مادر اَبِش‌خاتون بی‌بی‌ترکان بود، سَلغُریان فارس به‌واسطه این ازدواج با دولت قُتلغ کرمان رابطه خویشاوندی برقرار نمودند.[۷] هم‌زمان با حاکمیت قُتلُغ ترکان در کرمان خاتونی از اتابکان سلغری به نام اَبِش‌خاتون که در همسایگی و خویشاوندی

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037895.1067

آن‌ها نیز بودند، به ادارهٔ ایالت فارس منصوب شد. بدین‌ترتیب اَبش‌خاتون، در سال ۶۶۲ ه.ق، با حکم هُلاکوخان، همانند ولیعهدهای ذکور و بدون کوچک‌ترین مشکلی به سلطنت رسید و روزهای جمعه به نامش خطبه خوانده شد و سکه ضرب (تصویر شمارهٔ ۱) گردید (زرکوب‌شیرازی، ۱۳۵۰: ۸۹). اَبش‌خاتون به هنگام رسیدن به مقام اتابکی بسیار جوان بود؛ او پس از یک سال حکومت در فارس به‌اتفاق خواهرش سلغم و مادرش ترکان‌خاتون به خدمت ایلخانان رسید.

اَبش‌خاتون با منگوتیمور (پسر هُلاکو) ازدواج کرد. تردیدی نیست که این نوع ازدواج‌ها، مانند تمام ازدواج‌های عالم سیاست، اغراض اصلی دیگری را، غیر از خود ازدواج، در نظر می‌گرفتند. در اینجا نیز، وصلتی که بین مغولان و دختران حکام تابع صورت می‌گرفت، راهی برای خویشاوندی و تصاحب ایالت‌های با ارزش دنیای اسلام بود. اَبِش‌خاتون برای تأیید حکومتش به‌اتفاق مادرش، ترکان خاتون، پیش ایلخان وقت (احمد تکودار)[۸] رفت و با سفارش و حمایت طاش‌منگو و با خزاین فراوان مساعدت تکودار را جلب کرده و درنهایت با درخواست او برای احراز اتابکی موافقت شد (زرکوب‌شیرازی، ۱۳۵۰: ۸۹-۹۰).

در زمان تصدی او با دربار ایلخانان در مورد پرداخت خراج و تصرف املاک درگیری مداوم وجود داشت. این واقعیت که شیراز توسط تگودار به اَبش‌خاتون اعطا شد، به نظر می‌رسد عاملی در مداخلهٔ مستقیم در تصمیمات ارغون‌شاه در منطقه بوده است. در این زمان ارغون‌شاه از مادر شوهر اَبِش، اولجئی‌خاتون، اجازه خواست و اقدامات پیشنهادی خود را برای او توجیه کرد. سپس دستور داد ملکه فارس را به دربار بیاورند. در ابتدا اَبِش‌خاتون از اطاعت خودداری کرد و در عوض هدایایی را برای برخی از نجیب‌زادگان محترم مغول و ایرانی تدارک دید؛ اقدامی سیاسی شبیه به راهبردهای توراکینه‌خاتون[۹] و سرقویتی‌بیگی[۱۰] و سعی کرد اوضاع را به نفع خود تغییر دهد[۱۱] (Nicola, 2017: 112).

حکومت و حاکمیّت مشروع اَبش‌خاتون

تردیدی نیست که وقتی افرادی با هویت‌های طایفه‌ای گوناگون، در بستر جوامع دیگر قرار می‌گیرند، به‌تناسب این محیط جدید تغییراتی پیدا می‌کنند؛ آن‌ها از طرفی تابع افراد جامعهٔ جدید می‌شوند و از رفتار آن‌ها تأثیر می‌پذیرند و از طرف دیگر جامعه جدید را از آداب و رفتار خود متأثر می‌کنند. چنین اتفاقی برای ترکان اتابک در پهنهٔ شیراز نیز رخ داد؛ اتابکان فارس هم‌زمان که تحت تأثیر برخی باورها و آداب‌ورسوم مردم آنجا قرار گرفتند، بخشی از سنن و باورهای خود را نیز به مردم فارس و شیراز منتقل نمودند. اَبش‌خاتون نیز از این قاعده مستثنا نبود؛ او از طرفی بخشی از مسائل هویتی اهالی شیراز (از قبیل زبان و آداب‌ورسوم رایج ایشان) را فرا گرفت و درنهایت به مرحلهٔ اتابکی فارس برگزیده شد؛ در طرف دیگر ماجرا، مردمان فارس و شیراز، که تحت تأثیر باورهای قوم مغول دربارهٔ زن و جایگاه اجتماعی او قرار گرفته بودند، موقعیت جدید اَبش‌خاتون را، به عنوان اتابک و حاکم، پذیرفتند.[۱۲]

تردیدی نیست که در جامعهٔ آن روزگار حضور زنان در بدنهٔ قدرت چندان سهل نبوده است. رسیدن زنان به این مقام و جلوس بر تخت سلطنت در دولت‌های اسلامی، از اوایل قرن هفتم هجری آغاز می‌شود؛ از زمانی که خلافت عباسی، به منتهای ضعف رسیده و بعد از مدتی، آخرین اعتبار آن نیز با تصرف بغداد توسط مغولان یکسره از بین می‌رود (نک: توکلی، ۱۳۸۵: ۱۶۴). حاکمیت خاتون‌های مسلمان در ایران بعد از اسلام با روی کار آمدن سلسله‌های ترک و مغول به واسطهٔ قوانین قابل تسامحی که در زمینه حقوق زنان وجود داشته، زنان موقعیت حکمرانی را به دست آوردند (توکلی، ۱۳۸۵: ۱۹۴). پس از تجزیهٔ حکومت سلجوقی، عصر حکومت اتابکان بر ایالات ایران و سپس خوارزمشاهیان و مغول، دورهٔ شوکت و قدرت زن در ایران محسوب می‌شود (بیانی، ۱۳۸۸: ۲۸). بدین گونه پس از ترکان، مغول «سنت احترام و اهمیت نسبت به زن» را بر زمینهٔ مطلوب و استواری که در طول دو قرن و نیم در ایران فراهم شده بود (بیانی، ۱۳۸۸: ۹). پس‌ازآنکه ایلات موفق به ایجاد حکومت‌های محلی و سپس توسعه و بسط و تأسیس امپراتوری‌هایی شدند و بر سرزمین‌های متمدن و شهرها دست یافتند، در لابه‌لای سنت‌های قبیله‌ای که با خود به ارمغان آوردند، یکی احترام و اهمیت به مقام زن بود (بیانی، ۱۳۸۸: ۱).

شاید اغراق نباشد اگر بگوییم مقام و اهمیت زن در عصر مغول، در هر مرتبه و طبقه‌ای از جامعه، قابل مقایسه با هیچ‌یک از ادوار دیگر نیست و آن را باید دوره‌ای استثنایی و خاص دانست. به‌طوری‌که این وضع، مردمان بیگانه معاصر خود را به شگفتی و اعجاب وامی‌داشته است: «چیزی که در این بلاد مایه تعجب فراوان بود، احترامی است که درباره زنان خود داشتند» (ابن بطوطه، ۱۳۷۶: ۳۲۹-۳۳۱)؛ مقام زن پیش ترک‌ها و مغول‌ها خیلی بلندمرتبه و محترم است، چنانکه بالای فرامین شاهی می‌نویسند «به فرمان سلطان و خواتین...» هر یک از خاتون‌ها، شهرها و ولایت‌ها با عواید فراوان در دست خود دارند و در مسافرت‌ها که با سلطان می‌کنند، اردوی جداگانه دارند (ابن بطوطه، ۱۳۷۶: ص۲۲۲).

در تحلیل شرایط حکمرانی اَبش‌خاتون از اوضاع کلی و تحولات تاریخی آن عصر نباید غفلت کنیم. می‌دانیم که کمتر از پنجاه سال پیش از به قدرت رسیدن اَبش‌خاتون، عرصهٔ حکومت و سیاست ایران، مانند بسیاری از جنبه‌های دیگر، دست‌خوش تغییرات بزرگی شد. در این عصر، که هم‌زمان با فرمانروایی اتابکان

فارس بود، حمله مغولان علاوه‌بر ویرانی شهرها، آسیب‌هایی جدی به هویت و فرهنگ ایرانی وارد کرد. چنان‌که گفتیم، تدبیر اتابکان فارس برای در امان نگه‌داشتن شهر از تهاجم مغولان کارساز شد و شیراز آن روزگار نقشی حیاتی در حفظ سنت‌های ایرانی-اسلامی بر عهده گرفت.

آنتونی گیدنز، جامعه‌شناس بریتانیایی‌تبار، تعاریفی را برای حکومت، سیاست و قدرت دارد که به نظر می‌رسد، با نوع حکومت و سیاست اتخاذشدهٔ اَبِش‌خاتون و حاکمیت قدرت او هم‌سو است؛ «حکومت[۱۳]» یعنی به اجرا گذاشتن خط‌مشی‌ها و تصمیم‌ها از سوی متصدیان و دستگاه سیاسی؛ «سیاست[۱۴]»، یعنی ابزارها و روش‌های استفاده از قدرت برای اثرگذاری بر محدوده و محتوای تصمیمات سیاسی و «قدرت» یعنی توانایی افراد و گروه‌ها در به کرسی نشاندن منافع و علائق خود (گیدنز، ۱۳۸۷: ۶۰۷).

آنچه مسلم است نقش اَبِش‌خاتون در به‌دست‌گرفتن حکومت، به دنبالِ خط‌مشی‌ها و سیاستِ اتابک سعد و تابع سیاست کلی ایلخانان بود. حوزهٔ سیاسی و تصمیم‌گیری‌های کلان، گستره‌ای وَرای دربارِ اتابکان شیراز داشت؛ تصمیماتِ کلان سیاسی در شمال غرب ایران اتخاذ می‌شد و شیراز به عنوان یکی از ایالات تابعه حکومت مرکزی، علیرغم استقلال نسبی، درمجموع تابع سیاست حکومتی و خط مش‌های کلان دولت مرکزی بود. درواقع سیاست‌ها و نهادهای قدرت در دست خانِ بزرگ و حکومت‌های ایالتی، فرمانروایان بومی از طرف خان بزرگ به حکومت گمارده می‌شدند.

حاکمیت اَبِش‌خاتون از دو منظر قابل ارزیابی است؛ یکی از منظرِ بیرونی و جایگاه آن در جهان اسلام (با لقب ملکه) و دیگر از نگاه درونی و محدود به ایران (با لقب اتابک). از منظر نخست، باید به این امر توجّه کنیم که ظهور زن در عرصهٔ قدرت در میان مسلمانان، و بالطبع احراز مشروعیت سیاسی، همواره در جهان اسلام و از منظر فقهی محل مناقشه بوده است. بعد از ورود اسلام، خلفا به عنوان نمایندگان خدا بر روی زمین و منبع اصلی حاکمیت معنوی با زمامداری زنان مخالفت می‌ورزیدند و البته از پشتوانهٔ فقهی و کلامی هم عنداللزوم بهره می‌بردند. خلیفه ضرورتاً هم از بُعد دینی و هم از بُعد معنوی جانشین پیامبر تلقی می‌شد؛ پیامبری که با شریعت خود سعادت دنیوی و اخروی مسلمانان را توأمان تضمین کرده است. به‌هرحال در چنین ساختاری، که دین عنصر غالب حیات جامعه به شمار می‌رفته، ماهیت اصلی قدرت نیز در اختیار دین بوده است.

پادشاه و سلطان (ملک)، از مؤلفه‌های خلافت است؛ پادشاهی قدرتی است دنیوی و موروثی، که زمامدار به‌واسطهٔ آن، و با اعمال زور و خشونت، مردم را فرمان‌بردار می‌سازد. اسلام به عنوان یک نظام سیاسی با مقید ساختن ملک به شریعت، خود را در برابر قدرت مصون نگه می‌دارد. به‌عبارت‌دیگر، خلافت موهبتی آسمانی (مقام دینی و دنیوی)، و پادشاهی (سلطنت و مُلک) قدرتی دنیوی است. در چنین چشم‌اندازی، ملکه‌ها نیز، به عنوان بخشی از جنبهٔ مادی قدرت در جهان اسلام، طبعاً، همواره مدعی قدرت دنیوی بوده‌اند (نک: مرینسی، ۱۳۹۳: ۴-۹).

نمادهای حاکمیت: ملکه-اتابک- اَبِش‌خاتون

عنوانِ اَبِش‌خاتون از منظر جهان اسلام و با نگاه دینی، ملکه است زیرا دو اصل اساسی نماد حاکمیت را داشته است؛ از منظر تاریخ ایران نیز، لقبِ اتابکی، نمایانگرِ شأن و منزلت قدرت حاکمیت اوست. احراز جایگاه اجتماعی همراه با نام و لقب، زمینه‌ها و دلایل خاص خود را دارد؛ چنان‌که می‌دانیم پس از فروکش کردن حملات اولیه مغول‌ها و تشکیل دولت‌ها و مراکز ثابت قدرت، زنان بیش‌ازپیش در بدنهٔ قدرت وارد شده و مقام‌های مهمی احراز کردند. چنان‌که بدرقه اوچوک گفته، پس از تهاجم مغول شمار قابل توجهی از زنان بر تخت سلطنت نشستند، به نامشان خطبه خوانده و سکه ضرب شد و مورد تائید فرمانروایان مغول قرار گرفتند (نک: مرینسی، ۱۳۹۳: ۹۳-۱۱۵).

در نظام خلیفه‌مدار حکومت اسلامی، ذکر نام زمامدار در خطبهٔ نماز جمعه و نقش نام او بر روی سکه، دو اصل اساسی و ثابت نماد حاکمیت تلقی می‌شد. خطبه‌های نماز آیینهٔ تمام‌نمای تحولات سیاسی جامعه بود؛ مهم‌ترین تحولات در عرصهٔ قدرت، از طریق همین خطبه‌ها (و با ذکر نام امرا) رسمیت می‌یافت

تصویر ۱. سکّه‌های ابش‌خاتون، موزهٔ ملک: (URL3).

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037895.1067

و القاب زمامداران، که تحت نظر خلیفه (و گاه با چانه‌زنی‌ها و بده‌بستان‌های متقابل خلیفه و حاکم) تعیین شده بود، به اطلاع عموم می‌رسید؛ این القاب، بسته به ماهیت قدرتی صاحبانشان، تعیین می‌شد. در تمام این نظام، خلافت، که محل تلاقی قدرت آسمانی و زمینی تلقی می‌شد، اعتبار ویژه‌ای داشت. در مقابل این خلافت، که ملتقا و مفصل قدرت آسمانی و زمینی بود، ملک و پادشاهی قرار می‌گرفت که، به تعبیر ابن خلدون، قدرتی زمینی و دنیوی به شمار می‌رفت، بی‌آنکه مدعی قدرت معنوی باشد.

با این وصف می‌توان دانست که نماز جمعه و خطبه‌های آن در تعیین مناسبات سیاسی تا چه حد اهمیت داشته است؛ از سوی دیگر ذکر نام یک زن به عنوان حاکم، در چنین بستری، اهمیت و غرابتی مضاعف پیدا می‌کند. از این منظر است که باید حضور اَبش‌خاتون را فراتر از یک تحول معمولی در چارچوب قدرت بدانیم؛ اَبش‌خاتون، با کسب چنین مقامی، موفق شد لغو یکی از ممنوعیت‌ها را رسماً و عملاً به جامعه بقبولاند. با در نظر گرفتن مناسبات خصومت‌آمیز میان مؤمنین و زن و وجود ابهام در حق «حضور» زن در مسجد (میزان این ابهام بسته به مکان‌ها، فرهنگ‌ها و دوره‌های تاریخی متفاوت بوده است)، اهمیت سیاسی و نمادین خوانده شدن خطبه به نام شمار معدودی از زنان قابل ستایش به نظر می‌رسد.

ضرب سکّه به نام اَبش‌خاتون نیز، به‌عنوان یکی دیگر از نمادهای حاکمیت، امتیاز قدرت و حاکمیت او را مؤکداً نشان می‌دهد. می‌دانیم که برخی محققان و مؤلفان، حاکمیت اَبش‌خاتون را حاکمیتی تشریفاتی دانسته‌اند؛ از این منظر، مسئلهٔ مهم در حکومت فارس، این بوده است که کسی از تَرَکهٔ سلجوقیان، که می‌توانسته پشتوانهٔ مردمی برای حکومت داشته باشد، بر مسند حکومت بنشیند. برخی دیگر معتقدند ایراد نام در خطبه‌های نماز و ضرب سکه نمی‌تواند تنها برای یک امر تشریفاتی بوده باشد و بنابراین حکومت اَبش‌خاتون را امری جدّی باید تلقی کرد (مرینسی، ۱۳۹۳: ۹۳-۹۵).

ضربِ سکهٔ اَبش‌خاتون، علاوه‌بر اهمیت ماهوی در نمایش قدرت، از منظر نوع خط، درج تاریخ، محل ضرب و نام اَبش‌خاتون نیز مهم است (جدّی، ۱۳۸۷: ۶۲).

این نکته را هم باید یادآوری کنیم که اَبش‌خاتون دو نماد قدرت، یعنی ذکر نام در خطبه و ضرب سکهٔ اختصاصی، را داشته است؛ این دو نماد، وجه ممیّز اَبش‌خاتون با زنان دیگری است که، بعضاً، در مقام مادر یا همسرِ فرمانروا در ادارهٔ امور دخالت می‌کرده‌اند. به‌هرروی حضور اَبش‌خاتون در صحنهٔ قدرت، به اعتباری، نشانهٔ فروپاشی نظام سیاسی اسلامی است؛ بنابراین وجه دیگر اهمیت اَبش‌خاتون در عرصهٔ سیاست این است که وی، در مقطعی تاریخی و حسّاس وارد بازی قدرت شده است.

منازعهٔ قدرت و زندگی سیاسی اَبش‌خاتون

اقتدار در منازعهٔ قدرت بین مغول‌های مهاجم و اتابکانِ فارس، سمت و سویی مسالمت‌آمیز به خود گرفت. بنا به گفتهٔ ماکس وبر، جامعه‌شناس آلمانی، حکومت (دولت) رابطهٔ سلطهٔ آدمیان بر آدمیان است. رابطه‌ای که به وسیلهٔ خشونت شروع و پشتیبانی می‌شود و برای آنکه دوستی تداوم یابد افراد تحت سلطه مجبور هستند از اقتداری که قدرت‌های موجود برای خود قائل هستند، اطاعت کنند (بشیریه، ۱۳۸۸: ۵۷). بر این اساس، رفتار سیاسیِ حاکمیت قدرت در ایلخانان ایجاب می‌کرد حاکمیتی را که با خشونت تصاحب کرده بودند با سلطه‌گری بر تمامی ایالت‌ها اعمال و با استفاده از ترفندهای سیاسی، از قبیل ازدواج، تثبیت کنند؛ ایلخانان از طریق ائتلاف‌ها به‌ویژه گرفتن عروس از حکمرانان زیردست، سلطه خود را تحکیم می‌بخشیدند. پدیدهٔ عروس ایلخانی صاحب تاج‌وتخت، که در عصر خلافت عباسیان تصورش هم محال بود، تقریباً در شجره‌نامهٔ همه خاندان‌های حاکم دست‌نشانده مغولان دیده می‌شود.

بنابراین تعریف به نظر می‌رسد در منازعهٔ قدرت بین مغولان و اتابکان فارس حاکمیت اَبش‌خاتون بر ایالت شیراز که تحت سلطهٔ خانِ بزرگ بود با اقتدار قدرتِ محلی‌اش تثبیت شده است. در آغاز اتابکیِ اَبش‌خاتون، فرمانروایی ایلخان چنان نیرومند شده بود که می‌توانست به خود اجازهٔ داشتن حکومت تشریفاتی را بدهد. امروز ما کوچک‌ترین اطلاع متقنی از چگونگی حکومت اَبش‌خاتون نداریم. مستوفی می‌نویسد: «او را پس از یکسال حکومت، برای شاهزاده منگو تیمور بن هولاکو خان خواستند و به اردو درآوردند و به تصرف دیوان مغول درآمد اما تا حدود ۲۰ تا ۳۰ سال در فارس حکومت به‌طور رسمی یا غیر رسمی به نام اَبش‌خاتون ماندگار شد» (رجبی، ۱۳۸۹: ۱۲۷). ظاهراً تا اعزام انکیانو[11] از سوی ایلخان به فارس در سال ۶۶۵ یا ۶۶۷، اَبش‌خاتون بر سر اتابکی خود بوده است. در سال ۶۸۲ هجری، سلطان احمدتکودار پس از آشفتگی‌های دیوانی فراوانی که در شیراز و فارس پدید آمد، دوباره اَبش‌خاتون را به اتابکی فارس بازگرداند (نک: رجبی، ۱۳۸۹: ۱۲۷-۱۳۰). در همین رابطه نیز وصاف می‌گوید: با ورود اَبش‌خاتون مردم شیراز شادمان شدند و محلّه‌ها و بازارها را آذین بستند. کاخ‌های شیراز را بیاراستند. خنیاگران و مطربان و بازیگران بر بام‌ها شدند. جشن و سرور یک ماه ادامه داشت. جلال‌الدین ارقان‌بن‌ملک‌خان به نیابت اتابک برگزیده شد و خواجه نظام‌الدین ابوبکر عهده‌دار وزارت شد. اَبش‌خاتون از هر ولایت برحسب میل خود دیه‌ها و مزرعه‌ها و بستان‌ها و قطعه زمین‌ها را به اینجو آورد و از جانب خود نائبان تام‌الاختیار برگماشت و ایشان تصرفی فاسد کردند و به پشت‌گرمی آنکه دو فرزند از خاندان شاهی داشت، خواص و عوام شیراز را بندگان درم خریده می‌پنداشت و مُلک را به

مَلِک موروث می‌انگاشت» (وصاف، ۱۳۴۶: ۱۲۱-۱۲۴).

هنگامی که ارغون، قدرت را از دست سلطان احمد در ربود، به سعایت و توطئهٔ سید عمادالدین علوی، اتابکی فارس را از اَبِش‌خاتون گرفت و به وی داد[۱۵]. این تصمیم اقتدار حکومت را به مخاطره انداخت و سبب انتقال اَبِش‌خاتون از محل صدارت به تبریز شد.

شخصیت و شیوهٔ زمامداری اَبِش‌خاتون

رفتارشناسیِ سیاسی اَبِش‌خاتون، اهمیت خاصی در تصمیم‌گیریِ سیاسی و اساساً هویتِ سیاسی او دارد. اعتمادبه‌نفس بالا، احساس امنیت و خودشیفتگی[۱۶] را می‌توان در رفتارشناسی سیاسی او جست‌وجو کرد. نخست می‌توانیم بر پایه نظریه روانشناسان سیاسی، مبانی و پایه‌های مهم شخصیت او را در قالب چند گروه طبقه‌بندی کنیم:

۱. انگیزه‌های شخصی (ریاست و حاکمیت)؛
۲. شیوهٔ سیاسی شدن (حاکمیت موروثی)؛
۳. توجه به مصالح عمومی و اقبال مردم؛
۴. نقش ادب‌پروری و مؤثر در انتقال فرهنگ‌ها.

اَبِش‌خاتون زمانی که وارد عرصه سیاست شد، نه فرمانده نظامی بود و نه پیشوای بلامنازع مذهبی. هرچند او در شرایطی ناگزیر، وادار به مقابلهٔ نظامی با سید علوی شد، اما نظامی‌گری در اولویتِ کاری او قرار نداشت. در جنبهٔ مذهبی هم، بدون داشتن ادعای رهبری دینی و تلاش برای کسب نمادهای آن، کوشید کار سیاست را با استفاده از دو نماد حاکمیتی (خطبه و سکه)، مدبرانه پیش ببرد. اَبِش‌خاتون، با توجه به نوع حاکمیت و زندگیِ سیاسی و نَسَب خویشاوندی‌اش، با قدرت مرکزیِ ایلخانان ارتباط داشت؛ محصول این رابطه، تداوم رفت‌وآمدها بین تبریز و شیراز بود. اَبِش‌خاتون، عامل تداوم، تحول و تبادل فرهنگی و دستاوردهای این روابط بوده است.

چنان‌که گفته‌اند در مدّت فاصلهٔ بین روی کار آمدن سلجوقیان (۴۳۰ ه.ق) و برچیده شدن دولت خوارزمشاهیان (۶۱۶ه.ق)، تمدن و فرهنگ ایران یک دوران عظمت و ثبات بالنسبه پررونقی به نام دورانِ «کلاسیک فرهنگ در تاریخ ایران-اسلامی»را طی کرد. دوران درخشندگی، تأسیس و گسترش مدارس و کتابخانه‌ها و خانقاه‌ها و رباط‌ها به صورت مراکز فعال علمی و روحانی، تهاجمات و تغییر و تحولاتِ حاکمیت این تداوم را به هم ریخت و قطع نمود و تحولات سیاسی در بسط و توسعهٔ فرهنگِ عصر تأثیر گذاشت (نک. زرین‌کوب، ۱۳۹۶: ۴۷۸-۴۷۹).

سازمان‌ها و نهادهای سیاسی، نظامی، مالی و فرهنگی شیراز در قرن هفتم، سنّتِ پیشین این شهر را دوران طلایی سلجوقیان و با همان الگو تداوم بخشید؛ پادشاهان و امیران ترک و ترکمان در حصول این شرایط نقش مستقیمی نداشتند اما تأثیر آن‌ها در ایجاد امنیتی نسبی که دوام و توسعهٔ این نهادها بدان وابسته بود قابل ملاحظه بود. علاوه‌بر اطلاعات مختصر متون تاریخی، مدایح افرادی همچون سعدی و عزالدین کیشی[۱۷] و فریدالدین احوال اصفهانی[۱۸]، در باب اتابکان و شخص اَبِش‌خاتون، بازتاب تأثیر حاکمیت و اندیشه سیاسی اَبِش‌خاتون بر عرصهٔ فرهنگی در شیراز قرن هفتم است.

پیوستگی سنّتِ «هنرورزی» در زمان ملکه اَبِش‌خاتون

دستاوردهای علمی و هنریِ سدهٔ چهارم (دوران آل‌بویه)، زمینهٔ عمده و اساسی مکتب شیراز را قرن هشتم هجری پی‌افکند[۱۹]. بویهیان، به‌ویژه عضدالدوله (۳۳۷-۳۶۷ه.ق)، به‌طورکلی روش سیاسی حکومت‌داری خود را با مرکزیت شیراز، در «قرنِ میان پرده»[۲۰] به ودیعه گذاشتند. ایشان در غنا بخشیدن به فرهنگ و هنر و بارور کردن مبانی علمی و هنری شیراز، بیش از دیگران مساهمت داشته‌اند. از مهم‌ترین فعالیت‌های آل‌بویه در شیراز به این موارد باید اشاره کرد:

۱. حفظ امنیت و آرامش در مرکز حکومت؛
۲. حمایت از اهل قلم و تشویق و حمایت از ارباب علم و دانش و هنر؛
۳. تأسیس کتابخانه‌های وسیع درباری، تشکیلات و نیروهای انسانی کتابخانه‌ها، زیر نظر یک سرپرست، یک کتابدار (ناظری از نیکوکاران شهر)؛

شماری از کاتبان و مذهّبان جدول‌کشان و مصوّران و مجلّدان را به کار نسخه‌پردازی و کتابت و جلدسازی مشغول کرده بود. توجه به تجارت و رونق اقتصادی که سنت کتابت تجاری از این زمان آغاز، در قرن هشتم هجری رایج و تا قرن دهم ادامه یافت. سنت هنرپروری آل‌بویه (به‌ویژه کتابت با خط نسخ و تذهیب نسخه‌ها)، پس از ایشان به دربار غزنویان (در شرق ایران). در عصر سلجوقیان نیز سنت‌های آل‌بویه به تختگاه عمدهٔ ایشان، یعنی اصفهان، وارد شد؛ ازآنجاکه اصفهان در زمان آل‌بویه در سپهر فرهنگی شیراز قرار داشت، بالطبع سنّت هنرپروری و کتاب‌آرایی شیراز عصر آل‌بویه در دربار سلجوقیان نیز نفوذ کرد. یکی از نتایج بلافصل چنین تحولی، نزدیک شدن سبک‌های هنری-محلی به یکدیگر و شکل‌بندی یک سبک بین‌المللی بود. در قرن هفتم نیز اتابکان فارس در تداوم و استمرارِ خصوصیات کتاب‌آرایی شیراز کوشا بودند. از این زمان سنّتِ کتابت تجاری، در شیراز شکل گرفت. در تاریخ کتابت ایران اکثر نسخ خطی مصوّر در کارگاه‌های سلطنتی و زیر نظر شاه تهیه و به شکلی مجلل مزین می‌گشت. این نسخ از مایملکات اصلی شاهان و سبب فخر ایشان بود و در کتابخانهٔ سلطنتی نگهداری می‌شد. مقدمات تهیهٔ نسخ

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037895.1067

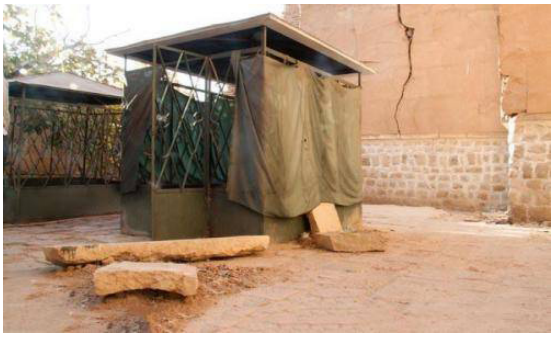
خطی (تجاری) به شکل غیر درباری، به‌واسطهٔ موقعیت تجاری در شیراز (از زمان سعد بن زنگی و اَبش‌خاتون)، فراهم شد و از سال ۷۲۶ هجری قمری، تا قرن دهم هجری قمری پایدار ماند. بعضی از اعضای این خاندان، مانند سعد بن زنگی و دخترش اَبش‌خاتون، سنّت «ادب‌پروری» و «هنرورزی» را به عمل گرفتند و سعدی و دیگر ادبا را مورد حمایت قرار دادند. با پشتیبانی این خاندان بود که هنرهای مرتبط با کتاب‌ها در قرن هفتم هجری قمری تداوم یافته و در قرن هشتم به اوج شکوفایی و شکوه می‌رسد.

آثار و ابنیهٔ اَبش‌خاتون

ابش‌خاتون مانند دیگر سلغریان آثاری از خویش در شیراز به جا نهاد که مدرسه‌ای در کوی طناب‌بافان و رباط ابش از آن جمله‌اند (میرخواند، ۱۳۸۸: ج ۴/ ۶۲۲). این رباط درحقیقت آرامگاه خانوادگی سلغریان است که برخی از ایشان مانند سعد بن زنگی و ابوبکر بن سعد در آن محل مدفون‌اند. پیش از دستیابی ابش به قدرت، عمارتی بر سر این مقابر، برپا نشده بود، اما وی پس‌ازآنکه به حکومت رسید، بنایی در آنجا برپا ساخت که به رباط ابش معروف شد (جنیدشیرازی، ۱۳۲۸: ۲۱۷). آثار این رباط اکنون به صورت بنای آجری برج مانند و نیمه‌ویرانه در بیرون دروازهٔ قصاب‌خانه شیراز نزدیک میدان مقدس (جنوب شرقی شیراز) برجاست که معروف به خاتون قیامت است. در این رباط افزون بر سلغریان، ام‌کلثوم از نوادگان امام حسن مجتبی و شماری از زهاد شیراز نیز مدفون‌اند (فرصت‌شیرازی، ۱۳۷۷: ج۲/ ۷۶۶). اطراف مقبره با کاشی‌های معرق نفیسی تزیین شده بود که هم‌اینک بخش زیادی از آن کاشی‌ها از بین رفته و فقط کاشی‌های یک جبهه آن در پشت آتش‌نشانی، باقی مانده است. بنای فعلی مقبره ساختمان آجری قدیمی مربع شکلی است که هر ضلع آن ۱۶/۷۵ متر و ارتفاعی در حدود ۱۰ متر دارد. قسمت‌هایی از کاشی‌کاری از راه داخل بنا در موزهٔ پارس نگهداری می‌شود. در بالای بنا کتیبه‌هایی مشتمل بر آیات قرآنی به خط ثلث و روی کاشی نصب شده است. آرامگاه اَبش خاتون در حیاط بنا و در اتاقی با میله‌های سبزرنگ قرار گرفته است (تصاویر ۲-۶).

تصویرهای ۲ و ۳. رباط ابش‌خاتون، جنوب شرقی شیراز (عکس از نگارنده).

تصویرهای ۴ و ۵. ورودیهٔ رباط ابش‌خاتون (عکس از نگارنده).



تصویر ۶. مقبرهٔ ابش‌خاتون (عکس از نگارنده).

تحلیل شرایط سیاسی و اجتماعی در شیراز عهد ابش‌خاتون

در محیطی که سیاست، به پشتوانهٔ فقه و کلام، در اختیار مردان بود و اهل شمشیر، که باز هم مردان بودند، بر تمام طبقات جامعه نظارت داشتند، نفوذ زنان در ارکان قدرت امری دشوار به نظر می‌رسید. زنانِ صاحب قدرت دربارِ اتابکان در چنین شرایطی، توانستند به قلمرو تصمیم‌گیری‌های سیاسی نفوذ کرده و حتّی در رأس هرم قدرت جای‌گیر شوند؛ زنانی مانند ترکان خاتون و دخترش اَبِش‌خاتون و دخترش کُردجین خاتون از همین زنان بودند که موفق شدند در هرم قدرت در شیراز قرار بگیرند.

شیراز در تلاطم عصر مغول، در پناه تدبیر سیاست‌های اتابک سعد و اَبِش‌خاتون، مکانی امن و کانون صاحبان اندیشه شد. بررسی کیفیت حکومت و روابط سیاسی و تأثیرات آن بر فرهنگ (ادب و هنر)، می‌تواند بخش‌های مغفولی از این برههٔ تاریخی را روشن کند. تبیین شرایط این عصر و توجیه وضع تاریخی و اجتماعی آن با برخی نظریه‌های فلسفی سیاسی و گفتمانی، همچنین برخی نظریه‌های جامعه شناسان قابل مطابقه است. می‌توان گفت پدیده‌های اجتماعی برداشتی گفتمانی ارائه می‌دهند؛ هر گفتمان، در کل، بخش‌هایی از حوزهٔ اجتماعی را در سیطرهٔ خود درآورده و با در اختیار گرفتن ذهن افراد، به گفتارها و رفتارهای شخصی و اجتماعی شخصی و اجتماعی آن‌ها معنا می‌دهد. از این منظر، موفقیت گروه‌های سیاسی به توانایی‌هایشان برای تولید معنا بستگی پیدا می‌کند. بازتابِ دستاوردهای فرهنگی و معنویِ هر جامعه در قالبِ اثر ادبی، موسیقی و یا نقاشی، مجموعهٔ متغیرهایی هستند که با تفکر سیاسیِ جامعه مرتبط‌اند و تحت عنوان مفصل‌بندی (روش ایجاد ارتباط میان عناصر پراکنده) تبیین می‌شوند. مجموع این متغیرها بر اثر گفتمان در جامعه رواج می‌یابند، با تغییر گفتمان‌ها دچار تغییرات می‌شوند (laclau and Muffe, 2001: 105). از دیدگاه این نظریه، امور اجتماعی به مثابه ساخت‌های گفتمانی قابل فهم هستند؛ درواقع پدیده‌های اجتماعی را می‌توان با ابزارهای تحلیل گفتمانی بررسی کرد (سلطانی، ۱۳۹۱: ۷۰).

در این نظریه، افق دید بسیار گسترده است و درنتیجه این دیدگاه خود را محدود به مطالعه متنی واحد نمی‌کند. بنابراین نظر، مطالعه و تحلیل چگونگی ساخته‌شدن ساختارها در قالب هنر، در بدو امر در فرآیند مطالعات تاریخی، معنایش را در شرایط گفتمانی کسب می‌کند؛ به عنوان مثال، شاید بتوان گفت آثار مکتب نگارگری شیراز در فرآیند مطالعاتی خود، با اشیا (کتب ادبی و تاریخی) و مجموعه آثاری مواجه است که در شرایط گفتمانی، مفهوم هنری به خود می‌گیرند و گفتمان تاریخ هنر عصر را شکل می‌دهند. در هنر شیراز قرن هفتم نیز پیوند دوجانبهٔ هنر با نظام‌های سیاسی و اجتماعی انکارناپذیر است.

بر اساس شواهد و مستندات تاریخی با اینکه اَبِش‌خاتون، که سیاست اتابک سعد را در سازش با مغولان پیش گرفته و در مرحلهٔ بعد به ازدواج سیاسی با فرزند هلاکو اقدام کرده و مسیر حاکمیت را تغییر داده بود، اگرچه بیشتر دوران حکومت خود را در اردوی ایلخان گذرانید امّا همچنان در اجرای سیاست حمایت از ارباب فضل و هنر کوشا بود. وصاف الحضره می‌گوید: «سکّه و تاریخ به نام اَبِش‌خاتون شد و از آن تاریخ ملک فارس به‌کلی در قبضهٔ تصرف بیگانگان افتاد و فرومایگان بر کارها تسلط یافتند و تا به امروز نابسامانی بیشتر می‌شود» (وصاف، ۱۳۴۶: ۱۱۰). چنان‌که می‌بینیم مؤلف، اَبِش‌خاتون را، که اصالتاً ترک و از خاندان سلغریان است، جزو مردم شیراز می‌داند و زمانی که او عروس مغول‌ها شده می‌گوید فارس به‌کلی در قبضهٔ تصرف بیگانگان افتاد.

زمینهٔ اجتماعی هنر در شیراز قرن هفتم هجری در کشاکش منازعهٔ قدرت، می‌تواند در دسته‌بندی مناسب با زمان خود قرار بگیرد؛ این زمینهٔ اجتماعی، به‌نوعی محصول ایجاد توازن میان این دو بخشِ دین و قدرت است:

الف. نقش دین که در معماری مذهبی، کتیبه‌ها، تزیینات، صنایع دستی، نقاشی دیواری‌ها حضوری پررنگ‌ولعاب داشته است؛

ب. نقش صاحبان قدرت نقشی تعیین‌کننده داشت. کوشندگی‌های حامیان بستر مناسبی در اعتلای ادب و هنر در جامعهٔ درباری شیراز ثمربخش بود.

به همین دلیل می‌توان گفت زمینهٔ هنر قرن هفتم هجری شیراز، که در طی سالیان بعد به بار نشست، حتی در انتزاعی‌ترین شکل خود، هنری وابسته است؛ این هنر، از سویی با دین و از سوی دیگر با اهدافی اجتماعی و سیاسی پیوند دارد. بدیهی است که تعلق‌خاطر درباریان به هنر و به تعبیری ذوق‌ورزی ایشان، که خصیصهٔ عمدهٔ دربارهای شیراز در قرون چهارم و هفتم به شمار می‌رود، در صورت نهایی آثار هنری اثرگذار بوده است؛ چنان‌که تعهدات دینی نیز چنین تأثیراتی در هنر بر جای گذاشته است.

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037895.1067

چنان‌که گفته‌اند از نتایج این نوع هنرپروری، مشروط شدن هنر به اوضاع سیاسی، تأثیر مستقیم سلیقهٔ سفارش‌دهنده در تولید آثار، پیدایش سبک رسمی و قراردادی و مشکلات و محدودیت‌های هنرمند وابسته به دربار است؛ به عنوان مثال در تاریخ نقاشی ایران با آثار بی‌شماری مواجه می‌شویم که در آن‌ها شاه اهمیت محوری دارد اما این صحنه‌های درباری ندرتاً به زمان و مکانی خاص مربوط می‌شوند (پاکباز، ۱۳۸۰: ۱۱).

آثار هنری مرتبط با دربار را می‌توان بازنمایندهٔ ارزش‌های درباری، و به عبارتی ارزش‌های جامعهٔ ایرانی، به شمار آورد. البته روشن است که میان این ارزش‌ها و واقعیت‌های جامعهٔ دربار لزوماً رابطهٔ بی‌واسطه و مستقیم وجود ندارد و پیوندهای ممکن میان این حوزه‌ها را باید در سطح نظری و بازاندیشانه جست‌وجو کرد. از سویی ارتباط بین اثر هنری، سیاست انسان و شرایط اجتماعی در تولید گفتمان و نظام‌های معناداری که در آثار هنری تجلّی می‌یابد اجتناب‌ناپذیر است؛ بنابراین آثار هنری دوران مختلف، محصول همین شیوه‌های اجتماعی و سیاسی گفتمانشان بوده‌اند. به‌عبارت‌دیگر هر اثر هنری، به عنوان یکی از محصولات گفتمان، می‌تواند گفتمان متبوع خود را بازنمایی کند. ویژگی‌های آثار هر جامعه می‌توانند کمک کنند تا به‌واسطهٔ آن‌ها گفتمان مسلط مورد شناسایی و تحلیل قرار گیرد. بنابراین اثر هنری از یک‌سو چگونگی و وضعیت تولید خود را معرفی می‌کند و از سویی دیگر امکان تفسیر خویش را فراهم می‌آورد (نامور مطلق، ۱۳۹۵: ۲۳۰-۲۳۱).

بستر اجتماعی هنر، با غالبیت عنصر ایرانی و پذیرش فرهنگ ترکی-مغولی د ر فرهنگِ شیراز در زمان اَبش‌خاتون، محصول شیوه‌های اجتماعی و گفتمان بین اثر هنری، سیاست و شرایط اجتماعی در تولید گفتمان و نظام‌های معناداری است که در آثار هنری تجلّی می‌یابد؛ بنابراین همه آثار هنری (اعم از آثار ادبی، معماری، شهرسازی، خطاطی، تذهیب و نگارگری) محصول همین شیوه‌های اجتماعی و سیاسی گفتمانشان بوده‌اند. این آثار، هم‌زمان که در داخل قدرت مسلط قرن هفتم شیراز تولید شده‌اند، بستر مناسب برای شکل‌گیری مکتب نگارگریِ شیراز قرن هشتم هجری را نیز فراهم آورده‌اند.

هنر در کشاکش سیاست و عرصه فرهنگ

فرهنگ ایران بعد از اسلام، با برخورداری از دو منبع اصلی هنر ایرانی-ساسانی و هنر بیزانسی، شکلی متناسب با فقه اسلامی و سلیقهٔ زمانه پیدا کرد و تا مدّت‌ها ادامه یافت. فرهنگ در مراحل بعد و با ظهور تحوّلات فرهنگیِ نو، که محصول ورود ترکان و مغولان به پهنهٔ سیاسی ایران بود، با دگرگونی‌هایی اجتناب‌ناپذیر، وارد حوزه‌ای پویا و چندوجهی شد. رخدادی که منشأ ظهور و بروز متون و آثار هنری بدیع و جدید شد. به‌بیان‌دیگر، فتوحات مغول، که جنبه‌های مخرّب و ویرانگر فراوانی داشت، مقطع جدیدی از بالندگی هنری را در ایران به دنبال داشت.

در آن ایام حوزهٔ عراق، از منظر فرهنگی، پویاتر از حوزهٔ ایران بود؛ با ورود مغولان به ایران، و در مرحلهٔ بعد با فتح بغداد، پیوندهای فرهنگی جدیدی بین ایران و عراق، پدید آمد. «مغولان در جریان فتوحات خود، پیشه‌وران را در شهرهای مختلف جابه‌جا کردند؛ آن‌ها این پیشه‌وران را به اردوگاه‌های خود گسیل کرده و در کارگاه‌های درباری به کار گرفتند. بهره‌یابی در این نوع کارگاه‌ها پیوندهای نزدیکی بین تکامل هنری و تحولات سیاسی داشت» (سوچک، ۱۳۹۶: ۲۸). درواقع در این عصر، غلبهٔ فرهنگی خلافت عباسی، که از مدت‌ها پیش و با تضعیف مرکز خلافت رو به افول گذاشته بود، سیطرهٔ خود را در جهان اسلام به‌طور کامل از دست داد. کشاورز افشار در این مورد می‌نویسد: در فاصلهٔ بین قرون سوم تا ششم هجری، نیروی فرهنگی و سیاسی نظام خلافت عباسی در بغداد درنتیجه ظهور سلاطین نیمه‌مستقل ایرانی و سپس سلطنت مقتدرانهٔ قبایل ترک‌زبان در ایران به‌تدریج رو به ضعف نهاد. درنهایت این نیرو با ظهور مغولان در افق سیاسی جهان اسلام در قرن هفتم هجری، به‌کلی خاموش شد (کشاورز افشار، ۱۳۸۹: ۳۷).

با تصرف بغداد توسط هولاکو و از هم پاشیدن خلافت عباسی، مرکز سیاسی از بغداد به جغرافیای سیاسی ایران منتقل شد و به‌خصوص شیراز (به عنوان کانونِ ادب و فرهنگ) و تبریز (به عنوان مرکز علمی با ایجاد ربع رشیدی و کتابخانهٔ سلطنتی) استقلال مکاتب هنری و علمی ایران را رسمیت بخشیدند. از همین زمان، نظام‌های دوگانه جدیدی در هنر ایرانی آغاز شد؛ شماری از پیشه‌وران و هنرمندان به کارگاه‌های اردوگاهی مغولان پیوستند و شماری دیگر، ضمن برخورداری از حمایت مغولان، در بازارهای مختلف شهرها کار خود را ادامه دادند. به‌این‌ترتیب، کم‌کم، تعدادی از نمادهای چینی و مغولی، در هنرهای ایرانی، در کنار عناصر بومی و کهن ایرانی قرار گرفتند؛ به عنوان نمونه، در زمان ایلخانان، سمبلِ تقابل فرهنگی بین ایران و چین در نقش‌مایه‌هایی چون نقش «سیمرغ»[۲۱] (نماد ایران) در برابر «اژدها» (نقش‌مایه چینی)، «اسلیمی» در مقابل «ختایی» و «اشعار شاهنامه» بر روی «کاشی‌های دوآتشه»، نمود پیدا کرد. شیراز این عصر، به عنوان شهری ایمن و مهاجرپذیر، به محملی برای گرد هم آمدن فضلا و هنرمندان و تعاملات فرهنگی و هنری تبدیل می‌شود.

تأثیر سیاست بر فرهنگ و هنر شیراز

یکی از بدیهی‌ترین اصول در حوزهٔ فرهنگ، تأثیرات فرهنگ‌ها بر هم و تأثرات آن‌ها از فرهنگ‌های هم‌جوار است. چنان‌که وایت گفته

است، فرهنگ تمامی بشریت درحقیقت نظام بسته و مستقل و قائم به ذاتی را تشکیل می‌دهد. اما فرهنگ‌های قبایل یا مناطق به‌هیچ‌روی دستگاه‌های مستقل و وابسته نیستند بلکه همواره در معرض تأثیرات فرهنگی قرار دارند» (وایت، ۱۳۷۹: ۳۹). تردیدی نیست که حضور هر قوم جدید در پهنهٔ فرهنگی ایران، تأثیر و تأثرات خاص خود را در پی داشته است. فرهنگ و تمدن ایرانی، که با ظهور اسلام در خدمت پویایی و بالندگی فرهنگ و تمدن اسلامی قرار گرفته بود، پس از ورود ترکان و مغولان، وارد فضایی متکثر و چندوجهی شد (نک: آژند، ۱۳۸۰: ۲). ازجمله دستاوردهای این فضای جدید، ظهور نشانه‌های جدید و آمیختگی فرهنگ‌های گوناگون است؛ به‌بیان‌دیگر، زیبایی‌شناسی هنر این عصر، مدیون همین تلاقی فرهنگ‌هاست. در چنین شرایطی شیراز، که کانون امن و محل تعامل فرهنگ‌های سه‌گانه ایرانی، اسلامی و ترکی- مغولی است، آیینهٔ تمام‌نمای این تعاملات فرهنگی و تغییرات زیبایی‌شناختی می‌شود.

ترکان و مغولان، که در ابتدای ورود به ایران نسبت به زندگی شهری و تمدن و دین بی‌علاقه بودند، وقتی در ارتباط مستقیم با ایرانیان قرار گرفتند، تفوق آنان را در دانش و فرهنگ دریافتند، به‌تدریج زبان آموختند و به پیروی از تمدن ایرانی، تغییراتی در سازمان‌دهی سیاسی و حکومتی خود دادند (محسنیان‌راد، ۱۳۸۷: ۴۷۴-۴۷۹). به‌این‌ترتیب، سلاطین ترک نیاز به یادگیری زبان فارسی را ضروری دیدند و زبان فارسی، زبان درباری و سیاسی شد و در کنار آداب و سنن درباری و قومی سلاطین وقت (ترکی و در ادامه ایلخانی) اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری در جغرافیای سیاسی ایرانشهری مورد توجه جدی قرار گرفت. «حاصل امتزاج این دو جریان خلق شدن متون تاریخی، سیاسی، ادبی و جز این‌ها به فارسی و بر پایهٔ منابع ایرانشهری با محتوای تاریخ پادشاهی ایران باستان و اندیشه سیاسی ایرانشهری بود. به عنوان مثال، شاهنامهٔ فردوسی در حوزهٔ ادب و سیاست‌نامهٔ خواجه نظام‌الملک در حوزهٔ سیاست تا قرن ششم و بوستان و گلستان سعدی در حوزهٔ ادبیات، شاخص‌ترین متون تولیدشده با این رویکرد در دوران مذکور به شمار می‌آیند. این نوع اندیشهٔ سیاسی که جریان سیاست‌نامه‌نویسی نامیده می‌شود، پایه‌های نظری حکومتی را در برابر حکومت خلیفه بر می‌ساخت» (کشاورز افشار، ۱۳۸۹: ۳۸).

شیراز قرن هفتم، خصوصاً با وجود سعدی، که به قول بهار نتیجهٔ تعالیم فردوسی و سنایی، زبدهٔ سخنان حکمت‌آمیز و تعالیم روح‌پرور و لطیف ادبای یونان، ایران، هند، عرب و عجم است (نک: میلانی، ۱۳۷۸: ۷۸)، اهمیتی بسیار ویژه در حوزهٔ فرهنگ کسب می‌کند. با حضور سعدی، عصر نوزایی در عرصهٔ ادبیات عرفانی و اخلاقی آغاز می‌شود و در مراحل بعد، خصوصاً با سقوط بغداد و استقلال مراکز فرهنگی ایران، کتاب‌آرایی متون علمی عربی کمرنگ‌تر شده و نگارگری ادبیات حماسی ایران آغاز می‌شود. در این عصر، شیراز، برای نخستین بار در ادبیات دری، نقشی بایسته کسب می‌کند و بسیاری از فرزانگان را از اطراف‌واکناف ایران، و حتّی خراسان که روزگاری به‌تنهایی مرکزیت ادبیات دری را بر عهده داشت، به خود جذب می‌کند؛ تا حدّی که فی‌المثل شمس قیس رازی، از نویسندگان این عصر، در مقدمهٔ کتابش *المعجم فی معاییر اشعار المعجم* می‌گوید: «چون به فضل این دولت این پادشاه دین‌دار، ولایات ایمن است و از سر حدها فراغت حاصل و ازاین‌جهت در بیشتر اوقات دارالملک شیراز معسکر میمون شده است و مرکز رایات متصور گشته، مرا درین مدت با تفاضل فارس که فوارس میدان فضل و اماثل اعیان هنرند هر یک در تفنّن علوم، بحری زاخر و در تبرّز آداب شمسی طالع... بود (قیس رازی، ۱۳۹۶: ۸۳). توصیف حمدالله مستوفی از وضعیت فارس، گواهی روشن بر تمرکز ارباب هنر و فرهنگ در این ناحیه است: «مجموع ابواب البر و مراکز عام‌المنفعه ازجمله مراکز دارالشفا که توسط ارباب تمول در فارس ساخته شد، در این دوران بالغ بر پانصد بیشتر بود» (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۲۸).

وقتی سخن از سیاست در میان باشد، کلیدی‌ترین و پررنگ‌ترین نقش، متعلق به قدرت است اما نباید گفتمان‌های سیاسی و ایدئولوژی حاکم بر هنر را در قالب توصیفات ادبی-هنریِ صرف تقلیل داد؛ متون ادبی، چنان‌که طباطبایی تصریح کرده، از منظری نوشته‌هایی کاملاً سیاسی به شمار می‌روند: «بسیاری از نوشته‌های پراهمیت ادب فارسی، اعم از نظم و نثر به خلاف آنچه به عادت گفته‌اند، به‌طور اساسی، نوشته‌های سیاسی‌اند و نه نوشته‌های ادبی صرف» (طباطبایی، ۱۳۷۵: ۸۴). از سوی دیگر می‌دانیم که قدرت، تنها در قالب عناصر شناخته‌شده (از قبیل قوای نظامی) متجلی نمی‌شود؛ الگ گرابار معتقد است قدرت به شیوه‌های مختلفی حضور خود را اعلام کند. این قدرت می‌تواند به صورتی نمادین بیان شود یا از طریق سازوکار نحوی در نظام‌های نشان‌های تجلّی پیدا کند. از این دیدگاه، حتی آثار عام‌المنفعه‌ای مانند مساجد و کاروان‌سراها هم بازتابی از شوکت، غرور و قدرت سلاطین، خلفا و امرا بوده است؛ این آثار، که در زمان حکومت این سلاطین بنا می‌شد، اسامی آن‌ها را نیز در کتیبه‌های عمارت ثبت و ضبط می‌کرد. به عنوان مثال، تعبیه «مقصوره» با تزیین پرمایه و ترکیب‌بندی‌های نوآورانه و بداعت ویژه، نماد جایگاه خاص سلطان بود، یعنی حضور مرئی قدرت دنیوی در بنایی که در کل به امت اسلامی تعلق داشت (گرابار، ۱۳۸۸: ۶۵). از حیث کارکرد اجتماعی در معماری اسلامی، نمی‌توان بنایی سترگ پیدا کرد که به‌نوعی انعکاسی از قدرت موجود نباشد. به‌طورمثال گنبدهای طلایی و کاشی‌کاری‌های با دقت و ظرافت بی‌همتا، نماد اماکن مقدّس و حامیان ثروتمند شاهانهٔ آن‌هاست. امکان ندارد که در یک اثر معماری خودنمایی غایب باشد، چون فخرفروشی و

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037895.1067

تظاهر همیشه از مظاهر قدرت است (گرابار، ۱۳۸۸: ۶۵).

طبیعی است که در چنین چشم‌اندازی، بناهای عام‌المنفعه، مدرسه (محلّه طناب‌بافان) و رباط (رباط اَبش‌خاتون)، که به دستور اَبش‌خاتون ساخته شده، به عنوان نمونه‌ای از انعکاس قدرت در هنر تصور کنیم. در پی توجّه اَبش‌خاتون به مسائل فرهنگی و حمایت‌های او از اصحاب صنعت (هنر) و فرهنگ، دوره‌ای از شکوفایی و رونق فرهنگی در شیراز شکل گرفت (به عبارت دقیق‌تر این سنت در عصر وی تداوم یافت). حضور چهره‌های شاخص در ادبیات، شاعران و نویسندگانِ فارس و دیگر شهرها در شیراز، که در تاریخ این عصر به ثبت رسیده، نتیجهٔ مستقیم توجه اَبش‌خاتون به امور فرهنگی است. یکی از مهم‌ترین وجوه حمایت‌های اَبش‌خاتون را در حوزهٔ معماری، که به‌خوبی مناسبات قدرت را آینگی می‌کند، می‌توان دید. مسئله قدرت و تجلی آن در معماری و بناهای ساخته‌شده در زمان حکمرانی اتابکان فارس و اَبِش‌خاتون، بازتاب این ایدهٔ محوری است که هر اثر هنری محلی برای تلاقی و تجمّع نظام‌های معنایی و گفتمان‌های گوناگون (ازجمله قدرت) و بخش مهمی از سازوکار سیاسی و اجتماعی نیز محسوب می‌شود.

قدرت، علاوه‌بر معماری، در دیگر هنرها نیز بارز و برجسته است؛ به‌ویژه موضوعاتی که شخصیت‌ها و افراد شاخص اجتماعی و سیاسی را در مرکز توجه قرار می‌دهند. آن‌ها می‌توانند تابع تحلیلی باشند که گرابار تحت عنوان خودنمایی و تفاخر و قدرت مطرح کرده است. ادب‌پروری اتابک سعد و اتابک اَبش‌خاتون از اواخر قرن هفتم هجری قمری، شکل بنیانی خود را سامان داد و در ساختاری شگفت‌انگیز، راهگشا و الگوی دیگر هنرها شد و بستری مناسب برای دورهٔ بعد فراهم ساخت. شیراز این عصر، به‌نوعی مرکز سنت‌های کهن نگارگری و تداوم حرکت هنر تصویری ایران است. ساختار و اصول زیباشناختی کتاب‌آرایی در شیراز، از قرن هفتم هجری به بعد، حلقهٔ اتصال هنر تصویری ایران باستان به ادوار شکوهمند نقاشی ایرانی در سده‌های بعد است. همه این‌ها، مرهون امنیتی بود که با تدبیر اتابکان، و من‌جمله اَبش‌خاتون، در شیراز حاکم شده بود؛ امنیتی که مشوق بسیاری از اهل هنر برای سفر به شیراز و توطّن در آن شده بود. اوضاع اقتصادی فارس در دوران سلغریان، بسیار درخشان بود؛ خاندان سلغریان، علاوه‌بر ایجاد امنیت در قلمرو خود، در زمان اتابک ابوبکر، جزایر کیش و بحرین و قطیف را نیز تصرف کردند و بر رونق تجاری و اقتصادی و مواصلات هنری بین ایالت فارس، تبریز و هند و ترکیه در سدهٔ بعد بیش‌ازپیش، افزودند.

نتیجه‌گیری

با توجه به رویکرد مقاله بخشی از نتایج پژوهش حین روندِ تفسیر و تحلیل شخصیت، اندیشهٔ سیاسی و شیوهٔ زمامداری ابش‌خاتون ارائه شد. اطلاعاتی که ما از دوران حکومت ابش‌خاتون در دست داریم، درمجموع بسیار کم است؛ با استخراج اطلاعات، از گزاره‌های پیوسته و گاه پراکندهٔ تاریخی، می‌توان به برخی از سیاست‌ورزی‌های زنان در عرصهٔ قدرت و چاره‌اندیشی‌ها در عرصهٔ اقتصادی که لازمهٔ حمایت از هنر است، دست یافت و از حلقه‌هایی مفقوده، ابهام‌زدایی کرد. با تحلیل همین اطلاعات مختصر و با اتکا بر گزاره‌های تاریخی مربوط به ابش‌خاتون و برخی نظریه‌های فلسفهٔ سیاسی و گفتمانی، رابطهٔ سیاست‌ورزیِ قدرت حاکم و مهیّاشدن شرایط اجتماعی در بالندگی فرهنگ و هنرِ قرن هفتم که برهه‌ای حیاتی در تاریخ ایران را رقم زده، برجسته می‌شود. در این عصر، حملهٔ مغولان در وهلهٔ نخست غالب شهرهای ایران را ویران و پیوند فرهنگی و علمی آن‌ها را با هم و با ادوار پیش منقطع می‌کند. در ادامه با تصرف بغداد توسط مغولان و برافتادن خلافت عبّاسی، مرکز سیاسی بالمرّه به داخل مرزهای ایران منتقل می‌شود. ورود مغولان به عرصهٔ مملکت‌داری و مساهمت وزرا و کارداران ایرانی در این امر، درمجموع الگویی نو در عرصهٔ سیاست ایران به وجود می‌آورد. با وقوع این رخدادها، فرهنگ ایرانی–اسلامی با فرهنگ ترکی–مغولی پیوند می‌خورد و از تأثیر و تأثر آن‌ها فضایی متکثر و چندوجهی در همهٔ ساحات فرهنگی، من‌جمله هنر و ادبیات، شکل می‌گیرد. در این شرایط شیراز، که به واسطهٔ تدبیر امرای اتابک از گزند حملهٔ مغولان مصون مانده، اهمیتی مضاعف کسب می‌کند و به مرکزی برای تجمیع بزرگان فرهنگ و علم و هنر بدل می‌شود و نقشی حیاتی در انتقال میراث هنری پیش از مغول به ادوار بعد را ایفا می‌کند. یکی از مهم‌ترین تحولات فرهنگی که در این عصر رخ می‌دهد رسیدن زنان به مناصب بالای حکومتی است؛ این امر، که متأثر از نقش و جایگاه زنان در نزد مغولان بوده، نمونه‌ای از تبادلات فرهنگ‌های ایرانی–اسلامی و ترکی–مغولی را آینگی می‌کند. به‌هرروی، ابش‌خاتون یکی از زنانی است که مراتب قدرت را طی کرده، و پس از یک ازدواج سیاسی، در رأس هرم قدرت ایالت فارس قرار می‌گیرد. او که نمادهای اصلی قدرت (ذکر نام در خطبهٔ نماز جمعه و ضرب سکّه شخصی) را از خان مغول کسب می‌کند، تأثیری مهم در شیراز بر جای می‌گذارد و بازتاب قدرت وی در ساخت بناهای مسجد، مدرسه و رباط قابل رؤیت است. علاوه‌براین موارد او با تأمین امنیّت شیراز، شرایط را برای تداوم حضور اصحاب فرهنگ و هنر فراهم می‌آورد. سیاست‌های ابش‌خاتون در ادامهٔ سنت آل بویه و اتابکان فارس، شیراز را به کانون احیای سنّتِ ادب، هنر و کهن ایرانی تبدیل می‌کند. ادب‌پروری و حمایت‌های ابش‌خاتون از هنر، مواثیق فکری و فرهنگی را در شیراز قرن هفتم هجری قوام می‌بخشد. نتیجهٔ مساهمت اتابکان فارس و ابش‌خاتون در عرصهٔ فرهنگ و هنر، در قرن هشتم و با ظهور «مکتب شیراز» به‌روشنی آشکار می‌شود. تاریخ‌آگاهی ابش‌خاتون و تداوم سنّت و اندیشهٔ سیاسی پدرش اتابک سعد، نشان می‌دهد بنیان اندیشهٔ سیاسی در ذات خود ماهیت تاریخی داشته و لازمهٔ سیاستِ فرهنگی تطبیق با شرایط موجود است. برای

تحلیل نقش زنان در عرصهٔ قدرت و سیاست‌ورزی در دورهٔ اسلامی، و مطابقه با منازعات امروز، تأمل در اندیشهٔ سیاسی ادلّه‌هایی متقنِ به دست می‌دهد و بر نگاه‌های متعصّبانه و بدون پشتوانهٔ تاریخی و فرهنگی، مُهر باطل می‌زند. سیاست‌ورزی‌های ابش‌خاتون خاطرنشان می‌کند که یک سیاست‌مدار باید بداند که تاریخ از دورهٔ او آغاز نمی‌شود؛ زیرا کنش‌های تاریخی و نظم سیاسی به ارث می‌رسند و به آیندگان سپرده می‌شوند. چنانکه ابش‌خاتون توانست با تداوم اندیشهٔ سیاسی پیشین در این برههٔ تاریخی چاره‌اندیشی کند. درنهایت می‌توان گفت تداوم سنت در اعتلای انواع هنرها همه و همه تأییدی است بر نقش ابش‌خاتون در حمایت از اهل هنر. سیاست‌های کلی ابش‌خاتون توانست آن‌هایی را که باید، در دامن خود بپروراند.

پی‌نوشت‌ها

۱. علی مظاهری، محقق عرب، می‌گوید: کتابخانهٔ شاپور اول ساسانی و اردشیر بابکان در ایـران، از کتابخانه‌های مهم قبل از اسلام است که گفته می‌شود هر دو تا زمان سلجوقیان پابرجا بوده و طغرل سلجوقی آن‌ها را به آتش کشیده است. کتابخانهٔ شهر شاپور در فارس حاوی ۱۰ هزار و ۴۰۰ جلد کتاب معتزله و شیعی، بوده است (محسنیان راد، ۱۳۸۷: ۴۷۸). کتابخانهٔ احداث شده از سوی بهاءالدوله دیلمی، که دارالعلم نام داشت، نیز به آتش کشیده شد. با رسیدن خواجه نظام الملک طوسی به وزارت سلاجقه، کشور داری، سیاست، فرهنگ و هنر رو به شکوفایی رفت.

۲. هون‌ها یک قبیلهٔ کوچ نشین برجسته در قرن چهارم و پنجم بودند که منشأ آن‌ها ناشناخته است، اما، به احتمال زیاد، آن‌ها از «جایی بین لبه شرقی کوه های آلتای و دریای خزر، تقریباً قزاقستان مدرن» آمده اند. آن‌ها به یک نیروی جنگی قدرتمند تبدیل شدند و بسیاری از مردمان دیگر را آواره کردند و در سقوط رم سهیم شدند .هون‌ها گروهی متحد از قبایل مختلف بودند. هون‌ها عموماً مردمانی را شامل می‌شدند که در نتیجه اتحادها و کنفدراسیون‌های متعدد با یکدیگر در راستای منافع مشترک هم‌زیستی داشتند. اما می‌توان با توجه به عمده نژاد قبایل هون که از سرزمین‌های شرق خزر بودند به این نتیجه دست یافت که اکثریت آنها را قبایل ترک‌زبان تشکیل می‌دادند. بیش از هزار سال نام خود را در نقشهٔ آسیا و اروپا به عنوان عشایری جنگجو ثبت کرده‌اند. در سدهٔ پنجم میلادی حتی تا نزدیکی رم پیش رفتند ولی سپس ناپدید و مجذوب اقوام اراسیا شدند. حتی ممکن است مهاجرت بزرگ هون‌ها عامل محرک در فروپاشی امپراتوری روم باشد (URL 2).

۳. بر اساس داستان‌های اساطیری، شهر شیراز بر دست فرزند طهمورث کیانی، که «شیراز» نام داشت، بنا شد (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۱۴). به گواهی اسنادی که در تخت جمشید یافت شده است، در روزگار فرمانروایی هخامنشیان، شهرکی به نام «شی-ای-رازیش» در گوشه‌ای از جلگهٔ پهناور و حاصل‌خیز جای داشته است (افسر، ۱۳۷۴: ۲۴-۳۱). شیراز که اردوگاه لشکریان مسلمان بود از سال ۷۴هجری، از سوی محمد بن یوسف ثقفی به عنوان مرکز جدید ایالت فارس انتخاب شد و به مرور گسترش و رونق یافت (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۴).

۴. جامعهٔ فارس و به تبع آن جامعهٔ شیرازِ قرن هفتم هجری، از طبقات زیر تشکیل شده بود:
اهل شمشیر: اهل شمشیر ارکان دولتی بودند و سلطان را در ادارهٔ مملکت و حفظ حدود و ثغور یاری می‌رساندند. از زمانی که ترکان وارد سرزمین ایران شدند، اهل شمشیر را قوام بیشتری بخشیدند و خاص خود کردند. حقوق و مستمری اهل شمشیر از اراضی اقطاع یا تیولی (نظم اقطاع داری و مالیات‌گیری)، که از طرف سلطان به ایشان واگذار می‌شد، به دست می‌آمد.
اهل قلم: اهل قلم متشکل از گروه‌های مختلفی از دیوانیان بود که در صدر آن‌ها وزیر قرار داشت. این طبقه غالبا از ایرانیان (تاجیکان در مقابل ترکان) بودند. دیوانسالاران، گروه‌های مذهبی اعم از علماء و قضات و عرفا و اهل دانش همچون فیلسوفان، طبیبان، شاعران و هنرمندان و غیره، در زمرهٔ اهل قلم قرار می‌گرفتند. اهل قلم تابع اهل شمشیر بودند. شیراز از جمله شهرهایی بود که اهل قلم زیادی در خود جای داده بود چون مرکز دیوان‌های فارس و عملکرد این دیوان‌ها بود و البته شماری از خاندان‌های برجستهٔ شیراز کارهای دیوانی را به صورت موروثی در اختیار داشتند.
اهل محترفه: محترفه یا پیشه‌وران، مهم‌ترین طبقه اجتماعی جامعه شیراز بودند و در حیات اجتماعی شهر نقشی عمده داشتند.
اهل مزارع: اهل مزارع یا کشاورزان (یا به طور کلی روستاییان)، چهارمین طبقهٔ اجتماعی شهر را به خود اختصاص می‌دادند؛ بخش اعظم درآمد حکومت‌ها از کشاورزی حاصل می‌شد و از این‌رو صاحبان قدرت علاوه بر اینکه در کشاورزی سرمایه‌گذاری می‌کردند، به نحوی از روستاییان حمایت می‌کردند (نک: آژند، ۱۳۸۷: ۲۱-۲۲).
مهم‌ترین درآمد حکومت‌ها در شیراز از زراعت و تجارت حاصل می‌شد و زمین منبع بزرگ درآمد و عایدات آنان به شمار می‌رفت. مالیاتی که حکام از بازرگانان و کشاورزان و پیشه‌وران دریافت می‌کردند، در اداره تشکیلات حکومت صرف می‌شد. دریافت مالیات گاهی به مقاطعه و ضمان واگذار می‌شد که آن هم در واقع نوعی اجاره دادن بوده است؛ ضمان مقاطعه‌ای بود که مقطع مبلغ مقاطعه را پیشاپیش به دیوان پرداخت می‌کرد. مقاطعه هم تعیین مالیات یک ولایت مبلغی ثابت بود که بعدا پرداخت می‌شد (لمبتن، ۱۳۹۲: ۳۹۴). درفارس و به تبع آن در شیراز علاوه بر اراضی اقطاع، املاک خالصه یا اینجو نیز، وجود داشت (آژند، ۱۳۸۷: ۲۵)؛ در چنین نظامی، درآمد هر شخص، معرفِ طبقه اجتماعی، جایگاه و موقعیت او تلقی می‌شد.مقدسی، مولف کتاب عظیم و ارزشمند احسن التقاسیم، نوشته است که مردمان شیراز بر مذهب اصحاب حدیث هستند و پیروان حنفی و شافعی در آن بسیارند. معتزلیان و شیعیان نیز اندک نیستند. صوفیان پرآوازه‌اند. مردم شیراز نوروز و مهرگان را با زردشتیان جشن می‌گیرند (آژند، ۱۳۸۷: ۲۰؛ به نقل از مقدسی: ۱۳۶۱، ج ۲/ ۶۵۳-۶۵۵).

۵. شبانکاره نام طایفه‌ای است از طوایف عشایر کرد ساکن استان فارس. در واقع نسبت طایفه شبانکاره به چاردولی‌ها می‌رسد که در شش استان سکونت دارند. ییلاق آن‌ها کوهستان میانه میمند و فیروزآباد و صیمکان و قشلاق آن‌ها در جلکاء و صیمکان است. در فارس‌نامه ابن بلخی در خصوص نام این طایفه آمده است: نصب شاهان شبانکاره به اردشیر بابکان می‌رسد و پیش از استیلای دولت اسلامی بر مملکت، اسلاف شبانکاره‌ها را اسپهبدان فارس می‌گفتند و گله و رمه‌های بزرگی داشتند» (ابن بلخی، ۱۳۶۳: ۲۳۴)؛ شبانکاره امروزی در نزدیکی بخش میمند قرار دارد که داری قدمت و اصالتی بی‌نظیر در منطقه میمند است..

۶. این گروه به سلغر، رئیس دسته‌ای از ترکمانان قبچاق از طایفهٔ سلُر یا سلغر، بخشی از غزها (اغزها)، منتسب هستند.

۷. یاقوت ترکان، مادربزرگ اَبش‌خاتون، نیز یکی از چهار دختر براق حاجب بود. کردوچین دختر اَبش‌خاتون با سلطان جلال‌الدین سیورغاتمیش فرزند قطب‌الدین محمد ازدواج نمود (زرکوب‌شیرازی، ۱۳۵۰: ۸۷-۸۸). دو ملکه قتلغ‌خاتون (ترکان خاتون) و دخترش پادشاه‌خاتون از نخستین زنان فرمانروای این دوره بودند. سلسلهٔ قتلغ‌خانی در قرن‌های سیزدهم و چهاردهم میلادی در ایالت ایرانی کرمانی واقع در جنوب غربی کویر لوت حکمرانی کردند (مرینسی، ۱۳۹۳: ۱۳۴). درست است که اقتدار هر یک از زمامداران به مقدار و میزان نیروی نظامی‌شان وابسته بود اما بدیهی است که تنها زمامدار رسمی، کسی بود که نامش در خطبه نماز جمعه ذکر می‌شد.

۸. تگودار، پس از پدرش هولاکوخان و برادرش اباقا، سومین پادشاه سلسله ایلخان ایران بود. او در ابتدا یک مسیحی نسطوری بود اما بعداً به دین اسلام گروید و نام احمد را برگزید و به سنت پادشاهان مسلمان، خود را سلطان خواند. او برخلاف اخلافش و نیز برخلاف رای و نظر امیران و بزرگان مغول دشمنی و جنگ با مملوکان مصر را ادامه نداد و برای سلطان مملوک پیام دوستی فرستاد. همین کار باعث تضعیف جایگاه او نزد بزرگان مغول شد..ارغون، فرزند اباقا، که از ابتدا مدعی جدی تاج و تخت ایلخانی بود دست به شورش زد و با پشتیبانی امرا و بزرگان مغول، تگودار را به زیرآورد و برتخت او نشست. تگودار که پیشتر در راه تثبیت قدرتش یکی از شاهزادگان مغول به نام قونقورتای را به قتل رسانده بود، به همین جرم محاکمه و در بیست و ششم جمادی‌الاول ۶۸۳ هجری /۱۲۸۴ میلادی، با شکستن کمرش اعدام شد. این نوع اعدام برای ریخته نشدن خون بزرگان مغول انجام می‌شده است. (آشتیانی، ۱۳۶۴: ۳۹۰-۳۹۲).

۹. توراکینه‌خاتون همسرو جانشین اوگتای خان مغول بود. از قدرت و نفوذ بسیار قابل توجهی در کلیهٔ دولت برخوردار بوده چنان‌که در عزل و نصب امرای اوگتای نظارت می‌کرد و دست داشته‌است. (URL 1).

۱۰. سرقوتی‌بیگی همسر تولی‌خان، مادر هلاکوخان، منگوقاآن، قوبلای‌خان، اریق‌بوقا، بود. او برادرزادهٔ وانگ‌خان آخرین پادشاه قوم کرائیت بود و بزرگترین خاتون مغول به شمار می‌آمد و یکی از قدرتمندترین و شایسته‌ترین افراد امپراتوری مغول بود. و تصمیمات سیاسی را در یک لحظه محوری زمانی اتخاذ می‌کرد که سرنوشت امپراتوری به کلی عوض می‌شد و امپراتوری را به سمت یک سبک مدیریتی منظم جهانی و پیچیده‌تر می‌کشاند. و پسران خود را به عنوان رهبر بزرگ کرد و سیاست خانواده را به گونه‌ای اداره کرد See: Broadbridge, Anne F. (2018), "Women and the Making of the Mongol Empire", *Cambridge*).

۱۱. **زندگی اَبش‌خاتون:** دربارهٔ حکومت اَبش‌خاتون و آغاز آن، اختلاف است: زرکوب

DOI: 10.22034/RPH.2024.2037895.1067

شیرازی، قدرت یافتن او را نتیجهٔ همراهی سران شول و ترکمان می‌داند، در حالی که رشیدالدین و شبانکاره‌ای، نقش مغولان را در این کار مؤثر می‌دانند. بعد از مرگ سعدابن‌زنگی در ۶۶۱ق سلجوق شاه سَلغری، با دسیسهٔ ترکان خاتون و یاری سران شول و ترکمان، از دژ اصطخر رهایی یافت و حکومت شیراز را در دست گرفت و از بیم نفوذ و فتنه انگیزی‌های ترکان خاتون، نخست وی را به همسری خویش در آورد و در پی آن او را به قتل رسانید (۶۶۱/ ۱۲۶۲م). هولاکوخان مغول با آگاهی از قتل ترکان خاتون و سرداران مغولی در شیراز، لشکری به قصد سرکوب سلجوق شاه، روانه آن شهر کرد. سلجوق که یارای برابری نداشت، گریخت و پس از ۵ ماه حکومت، در ۶۶۲ق (وصّاف، ۱۳۴۶: ۱۸۹، ۷ ماه، ۶۶۱ق)، در کنار دژ سپید به دست مغولان کشته شد. پس از کشته شدن سلجوق شاه، در میان سلغریان مردی که شایسته حکومت باشد، یافته نشد، از این رو تنها بازماندگان این خاندان یعنی ابش و خواهر مهترش سَلغم را که در دژ سپید محبوس بودند، بیرون آوردند و اَبش را در همان سال به حکومت رساندند (وصاف، ۱۳۴۶: ۱۸۳ و ۱۸۶، ۱۸۹). در بیان چگونگی ازدواج اَبش و مُنکو تیمور (د ۶۸۰ق/۱۲۸۱م)، پسر هولاکو، نیز اختلاف نظر وجود دارد (وصاف، ۱۳۴۶: ۱۹۷). پیوند این دو را پیش از دستیابی اَبش به حکومت می‌داند، ولی مستوفی (ص ۵۰۷) پیوند مزبور را پس از حکومت یافتن اَبش ذکر کرده‌اند. «جهیزیهٔ اَبش‌خاتون، که دومین زن منگو تیمور بود، به موجب فرمان ایلخان غیر از یک ششم ایالت فارس سالانه هفتاد هزار دینار تعیین گردید» (بدرقه اوچوک، ۱۳۷۴: ۲۲۰-۲۱۸). استقبال مردم شیراز از اتابک، او را بر آن داشت تا نزدیکانش را به هر سویی گسیل دارد و از هر ولایتی به خواست خویش زمین‌هایی را تصرف کند و به پشت گرمی دو فرزندش از خاندان مغول، رفتاری مناسب با مردم در پیش گیرد. در این زمان با اوج گرفتن ستیز میان احمد تکودار و ارغون خان و پیروزی ارغون (جمادی‌الاول ۶۸۳) دشمنان اَبش فرصت را مناسب دیدند و ارغون را به برکناری او برانگیختند. سرانجام این دسیسه‌ها در ارغون کارگر افتاد و او اَبش را در ۶۸۳ق از حکومت شیراز برکنار کرد و وی را به تبریز فرا خواند (وصاف، ۱۳۴۶: ۲۱۱-۲۱۲). اَبش‌خاتون در ۶۸۵ق درگذشت. وصاف، مرگ او را در پی بیماری و یک سال و چند ماه پس از برکناریش می‌داند. بر این اساس، سال بر کناری و محکومیت اَبش می‌تواند حدود۶۸۴ ه. ق باشد. اتابک را پس از مرگ به شیوهٔ مغولان با ظرف‌های سیمین و زرین پر از باده در چرنداب تبریز به خاک سپردند (همان). پس از چندی جنازهٔ اَبش را از تبریز به شیراز منتقل ساختند و در رباط اَبش که خود بنیان نهاده بود، دفن کردند (جنید شیرازی، ۱۳۲۸: ۲۱۷). رشیدالدین فضل الله، محل دفن اَبش را مدرسه عضدیه که پیش‌تر توسط ترکان خاتون به نام پسرش، عضدالدین محمد ساخته شده بود، می‌داند. ولی گفتار جنید که خود از اهالی شیراز بوده و موضوع کتابش مزارات این شهر است، به حقیقت نزدیک‌تر می‌نماید. سعدی شاعر معروف سدهٔ هفتم هجری قمری، افزون بر مدح بسیاری از حاکمان سلغری همچون سعد بن ابی بکر و ترکان خاتون دختر ایشان یعنی ابش را نیز در یکی از قصایدش ستوده است. وصاف در بیان رویدادهای پس از مرگ ابش می‌نویسد که اموالش برطبق وصیت خود او، به چهار بخش، تقسیم شد: یک بخش به کردوچین، یک بخش به شاهزاده الغانچی، یک بخش به ممالیک و آزادشدگان و بخشی دیگر به طایجو پسر منکو تیمور تعلق گرفت (وصاف، ۱۳۴۶: ۲۲۳) که از این میان قطعاً کردوچین دختر وی بوده است. (فصیح خوافی، ۱۳۳۹: ج۲ / ۳۵۷).

۱۲. بزرگداشت و تکریم زن را در اصل، ناشی از بقای نوعی سنت مادرشاهی در میان مغولان دانسته‌اند. از نشانه‌های مادرسالاری، بیگانه همسری است؛ نزد مغول بین قبایل خویشاوند از جانب پدر ازدواج صورت نمی‌گرفت و پسران می‌بایست الزاما زنان خود را از قبایل بیگانه انتخاب کنند. آن‌ها اغلب برای یافتن همسر به نواحی دوردست می‌رفتند (بیانی، ۱۳۸۸: ۴۷۸-۴۷۹). وضع و موقعیت زن نزد مغولان به مراتب آزادانه‌تر از اعراب بوده است؛ زنان مغول - لااقل تا پایان قرن هفتم- بی حجاب بوده‌اند. مغول نه تنها وقتی که رسما نایب السلطنه و یا فرمانروا (ساقی بک) بودند، بلکه حتی در مواقع دیگر نیز در امور دولت نیز دخالت می‌کردند و به تناسب شخصیتشان در این امور صاحب نفوذ می‌شدند. آن‌ها نه تنها سفرای خارجی را به حضور می‌پذیرفتند، بلکه در مراسم گوناگون، از جمله تشریفات انتخاب خان مغول نیز شرکت می‌کردند. اما این طور به نظر می‌رسد که این زنان در مجامع عمومی، اجازه سخن گفتن و دادن دستور و پند و نصیحت را نداشتند. موقعیت ممتازی که زنان نزد مغول داشتند و در قانونگذاری آنان انعکاس یافته بود، در ایران نیز بی‌تاثیر نبوده است. نقشی که زنی چون ترکان خاتون در فارس به عهده گرفت و زنی حتی به اتابکی فارس رسید. اگرچه در مورد اخیر علاقهٔ مغولان در پیوستن فارس به قلمروشان بی‌تأثیر نبوده است (اشپولر، ۱۳۵۶: ۳۹۴-۳۹۶). توجه ویژه ایلخانان به زنان در آیین‌های رسمی و دولتی، آیین‌های سفر و حمل و نقل (زنان در عقب مردان حرکت نمی‌کردند بلکه در جلو و همراه مردان طی مسیر می‌کردند)، نشستن خاتون‌ها حتی در مراسم روز جمعه و احترام سلطان در هنگام ورود خاتون‌ها و همراهی او، از شگفتی‌هایی است که ابن بطوطه در سفرنامه خود به تفصیل نوشته است. نکته قابل توجه در این سفرنامه این است که ابن بطوطه به عنوان یک مرد عرب آشنا به سنت های مذهب تسنن، به مقایسه زن و مرد در میان مغولان و اعراب پرداخته و گفته مغول‌ها، علی‌رغم پذیرش اسلام، در مسایل مربوط به زنان از سنت‌های خود کوتاه نیامده‌اند (نک. مرینسی، ۱۳۹۳: ۱۴۱).

13. Goverment

14. politics

۱۵. ارغون فرمان داد اَبش‌خاتون در کاری دخالت نکند و به حضرت ایلخان برود. این امر، البته به بهای سر سید عمادالدین علوی، تمام شد؛ سیاست و تدبیر ابش‌خاتون کارساز شد و «سید عمادالدین علوی» و پسر عمویش«جمال‌الدین سید محمد»، هر دو، کشته شدند. محاکمه عامل قتل این دو تن را، در تاریخ اتابکان فارس و در قلمرو اجتماعی ایران رویدادی کم نظیر دانسته‌اند؛ در جریان این محاکمه، که مستقیماً متاثر از یاسای مغولی بود، مقرر شد اتابک و یارانش پنجاه تومان به اولاد سید عمادالدین و بیست تومان به ایتام سید جمال‌الدین برسانند (رجبی، ۱۳۸۹: ۱۳۰-۱۳۱).

۱۶. اَبش‌خاتون، علاوه بر اینکه اتابک بود، مادر دو شاهزاده بود و به همین دلیل بسیار نسبت به جایگاه خود و اقتدار خود احساس برتری و خودشیفتگی داشت.

۱۷. حکیم عزالدین ابراهیم کیشی، فیلسوف، طبیب و دانشمند گرانمایهٔ قرن هفتم هجری است که ابعاد زندگی و شخصیت وی تا کنون ناشناخته مانده است. او در سال‌های آغازین قرن هفتم در کیش به دنیا آمد و برای فراگیری دانش راهی شیراز شد. مراحل پختگی و کمال علمی وی با روزگار اتابک ابوبکر زنگی همراه بوده است. در سال های پایانی حکومت ابوبکر سعد زنگی بین ابوبکر و شماری از دانشمندان از جمله عزالدین کیشی که اغلب از صاحبان علوم عقلی بوده‌اند نزاعی در می‌گیرد که سرانجام به اخراج و تبعید تنی چند از ایشان می‌انجامد.

۱۸. فریدالدین احوال اصفهانی از شعرای قرن هفتم است. فرید با آنکه خراسانی است، ولی به سبب زمان زندگی‌اش در قرن هفتم و ظهور و نشو و نمایش در شیراز و اصفهان، سروده‌هایش به سبک عراقی است.

۱۹. در شیراز نیز، مانند اغلب شهرهای مهم و بزرگ آن عصر، عناصر اصلی زندگیِ شهری در مجموعه‌ای منسجم و منظم به هم تنیده شده بود؛ در این مجموعه، کانون‌های اقتصادی (بازار)، فرهنگی (مسجد جامع)، سیاسی (ارگ) و اجتماعی (محلّه‌ها) بر اساس نظمی وحدت گرایانه استقرار یافته بود. استخوان‌بندی شهر شیراز، در ادوار مختلف حکومتی، از منظر شکل، موقعیت و نظام استقرار و محتوای عناصر، دستخوش تغییرات شده است. رشد شهری شیراز در قرن چهارم هجری به شکلی قانونمند سامان یافت؛ در دورهٔ آل‌بویه، دو خصوصیت عمده، یعنی ایجاد محور حکومتی عمود بر بازار و تفکیک حوزه‌های مذهبی و حکومتی، به صورت مشخصه‌های اصلی شهر شیراز درآمد و در دوره‌های بعد نیز از آن نیز تبعیت شد (بنیادی، ۱۳۷۱: ۵۹). مرحلهٔ دوم تحول تاریخیِ شهر، در طول سال‌های ۵۴۳ تا ۶۸۶ هجری قمری، یعنی در دورهٔ اتابکان فارس، بوده است. در این عصر، محور حکومتی به موازات محورِ آل بویه، شکل گرفت و برای تثبیت، یک مرکز حکومت و باغ منظم، در کنار آن ایجاد شد. یک سوی محور مسجد جامع عتیق و سوی دیگر مسجد جامع نو است؛ باغ حکومتی اتابک نیز در سمت جنوب مسجد نو قرار دارد. باغ اتابک یکی از باغ‌های مهمّ این دورهٔ حکومتی بوده و به وسیلهٔ حاکمان اتابک احداث شد؛ از این باغ نو، جز باغچهٔ مسجد نو، اثری برجا نیست ولی مردم شیراز آن محلّه را محلّهٔ سرباغ می‌نامند (آریان‌پور، ۱۳۶۵: ۱۴۰-۱۴۱). آنچه مشخص است اینکه نقش فضا و مکان در ساختار شهری و مقر حکومتی، از عناصر مهم و اساسیِ شیراز در ادوار مختلف بوده است.

۲۰. Intermezzo (میان پرده)؛ این تعبیر از ولادیمیر مینورسکی (۱۸۷۷- ۱۹۶۶م.)، خاورشناس و ایران‌شناس شهیر روس و استاد دانشگاه لندن است (کاهن، ۱۳۸۴: ۹).

۲۱. سیمرغ، در کنار اسکندر، از نمادهایی است که بعد از اسلام دچار دگردیسی شده است: اسطوره سیمرغ بعد از اسلام نماد فرهنگ ایران می‌شود و در دوره مغول در مقابل نقش اژدها قرار می‌گیرد. اسکندر نیز، که به دلیل به هم زدن نظام قوم آریایی در شاهنامه شخصیتی منفور است، در قرن ششم از دید اسطوره تغییر می‌کند و منظومه‌ها و داستان‌هایی با مرکزیت وی به وجود می‌آید.

فهرست منابع

آریان‌پور، ناصر (۱۳۶۵)، *پژوهشی در شناخت باغ‌های ایران و باغ‌های تاریخ شیراز*، تهران: گلشن.

آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، *مکتب شیراز*، تهران: فرهنگستان هنر.

_____، (۱۳۸۸)، «تعامل فرهنگ‌های ایرانی، اسلامی و ترکی در شیراز (سدهٔ هشتم و نهم قمری)»، *مجلهٔ تاریخ ایران بهار*، ش ۵، صص۱-۱۶.

ابن بطوطه (۱۳۷۶)، *سفرنامهٔ ابن بطوطه*، ترجمه محمد علی موحد، تهران: نشر آگاه.
ابن بلخی (۱۳۶۳)، *فارسنامه*، به اهتمام گای لیسترانج و رینولد آلن نیکلسون، تهران: دنیای کتاب.
اشپولر، برتولد (۱۳۵۶)، *تاریخ مغول در ایران (سیاست، حکومت و فرهنگ دورهٔ ایلخان)*، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
افسر، کرامت‌الله (۱۳۷۴)، *تاریخ بافت قدیمی شیراز*، تهران: قطره.
اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۶۴)، *تاریخ مغول: از حملهٔ چنگیز تا تشکیل دولت تیموری*، تهران: امیرکبیر.
اوچوک، (بدرقه) بحریه (۱۳۷۴)، *زنان فرمانروا*، ترجمه محمدتقی امامی، تهران: کوروش.
بنیادی، ناصر، (۱۳۷۱)، «تحول ساختاری شهری شیراز و فضاهای شهری آن»، *فصلنامه آبادی*، ش ۵، صص ۵۸-۶۳.
بشیریه، حسین (۱۳۸۸)، *جامعه‌شناسی سیاسی*، تهران: نی.
بیانی، شیرین (۱۳۸۸)، *زن در ایران عصر مغول*، تهران: دانشگاه تهران.
پاکباز، رویین (۱۳۸۰)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.
توکلی، فایزه، (۱۳۸۵)، «زنان فرمانروا در دولت‌های اسلامی»، *مطالعات راهبردی زنان*، ش ۳۳، صص ۱۶۲-۱۹۴.
جدی، محمد جواد، (۱۳۸۷)، *نگاهی بر خطوط مهرها و سکه‌های ضرب شیراز در سده‌های هفتم تا نهم هجری(گردهمایی مکتب نگارگری شیراز)*، تهران: فرهنگستان هنر.
جنیدشیرازی، معین‌الدین‌ابوالقاسم (۱۳۲۸)، *شدالأزار فی حطالأزارعن‌زوارالمزار*، بتصحیح علامه محمدقزوینی، تهران: چاپخانه مجلس.
حسینی فسایی، میرزا حسن (۱۳۸۸)، *فارسنامه ناصری*، ج۱، تصحیح منصور رستگار فسایی، تهران: امیرکبیر.
خوافی، فصیح احمد بن جلال الدین محمد، (۱۳۳۹)، مجمل فصیح، مشهد: چاپ محمود فرخ.
رجبی، پرویز (۱۳۸۹)، *سده‌های گمشده آشتی با تاریخ، مغول‌ها و ایلخانان در ایران*، ج ۶، تهران: پژواک کیوان.
زرکوب شیرازی، ابوالعباس احمد بن ابی‌الخیر (۱۳۵۰)، *شیرازنامه*، به کوشش واعظ جوادی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۶)، *روزگاران: تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلطنت پهلوی*، تهران: سخن.
سامی، علی، (۱۳۵۱)، «شیراز»، *هنر و مردم*، ش۱۲۱، صص۴۹-۵۲.
سلطانی، سیدعلی‌اصغر (۱۳۹۱)، *قدرت، گفتمان و زبان: ساز و کارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران*، تهران: نی.
سوچک، پرسیلا پارسونز و دیگران (۱۳۹۶)، *هنر و ادب ایران*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.
طباطبایی، سیّد جواد (۱۳۷۵)، *خواجه نظام‌الملک*، تهران: طرح نو.
فرصت‌شیرازی، محمد نصیر، (۱۳۷۷)، *آثار عجم*، تصحیح و تشحیه منصور رستگار فسایی، تهران: امیرکبیر.
قیس رازی، شمس، (۱۳۷۴)، *در معرفت شعر، گزیدهٔ المعجم فی معاییر اشعار العجم*، توضیح سیروس شمیسا، تهران: سخن.
کاهن، کلود، م.کبیر (۱۳۸۴)، *بوبهیان، سلسله‌های تاریخ ایران*، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی.
کشاورز، افشار، (۱۳۸۹)، «اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری در نگارگری ایرانی، مطالعهٔ موردی: نگاره بهرام گور و شبانی که سگش را به دار آویخته است، از خمسهٔ نظامی»، *دوفصلنامهٔ هنرهای تجسمی*، ش ۶، صص ۳۵-۷۵.
گرابار، الگ (۱۳۸۸)، *معماری و قدرت: کاخها، ارگ‌ها، و قلعه‌ها در معماری جهان اسلام (تاریخ و مفهوم اجتماعی آن)*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: مولی.
گیدنز، آنتونی (۱۳۸۷)، *جامعه‌شناسی*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: نشر نی.
لمبتن، آن‌کاترین (۱۳۹۲)، *تداوم و تحول در تاریخ میانهٔ ایران*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: نی.
محسنیان‌راد، مهدی (۱۳۸۷)، *ایران در چهارکهکشان ارتباطی، سیر تحول تاریخ ارتباطات در ایران، از آغاز تا امروز*، تهران: سروش.
مرینسی، فاطمه (۱۳۹۳)، *ملکه‌های فراموش‌شده*، ترجمهٔ حسن اسدی، تهران: مولی.
مستوفی، حمدالله (۱۳۶۲)، *نزهة القلوب، المقاله الثالثه*، به اهتمام گای لیسترانج، تهران: دنیای کتاب.
میاندوآبی، ی (۱۳۶۱)، *حدیث بودن*، تهران: امیرکبیر.
میرخواند، میرمحمد بن سید برهان الدین، (۱۳۸۸)، *تاریخ روضة‌الصفا*، ج ۴، تهران: کتابفروشی مرکزی و خیام.
میلانی، عباس، (۱۳۷۸)، «سعدی و سیرت پادشاهان، مدخلی بر بحث سعدی و تجدّد»، *مجله ایران‌شناسی*، سال یازدهم، ش ۴۱، صص ۷۸-۱۰۰.
نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۵)، *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم، نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.
هاروی، دیوید (۱۳۷۹)، *عدالت اجتماعی و شهر*، ترجمهٔ فرخ حسامیان، محمدرضا حائری، بهروز منادی‌زاده، تهران: پردازش و برنامه‌ریزی شهری.
همدانی، رشیدالدین فضل‌الله (۱۳۸۹)، *جامع‌التواریخ، تاریخ سلغریان*، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.
وایت، ارلسلی (۱۳۷۹)، *تکامل فرهنگ*، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران: دشتستان.

Nicola, Berno De, (2017), Women in Mongol in Iran: The Khatuns1206–1335, Published: Edinburgh University Press Ltd.
Lacla, E and Mouffe, (2001), hegemony and Socialist Strategy, Published: Verso,London.

منابع اینترنتی

URL1: https://www.cgie.org.ir/fa/article/224463
URL 2: https://www.worldhistory.org/Huns/ google_vignette
URL 3: http://malekmuseum.org/en/artifact/3000.06.00169

OPEN ACCESS
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.
COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

بیستون یا طاق‌بستان؟ سرچشمه‌های بازنمایی صخره‌نگارهٔ فرهاد در سنت خمسه‌نگاری با نگاه به گزارش‌های سده‌های آغازین اسلامی

مریم کشمیری[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۰۴ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۰ □ صفحهٔ ۸۴-۶۷
Doi: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

چکیده

در بسیاری از نگاره‌های خسرو و شیرین خمسهٔ نظامی که فرازهایی از حضور فرهاد در کوهستان را نمایش می‌دهند، نقش صخره‌نگارهٔ فرهاد بر کوه بیستون نیز به تصویر درآمده است. نظامی این صخره‌نگاره را «صورت شیرین» و «شکل شاه و شبدیز» معرفی می‌کند که به دستور خسروپرویز، با تیشهٔ استادانهٔ فرهاد بر بیستون کنده می‌شود. نگارگران بر پایهٔ این یادآوری، بیش از دو سده سنتی را در ساخت‌وپرداخت خمسه‌های مصور تکرار کرده‌اند که در چشم بینندهٔ امروز، پرسش‌برانگیز است: باآنکه خسرو، فرهاد را راهی بیستون می‌کند، نگارگران نقوش ایوان بزرگ طاق‌بستان را بر کوه می‌نگارند. پژوهش حاضر، نگاهی تاریخی دارد و به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی، بر بنیان ۲۰ نگاره از ۴۷ نسخهٔ مصور (خمسه نظامی) در پی دریافت چرایی جانشینی نقش‌ها در نگاره‌هاست. از بازخوانی ریزبینانهٔ گزارش‌های دورهٔ اسلامی چنین برمی‌آید که جابه‌جایی تصویری نقش‌ها در نگاره‌های ایرانی، نه از سر اشتباه و درآمیزی دو مکان تاریخی، بلکه پیامدِ گزینش آگاهانهٔ نگارگران بوده است. در گذشته، ناآشنایی با هویت و مفهوم نقش‌برجسته‌های بیستون، به‌ویژه نقش داریوش، در کنارِ ظرفیت‌های نقوش ایوان بزرگ در هماهنگی با حافظهٔ تاریخی ـ روایی آن روزگار، این جانشینی را برای نگارنده و نگرنده پذیرفتنی می‌ساخت. از مهم‌ترین ظرفیت‌های نقوش ایوان بزرگ می‌توان به نمایش چهرهٔ زنانه، نقش اسب، شکوه شهریاری، و همبستگی آن با فرازهای زندگی خسروپرویز اشاره کرد.

کلیدواژه‌ها: بیستون، خسرو و شیرین، خمسه‌نگاری، طاق‌بستان، فرهاد کوه‌کن، نقش‌برجسته‌های کرمانشاهان

۱. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

استناد: کشمیری، مریم. (۱۴۰۳). بیستون یا طاق بستان؟ سرچشمه‌های بازنمایی صخره‌نگارهٔ فرهاد در سنت خمسه‌نگاری با نگاه به گزارش‌های سده‌های آغازین اسلامی. رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۶۷-۸۴.
https://rph.soore.ac.ir/article_716519.html

مقدمه

کشمکش عاشقانه‌ای که نظامی در «خسرو و شیرین» می‌پروراند، با ورود فرهاد به داستان اوج می‌گیرد و با مرگ او پایان می‌یابد. گرچه همهٔ ماجرا در داستان اصلی، خرده‌روایتی بیش نیست؛ بازنمایی صحنه‌ها در بیشتر نسخه‌های مصور، گویای نگاه ویژه به همین خرده‌روایت است. فرازِ «رفتن شیرین به کوه بیستون» یکی از بزنگاه‌های پرماجراست. شیرین پس از یافتن فرهاد در کوه، پیالهٔ شیری از روی مهر به وی می‌دهد و آهنگ بازگشت می‌کند تا آن‌که ناگهان اسبش از تکاپو بازمی‌ماند. فرهاد، شیرین و اسب را بر دوش می‌کشد و به کاخ برمی‌گرداند. در سنت خمسه‌نگاری، هریک از این برش‌های داستانی، بهانه‌ای برای بازنمایی عشق فرهاد به شیرین بوده است. اما فرهاد اوج دلدادگی‌اش را پیش‌ازاین در گفت‌وگو با خسرو و پیمان بستن با وی نمایانده بود، آنگاه که دشواریِ کندن کوه بیستون را به امید پیوند با شیرین به جان پذیرفت. ازاین‌رو، در بیشتر نگاره‌هایِ رویارویی شیرین و فرهاد در بیستون، نمایشِ دسترنجِ این دلداده را بازساخته‌اند: صخره‌نگاره‌ای که به گفتهٔ نظامی، «صورَت شیرین» و «شکل شاه و شبدیز» است.

کوه بیستون، گروهی از دیرینه‌ترین سنگ‌پردازی‌های باستانی را بر خود دارد: سنگ‌نگارهٔ داریوش هخامنشی، تندیس هرکول یادگار سلوکیان، و سه سنگ‌نگارهٔ اشکانی (بلاش، گودرز و مهرداد) که تا روزگار شیخعلی‌خان زنگنه (صفوی) دست‌نخورده بود. فلاندن (۱۳ق.) که در سفرنامه‌اش ویرانه‌های کاخ ساسانی بیستون را گزارش کرده است، پس از ستایشِ «تزیینات بسیار نفیس» در سنگ‌تراشی‌های برجای‌مانده، دربارهٔ پیکره‌های کنده‌کاری‌شده بر سرستون‌ها می‌نویسد: شاید این دو، خسرو و شیرین باشند (فلاندن، ۱۳۵۶: ۱۹۴). بیستون به گواهی نگارش‌های سده‌های گوناگون، کوهی دیرآشنا در سرزمین جبال بود. از جغرافی‌دانان سده‌های آغازین اسلامی مانند ابن‌فقیه (۳ـ۴ ق؛ ۱۳۴۹: ۸۹)، ابن‌رُسته (۳ـ۴ ق؛ ۱۸۹۲: ۱۶۶) و مقدسی (۴ق؛ ۱۳۶۱: ۵۹۵) تا جهانگردانی در سده‌های دیگر، مانند شاردن (۱۱ق؛ ۱۳۷۲: ۱۳۷۱) و اولیویه (۱۳ق؛ ۱۳۷۱: ۴۴ به‌بعد) در نوشته‌های خود به این کوه پرداخته‌اند. بیستون همچنین در ادب فارسی بارها آمده است، گاه در کنارِ نام فرهاد، و گاه، برای یادآوری او. با همهٔ این اشاره‌ها و آشنایی‌ها، بازنمایی سنگ‌تراشی فرهاد در صحنه‌هایی که پیش‌تر دربارهٔ آن‌ها گفتیم، به‌شگفتی راه می‌برد؛ زیرا نگارگران به‌جای نقش‌برجسته‌های گوناگون بیستون، نگاه بر آثار طاق‌بستان افکنده‌اند. شباهت بازنمایی به‌ویژه در نقش سوار (شاه و شبدیز) به ایوان بزرگ چنان است که تردیدی در این الگوبرداری برجا نمی‌ماند. با نگاه به آوازهٔ دو مکان در گذشته و دوریِ چند فرسخی‌شان از یکدیگر، پرسش از چرایی این جابه‌جایی سر بر می‌کشد. پژوهش پیشِ‌رو، به این پرسش خواهد پرداخت.

روش پژوهش

بررسی ویژگی‌های صخره‌نگارهٔ فرهاد بر کوه بیستون در نسخه‌های مصور خمسه و چرایی بازنمایی نقش‌های طاق‌بستان به‌جای بیستون، جست‌وجویی تاریخی است که در آن برهم‌کنش گزارش‌های تاریخی و آثار باستانی در گذار سده‌ها بر زمینهٔ دگردیسی روایت‌ها، بازخوانی شده است. بازهٔ تاریخی نسخه‌نگاره‌های بررسی‌شده از اواخر سدهٔ ۸ق. تا آغاز سدهٔ ۱۱ق. و گسترهٔ جغرافیایی آن‌ها، به‌ویژه شهرهای تبریز، شیراز و هرات است. پژوهش در تلاش برای راه‌یابی به چرایی جانشینی آرایه‌ها، نخست به روش توصیفی، نقوش تاریخی بیستون و طاق‌بستان؛ و سپس شیوه‌های بازنمایی صخره‌نگاره در نقاشی‌ها را معرفی می‌کند. در شناسایی صخره‌نگاره‌های نقاشی شده، افزون‌بر دسته‌بندی توصیفیِ شیوه‌های اجرا که برای بار نخست پیشنهاد می‌شود، همبستگیِ بازنمایی‌های هنری با نمونه‌های تاریخی نیز به شیوه‌ای تحلیلی‌ـتطبیقی یادآوری می‌گردد. بازخوانی گزارش‌های اسلامی (سده‌های ۲ـ۳ تا ۸ق.) در پی درک شیوه‌های شناخت و معرفی بیستون و طاق‌بستان در دنیای کهن پیش خواهد رفت. آنگاه، بربنیان دریافت‌های تاریخی، چرایی گزینش و چارچوب‌های ساخت‌وپرداخت نگارگران از دریچهٔ نگاه آنان تحلیل می‌گردد. پژوهش با واکاوی ۴۵ نسخهٔ مصور و بازبینی ۲۰ نگاره با نقش صخره‌نگارهٔ فرهاد پیش می‌رود. از این شمار، ۱۹ نگاره در متن و ۷ نگاره با تحلیل تصویری آمده است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های بسیاری در حوزه‌های باستان‌شناسی، تاریخ، ادبیات، زبان‌شناسی، هنر و... به بیستون و طاق‌بستان پرداخته‌اند و از جنبه‌های گوناگون دربارهٔ آن‌ها سخن گفته‌اند. در کنار آن‌ها، مداخلی چون «طاق‌بستان» در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، جلد۵ (احمدی، ۱۳۷۸)، و «بیستون/Bīstūn» در *ایرانیکا*، جلد IV (Schmitt, Luschey,1989)، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، جلد۵ (آذرنگ، ۱۳۷۹)، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، جلد۱۳ (همدانی و موسوی، ۱۳۸۳)، و *دانشنامهٔ زبان‌وادب فارسی*، جلد۲ (سلطان‌زاده، ۱۳۸۶) مکان‌های یادشده را معرفی می‌کنند. همچنین بیستون و طاق‌بستان در بستگی تاریخی با «کرمانشاهان» در کتاب‌هایی با همین نام بررسی شده‌اند که نوشته‌های مسعود گلزاری (۱۳۵۷: ۳۱۶ به‌بعد) و ایرج افشار سیستانی (۱۳۸۱) از قدیمی‌ترین نمونه‌ها هستند. در بسیاری از این آثار، پژوهشگران با مرور نوشته‌هایی از سده‌های ۳ـ۱۳ق. دربارهٔ این دوجا سخن می‌گویند؛ گاهی تنها با تکرار نوشته‌های گذشتگان (جلیلیان، ۱۳۸۸)، و گاهی با ارائهٔ برداشت‌هایی از چگونگی شناسایی و معرفی آن‌ها (آذرنگ، ۱۳۷۹؛ همدانی و موسوی، ۱۳۸۳).

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

افزون‌بر آشنایی با بیستون و طاق‌بستان، پیوستگی این آثار با نام فرهاد و صخره‌تراشی‌های او درخور توجه است (نک: ابوالقاسمی و همکاران، ۱۳۸۹). با کنار نهادنِ نوشته‌هایی که با نگاه به داستان‌سرایی‌های ادبی/بومی گسترش یافته‌اند، کهن‌ترین نکته‌سنجی دراین‌باره را حمدالله مستوفی در *نزهت‌القلوب* آورده است. او پس از اشاره به چند بیتی از نظامی می‌نویسد: «[این] روایتی مجهول است و شیخ نظامی آنجا را مشاهده نکرده، به‌تسامع [شنیده] سخنی گفته» و سپس از دوری بیستون تا نقش‌های صفه شبدیز می‌گوید (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۹۳). از آثار جدید، پژوهش فیروزی و همکارانش (۱۴۰۱) دربارهٔ صفحه ناتمام فرهادتراش، نمونهٔ خوبی از برتری روش علمی بر بازگویی‌های ادبی‌ـتاریخی در شناخت بیستون است. در میان این دو نگارش، انبوه اشاره‌ها به داستان فرهاد و صخره‌نگاره‌های کرمانشاهان دیده می‌شود.

پژوهش‌های هنری دربارهٔ بیستون و طاق‌بستان فراوان‌اند، به‌ویژه آن‌ها که بر پایهٔ بازخوانی نقش‌ها، برگ‌های گم‌شدهٔ هنر ایران را کاویده‌اند؛ مانند پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نینا اکبری (۱۳۸۹) با عنوان *نگاهی به نقوش آلات موسیقی ساسانیان و تداوم آن‌ها* یا پژوهش صابری و مافی‌تبار در شناخت پارچه‌های ساسانی (۱۳۹۸، *رهپویه هنرهای تجسمی*، ش.۳)؛ اما در این میان، آن‌ها که بر نگارگری ایرانی و بازنمایی صخره‌نگارهٔ فرهاد بر بیستون تمرکز دارند، بسیار اندک‌اند. برخی مانند آذرنگ (۱۳۷۹) و سلطان‌زاده (۱۳۸۶: ۱۰۲)، به این بازنمایی‌ها اشاره کرده‌اند، بی‌آنکه جانشینی نقش‌های طاق‌بستان بر بیستون را در نگاره‌ها یادآوری کنند؛ برخی نیز اندکی فراتر به این جانشینی می‌پردازند (Soucek, 1974 in: Luschey, 2013)، اما ریشه‌های آن را نمی‌کاوند. پژوهش حاضر در جست‌وجوی ریشه‌های تاریخی این جانشینی، گسترش می‌یابد.

بیستون و طاق‌بستان

آشنایی با نقش‌های بیستون و طاق‌بستان، بایستهٔ درک اثرپذیری‌ها و فراروی‌های نگارگران در پرداخت صخره‌نگارهٔ فرهاد در خمسه‌های مصور است. با گذشت سده‌ها خوشبختانه این نقش‌برجسته‌ها، چندان از گزند برکنار بوده‌اند که بتوان از سنجش آن‌ها با نقاشی‌ها سخن گفت.

بیستون

بیستون کوه بزرگی در بخش پایانی کوه‌های پَرَّو، یکی از شاخه‌های زاگرس است[۱]. کوه‌های پَرّو که از شمال باختری کرمانشاه می‌آغازند، پس از کشیدگی به سوی جنوب خاوری در ۳۶ کیلومتری شهر به بیستون می‌رسند.[۲] بیستون از گذشته‌های دور، کوهی شناخته بود، زیرا راه پررفت‌وآمد ری به هگمتانه و سپس حُلوان از کنار این کوه می‌گذشت؛ راهی که بخشی از شاهراه بزرگ پیونددهندهٔ نجد ایران به میان‌رودان بود. ازاین‌رو، در گذشته، بیستون را یکی از بهترین مکان‌ها برای پرداخت نقش‌برجسته‌های تاریخی ـ یادمانی می‌دانستند (تصویر۱). نقوشی که در درازنای زمان در تیررس نگاه رهگذرانِ بسیاری بوده است، از «سپاهیان ایران و رزمجویان اسکندر مقدونی و مهاجمین عرب و ده‌ها سپاهیان دیگر کشورها» (داندامایف، ۱۳۷۳: ۲۴) تا بازرگانان و زائران عتبات (نک: سفرنامه عتبات ناصرالدین‌شاه) و رهروان حج (جیهانی، ۱۳۶۸: ۱۴۳؛ یاقوت، ۱۳۲۴ق: ۶۲).

نخستین‌بار داریوش یکم هخامنشی به نوشتن رویدادهای پیروزی‌هایش بر این کوه فرمان داد. دستور او را بر بلندایی دست‌نیافتنی بر سنگ و صخره نوشتند و به تصویر کشیدند. نوشته‌ها که کتیبهٔ بزرگی در بالا و چندین کتیبهٔ کوچک در پایین سنگ‌نگاره‌اند، داستان چیرگی داریوش بر دشمنان و مخالفان را بیان می‌کنند (زرشناس، ۱۳۸۵: ۱۷). سنگ‌نگاره نیز همین داستان را بازمی‌نماید[۳] (تصویر۱بالا). اسیران گردن و دست‌بسته، برابر پادشاهی ایستاده‌اند که پای بر گئوماتای شکست‌خورده دارد.[۴] بر پایهٔ سنت بزرگ‌نمایی مقامی، بزرگ‌ترین پیکره از آنِ داریوش است. کوچک‌ترین پیکره‌ها، اسیران‌اند؛ و دو نگهبان در پسِ شاه، اما نه به بلندای او و نه به کوتاهی اسیران، بلکه میانه‌قامت‌اند.

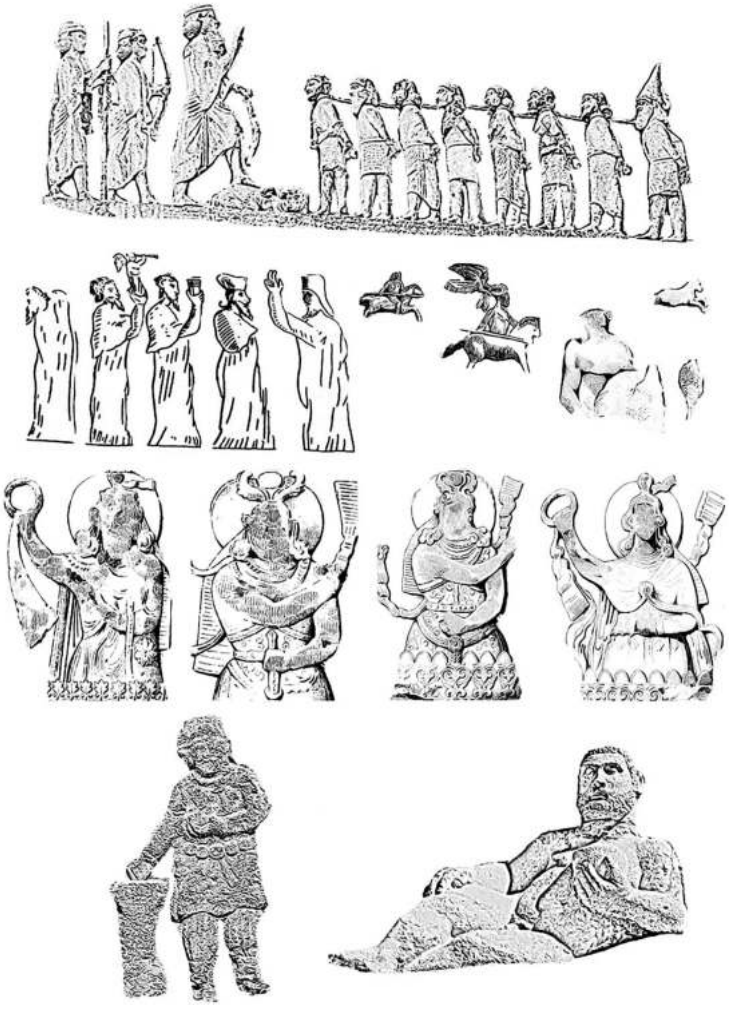
نقش مهرداد دوم، کهن‌ترین نقش‌برجستهٔ اشکانی (۱۲۳ـ۱۱۰پ.م) را دست‌یافتنی‌تر از نقش داریوش، اندکی فراتر از زمین بر کوه نشاندند. امروزه تنها بخش کوچکی از این نقش را می‌توان دید؛ زیرا علیخان زنگنه[۵] برای نگارش وقف‌نامه‌اش به تراشیدن آن، فرمان داد. بر پایهٔ طرحی که اروپاییان پیش از تخریبِ نقش‌برجستهٔ مهرداد از آن برداشته‌اند (تصویر۱، ردیف۲، چپ)، می‌دانیم کاروانیان در روزگاران دور این نقش را چگونه می‌دیدند: پادشاه درحالی‌که دستش را بالا برده، برابرِ چهار بزرگ‌زادهٔ اشکانی ایستاده؛ و بزرگان نیز هدایایی را پیشِ روی دارند (تصویر۲؛ گیرشمن، ۱۳۷۰: ۵۲؛ کالج، ۱۴۰۲: ۷۱). گودرز نیز پس از مهرداد صحنهٔ چیرگی‌اش بر دشمن را (۱۰۰ـ۸۰پ.م) کنار نقش او پرداخته است (تصویر۱، ردیف۲، راست؛ نیز نک: همان: ۶۶).

در دامنهٔ کوه بیستون، تکه‌سنگی جدا افتاده با نقش مرد پارتی و آتشدان مقدس برجاست که نمی‌دانیم مکان نخستین آن کجا بود (تصویر۱، ردیف۴، چپ؛ نیز نک: گیرشمن، ۱۳۷۰: ۵۳؛ پرادا، ۱۳۸۶: ۲۷۳). همچنین یادداشت‌ها و طرح‌های فلاندن نشان می‌دهند از گذشته‌های دور، سرستون‌های بسیار زیبایی با نقش‌های زنانه و مردانه در ویرانه‌های کاخ ساسانی روبه‌روی بیستون برجا بوده‌اند (تصویر۱، ردیف۳). همان نقش‌هایی که فلاندن آن‌ها را خسرو و شیرین می‌خواند (فلاندن، ۱۳۵۶: ۱۹۴) و امروزه با نام‌های آناهیتا، خسرو و... بر سرستون‌های موزهٔ سنگ کرمانشاه شناخته می‌شوند.

طاق‌بستان

طاق‌بستان در شمال باختری کوه‌های پَرّو، درست در سویهٔ مخالف بیستون و از بخش‌های آغازین این کوهستان است. این مجموعه با دو ایوان بزرگ و کوچک، کنده‌شده در دل کوه و کمان‌هایی درنهایت هماهنگی و زیبایی، پایان‌بخش سنت صخره‌نگاری پیشااسلامی است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۳). باستان‌شناسان این ایوان‌ها را بخش نیمه‌تمام یک سازهٔ سه‌تایی می‌دانند که ایوان بزرگ، کانون آن بود (همانجا؛ نیز، پرادا، ۱۳۸۶: ۳۰۰). ایوان کوچک، تنها با یک نقش بر بخشی از پیشانی[۶] و دیگر دیوارهای بی‌آرایه (تصویر۲، ردیف۲چپ)، درستی نگاه باستان‌شناسان دراین‌باره را گواهی می‌دهد. در برابر، دیوارهای ایوان بزرگ به فرمان چند تن از شهریاران ساسانی کنده‌کاری شده است: دیوار روبه‌رو، در فرازوفرود، دو نقش‌برجسته دارد (تصویر۲، ردیف۱، میانه) و دیوارهای کناری، آراسته به دو صحنهٔ شکارگاهی و بی‌همتا در هنر ایران تا آن زمان است (تصویر۲، ردیف۱، دوسو). پژوهش حاضر، به‌سبب فشردگی از بررسی دو نقش شکارگاه درمی‌گذرد و تنها به ساخت‌وپرداخت دیوار روبه‌رو می‌نگرد.

دیوار روبه‌روی ایوان بزرگ با طاقچه‌ای ستون‌دار، دو بخش شده است. بر فراز آن، شاهی از روبه‌رو، ایستاده میان اهورامزدا و آناهیتا، حلقه قدرت را می‌ستاند. باستان‌شناسان بر سر هویت تاریخی این شاه هم‌داستان نیستند: درحالی‌که «اِردمن، آن را به پیروز، و هرتسفلد به خسرو دوم نسبت می‌دهند» (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۳)، پرادا دراین‌باره چیزی نمی‌گوید (پرادا، ۱۳۸۶: ۳۰۰). بااین‌همه، تردیدی نیست که او پادشاه است.



تصویر۱. نقش‌برجسته‌های بیستون؛ از بالا، ردیف۱: داریوش (نگارنده)؛ ردیف۲: گودرز ــ مهرداد (Flandin, 1851: I.19 ــ گیرشمن، ۱۳۷۰: ۵۲)؛ ردیف۳: سرستون‌های کاخ ساسانی (Flandin, 1851: Pls.17)؛ ردیف۴، راست: تندیس هرکول لمیده؛ ردیف۴، چپ: مرد اشکانی با آتشدان یا بلاش (نگارنده)

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

ریزپردازی‌های تن‌پوش‌ها مانند جواهردوزی بر پارچه‌های زربفت، وسواس در بازنمایی ریزه‌کاری سرپوش‌ها، نمایش چشم‌گیر جنگ‌افزار و حمایل شاهی با گذشت سده‌ها هنوز خیره‌کننده است. سرستونی در موزهٔ کرمانشاه که نیم‌تنهٔ همین پادشاه را با پایبندی کامل به نقش طاق‌بستان بر خود دارد، جزییات شگفت‌آورتری از بازسازی تن‌پوش‌ها را آشکار می‌کند. بی‌تردید این نقوش در گذشته، سالم‌تر و چشم‌گیرتر از امروز شکوهمندی پادشاهی ساسانی را به رخ می‌کشیدند.

بخش پایینی دیوار، آراسته به نقش سواری در رزم‌جامه، نشسته بر اسب، در اندازه‌ای بزرگ‌تر از پیکر طبیعی است (تصویر۲، ردیف۱، میانه-پایین). سوار در دست راست، نیزه‌ای آمادهٔ پرتاب دارد و با دست چپ، سپر گردی را برابر سینه‌اش نگه داشته است. بخش‌های سالم نقش، همراه با روگرفت‌هایی از سده‌های پیش (برای نمونه طرح‌های فلاندن)، همان وسواس بازنمایی تن‌پوش‌ها در صحنهٔ تاج‌بخشی را این‌بار در نمایش رزم‌جامهٔ سوار و اسبش نشان می‌دهد (نک: جلیلی، بی‌تا: ۵۲-۵۴). پرادا بر پایهٔ توصیف‌های مارسلینوس، [۷] تاریخ‌نگار رومی هم‌روزگار با ساسانیان، نقش سوارکار را یادآور دقیق پادشاه ساسانی در رزم‌جامهٔ ارتش ایران می‌داند (پرادا، ۱۳۸۶: ۳۰۰). آرایه‌های پوشش اسب، زره ریزبافت آهنین و تیردان پرنقش‌ونگار، در کنار بخشی از پارچهٔ ابریشمین زیرِ رزم‌جامه با نقش دیرآشنای دربار ساسانی (قاب‌های مرواریدی و سیمرغ) تردیدی در بلندپایگی این سوار برجای نمی‌گذارد.

در طاق‌بستان، افزون‌بر نقش‌برجسته‌های یادشده در ایوان‌های بزرگ و کوچک، آثار دیگری را نیز پرداخته بودند که برخی مانند نقوش بیرونی ایوان یا نقش کهن‌تر تاج‌گیری اردشیر (تصویر۲،

تصویر۲. نقش‌های طاق‌بستان؛ ردیف۱: نمای ایوان بزرگ؛ پیشانی: بالا، تاج‌بخشی آناهیتا و اورمزد (Flandin, 1851: Pl.9)؛ پایین: سوار (Flandin, 1851: 8)؛ دوسو: شکارگاه‌ها، (Flandin, 1851: Pls.10&12)؛ردیف۲: راست، اردشیر (Flandin, 1851: 14)؛ چپ، تک‌نقش طاق کوچک (شاپورها) (Flandin, 1851: 13).

ردیف۲راست)، همچنان در این مکان مانده‌اند؛ برخی دیگر نیز امروزه در موزه‌ها و مجموعه‌ها نگهداری می‌شوند، مانند شماری از سرستون‌های کنده‌کاری‌شده یا تندیسِ به‌شدت آسیب‌دیدهٔ خسرو که روشن نیست از چه زمان در آبگیرِ طاق‌بستان افتاده بود[۸] و اکنون در موزهٔ سنگ کرمانشاه نگهداری می‌شود. ابودلف (میانهٔ سدهٔ۴ق) این تندیس را کارگری بیل به دست، در حال کندن زمین معرفی می‌کند (ابودلف، ۱۳۵۴: ۶۳).

با نگاه به شمار و گوناگونی نقش‌برجسته‌های بیستون و طاق‌بستان (تصویرهای ۱ـ۲) می‌توان گفت پیش از گسترش باستان‌شناسی و رمزگشایی سنگ‌نوشته‌ها، زمانی که هنوز هویت تاریخی این پیکره‌ها شناخته نبود، هریک از این نقش‌ها گنجینهٔ تصویری پرمایه‌ای برای تجسم‌بخشی به واگویه‌ها و داستانی‌هایی بود که سینه‌به‌سینه در این سرزمین پیش آمده و بالیده بودند. ازاین‌رو، سازه‌های باستانی ایران، بیش از آنکه یادآور هویت بانیان تاریخی خود باشند، به نام شخصیت‌های اساطیری/داستانی ایرانی شناخته می‌شوند.

فرهاد و بیستون در سرودهٔ نظامی

فرهاد و مهارتش در سنگ‌تراشی با داستان‌سرایی نظامی، بر سر زبان‌ها افتاد. گرچه پیش از نظامی، آغاجی بخارایی (سدهٔ ۴ق، مدبری، ۱۳۷۰: ۱۹۵)، بلعمی (۳ـ۴ق، ۱۳۵۳: ۱۰۹۱) و دیگران از فرهاد یاد کرده‌اند، این نمونه‌ها فراتر از اشاره به دلدادگی یا پادافرهٔ او (کندن کوه) نیست. برخی از نویسندگان کهن او را سپهبد بارگاه خسرو (نک. بی‌نام، ۱۳۱۸: ۷۹)، و فرهاد حکیم (ابودلف، ۱۳۵۴: ۶۳) دانسته‌اند. نظامی نیز در نخستین فرازی که فرهاد را می‌شناساند، از او «مهندس مردی استاد»، «فرزانه فرهاد» و «مجسطی‌دانِ اقلیدس‌گشایی» یاد می‌کند و او را در صنعتگری، شاگرد استادی چینی می‌خواند (نظامی، ۱۳۷۸: ۲۱۶، ب.۷ـ۸[۹]). برخی می‌پندارند نام وی، برآمده از آوازهٔ شاهان اشکانی (فراآتس/فرهات) است که در بازگفت‌های داستانی به سده‌های پسین و روزگار شهریاری ساسانی راه یافته (یاحقی، ۱۳۹۱: ۶۳۱)؛ همچنین، کردهای کلهر باور دارند، او شیرمردی از آن دیار و جد بزرگ ایشان بوده است (همان: ۶۳۰). با همهٔ نام‌آوری‌ها از فرازوفرودهای زندگی و هویت تاریخی فرهاد چیزی نمی‌دانیم. آنچه از او در یادها مانده، برساختهٔ نظامی است و به پس از سرایش «خسرو و شیرین» بازمی‌گردد.

نظامی، فرهاد را به بهانهٔ کندن جُوی شیر از کوهستان تا کاخ شیرین به داستان وارد می‌کند.[۱۰] او در نخستین رویارویی با شاهدخت، شیفتهٔ او می‌شود و در گفتگویی بلند و شورانگیز با خسرو، از دل‌بستگی به شیرین و ناتوانی‌اش در دست‌شستن از او می‌گوید. خسرو برمی‌آشوبد و سنگی به بزرگی بیستون پیش پای فرهاد می‌نهد: «که ما را هست کوهی بر گذرگاه/ که مشکل می‌توان کردن بدو راه؛ میان کوه راهی کَند باید/ چنانک آمد شدِ ما را بشاید» (نظامی، ۱۳۷۸: ۲۳۶، ب.۱ـ۲). فرهاد، کندن کوه را چونان پیمانی برای رسیدن به شیرین می‌پذیرد: «به شرط آنکه خدمت کرده باشم/ چنین شرطی به‌جای آورده باشم؛ دل خسرو رضای من بجوید/ به تَرکِ شکّرِ شیرین بگوید» (همانجا، ب.۷ـ۸) و خسرو در پاسخ: «به‌گرمی گفتَ کآری شرط کردم/ وگر زین شرط برگردم، نه مَردم» (همانجا، بیت۱۲). فرهاد که رسیدن به شیرین را دست‌یافتنی می‌بیند، نشانی کوه را می‌جوید: «به کوهی کرد خسرو رهنمونش/ که خوانَد هرکس اکنون بیستونش» (همانجا، ب.۱۵). فرهاد به بیستون می‌رود و آنگاه نظامی، نخستین کار او را چنین گزارش می‌کند: «نخست آزرم آن کرسی نگه داشت/ بر او تمثال‌های نغز بنگاشت؛ به تیشه صورت شیرین بر آن سنگ/ چنان برزد که مانی نقش ارژنگ؛ پس آنگه از سنان تیشهٔ تیز/ گزارش کرد شکل شاه و شبدیز» (همان: ۲۳۷، ب.۳ـ۵). پس‌ازاین، فرهاد سرگرم گشودن راه در کوه است و گاه‌گاه با نقشی که از دل سنگ برآورده، عاشقانه سخن می‌راند (همان: ۲۳۹، ب.۳ـ۸). نقشی که نظامی تا پایان داستان نیز چیزی از ویژگی‌های دیداری‌اش نمی‌گوید و تنها به گزارهٔ «صورت شیرین» برای آن بسنده می‌کند.

پیش از آغاز داستان، نظامی دربارهٔ چرایی و چگونگی سرایش این منظومه می‌نویسد: اگرچه «حدیث خسرو و شیرین نهان نیست»، گزارش این افسانه «در بردع» از ولایات ارمنستان برجاست و فرازوفرودهایش در بازگویی‌ها نیامده است. پس، «ز تاریخ کهنسالان آن بوم/ مرا این گنج‌نامه گشت معلوم». سپس یادآور می‌شود: «نه پنهان، بر درستیش آشکار است/ اثرهایی کز ایشان یادگار است؛ اساس بیستون و شکل شبدیز/ همیدون در مداین کاخ پرویز؛ هوسکاری آن فرهاد مسکین/ نشان جوی شیر و قصر شیرین؛ همان شهر و دو آب خوشگوارش/ بنای خسرو و جای شکارش...» (همان: ۳۲ـ۳۳؛ ب.۸ـ۱۷). از این ابیات، چند نکته برمی‌آید:

نخست، نظامی بر پایهٔ گزارش‌های پیشین (تاریخ کهنسالان، بیت۱۱) داستان را می‌سراید؛

دوم، ازآنجاکه داستان در نگاه نظامی، رخدادی تاریخی است (نه پنهان، بر درستیش آشکار است، ب.۱۴)، پس ردپای شخصیت‌های این داستان در جاهایی مانده است (اثرهایی کز ایشان یادگار است، ب.۱۴)؛

سوم، شاعر سیاهه‌ای از جای‌ها را یاد می‌کند: بیستون، شکل شبدیز، کاخ پرویز در مداین، قصر شیرین، شهری که به آب خوشگوارش نامدار است، بنای خسرو و شکارگاه او (ب.۱۵ـ۱۷).

چهارم، نظامی یا باید خود این جای‌ها را دیده باشد یا دربارهٔ آن‌ها شنیده/خوانده باشد. آنچه تاکنون از زندگی نظامی گفته‌اند، گمان دیدن آن‌ها را کم‌رنگ می‌کند. زیرا گرچه مادرش را از کردها (وحیددستگردی، ۱۳۷۸: ۷)، پدر و نیاکان (همان: ۱۲)

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

و زادگاهش را عراق عجم (همان: ۱۱) دانسته‌اند، گویا در کودکی با خانواده‌اش به گنجه رفته، تا پایان زندگی در آنجا بوده (همان: ۱۲ـ۱۳) و جز یک بار برای دیدن قزل‌ارسلان سلجوقی از این شهر بیرون نشده که آن هم پس از سرایش خسرو و شیرین بوده است (همان: ۱۴). بنابراین، گمان آشنایی نظامی از راه شنیده‌ها و خوانده‌ها بیشتر است.

صخره‌نگارهٔ بیستون در خمسه‌های مصور

در تصویرپردازیِ داستان فرهاد، چند صحنه را بیشتر بازنموده‌اند: نمایی از جویبار شیر در کاخ شیرین با/بدون فرهاد؛ رویارویی شیرین با فرهاد درحالی‌که او سرگرم تیشه‌زدن بر بیستون است؛ صحنه‌ای که فرهاد پیالهٔ شیر را از شیرین می‌گیرد؛ و بردوش کشیدن شیرین و اسبش در کوهستان یا نزدیک کاخ. در بسیاری از این صحنه‌ها، تا جایی که ممکن بوده، نقاش صخره‌نگارهٔ فرهاد را بازآفریده است. ازاین‌رو، در نمونه‌هایی که خواهد آمد، صخره‌نگاره در پس‌زمینهٔ فرازهای گوناگون دیده می‌شود.

هم‌راستا با هدف پژوهش، بررسی صخره‌نگاره‌های فرهاد در نگاره‌ها از دو جهت بایسته است: قاب‌ها؛ و نقش‌های درون آن‌ها. قاب‌ها، شکل و شیوهٔ چارچوب‌بندی‌ای است که نگارگر برای جداکردن طرح صخره از دیگر بخش‌های کوه اجرا کرده است. نقش درون قاب که از قلم نقاش بر صخرهٔ کاغذی تراویده است، بازنمایی سخن نظامی از تیشه‌زنی فرهاد (صورت شیرین، شکل شاه و شبدیز) است.

قاب‌بندی

شیوهٔ اجرای قاب‌بندی‌ها، گاه تنها خط ساده‌ای است و گاه حاشیه‌ای با تزیینات شبه‌ختایی، گرداگرد نقش. نمونه‌ای کم‌تکرار در خمسهٔ بخارا (fol.53v، ۱۰۲۰ق، فرانسه، Persan1980) این قاب‌بندی را با نقش کاشی‌های پیچ (زغره) بناهای اسلامی نشان می‌دهد. در اینجا، مهم‌تر از شیوهٔ اجرای قاب‌ها، شکل آن‌هاست. قاب‌های محرابی دو اشکوبه (تصویرهای۳ـ۵) و سپس یک اشکوبه (برای نمونه، fo.47r خمسهٔ کتابخانهٔ فرانسه، Per171، ۸۹۷ق)، فراگیرترین گونهٔ اجراشده است و پس از آن‌ها کادرهای چهارگوشه هستند. البته گاهی قاب‌های چهارگوشه نیز نمایی محرابی دارند (تصویرهای۶ـ۷). برای نمونه در p.160 خمسهٔ کمبریج (Brown1434)، نگارگر با اجرای یک ۸ بزرگ و کنگره‌دار از کادر بالا به دو سوی قاب، پردهٔ کنارزده‌ای را یادآوری می‌کند که هم‌زمان قابی محرابی را نیز پدید آورده است. الگوی قاب‌های محرابی، نقش‌برجسته‌های ایوانی (تصویر۲، پیشانی)؛ و سرمشق قاب‌های چهارگوشه، نقش‌برجسته‌های آزاد صخره‌ای است (تصویر۱، ردیف‌های۱ـ۲).

نقش اصلی

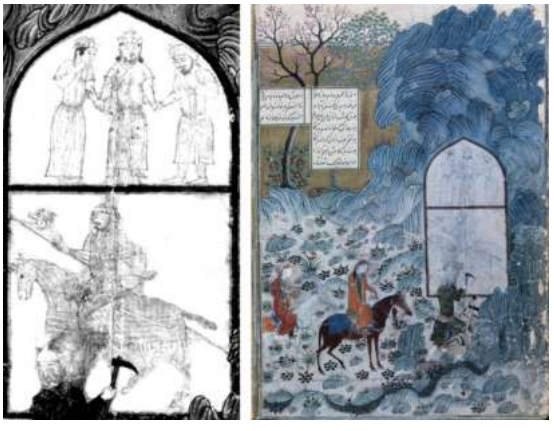
کهن‌ترین خمسه‌های مصور با پشتیبانی جانشینان ایلخان در شیراز (آل‌مظفر)، بغداد و سپس تبریز (آل‌جلایر) پدید آمدند.[۱۱] در همین نسخه‌ها بود که برخی چارچوب‌های بازنمایی صحنه‌ها یا مفاهیم برای نخستین بار بر کاغذ نقش بستند. این چارچوب‌ها در جایگاه الگوهای دیداری به آثار سپسین راه یافتند و فراگیر شدند.[۱۲] یکی از این الگوها، چگونگی نمایش صخره‌نگاره‌ای است که گرچه نظامی، به‌کوتاهی از آن گفته است، نگارگر می‌بایست آن را پیش چشم می‌آورد. جدا از انگشت‌شمار خمسه‌هایی که نقش صخره‌نگاره ندارند،[۱۳] در بیشتر «خسرو و شیرین»های مصور، این طرح را اجرا کرده‌اند. نگارگر بر بخشی از کوه که ساخت‌وسازش به‌شیوهٔ نقاشی ایرانی، پرچین‌وشکن است، سطح صافی را با رنگ پس‌زمینه پدید آورده و روی آن، نقش صخره‌نگاره را با قلم‌گیری، به‌شیوهٔ خطی نشانده است. قاب صخره‌نگاره نیز مانند یکی از الگوهای پیش‌گفته است. در سرآغاز این پژوهش خواندیم که بینندهٔ آگاه از نقش‌برجسته‌های تاریخی با مشاهدهٔ نسخه‌نگاره‌ها درمی‌یابد، ساخت‌وپرداخت صخره‌نگارهٔ فرهاد، نه تداعی‌گر کنده‌کاری‌های بیستون، که یادآورِ نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان است. برپایهٔ جزییات این یادآوری، الگوهای بازنمایی صخره‌نگاره‌ها بدین گونه‌اند:

۱. **همسانی نقاشی با نقش‌برجسته‌های تاریخی:** خمسه‌های پیشگام در نگارگری ایرانی، برآمده از کارگاه‌های مظفری و جلایری است. برخلاف خمسهٔ ۷۶۷ه.ق. (کتابخانهٔ فرانسه، Persan580) از شیراز که فرهاد را تنها سرگرم تیشه‌زنی نشان می‌دهد، در نسخه‌ای برجای‌مانده از اواخر سدهٔ ۸ق. (جلایری تبریز، فریر، F1931.35)، صخره‌نگارهٔ فرهاد را در نقطهٔ چشم‌گیر ترکیب‌بندی اثر می‌یابیم (تصویر۳). این نگاره ازیک‌سو، با دیرینگی درخور توجه‌اش می‌بایست از نخستین نمونه‌های الگوساز در بازپرداخت این نقش باشد؛ و ازدیگرسو، چون این نسخه، برآمده از نواحی هم‌جوار با نقش‌برجسته‌های سرزمین جبال (حوزهٔ باختری و عراق عجم) است؛ سرنخ‌های گزینش‌گری هنرمند را که ریشه در باورهای بومی و درک زمانه از ماهیت نقش‌برجسته‌های تاریخی دارد، آشکار می‌سازد.

سنجش «تصویر۳» با «تصویرهای۱و۲» آشکار می‌کند که نگارهٔ جلایری، کمابیش در همهٔ ویژگی‌ها یادآور نقش پیشانی ایوان بزرگ است (نک: تصویر۲، پیشانی). نقش‌برجستهٔ طاق‌بستان به‌سبب جای‌گیری در ایوان طاق‌دار، فرازی محرابی دارد. در اینجا نیز همین قاب‌بندی را برگزیده‌اند. افزون‌بر دواشکوبه‌سازی و چینش نقش‌ها که پیکره‌های ایستاده را بر فراز و سوار رزم‌پوش را در فرود نشانده‌اند، همانندی‌های چشم‌گیر دیگری مانند چینش مرد-مرد-زن در پیکره‌های سه‌گانه، جای‌گیری پادشاه در میانه، ریزه‌کاری‌های نقش سوار مانند سویهٔ نیزه، آرایه‌های رزم‌جامه‌های

سوار و اسب نیز درخور توجه است. موارد ناهمگونی در این طرح بسیار ناچیز است. جدا از وارونه بودن سویهٔ حرکت سوار که چرایی آن، بی‌پاسخ می‌ماند، ناهمسانی لباس پیکره‌های سه‌گانه و اندک دگرگونی حالت دست‌ها فهمیدنی است: برپایهٔ سنتی دیرآشنا در نگارگری ایرانی، تن‌پوش‌ها را همیشه با نگاه به جامه‌های همان دوران می‌پرداختند. ازاین‌رو، لباس پیکره‌های سه‌گانه نیز روگرفتی از آداب پوشش جلایری و به‌مانند دیگر نسخه‌های این دوران است (نک: نسخهٔ همای‌وهمایون، کتابخانهٔ بریتانیا، Add.Ms.18113). دست‌ها را نیز به جای حالت ناآشنا در نقش‌برجستهٔ ساسانی، به‌شکل آشنای «دست‌دردست نهادن» بازپرداخته‌اند. همانندی چشم‌گیر نگاره با نقش طاق‌بستان این دریافت را پیش می‌آورد که نگارگر می‌بایست خودِ بنا یا روگرفت آن را دیده باشد. ازآنجا که نسخهٔ یادشده از پهنهٔ باختری ایران برآمده، گمان دیدن بنا بسیار پررنگ است.

دو نگارهٔ تیموری، یکی از هرات (fol.70r، ۸۴۶ ق، کتابخانهٔ بریتانیا، Add.Ms.25900) و دیگری از شیراز (fol.44v، ۸۶۰ ق، کتابخانهٔ فرانسه، Per1112) نیز در اجرای نقش صخره‌نگارهٔ فرهاد به‌مانند خمسهٔ جلایری، شباهت چشم‌گیری به نقوش طاق‌بستان دارند. در نگارهٔ هرات، حتی سویهٔ اسب با نقش طاق‌بستان (از چپ به راست) همانند است. البته این نگاره از آنِ نسخه‌ای است که برخی بخش‌های آن را هنرمندان صفوی بازپرداخته‌اند. شیوهٔ رنگ‌آمیزی بستر صخره‌نگاره و برخی دگرگونی‌ها در لباس پیکره‌ها، گمان بازسازی این بخش را بیشتر می‌کند. می‌پنداریم این طرح به‌مانند صخره‌نگارهٔ خمسهٔ جلایری (تصویر۳)، الگوبرداری وفادارنه‌ای از طاق‌بستان بوده که در بازپرداخت صفوی، در پاره‌ای ریزنگاری‌ها دگرگون شده است. به‌ویژه آنکه سنت خمسه‌پردازی صفوی، آنگونه که خواهیم دید،



تصویر۳. نگارهٔ دیدار شیرین با فرهاد در بیستون، نسخهٔ خسرو و شیرین، fol.68v، اواخر ۸ق، جلایری، گالری هنر فریر، F1931.35 (URL1)؛ چپ: بزرگ‌نمایی صخره‌نگارهٔ فرهاد در نقاشی.

چندان به نمونه‌های تاریخی برای بازنمایی صخره‌نگارهٔ فرهاد توجه نداشته است. نسخهٔ شیراز نیز در پیکره‌های سه‌گانهٔ ایستاده و سوار، یادآور طاق‌بستان است. تنها ناهمخوانی در قاب‌بندی است: دو قاب چهارگوشه که با لچک‌ترنج‌هایی در کنج‌های بالا، نمای محراب‌مانند یافته و به‌جای قرارگیری در فراز و فرود یکدیگر، پهلوبه‌پهلو نشسته‌اند.

۲. همسانی بخشی از نقاشی با نقش‌برجسته‌های تاریخی: آثار گروه دوم در سنجش با نمونه‌های پیشین، پرشمارند. بازهٔ تاریخی و گسترهٔ جغرافیایی آن‌ها بیشتر سدهٔ ۹ق. و شهرهای هرات و شیراز است. از دید ویژگی‌های هنری نیز آثار این گروه، شباهت‌های درخوری دارند؛ برای نمونه، همگی، کم‌وبیش دواشکوبه‌اند؛ قاب‌ها محرابی‌اند یا به شیوهٔ لچک‌ترنج‌سازی در گوشه‌ها، نمای محرابی دارند؛ و مهم‌تر اینکه، تنها نقش یکی از اشکوب‌های فراز یا فرود، یادآور طاق‌بستان است و طرح اشکوب دیگر، به هیچ نقش‌برجستهٔ تاریخی بازنمی‌گردد. به دیگرسخن، در این آثار، یا نقش سوار در پایین است به همراه طرحی آزاد در بالا؛ یا نقش پیکره‌های سه‌گانه در بالاست و در پایین، طرحی آزاد. شمار صخره‌نگاره‌ها به شیوهٔ نخست، بیش از شیوهٔ دوم است.

بازنمایی کنده‌کاری فرهاد در گلچین اسکندرسلطان (تصویر۴)، به شیوهٔ نخست، کارکرد میانجی و دوگانه‌ای در سنت خمسه‌نگاری به‌جای نهاد. می‌دانیم هنرمندان شیراز در آن روزگار، چشم بر نسخه‌نگاره‌های جلایری داشتند. در این نگاره نیز، کنده‌کاری صخره با قاب‌بندی محرابی دو اشکوبه و نقش سوار رزم‌جامه‌پوش به نمونهٔ جلایری و ریشه‌های تاریخی‌اش همانند است؛ اما در نقش اشکوب فرازین، به‌جای سه پیکرهٔ

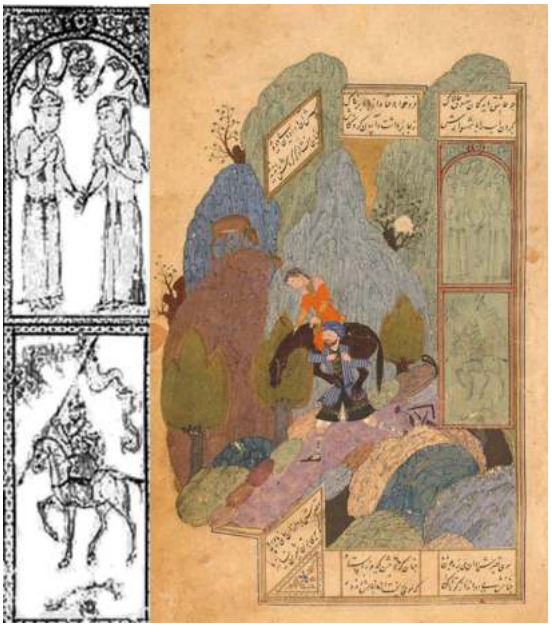
تصویر۴. نگارهٔ «به‌دوش کشیدن شیرین»، گلچین اسکندرسلطان، fol.61r، آغاز ۹ق، شیراز، کتابخانهٔ بریتانیا، Add.27261 (URL2).

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

ایستاده، بزم دونفره‌ای را با هم‌نشینی دلداده و دلدار می‌بینیم که زین‌پس، اجرایی پسندیده در خمسه‌های مصور می‌شود. بنابراین، نگارهٔ «تصویر۴» ازیک‌سو، سنت پیشین (جلایری) را در شکل قاب‌بندی، تقسیم‌بندی بستر کار و نقش سوار، به آثار پس از خود می‌رساند؛ و از دیگرسو، نمای فراگیرتری از هم‌نشینی عاشقانه را جانشین شیوهٔ ایستادنِ خشکِ سه پیکرهٔ تاریخی می‌کند و رویهٔ پیشین را پس می‌زند.

شیوهٔ اجرای صخره‌نگاره در گلچین شیراز، بارها در آثار دیگر تکرار شد. نگاره‌ای در خمسهٔ شاهرخ (تصویر۵)، هم در ترکیب‌بندی کلی نگاره و هم در اجرای نقش صخره، این شیوه را می‌نمایاند. شکل قاب‌بندی محرابی دواشکوبه با همهٔ ریزه‌کاری‌های تزیینی‌اش، نقش دو دلداده و سوار بر فرازوفرود قاب، سویهٔ حرکت اسب، بازنمایی دو پیکره در بالا به‌جای سه تن، چینش زن-مرد و حتی اجرای ابراسلیمی‌های تزیینی، وفاداری به نسخهٔ شیراز را نشان می‌دهند. تنها تفاوت این دو نگاره، در سرپا ایستادن یا نشستن پیکره‌های بالایی است. از دیگر نسخه‌های پیشاصفوی که روگرفتی از گلچین شیراز است می‌توان به خمسه‌های شیراز تیموری (تصویر۶، راست) و ترکمان (تصویر۶، چپ) اشاره کرد. گرچه هنرمندان این نسخه‌ها در بازسازی نقش صخره، پای‌بندِ الگوی پیشین بوده‌اند، قاب‌بندی را با اجرای لچک‌ترنج‌هایی در کادرهای چهارگوشه دگرگون کرده‌اند.

نگارگران پیشاصفوی، نقش سوار را در صخره‌نگارهٔ نقاشی‌هایشان از قلم نمی‌انداختند. بااین‌همه، چند نمونه، بدون نقش سوار نیز بر جای مانده است (شیوهٔ دوم). در خمسهٔ ۸۴۶ق. (کی‌یر، K.1.2014.10) نقش صخره‌نگاره بدین‌صورت



تصویر۵. نگارهٔ «به‌دوش‌کشیدن...»، خمسه، ۸۳۵ ق، هرات، موزهٔ آرمیتاژ، (URL3) VP1000

تصویر۶، راست: «شیرین پیالهٔ شیر را به فرهاد می‌دهد»، خمسه، ۸۹۴ق، شیراز، هاروارد، 9.2015.77 (URL4)؛ چپ: «شیرین پیالهٔ شیر...»، خمسه، fol.73b، ۹۰۶ق (ترکمان)، شیراز؟، بادلیان، Ms.Elliot 192 (URL5)

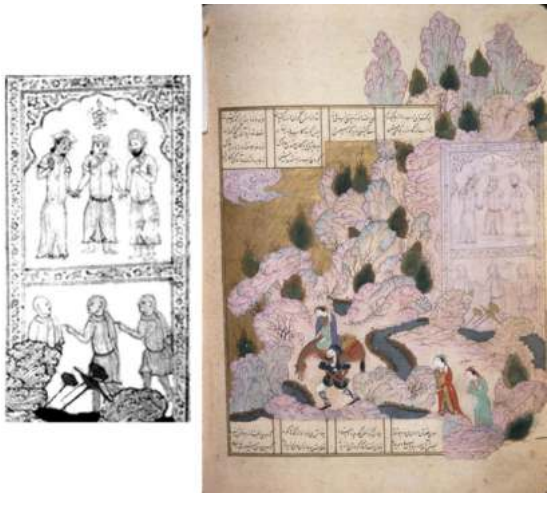
است: سه پیکرهٔ ایستاده دست در دست، بر فراز کار؛ و گرفت‌وگیر (شیر و سیمرغ) در پایین. همچنین در خمسهٔ ۸۶۶ق. ترکمان، روگرفت دقیقی را از سه پیکرهٔ ایستاده در خمسهٔ پیشگام جلایری (تصویر۳) در قابی با لچک‌ترنج‌های آراسته و نمای محرابی جای داده‌اند (تصویر۷)، اما در پایین، به‌گونه‌ای تکرارنشدنی دو مرد سرتراشیده، شال بر گردن بسته، با لباس‌هایی که دامان کوتاهشان بالاتر از زانوهای برهنهٔ آن‌هاست، دستان خود را بالا آورده‌اند و با مرد سومی در روبه‌روی خود سخن می‌گویند. آیا نقش یادشده را می‌توان بازنمود بی‌تکرارِ خاطره‌ای ناروشن از نقش‌برجستهٔ داریوش بر فراز کوه همیشه مه‌آلود بیستون دانست، بازنمود دیده یا شنیده‌ای که برای نقاش چندان آشکارگی نداشته است؟ شاید هم می‌بایست سرچشمه‌های این بازنمایی را در دیگر نقش‌برجسته‌های ایران جست.

۳. نقاشی‌ها بدون همبستگی با نقش‌برجسته‌های تاریخی: الگوی بزم دو دلداده که پیش‌تر از آن گفتیم (تصویر۶)، در برگهٔ 47r خمسه‌ای از واپسین سال‌های سدهٔ ۹ق. (۸۹۷ق، کتابخانهٔ فرانسه، Per171)، به‌تنهایی در یک قاب مربعی محراب‌مانند نشسته است.[۱۴] این نگاره کم‌وبیش، پیشاهنگِ همهٔ نگاره‌های سدهٔ ۱۰ق. است که رها از متن نظامی و سنت تصویری نگارگران پیشین، نمایی از هم‌نشینی دو دلباخته را بی‌هیچ یادآوری تاریخی نشان می‌دهد. همچنین از چگونگی بازنمایی صخره‌نگارهٔ فرهاد در آثار سده‌های ۹ـ۱۰ق. درمی‌یابیم که هنرمندان بر سر جایگاه این نقش در تصویرگری داستان، نگاه ناهمگونی داشته‌اند؛ برخلاف هنرمندان پیشاصفوی که با الگوبرداری از نقش‌برجسته‌های موجود و نمایش ریزپردازانهٔ آن‌ها، بخشی از روایتگری دیداری را به یاری حافظهٔ تاریخی بیننده پیش می‌بردند، به نظر می‌رسد نگارگران سدهٔ ۱۰ق، باوری به کارکرد این بخش از نگاره نداشتند، زیرا حتی در چشم‌گیرترین نسخه‌های این دوران، بازپرداخت صخره‌نگارهٔ فرهاد، نارسا و خام‌دستانه است (تصویر۸). در این آثار، صخره‌نگاره را یا در قاب‌های چهارگوشهٔ کوچک، گنگ و سردستی پرداخته‌اند؛ یا بخش بزرگی از آن را با پیکره‌های اصلی (فرهاد، شیرین یا همراهان) پوشانده‌اند؛ به‌گونه‌ای که این بخش در آن‌ها نمای چشم‌گیری ندارد. در خمسه‌های اسمیت‌سونیان (ح.۹۶۰ق، S.1980.200)، دانشگاه کمبریج (fol.89r، سدهٔ ۱۱ق، Add.3139)؛ و کتابخانهٔ بریتانیا (fol.64v، ۱۰۷۶ق، Add6613)، چنین پرداخت‌هایی را می‌توان یافت.

دیدیم نگارگران، به‌ویژه در روزگار پیشاصفوی، نقش صخره‌نگارهٔ فرهاد را بر پایهٔ ریشه‌های تاریخی دیرآشنا و شناخته‌شدهٔ آن پرداخته‌اند. ازآنجاکه همانندی بیشتر آن‌ها با کنده‌کاری‌های طاق‌بستان تردیدناپذیر است، بار دیگر پرسش این پژوهش تکرار می‌شود: چرا نسخه‌پردازان برای نمایش آنچه فرهاد به‌گواهی شعر در بیستون بازآفرید، نقوش تاریخی طاق‌بستان را بازنمایی کردند؟ ازآنجاکه این پرسش به دوران پیش از کاوش‌های علمی و شناخت هویت‌های تاریخی برمی‌گردد، تلاش برای راه‌یابی به دریافت آن روزگار از چیستی نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان و بیستون، روشنگر خواهد بود.

بیستون ـ طاق‌بستان از نگاه نویسندگان دورهٔ اسلامی

در نگاه نخست، پاسخ به چرایی درآمیزی نقش‌ها بسیار ساده است. گذشتگان ما، شناخت ناروشن و درآمیخته‌ای از نقوش بیستون و طاق‌بستان داشته‌اند و در بازنمایی نیز تصویرها را به



تصویر۷. «بردوش‌کشیدن شیرین»، خمسه، fol.63b، ۸۶۶ق، توپقاپی‌سرای، Hazine761 (URL6).

تصویر۸. «رفتن شیرین به بیستون»، خمسه، fol.57r، ۹۶۸ق، کتابخانهٔ فرانسه، Persan1956 (URL7).

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

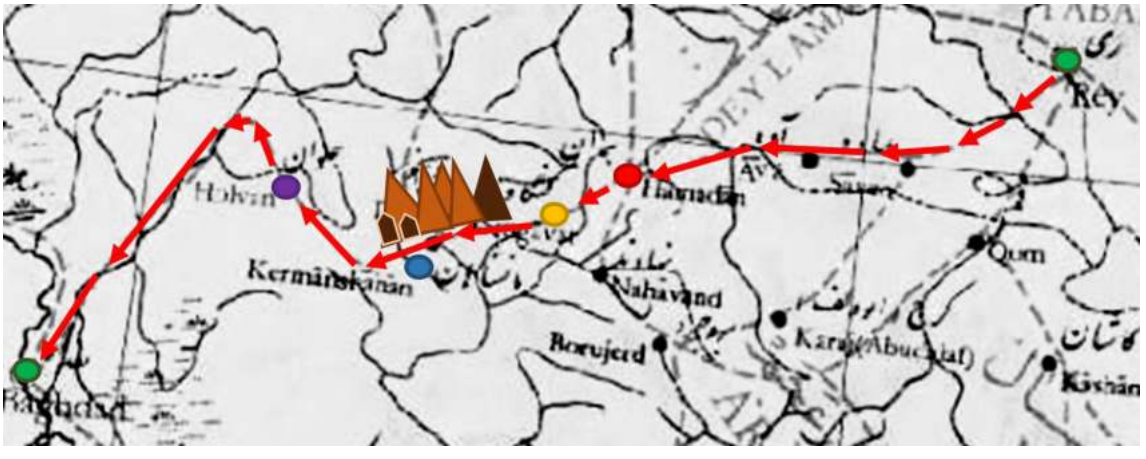
همان‌گونه پرداخته‌اند. گویی تصویرگری درآمیخته، پیامدِ شناخت درآمیخته و فراگیر بود. این پاسخ به پشتوانهٔ برداشت‌های برخی پژوهندگان از گزارش‌های جغرافیایی‌ـتاریخی آثار سده‌های ۳ـ۸ق. حتی پررنگ‌تر نیز می‌شود. استاد آذرنگ می‌نویسد: «ابن‌حوقل در کتاب *صورة‌الارض* مطلب مستقلی را به بیستون اختصاص داده، اما آثار تاریخی بیستون و طاق‌بستان را در هم آمیخته است [...] یاقوت به برخی از آثار بیستون اشاره کرده، اما او نیز آن‌ها را با آثار باستانی طاق‌بستان در هم آمیخته است» (آذرنگ، ۱۳۷۹). همدانی و موسوی (۱۳۸۳) نیز بر همین باورند. در پی این برداشت باید پرسید: آیا در گذشته، طاق‌بستان و بیستون را دو مکان جداگانه با نقش‌هایی متفاوت می‌دانستند؟ درآمیختگی یادشده، می‌تواند به دو گونه فهم شود: یکی، درآمیختگی مکانی، که از پاسخ نادرست به این پرسش برمی‌آید: هر نقش در کدام مکان است؟ و دوم، درآمیختگی هویتی، که پیامد پاسخ نادرست به پرسش دیگری است: هر نقش به کدام شخصیت برمی‌گردد؟ بازخوانی موشکافانهٔ آثار دورهٔ اسلامی نشان می‌دهد آنچه در این نوشته‌ها، درآمیختگی برداشت می‌شود، برآیندِ ناآشنایی ما با شیوه‌های توصیف و نام‌گذاری آنان است. نویسندگان این آثار، به‌جز شناخت هویت‌های تاریخی پیکره‌ها، در شناساندن دیگر جنبه‌های نقوش کرمانشاهان، نه‌تنها به‌اشتباه نرفته‌اند، بلکه با ریزبینی و ریزنگاری، چشم‌انداز روشنی را تصویر کرده‌اند.

چشم‌انداز بیستون

سرآغاز ورود به دنیای نویسندگان دورهٔ اسلامی، سفر از جادهٔ کهن ری به بغداد است. هم‌گامی با بینندگانی که پس از همدان و کنگاور به سوی حُلوان، در حوالی قرمیسین با کوه شگفت‌انگیز بیستون روبه‌رو می‌شدند، درک بهتری از گزارش‌ها به دست می‌دهد. تصویر۹، نقشهٔ این راه در سده‌های ۵ـ۶ق. است. هنگامی که رهروان، کنگاور را پشت سر می‌گذاشتند، پیش از قرمیسین به کوهی پیش‌آمده برمی‌خوردند که در ادامهٔ مسیر، از خاور به باختر کشیده می‌شد. بر دو سوی این کشیدگی (امروزه، کوهستان پَرّو)، بیستون و طاق‌بستان ایستاده‌اند. سخنی که بلاذری از پیران کوفه بازمی‌گوید، روشن‌ترین بیان از صحنه‌ای است که رهگذران در قدیم به یاد می‌سپردند: «مسلمین، آن زمان که به فتح جبال می‌رفتند، بر قلهٔ شرقی که به سِن‌سُمَیره [به معنای دندان سمیره] مشهور است، گذشتند. سُمَیره، زنی بود [...] از زنان مهاجر. وی دندانی سخت برآمده داشت» (بلاذری، ۱۳۴۶: ۱۲۶). امروزه نیز هنگام گذر از بزرگراه همدان‌ـکرمانشاه، بیستون را همان‌گونه پیشاهنگ‌وار می‌بینیم که در *سفرنامهٔ عتبات* آمده است: «طرفین راه امروز، همه کوه است، کوه بیستون از جلو پیداست» (ناصرالدین‌شاه، ۱۳۷۲: ۴۳).

طاق‌بستان یا تخت شبدیز

هرچه نام بیستون در نوشته‌های کهن، پربسامد است، واژهٔ «طاق‌بستان» دیریاب می‌نماید، تا آنجا که پنداشته‌اند این نام در گذشته، نبوده است (احمدی، ۱۳۷۸). بر پایهٔ شعری[۱۵] از احمدبن‌محمد (ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۴۲۸)، نام طاق‌بستان را دست‌کم در سدهٔ ۳ق. بازمی‌یابیم. البته مرور نگارش‌ها نشان می‌دهد، با نگاه به نقشِ سوار، نام تخت/صفه شبدیز فراگیرتر بوده است.[۱۶] حتی ابن‌فقیه که شعر احمدبن‌محمد را آورده، در شمارش شگفتی‌های شهرها، با گزارهٔ «تخت شبدیز فی‌الطاق»[۱۷] (همان: ۱۰۹) از طاق‌بستان یاد کرده است. حمدالله مستوفی در



تصویر۹. بخشی از جادهٔ نیشابور‌ـبغداد؛ کوه‌های پَرّو (بیستون، مثلث تیره و طاق‌بستان، روی آخرین کوه)، و ری(دایرهٔ سبز راست)، همدان(قرمز)، کنگاور(زرد)، قرمیسین(آبی)، حلوان(بنفش)، بغداد(سبز چپ) روی نقشه مشخص‌اند (نصر و همکاران، ۱۳۵۰: Pl.15).

نزهت‌القلوب می‌نویسد: «کرمانشاه[...] اکنون دیهی است و صفه شبدیز در آن حدود است» (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۰۸). گزارش‌های *البلدان* (اواخر۳ق.) و *نزهت‌القلوب* (آغاز۸ق.)، پیوستگی رواج نام شبدیز/ شبداز را در سده‌ها گواهی می‌دهد.

سنجش برداشت امروزی

در بسیاری از نوشته‌های دورهٔ اسلامی، آنجا که بیستون شناسانده می‌شود، به نقش‌های ایوان بزرگ (سوار و پیکره‌های سه‌گانه) نیز پرداخته‌اند. خوانندگان امروزی شاید با نگاه به این هم‌نشینی، گزارش‌های پیشین را درآمیخته بیابند (نک: آذرنگ، ۱۳۷۹؛ همدانی و موسوی، ۱۳۸۳)؛ بار دیگر به پرسش‌های پیشین بازمی‌گردیم: آیا طاق‌بستان و بیستون از دید گذشتگان دو مکان جداگانه بودند؟ کدام نقش‌ها در کدام مکان‌ها گزارش شده‌اند؟ نقش‌ها کدام شخصیت‌های تاریخی را یادآوری می‌کردند؟ پاسخ به این پرسش‌ها، شناخت گذشتگان از نقش‌برجسته‌ها را آشکار می‌سازد. شیوهٔ شناسایی و معرفی کوه‌ها در کتاب *حدودالعالم* از سدهٔ ۴ق، گره از این بحث می‌گشاید. واژگان کوه‌های اصلی (عمودکوه) و فرعی (شاخ‌های کوه اصلی) در جغرافیای کهن شناخته بود. هر گروه از این کوه‌ها، همچون پیکره‌ای یگانه، با نواحی پیرامونی‌اش (بیابان‌ها، دریاها یا شهرها) مرزبندی؛ و با نام‌آشناترین قله نام‌گذاری می‌شد (بی‌نام، ۱۳۷۲: ۱۳۲). به همین روش، چگونگی سخن گفتن از بیستون در آثار گذشتگان روشن می‌شود: کشیدگی باختری-خاوری کوهستان پرّو، با نام دیرآشنای بیستون، دربردارندهٔ همهٔ قله‌ها و پستی‌وبلندی‌هاست. ازاین‌رو، با آنکه نویسندگان کهن همه‌جا از بیستون سخن گفته‌اند، بهره‌مندی آنان از برخی واژگان یا گزاره‌ها، به هم‌آمیزی و اشتباه نمی‌انجامید. یگانه‌پنداری پیکرهٔ کوه‌ها تا روزگار قاجار ادامه داشت؛ *بستان‌السیاحة* (۱۲۴۸ق) در «ذکر طاق‌بستان» می‌گوید: «و آن کوه، به کوه بیستون **اتصال** دارد» (شیروانی، بی‌تا: ۳۵۲)؛ و در *مرآة‌البلدان* (۱۲۹۴ق.) آمده: «وسطام یا بستان‌طاق[...] حد شمالی صحرا کرمانشهان و به‌عباره اخری در **دنبالهٔ** کوه بیستون» است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۳۳۷).

دوگانهٔ بیستون ـ طاق‌بستان

ابن‌رسته بخشی از مسیر بغداد به ری (باختری-خاوری) را چنین گزارش می‌کند: «راه[...] ادامه می‌یابد تا به قرماشین می‌رسد و شبدیز در سه فرسخی آنست و آن طاقی است در کوه کنده‌شده[...] پس از آن به کوه بهستون می‌رسد» (ابن‌رسته، ۱۳۶۵: ۱۹۵؛ همو، ۱۸۹۲: ۱۶۶). ابودلف نخست، از تصویرهای درون طاق در یک‌فرسخی قرمیسین می‌گوید و پس از طی مسافتی، به «کوه بلندی بنام سمیره» می‌پردازد (ابودلف، ۱۳۵۴: ۶۲-۶۳). مقدسی «بِقُرب بیسُتُون» (نزدیکِ بیستون) از «دابَّة کسری»(چارپای کسری) یاد می‌کند (مقدسی، ۱۹۰۶: ۳۶۶؛ همو، ۱۳۶۱: ۵۹۳)؛ و حمدالله مستوفی صفه شبدیز را «در حدود کرمانشاه» می‌یابد (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۰۸). بنابراین، نه‌تنها شبداز، قرمیسین و بیستون را سه جای متفاوت می‌دانستند، بلکه دوری آن‌ها به فرسخ و نیز چگونگی پی‌درپی‌بودنشان را آورده‌اند؛ رهروانی چون ابن‌رسته و ابودلف که از بغداد راهی ایران بودند، نخست شبدیز و سپس بیستون را دیده‌اند (نک: سطرهای بالا)؛ و آنان که مانند حمدالله مستوفی از دل ایران به‌سوی کرمانشاهان رفته‌اند، پس از بیستون به طاق‌بستان رسیده‌اند: «چنانکه در آخر این کوه[بیستون که] از این چشمه و صفه تا آنجا شش فرسنگ است. صفهٔ دیگر کوچک ساخته‌اند[...] و آن را صفه شبدیز می‌خوانند» (همان: ۱۹۳).

درستی جایابی نقش‌ها

پشت هم آمدنِ نام‌های بیستون و طاق‌بستان در گزارش‌های دورهٔ اسلامی، این گمان را پیش می‌آورد که نویسندگان آن‌ها، جای‌ها و نقش‌ها را با هم درآمیخته‌اند. دیدیم در گذشته، بیستون و شبداز را دو مکان متفاوت می‌دانستند. پس، چرا امروز گزارش آنان درآمیخته است؟ بازخوانی گزارش‌ها به شیوهٔ *حدودالعالم* گره این بحث را می‌گشاید.

در برگردان (۵ـ۶ق) *مسالک‌وممالک* می‌خوانیم: «درین کوه[بیستون] چند مرد بالای آنست کی تراشیده‌اند و ساده کرده. گویند پادشاهی بوده است[...] و بر پشت این کوه بر کنار راه، غاری هست[...] و در آن جایگه، صورت اسبی نگاشته‌اند» (اصطخری، ۱۳۴۰: ۱۶۷). شیوهٔ توصیف اصطخری در بیان تمایز جایگاه بیستون و طاق‌بستان، سرمشق گزارش‌های پس از اوست. پارهٔ آغازین سخن، نقش‌برجستهٔ داریوش را می‌نمایاند؛ آنگاه نویسنده با گزارهٔ «برپشت این کوه بر کنار راه»، برای نشان دادن جای صورت اسب از روش *حدودالعالم* پیروی می‌کند. اگر کوه‌های پی‌درپی پَرّو را پیکرهٔ یگانه‌ای ببینیم (تصویر۹)، وقتی در مسیر همدان به حلوان رهسپاریم، بیستون رخ پیکره و طاق‌بستان، پشت آن است. *مسالک* نیز چنین می‌گوید: **برپشت** این کوه، **برکنار** راه، غاری است با نقش اسب.

در متن‌های عربی، نویسندگان با ریزبینی، واژهٔ «ظَهَر» به معنای پشت را برای گزارش جایگاه طاق‌بستان در تمایز با بیستون برگزیده‌اند: «وَ **علی ظَهر** الجبل بِقرب الطریق مکان یشبَّهُ الغار و فیه عین ماء جار و هُناکَ صورة دابَّهٔ [...] انه صورة دابَّهٔ کسری المسماة شَبدیز» (یاقوت، ۱۳۲۳ق: ۳۱۵). گرچه عَلی‌ظَهَر، در فرهنگ‌ها به معنای «بر بالای...»[۱۸] نیز آمده (آذرنوش، ۱۳۹۴: ۶۵۱)، برپایهٔ برگردان‌های فارسی کهن از نوشته‌های عربی، تنها

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

ترجمهٔ «بر پشتِ...» برای این گزاره پذیرفتنی است. افزون‌بر برگردان *مسالک‌وممالک* از سده‌های ۵ـ۶ق. که در ابتدای این فراز آمد، عبدالسلام کاتب در سدهٔ ۷ق. نیز در برگردان *اشکال‌العالم* می‌نویسد: «بیستون کوهیست محکم، چنانکه بر بالای آن نتوان رفت، نیک معتذر باشد[...] و **بر پشت این کوه**، نزدیک غاریست در او چشمه روان و صورت چهارپائی» (جیهانی، ۱۳۶۸: ۱۴۳).

در این میان، گزارش ابن‌حوقل که در برخی نگارش‌های امروزی، محل بحث بوده، شایستهٔ بازنگری است. ابن‌حوقل می‌نویسد: «و **عَلی ظَهَر** هَذا الجبل [بهستون] مِمّا یقرب مِن الطَّریق الاخذ الی‌العراق مَکان یشبه الغار[...] و هُناک[...] صورة دابَّة کسری المُسَمی شَبداز» (ابن‌حوقل، ۱۹۳۹: ۳۷۲). جعفر شعار در برگردان فارسی آورده است: «بهستون کوهی استوار و بلند است[...] بر پشت این کوه، آنگاه که از عراق آیند، جایی است شبیه غار که...» (همو، ۱۳۶۶: ۱۱۵ـ۱۱۶). ابن‌حوقل، بر دیوارهای این غار (طاق‌بستان)، نقش‌های سوار و پیکره‌های سه‌گانه را به‌درستی معرفی می‌کند و در ادامه می‌افزاید: «و أخبَرنی مِن رَأی فِی هَذا الجبل **عَلی الغار من فَوقه بِمسیرَة بَعیدة** صُورة مَکتب و معلم و صبیان من حجارة...» (ابن‌حوقل، ۱۹۳۹: ۳۷۲)؛ «و کسی به من چنین گفت که: وی **بالاتر از غار مزبور به مسافتی دورتر** نقش سنگی مکتبی با معلم و بچه‌ها دیده است...» (همو، ۱۳۶۶: ۱۱۶). بنابراین، گرچه ابن‌حوقل نقش داریوش را نمی‌شناسد و برپایهٔ شنیده‌هایش (و أخبَرنی...)، آن را مکتب‌خانه می‌پندارد؛ در معرفی جایگاه تصویرها، به بیراهه نمی‌رود. او با بهره‌مندی از واژگان مناسب (علی‌الغار من‌فوقه بمسیرة بعیدة)، نگاه را به جایی دورتر از طاق‌بستان می‌کشاند و آنگاه از نقش داریوش می‌گوید. ابوالفداء چهارسده پس از ابن‌حوقل می‌نویسد: «قالَ ابن‌حَوقَل: هُو جبل ممتنع[...] و عَلی **ظَهَر** غار و...» (ابوالفداء، ۱۴۲۷: ۷۶؛ همو، ۱۳۴۹: ۹۷).

بازشناسی هویت‌های تاریخی

جغرافی‌دانان کهن با پایبندی به چارچوب‌های شناخت عالم، تصویر روشنی از بیستون و طاق‌بستان به یادگار نهادند، اما بازشناسی تاریخی نام‌ونشان پیکره‌ها و فرازوفرود رویدادهای بازنمایی‌شده در این جایگاه‌ها، بیرون از دایرهٔ آگاهی آنان بود. حافظهٔ تاریخی این دوران، با دسترسی به نگاشته‌های پهلوی (خدای‌نامه‌ها)، رویدادنگاری‌های نبرد اعراب و ایرانیان (*فتوح‌البلدان* بلاذری، *اخبارالطّوال* دینوری یا *تاریخ طبری*) و احیای سنت دربارهای پیشااسلامی (*التاج* جاحظ)، جلوهٔ شهریاری بنی‌ساسان را پررنگ‌تر از دیگر پادشاهان به یاد داشت. گسترهٔ فرمانروایی خسروپرویز و ساخت‌وسازهای پرآوازه به نام او در سرزمین‌های باختری، به همراه داستان‌های سینه‌به‌سینه‌ای که بن‌مایه‌های ادب فارسی را برساختند، سبب شد تا نام خسرو بیش از دیگر شهریاران ساسانی بر نقش‌برجسته‌های سرزمین جبال بنشیند: «[کوهستان] آثار شگفت‌انگیز خسروان و جایگاه فرعونان بسیار دارد، مانند قصرشیرین، خانهٔ خسرو و کاخ‌های کسرا» (مقدسی، ۱۳۶۱: ۵۹۶)؛ یا «ایوان کسری بالمدائن، تخت شبدیز فی‌الطاق، بناء قصرشیرین و الدکان...» (ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۱۰۹). *اخبارالطوال* نیز از تابستانگاهِ خسرو در این سرزمین می‌گوید: «خسروپرویز در فصل بهار به‌عادت خود بسوی کوهساران حرکت کرد که تابستان را آنجا بگذراند، چون به حُلوان[حوالی سرپل‌ذهاب] رسید دستور داد[...] خیمه‌یی زنند» (دینوری، ۱۳۶۴: ۱۳۱).

سایهٔ خسرو بر سرزمین کوهستان، ردّپای شهریاران دیگر را نادیدنی ساخت. ازاین‌رو، گزارشگران هر ساختهٔ تاریخی را با رویدادهای زندگی او بازخواندند؛ نقش‌هایی را که با داستان‌های او ناهمخوان بودند، در نوشته‌هایشان نیاوردند،[۱۹] یا آنگاه که کوشیدند درون‌مایهٔ آن‌ها را دریابند، به بیراهه رفتند. شعر احمدبن‌محمد، از کهن‌ترین گزارش‌هاست که در تلاش برای شناسایی نقش داریوش، آن را مکتبخانه‌ای می‌یابد: «و مکتبُ صبیانٍ و تأدیبَ غلمه/ و شیخٌ عدیمٌ قِیلَ هذا معلمٌ» (در: ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۴۲۸). ابن‌حوقل با آگاهی از این برداشت می‌نویسد: «در دست معلم، تسمه‌ای است که بدان قصد زدن بچه‌ها را دارد و همچنین آشپزخانه‌ای[...] و دیگ‌ها بر اجاق کنده شده و در دست آشپز، کفچه‌ای است و همه این‌ها از سنگ است» (ابن‌حوقل، ۱۳۶۶: ۱۱۶). در این گزارش، معلم و بچه‌ها باید داریوش و اسرا باشند که بر پایهٔ بزرگ‌نمایی مقامی در اندازه‌های متفاوت بازنمایی شده‌اند. آتشدان مقدس، اسباب نیایش و شکرگزاری را نیز دیگ، کفچه و آشپزخانه پنداشتند.[۲۰] در روزگاری که بن‌مایه‌های بازخوانی نقش‌برجسته‌ها پیرامون شخصیت تاریخی‌ـافسانه‌ای خسروپرویز شکل گرفته بودند، نوشتهٔ ابن‌حوقل بیگانگی نقش‌های بیستون را با آن بن‌مایه‌ها بازگو می‌کند.

همان اندازه که نقش‌های بیستون از داستان‌های شناختهٔ کسرای ساسانی دور بود، نقوش ایوان بزرگ با سوار و اسبی نژاده، شهریار فرهمند در تن‌پوش‌های گوهرین، و شکارگاه‌های افسانه‌ای‌اش، یادآور شکوهمندی یکی از برجسته‌ترین پادشاهان ساسانی بود (نک: طاق‌بستان در همین پژوهش). ازاین‌رو، نویسندگان حتی تا روزگار قاجار، در فرانمودِ نقش‌های طاق‌بستان، برجسته‌ترین فرازهای زندگی خسروپرویز را آورده‌اند: «خسرو سه ویژگی داشت که پیش‌تر کسی را از آن‌ها بهره نبود: اسبش شبدیز، دلداده‌اش شیرین، و نوازنده‌اش باربد» (یاقوت، ۱۳۲۴ق: ۲۲۸). در این میان، به‌ویژه نقش شبدیز بسیار پررنگ است.

بلعمی دربارهٔ شبدیز می‌نویسد: «هیچ پادشاه را آنچنان

اسبی نبود[...] چون آن اسپ بمرد[...] نقش او بسنگ اندر بفرمود کردن[...] و امروز همچنان است به کرمانشاه و پرویز را بر آن شبدیز نقش کرده‌اند» (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۰۸۹ـ۱۰۹۰)؛ اصطخری نیز از نگاشتن «صورت کسری بر پشت شبدیز» در غار پشت بیستون می‌نویسد (اصطخری، ۱۳۴۰: ۱۶۷). گمان می‌رود گزارش بلعمی، نگاه دیگر نویسندگان را بیش از پیش به‌سوی شبدیز برگردانید؛ ابن‌رسته که اندکی پیش از بلعمی دربارهٔ طاق‌بستان می‌نویسد، به عبارتِ «صُورَةُ الرَّجُل قَد البَس الدِّرع» (صورت مردی که رزم‌جامه دربرکرده؛ ابن‌رسته، ۱۸۹۲: ۱۶۶) بسنده می‌کند و به اسب نمی‌پردازد؛ اما در آثار سپسین، نام شبدیز چنان فراگیر می‌شود (جیهانی، ۱۳۶۸: ۱۴۳؛ ابودلف، ۱۳۵۴: ۶۲؛ ابن‌حوقل، ۱۳۶۶: ۱۰۳و۱۱۶) که ایوان بزرگ را به نامش می‌خوانند (ابن‌خردادبه، ۱۳۷۱: ۲۴؛ ابن‌فقیه، ۱۳۴۹: ۸۹) و آن را از شگفتی‌های عالم می‌نامند (همان: ۳۱).

بیشتر نوشته‌هایی که به نقش سوار/شبدیز می‌پردازند، از شیرین نیز نام می‌برند؛ گاه، کوتاه و اشاره‌وار (ابن‌رسته، ۱۸۹۲: ۱۶۶؛ ابن‌حوقل، ۱۳۶۶: ۱۱۶؛ ابوالفداء، ۱۳۴۹: ۹۷) و گاه بیشتر: «صورت شیرین را چنان شیرین کشیده است که بعضی مردم به آن صورت عاشق شده‌اند و به‌شب، بعضی رفته دماغ صورت را شکسته‌اند که دیگر کسی به او عاشق نشود» (قزوینی، ۱۳۷۳: ۴۰۷؛ نیز نک: یاقوت، ۱۳۲۴ق: ۲۲۸ـ۲۳۱)؛ گاهی نیز نام فرهاد می‌آید: «کنیزکی بود او را شیرین‌نام[...] پرویز بفرمود آن کنیزک را نیز صورت کردند بدان سنگ. این کنیزک آن بود که فرهاد بر و عاشق شده بود و پرویز فرهاد را عقوبت کرد و بکوه‌کندن فرستاد» (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۰۹۰ـ۱۰۹۱). ابودلف نیز از پرداخت تصویرها به امر خسرو و با تیشهٔ فرهاد[۲۱] می‌گوید (همو، ۱۳۵۴: ۶۳).[۲۲] بازخوانی نقش‌برجسته‌ها بربنیان رویدادهای زندگی خسرو، شیرین و فرهاد تا روزگار گسترش دستاوردهای باستان‌شناسی، حتی در روزگار قاجار (نک: شیروانی، بی‌تا: ۳۵۲؛ ناصرالدین‌شاه، ۱۳۷۲: ۵۵)، پررنگ‌ترین سنت فهم سنگ‌نگاره‌ها بود. در عهد ناصری، مردم بومی، وقف‌نامهٔ فارسی علیخان‌زنگنه را قبالهٔ شیرین می‌دانستند که فرهاد بر سنگ کنده است (همان: ۴۸)؛ و در قصاید کردی از دل‌دادن شیرین به وی و پادافره‌اش می‌سرودند (فلاندن، ۱۳۵۶: ۲۵۴). همچنین، بسته به فرازوفرودهای داستان، کسانی چون شاپور (شیروانی، بی‌تا: ۳۵۲)، کیخسروکیانی (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۳۳۹)، رستم (همانجا؛ اولیویه، ۱۳۷۱: ۳۵)، اسفندیار (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۹۳)، و وزیرخسرو (فلاندن، ۱۳۵۶: ۲۵۴) نیز به بازخوانی نقش‌ها وارد شدند.

بررسی گزارش‌های کهن و چینش آن‌ها کنار یکدیگر نشان می‌دهد، ناسازگار با برداشت‌های امروزی، سخن از بیستون و طاق‌بستان در این آثار، آشفته یا درآمیخته نیست. گذشتگان، نه‌تنها دوگانگی این جای‌ها را به‌درستی می‌شناختند، بلکه در شناساندن جای هر نقش‌برجسته نیز اشتباه نکرده‌اند. نگارگران نیز از سر ناآگاهی یا ناآشنایی، صخره‌نگارهٔ فرهاد در بیستون را با نقش‌های ایوان بزرگ به تصویر نکشیده‌اند. ردپای نگرشی که آنان را به چنین گزینش آگاهانه‌ای رسانده است، از لابه‌لای گزارش‌های بازخوانی‌شده در این پژوهش بازیابی می‌شود.

نگارگران و گنجینهٔ نقوش کرمانشاهان

نگارگران از میان نقش‌برجسته‌های گوناگون کرمانشاهان، آرایه‌های ایوان بزرگ را برای نمایش صخره‌نگارهٔ فرهاد، برگزیدند و سده‌ها آن را بازنمایی کردند. بسامدِ این بازنمایی بدین معناست که نگارنده و نگرنده، هیچ‌کدام، این نقش را نادرست و جابه‌جا نمی‌دانستند؛ پس، نقاش گزینشی از سر آگاهی داشته است. درک چراییِ این گزینش آگاهانه، بر دو بنیان استوار است: نخست، چارچوبی که در آن نگارگر می‌تواند آزادانه **از میان** نقوش گوناگون، یکی را برگزیند؛ دوم، شناخت تکیه‌گاه‌های گزینش آن نقش. فرازهایی که از گزارش‌های گذشتگان در این پژوهش آمده است، به شناخت این بنیان‌ها راه می‌برد.

گزینش از میان نقوش گوناگون

بر پایهٔ نوشته‌های برجای‌مانده، گرچه بیستون و طاق‌بستان، دو جای گوناگون دانسته می‌شدند (نک: فراز دوگانهٔ بیستون‌ـطاق‌بستان)، در پیوستگی‌شان به پیکرهٔ واحد کوهستان شمال کرمانشاهان (پَرَو) تردیدی نبود (نک: فرازهای چشم‌انداز بیستون و درستی جایابی نقش‌ها). همچنین، یادمان‌های سرزمین کوهستان، با فرازهای زندگی خسروِ تاریخی‌ـافسانه‌ای بازخوانی می‌شد. هرآنچه در آنجاست، یادگار خسرو و یادآور فرازی از زندگی او بود (نک: فراز بازشناسی هویت‌های تاریخی). در این چارچوب شناختی، بیش از ده نقش‌برجستهٔ بیستون و طاق‌بستان، نه‌تنها همگی بر رو و پشت پیکرهٔ کوهستان (بیستون) جای گرفته‌اند، بلکه همگی، نمایی از شهریاری خسرو را بازمی‌نمایند؛ خسرویی که شکوه روزگارانش با دارایی‌ها، اسب و دلداده‌اش در یادها مانا بود، چنانکه از تیره‌بختی‌اش، فرهاد نیز! ازاین‌رو، هر نقشی از پیکرهٔ این کوهستان کشیدهٔ خاوری‌ـباختری در نگاه بینندهٔ آن روزگار، هم‌زمان نام بیستون و خسرو را نیز یادآوری می‌کرد؛ پس نگارگر می‌توانست **از میان** این نقوش، برخی را برگزیند. اما بهترین نقش، کدام بود؟

تکیه‌گاه‌های گزینش یک نقش

نظامی، دسترنج فرهاد را بازنگاریِ «صورت شیرین» و «شکل شاه و شبدیز» بر کوه می‌خواند و در سرآغاز سرایش «خسرو

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

و شیرین»، سیاهه‌ای از جای‌ها را در همبستگی با داستانش برمی‌شمارد. بنابراین، نگارگر می‌بایست نقش‌هایی را برگزیند که بازنمایی روشنی از سرایش نظامی باشد. نقش‌های ایوان بزرگ، به دلایل زیر، بهترین نمود دیداری را در اختیار می‌نهاد: ۱. نمایش چهرهٔ زنانه (شیرین)؛ ۲. نقش اسبی نژاده؛ ۳. بازنمایی خسروِ شکوهمند؛ ۴. همبستگی نقش‌ها با فرازهای زندگی خسرو.

۱. نمایش چهرهٔ زنانه

به‌جز نقش آناهیتا بر دیوار ایوان بزرگ و چند سرستون پراکنده، هیچ نقش زنانهٔ دیگری در میان آثار بیستون و طاق‌بستان نیست. ازآنجاکه در داستان، نقش شیرین بر کوه می‌نشیند، نمایش سرستون‌ها به کار نمی‌آمد. مهم‌تر آنکه، ناهمگون با دانسته‌های امروزی دربارهٔ نقش آناهیتا، گذشتگان این پیکرهٔ زنانه را بازنمای شیرین می‌دانستند که مردمان، حتی به چهرهٔ سنگی‌اش دل می‌باختند (نک: فراز بازشناسی هویت‌های تاریخی‌ـبند پنجم). بنابراین، نگارگر ناگزیر بود، پیکره‌های ایوان بزرگ را برگزیند تا بتواند «صورت شیرین» را نشان دهد.

۲. نقش اسبی نژاده

شبدیز برای خسرو، چونان رخش رستم است که سوار خود را به خان پایانی شکوهمندی می‌رساند. اشارهٔ نظامی به «شکل شاه و شبدیز» در کنارِ گواهی‌های تاریخی دربارهٔ این اسب (نک: بازشناسی هویت‌های تاریخی‌ـبند چهارم) و سایهٔ نامش بر سر طاق‌بستان در روزگاران پیشین (نک: فراز طاق‌بستان یا تخت شبدیز)، نگاه نسخه‌پردازان را به‌سوی نقش سوار در ایوان بزرگ کشاند. افزون‌بر این‌ها، نگارگران گزینهٔ دیگری برای نمایش شبدیز نداشتند، زیرا دیگر نقش‌برجسته‌های این دو جای، بدون نقش اسب پرداخته شده‌اند.

۳. بازنمایی شکوه پادشاهی

در کنارِ پیکرهٔ زنانه و اسب که تنها در ایوان بزرگ دیده می‌شوند، خسروِ بازنمایی‌شده در آنجا نیز از چنان فرّ و شکوهی بهره‌مند است که دوچندان بیش از دیگر پیکره‌های مردانهٔ بیستون و طاق‌بستان، به چشم می‌آید. تن‌پوش‌ها و سرپوش‌های گران‌بهای شاهانه، تنها در این نقش‌برجسته با ریزنگری شگفت‌آوری بر سنگ جاودانه شده است (نک: فراز طاق‌بستان‌ـبند دوم). این نقش‌برجسته بیش از دیگر آثار با گزارش‌های توانگری و دارایی‌های خسرو همخوان است: «اندر تاج او صد دانه مروارید بود، هریک دانه چند خایهٔ گنجشکی» (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۰۸۹)؛ «و جواهر و جامه و کالاهای دیگر چنان داشت که کسی جز خدا شمار آن ندانست» (طبری، ۱۳۶۲: ۷۶۶).

۴. همبستگی نقش‌ها با زندگی خسرو

مهم‌ترین نقش‌برجسته‌های بیستون، همچون نقش داریوش، تندیس هرکول یا مرد اشکانی با آتشدان مقدس، در چشم گذشتگان، انگارهٔ روشن و همبسته‌ای نیافریدند؛ برداشت‌هایی مانند معلم و بچه‌ها در مکتبخانه یا آشپزی که کفچه بر دست، دیگ سنگی بر اجاق را می‌پاید (نک: فراز درستی جایابی نقش‌هاـبند سوم)، آشکارا بیرون‌ماندنِ این نقش‌ها از دایرهٔ آگاهی آن دوران را گواهی می‌دهد. در برابر، ساخت‌وپرداخت‌های ایوان بزرگ، با شعر نظامی و مهم‌تر از آن، با گزارش‌های تاریخی و واگویه‌های بومی از خسرو و داستان‌هایش، سازگار بود: دلداده‌ای که در کنارش ایستاده (آناهیتا در نقش شیرین)؛ اسبی که در حال سواری بر آن در رزم‌جامهٔ فاخر بازنمایی شده (شبدیز)؛ شکارگاهی که شاعران درباره‌اش بیت‌ها سروده‌اند (در: ابن‌فقیه، ۱۳۴۹: ۳۲ـ۳۳)؛ و نوازنده‌ای که در بزم شکارش می‌نوازد. ایوان بزرگ، همهٔ این‌ها را یکجا، چونان پردهٔ نقالی دیدنی ساخته است. نگارگران نیز آگاهانه، بخشی از همین پرده را برگزیدند تا آنچه را نظامی به اشاره بازگفته، با فراخواندن حافظهٔ تاریخی بیننده، پرشکوه‌تر از خط و رنگ پیش چشم آورند.

دستاورد پژوهش

پژوهش حاضر در پی پاسخ به چرایی جانشینی نقش‌های ایوان بزرگ طاق‌بستان با نقش‌برجسته‌های بیستون در سنت خمسه‌نگاری ایرانی بوده است، به‌ویژه آنکه نظامی در شعرش، فرهاد را به امر خسرو، راهی بیستون می‌کند تا دل کوه را بشکافد، ولی نامی از طاق‌بستان نمی‌آورد. در نگاه نخست، بر پایهٔ برداشت برخی پژوهندگان امروزی، این گمان بررسی شد که شاید در نگاه گذشتگان، موقعیت مکانی یا نقش‌های تاریخی بیستون و طاق‌بستان درآمیخته و ناروشن بوده و همین درآمیختگی، جانشینی نقش‌ها را در نقاشی بازآورده است. مرور گزارش‌های نویسندگان دورهٔ اسلامی آشکار ساخت، هیچ ردی از درآمیختگی یا کج‌فهمی در این آثار برجای نیست. ازاین‌رو، نگارنده کوشید تا از دریچهٔ نگاه پیشینیان، به چگونگی شناخت و معرفی مکان‌ها در آثار گذشته پی ببرد؛ و شخصیت‌ها و رویدادهای هر نقش را از نگاه نگرندگان آن دوران بازخواند. در پی این تلاش، نخست دریافتیم بیستون گرچه به کوهی مشخص اشاره داشت، چونان رخِ پیکرهٔ کوهستان شمال کرمانشاهان (کوه‌های پَرّو) دانسته می‌شد و نقش شبدیز (طاق‌بستان) در پشت این کوه جای می‌گرفت. پس آنگاه که از نقش شبدیز سخن می‌رفت، با آنکه به مکان دیگری اشاره می‌شد، دوپارگی و گسستی در کار نبود. همچنین، حافظهٔ تاریخی کهن، سرزمین جبال را قلمرو خسروساسانی می‌دانست و هرآنچه را در آنجا می‌شناخت، به پادشاهی و زندگی او پیوند می‌داد. بر این بنیان، نقوش ایوان بزرگ طاق‌بستان به سبب نقش

پیکره‌ای زنانه، اسبی نژاده، بازنمایی شکوهمندی و دارایی در تن‌پوش‌ها و سرپوش‌ها و برخی عناصر بصری که یادآور فرازهایی از زندگی خسرو بودند، بهترین گزینه برای بازنمایی توصیف نظامی از نقش صخره‌نگارهٔ فرهاد بود.

پی‌نوشت‌ها

۱. دربارهٔ ریشه‌های نام بیستون، نک: دانداماییف، ۱۳۷۳: ۲۷ـ۳۱.

۲. برای آگاهی بیشتر نک: مقالهٔ «پَرّو» به‌قلم محمدعلی احمدی‌ده‌سفیدی در جلد پنجم دانشنامهٔ جهان اسلام (۱۳۸۰).

۳. برای همبستگی متن با نگاره، نک: قریب، ۱۳۸۶: ۱۹ـ۲۱.

۴. نک: گیرشمن، ۱۳۷۱: ۲۳۴؛ پرادا، ۱۳۸۶: ۲۰۱؛ و دانداماییف، ۱۳۷۳: ۲۴ـ۲۶.

۵. وزیر شاه‌سلیمان اول صفوی با لقبِ اعتمادالدوله (۱۰۷۹ق) که آغاز وزارتش را ۱۰۸۶ق. دانسته‌اند (مصاحب، ۱۳۸۱: ۱۵۲۳).

۶. برپایهٔ سنگ‌نوشته‌های اثر، این دو تن، شاپور دوم و شاپور سوم هستند (زرشناس، ۱۳۸۵: ۴۶). در عصر ناصری برپایهٔ برگردان سیلوستر دوساسی (Silvester de Sacy) این چهره‌ها را «شاپور دوم (ذوالاکتاف) و بهرام پسر شاپور» می‌دانستند (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۳۴۱).

۷. آمیانوس مارسلینوس (Ammianus Marcellinus؛ ۳۳۰ـ۳۹۵پ.م)، تاریخ‌نگار رومی که هم‌روزگار کنستانتیوس دوم و رخدادنگار نبردهای او با شاپور دوم ساسانی بود (Britanicay in: URL1).

۸. گویا محلی‌ها تا روزگار قاجار، نیم‌تنهٔ این تندیس را که گاهی از آب بیرون می‌آمد، «از جسد فرهاد بخت‌برگشته» می‌دانستند (فلاندن، ۱۳۵۶: ۲۵۴)؛ برخی نیز برای رفع ناخوشی، نذرهایی برای مجسمه می‌آوردند (ناصرالدین‌شاه، ۱۳۷۲: ۵۷).

۹. کوتاه‌نوشت «ب.» در سراسر مقاله به جای واژهٔ بیت آمده است.

۱۰. مقدسی، دو سده پیش از نظامی دربارهٔ دیدنی‌های سرزمین کوهستان می‌نویسد: «کاریزی که از نزدیک یک فرسنگ راه در سنگ تراشیده شده است و می و شیر و مانند آن در آن روان سازند» (مقدسی، ۱۳۶۱: ۵۹۶).

۱۱. گرابر دربارهٔ سرآغازهای خمسه‌نگاری می‌نویسد: قدیمی‌ترین نسخه‌ها در کتابخانهٔ ملی بریتانیا به‌تاریخ‌های ۷۸۷ و ۷۸۹ ق. و نسخه‌ای در تهران با تاریخ ۷۱۷ق است که البته تصاویر نسخهٔ تهران، جدیدتر است (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۴۱).

۱۲. برای نمونه، الگوی انگشت بر دهان بردن برای نمایش «شگفتی» که در صحنهٔ «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار» به سنت خمسه‌نگاری راه یافت (نک: کشمیری، ۱۴۰۲).

۱۳. برای نمونه، fol.64r خمسهٔ ۷۶۷ق؛ fol.255r گلچین اهدایی به بایسنقرمیرزا؛ و fol.74r خمسهٔ ۸۸۹ق. (هر سه نسخه از شیراز، به ترتیب در کتابخانهٔ فرانسه، Persan580؛ موزهٔ دولتی برلین، Nr.I.4628.S.255؛ و کتابخانهٔ فرانسه Ms.4.715).

۱۴. در این نسخه، به‌گونه‌ای کم‌تکرار دو بار صحنهٔ «فرهاد، پیالهٔ شیر را ...» ساخته‌اند. یک بار در fol.47r که در متن به آن اشاره شد و بار دیگر در fol.51v. این دو نگاره، در ترکیب‌بندی و ریزه‌کاری‌های دیگر صحنه، بسیار مانند هستند، اما طرح صخره‌نگاره در صفحهٔ دوم، دواشکوبه است. هرچند که در اشکوب پایین، بوته‌سازی سردستی را نشانده‌اند. همچنین تک‌برگی از یک مرقع در حراج کریستی به‌تاریخ ۲۶ آوریل ۲۰۱۸ (Lot51) نیز تنها بزم دو دلداده را در قاب ذوزنقه‌ای نشان می‌دهد.

۱۵. «و أنشد لأحمدبن محمد: بوستان طاق ليس فى الارض مثله/ و فيه تصاوير من الصخر محكم [...]» (ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۴۲۸).

۱۶. فلاندن (۱۳۵۶: ۲۵۱) به تخت‌رستم نیز اشاره می‌کند.

۱۷. اشاره به طاق در برگردان فارسی دیده نمی‌شود، همچنین در متن فارسی، «بهستون» را به سیاههٔ ابن‌فقیه افزوده‌اند که در متن عربی دیده نمی‌شود (ابن‌فقیه، ۱۳۴۹: ۸۹؛ نیز بسنجید با: ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۱۰۹).

۱۸. در برگردان فارسی *معجم‌البلدان*، «عَلی ظَهَر الجبل» را «بالای این کوه» برگردانده‌اند (یاقوت، ۱۳۸۰: ۶۶۲).

۱۹. برای نمونه می‌توان به *الاعلاق‌النفیسه* ابن‌رسته (۱۳۶۵: ۱۹۵)، *اشکال‌العالم* جیهانی (۱۳۶۸: ۱۴۳) و *احسن‌التقاسیم* مقدسی (۱۳۶۱: ۵۹۳)، اشاره کرد که در آن‌ها باوجود توصیف نمای بیستون، هیچ اشاره‌ای به نقش‌برجسته‌های آن نمی‌شود.

۲۰. تا رمزگشایی کتیبه‌های بیستون، این نقش همچنان ناشناخته بود. در دههٔ آغازین ۱۸۰۰م. گاردان(Gardanne)، این نقش را حواریون مسیح می‌خواند و پورتر(Ker Porter) در ۱۸۱۸م. از آن چنین یاد می‌کند: «نقش شلمانصر، پادشاه آشور و دو تن از سرداران او و ده سبط اسرائیل که به‌اسارت درآمده‌اند» (نک: گلزاری، ۱۳۵۷: ۳۳۰).

۲۱. ابن حوقل می‌نویسد: «ابرویزُ کَلَّف عملها لفرهاد الحکیم». در برگردان فارسی این جمله نوشته‌اند: «بدستور خسروپرویز برای فرهاد حکیم ترسیم شده است» (ابن‌حوقل، ۱۳۶۶: ۶۳) و در پانویس آن آمده: «ولی مینورسکی ترجمه نموده: خسروپرویز فرهاد حکیم را مأمور این کار ساخت!» (طباطبایی؛ در: همانجا). گرچه حرف اضافهٔ «لِـ» در نخستین معنای شناخته‌اش، «برای» معنی می‌دهد، اما پیش از نام مؤلف/سازنده، در معنای «به قلمِ...» است و کَلَّف نیز «سپردن چیزی به کسی» معنی می‌دهد (آذرتاش، ۱۳۹۴: ۹۳۴و۹۵۱). بنابراین، لِفرهاد در اینجا به‌قلمِ فرهاد معنی می‌دهد: خسروپرویز، ساختش را به [قلمِ] فرهاد حکیم سپرد.

۲۲. در برخی گزارش‌ها، ساخت شبدیز را کار معمار رومی کاخ خورنق، فطوس‌بن سنمار دانسته‌اند (نک: ابن‌فقیه، ۱۳۴۹: ۳۰؛ یاقوت، ۱۳۲۴ق: ۲۲۸).

فهرست منابع

آذرتاش، آذرنوش(۱۳۹۴). *فرهنگ معاصر عربی-فارسی*، تهران: نشر نی.

آذرنگ، عبدالحسین(۱۳۷۹)، «بیستون»، در: *دانشنامهٔ جهان اسلام*، ج. ۵، زیرنظر غلامعلی حدادعادل، تهران: بنیاد دایرةالمعارف بزرگ اسلامی؛ در: https://rch.ac.ir/article/Details/13030 [شهریور۱۴۰۳].

ابن‌حوقل(۱۳۶۶). *سفرنامه ابن‌حوقل، ایران در صوره الارض*، برگردان جعفر شعار، تهران: امیرکبیر.

ابن‌خردادبه(۱۳۷۱). *مسالک و ممالک*، برگردان سعید خاکرند، تهران: حنفا.

ابن‌رسته(۱۳۶۵). *الاعلاق النفیسه*، برگردان حسین قره‌چانلو، تهران: امیرکبیر.

ابن‌فقیه(۱۳۴۹). *ترجمهٔ مختصر البلدان*، ج. ۱، برگردان محمدرضا حکیمی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ابوالفداء(۱۳۴۹). *تقویم‌البلدان*، برگردان عبدالمحمد آیتی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ.

ابوالقاسمی، مریم؛ آرزومند، مصطفی (۱۳۸۹). «بررسی شخصیت فرهاد از واقعیت تا افسانه»، *تاریخ ادبیات*(۶۶)، ۵ـ۲۲.

احمدی، محسن(۱۳۷۸). «طاق‌بستان»، در: *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ج.۵، تهران: بنیاد دایرةالمعارف بزرگ اسلامی؛ در: https://www.cgie.org.ir/fa/article/258004/ [۱۴۰۳/۰۷/۰۴]

اصطخری(۱۳۴۰). *مسالک و ممالک*، برگردانِ فارسی (۵ـ۶ق.)، به‌کوششِ ایرج افشار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان(۱۳۶۷). *مرآةالبلدان*، ج.۱، تصحیح و حواشیِ عبدالحسین نوائی و میرهاشم محدث، تهران: دانشگاه تهران.

افشارسیستانی، ایرج (۱۳۸۱). *کرمانشاهان و تمدن دیرینه آن*، ج.۱، تهران: نگارستان کتاب.

اولیویه، گیوم آنتوان(۱۳۷۱). *سفرنامهٔ اولیویه*، برگردان محمدطاهر قاجار و غلامرضا ورهرام، تهران: اطلاعات.

بلاذری، احمدبن‌یحیی(۱۳۴۶). *فتوح‌البلدان، بخش ایران*، برگردان آذرتاش آذرنوش، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ.

بلعمی(۱۳۵۳). *تاریخ بلعمی*، ج.۲، تصحیحِ محمدتقی بهار، تهران: کتابفروشی زوار.

بی‌نام(۱۳۱۸). *مجمل‌التواریخ و القصص*، به تصحیحِ محمدتقی بهار، تهران: چاپخانهٔ خاور.

بی‌نام(۱۳۷۲). *حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب*، با مقدمهٔ بارتولد، تعلیقات مینورسکی، برگردان میرحسین شاه و تحصیح و حواشیِ مریم

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

میراحمدی و غلامرضا ورهرام، تهران: دانشگاه الزهرا.
پرادا، ایدت(۱۳۸۶). هنر ایران باستان، برگردان یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.
جلیلی، محمدحسین(بی‌تا). *کرمانشاهان باستان*، بی‌جا (به‌سفارش وزارت فرهنگ و هنر).
جلیلیان، شهرام (۱۳۸۸). «قدیمی‌ترین توصیفات سنگ‌نگارهٔ بیستون در متون جغرافیائی و سفرنامه‌های دورهٔ اسلامی»، *پژوهش‌های تاریخی*(۵)، ۶۳ـ۷۸.
جیهانی(۱۳۶۸). *اشکال‌العالم*، برگردان عبدالسلام کاتب(۷ق)، با تعلیقات فیروز منصوری، مشهد: به‌نشر.
داندامایف، م.آ.(۱۳۷۳). *ایران در دوران نخستین پادشاهان هخامنشی*، برگردان روحی ارباب، تهران: علمی و فرهنگی.
دینوری(۱۳۶۴). *اخبارالطوال*، برگردان محمود مهدوی‌دامغانی، تهران: نشرنی.
زرشناس، زهره(۱۳۸۵). *زبان و ادبیات ایران باستان*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
سلطان‌زاده، شهناز (۱۳۸۶)، «بیستون»، در: *دانشنامهٔ زبان‌وادب فارسی*، ج.۲، به‌سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان.
شاردن، ژان(۱۳۷۲). *سفرنامه شاردن*، ج. ۴، برگردان اقبال یغمایی، تهران: توس.
شیروانی، زین‌العابدین‌بن‌اسکندر(بی‌تا). *بستان‌السیاحة*، تهران: کتابخانهٔ سنایی.
طبری، محمدبن‌جریر(۱۳۶۲). *تاریخ طبری*، ج.۲، برگردان ابوالقاسم پاینده، تهران: اساطیر.
فلاندن، اوژن(۱۳۵۶). *سفرنامه فلاندن به ایران*، برگردان حسین نورصادقی، تهران: اشراقی.
فیروزی، سورنا؛ مهرآفرین، رضا؛ موسوی‌حاجی، سیدرسول (۱۴۰۱). «در پی نقش گم‌شدهٔ بیستون؛ بررسی محوطه و صفحه ناتمام فرهادتراش از منظر باستان‌شناسی اساطیر و محتوای منابع مکتوب»، *پژوهشنامهٔ تمدن ایرانی*(۷)، ۹۰ـ۱۱۶.
قریب، بدرالزمان(۱۳۸۶). *خط میخی فارسی باستان*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
قزوینی، زکریابن محمد(۱۳۷۳). *آثارالبلاد و اخبارالعباد*، برگردان و اضافات جهانگیر میرزاقاجار، تهران: امیرکبیر.
کالج، مالکوم(۱۴۰۲). شمایل‌نگاری مذهبی ایران در دورهٔ اشکانی، برگردان علی بهادری، تهران: سمت.
کشمیری، مریم(۱۴۰۲). «جایگاه خمسه‌نگاری در فرآیند سه‌گانهٔ الگوسازی نقاشی ایرانی برپایهٔ مفهوم ادراک بالمعرفه»، *رهپویهٔ حکمت هنر*، ۲ (۱)، ۷۵ـ۸۶.
گرابر، اولگ(۱۳۹۰). *مروری بر نگارگری ایرانی*، برگردان مهرداد وحدتی‌دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
گلزاری، مسعود (۱۳۵۷). *کرمانشاهان-کردستان*، ج.۱، تهران: انجمن آثار ملی.
گیرشمن، رمان(۱۳۷۰). هنر ایران در دوران اشکانی و ساسانی، برگردان بهرام فره‌وشی، تهران: علمی و فرهنگی.
گیرشمن، رمان(۱۳۷۱). هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی، برگردان عیسی بهنام، تهران: علمی و فرهنگی.
مدبری، محمود(۱۳۷۰). *شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان در قرن‌های ۳ـ۵ هجری*، تهران: پانوس.
مصاحب، غلامحسین(۱۳۸۱). *دایرةالمعارف فارسی*، ج. ۲، تهران: امیرکبیر، کتاب‌های جیبی.
مستوفی، حمدالله (۱۳۶۲). *نزهت‌القلوب*، به‌تصحیحِ گای لیسترانج، تهران: دنیای کتاب.
مقدسی(۱۳۶۱). *احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم*، ج. ۲، برگردان علینقی منزوی، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.
ناصرالدین‌شاه(۱۳۷۲). *شهریار جاده‌ها*، به‌کوششِ محمدرضا عباسی و پرویز بدیعی، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
نصر، سیدحسین؛ مستوفی، احمد؛ زریاب، عباس(۱۳۵۰). *اطلس تاریخی ایران*، تهران: مؤسسهٔ جغرافیا دانشگاه تهران.
نظامی(۱۳۷۸). *خسرو و شیرین*، حواشی و تصحیحِ وحید دستگردی، به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
وحیددستگردی، حسن(۱۳۷۸). *گنجینه (حکیم نظامی گنجه‌ای)*، به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
همدانی، علی‌کرم و موسوی، علی(۱۳۸۳). «بیستون»، در: *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ج.۱۳، تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی؛ در: https://www.cgie.org.ir/fa/article/229279/نوتسیید?entryviewid=259526 [۱۴۰۳/۰۷/۰۴]
یاحقی، محمدجعفر(۱۳۹۱). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.
یاقوت حموی(۱۳۸۰). *معجم‌البلدان*، ج.۱، برگردان علی‌نقی منزوی، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی.

عربی و انگلیسی / غیرفارسی

ابن‌حوقل(۱۹۳۹). *صورةالارض*، القسمُ الثانی، لیدن: بریل.
ابن‌رسته، احمدبن عمر (۱۸۹۲). *الاعلاق النفیسه*، المجلد السابع، لیدن: بریل.
ابن‌فقیه(۱۹۹۶). *البلدان*، تحقیق یوسف الهادی، بیروت: عالم‌الکتب.
ابوالفداء(۱۴۲۷). *تقویم‌البلدان*، قاهره: مکتبة الثقافة الدّینیة.
مقدسی(۱۹۰۶). *احسن التقاسیم فی معرفه الاقالیم*، لیدن: بریل.
یاقوت حموی(۱۳۲۳ق). *معجم‌البلدان*، المجلد الثانی، قاهره: مطبعة السعادة.
یاقوت حموی(۱۳۲۴ق). *معجم البلدان*، المجلد الخامس، قاهره: مطبعة السعادة.

Flandin, Eugene(1851-1854). *Voyage en Perse*, Vols. I-IV, Paris: Gide et Baudry.
Luschey, Heinz (2013). "Bisotun ii. Archeology", *Encyclopaedia Iranica*, vol.IV, pp.291-299, in: https://www.iranicaonline.org/articles/bisotun-ii prettyPhoto[25/09/2024].

تارنماها

URL1:https://www.britannica.com/biography/Ammianus-Marcellinus[25/09/2024]
URL2:http://www.bl.uk/turning-the-pages/?id=99766950-7e67-4fde-9e40-bc0c92c04adc&type=-book[25/09/2024]
URL3:https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/05.+Books,+Printed+Graphics/233351[25/09/2024]
URL4:https://harvardartmuseums.org/collections/ob-

ject/366138[25/09/2024]
URL5:https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/ed3dac54-cfc0-43b5-9eb7-6214abe98094/[25/09/2024]
URL6:https://images.hollis.harvard.edu/primo-explore/fulldisplay?docid=HVD_VIAolvwork365931&context=L&vid=HVD_IMAGES&search_scope=default_scope&tab=default_tab&lang=en_US[25/09/2024]
URL7:https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc58801c[25/09/2024]

OPEN ACCESS
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.
COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

جایگاه پارچه به مثابهٔ رونداز آرامگاهی در ایران اسلامی[۱]

آمنه مافی تبار[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۰۷ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۲۵ □ صفحهٔ ۹۷-۸۵
Doi: 10.22034/RPH.2024.2021281.1059

چکیده

پارچه، نوعی از منسوجات است که در شکل دستگاهی (در مقابل داری) تولید می‌شود و در صور گوناگون کاربرد دارد که یکی از آنها، رونداز مقبره است که در سایهٔ اهمیت قالی‌های کاربردی در این مصرف مغفول مانده است. از سویی مفهوم آرامگاه است که سهل اما ممتنع می‌نماید و در این پژوهش، منظور، مدفن و مقبره است. به‌عبارتی این مقاله تلاش دارد تا کارکرد نمادین پارچه به عنوان روپوش آرامگاهی در ایران عصر اسلامی را بررسی کند و این موضوع را نه از منظر جزییات و دقایق صوری طرح و نقش یا موردپژوهی انواع آن همچون ضریح‌پوش یا صندوق پوش و... که صرفاً از منظر چرایی مصرف پارچه در این کاربرد به چالش بگیرد و پرسش آن است: در ایران عصر اسلامی، نقش و جایگاه پارچه به عنوان رونداز مقابر چگونه تبیین می‌شود؟ نتیجهٔ این پژوهش کیفی، به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی و با نظر به مستندات تاریخی مبتنی بر متن و تصویر نشان داد: یکی از این مصارف پارچه، رونداز اشیاء/ مکان‌های ارزشمند است که بدین طریق از دو جهت بر آن می‌افزاید: اول، آن را محفوظ می‌دارد که نمود بارز آن در روپوش خانه خدا به منصهٔ ظهور می‌رسد. دیگر آنکه، پارچه‌های مورد استفاده در این نوع کاربرد، معمولاً صاحب نفاست هستند و به جهت ارزشمندی خود، سند اعتباری می‌شوند که بر اهمیت محتوا دلالت می‌کنند. اعتبار چنین پارچه‌هایی از مواد مصرفی در بافت و دوخت آنها و همین‌طور از مضامین کاربردی نشئت می‌گیرد که در قالب طرح، نقش و کتیبه جلوه‌گر می‌شوند. پارچه به عنوان رونداز هم می‌پوشاند و پاسبانی می‌کند؛ و هم دالی است که بر ارزشمندی مدلول صحه می‌گذارد و بر گرانمایگی آن می‌افزاید. سنتی که تا به امروز حیات یافته است، مانند انواع پوشش‌هایی که برای اشیاء ارزشمند و حتی مصرفی در خانه در نظر می‌گیرند. با این تعبیر پارچه به مثابهٔ پوشش آرامگاهی در ایران، اعتبار نمادینی دارد که به جهت ذات و کارکرد خود مترادف اعزاز، تجلیل، حرمت و عزت است. هرچند جنسیت مواد مصرفی، رنگ آرایه‌های تزیینی، طرح، نقش و کتیبه‌نگاری احتمالی می‌تواند این اعتبار را فزونی بخشد؛ اما حتی فارغ از آن نیز به جهت خاستگاه نمادین چرایی وجود پارچه در این استعمال، متضمن مفهوم ارزشمندی برای مظروف خود است.

کلیدواژه‌ها: ایران اسلامی، آرامگاه، رونداز مقبره، پارچه

۱. این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی نگارنده با عنوان «بازیابی شاخصه های مکتب هنر رضوی از منظر تحلیل طرح و نقش تعدادی از روپوش‌های پارچه‌ای مرقد مطهر امام رضا(ع) (از دوره صفوی تا پایان قاجار)» در دانشگاه هنر است.

۲. استادیار گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: a.mafitabar@art.ac.ir

استناد: مافی تبار، آمنه. (۱۴۰۳). جایگاه پارچه به مثابهٔ رونداز آرامگاهی در ایران اسلامی. رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۸۵-۹۷.
https://rph.soore.ac.ir/article_716520.html

مقدمه

پارچه، یکی از اقلامی است که در هر دو وجه سنتی و صنعتی همواره محل توجه بوده و بیشتر با کاربرد «لباس» به عنوان پوشش جسم آدمی شناخته می‌شود؛ اما پارچه، کاربردهای دیگری هم دارد که به لحاظ تنوع و گستردگی شگفت‌انگیز است. حتی تنها محصولی است که در زندگی پس از مرگ در قالب کفن همراه مسلمین می‌شود. پارچه با چنین جایگاهی در حیات و ممات انسان حائز ارزشمندی ویژه است و یکی از مهم‌ترین کارکردهای آن در ایران دورهٔ اسلامی، پوشش آرامگاه و به تعبیر بهتر سنگ مزار است که حتی فارغ از چگونگی طرح، نقش و جنسیت پارچه قابل بررسی می‌نماید. مسئله‌ای که کمتر در قالب یک موضوع یگانه و منحصربه‌فرد مورد توجه بوده است. با این نگاه، مقالهٔ پیش‌رو می‌کوشد کارکرد پارچه را به عنوان روپوش آرامگاهی در ایرانِ عصر اسلامی به چالش بگیرد؛ بنابراین در این مطالعه، تدقیق در جزییات صوری طرح و نقش یا موردپژوهی انواع ضریح‌پوش و صندوق پوش و... مدنظر نیست که صرفاً چرایی کاربرد پارچه در این مصرف، مصداق سخن است زیرا معمولاً این کارکرد پارچه در سایهٔ اهمیت قالی‌های رونداز قبر نادیده مانده است، لذا پرسش آنکه در ایران عصر اسلامی، نقش و جایگاه پارچه به عنوان رونداز مقابر چگونه تبیین می‌شود؟ جهت پاسخ به این مسئله، آنچه در پی می‌آید، ابتدا به چرایی ارزشمندی آرامگاه و مقبره در ایران اسلامی می‌پردازد تا از اصل موضوع یعنی آرامگاه، تعریف روشنی حاصل شود و پیشینه و اهمیت آن در ایران اسلامی تبیین گردد؛ سپس کارکرد پارچه به مثابهٔ رونداز اشیاء یا اماکن مقدس مورد امعان نظر قرار گرفته و با اشاره‌ای به استفاده از پارچه در مراسم تدفین دورهٔ پیشااسلامی ایران، کاربرد منسوجات در پوشش مقابر ایران اسلامی مورد تأکید قرار می‌گیرد و با نظر مختصری به کارکرد قالی در این مصرف، نقش و جایگاه پارچه مطالعه شده و نتیجه عرضه می‌گردد.

روش تحقیق

این مقاله کیفی، از نظر رویکرد، توصیفی - تحلیلی است. پژوهشی تاریخی که به لحاظ هدف در طیف انواع توسعه‌ای قرار دارد. جمع‌آوری اطلاعات به شیوهٔ اسنادی با ابزار فیش‌برداری و مطالعهٔ تصویری است. برای بررسی نمونه‌های مطالعاتی به جامعهٔ آماری پارچه‌های رونداز قبور در ایران دورهٔ اسلامی رجوع می‌شود که از میان نمونه‌های موجود، نه تخته پارچه یا قطعاتی از آنها که با احتمال نزدیک به‌یقین در این کاربرد، مصرف داشته‌اند؛ در مقالهٔ حاضر به عاریت آمده است افزون‌بر آنها، سه نمونه دیگر از مصادیقی که بسیار نزدیک به قبرپوش هستند و در پژوهش‌های مشابه به‌غلط با این کارکرد معرفی شده‌اند یا انواعی از قالی‌های روپوش قبر نیز در اثنای مقاله قابل بازیابی است تا تشریح و تفهیم مقصود را تسهیل گرداند.

پیشینه تحقیق

در بررسی نقش و کارکرد پارچه به‌عنوان روانداز مقابر ایران اسلامی، به‌غیر از معدود مواردی که روپوش مرقد مطهر امامان و امامزادگان را در شکل توصیفی به مطالعه گرفته‌اند باید به مقالهٔ «بازخوانی اعتقادات شیعی در پارچهٔ آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی اثر غیاث‌الدین علی یزدی با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی» از شهره فضل وزیری، و احمد تندی در *مبانی نظری هنرهای تجسمی* اشاره کرد (۱۳۹۷). مقاله‌ای که بر اساس رسالهٔ دکتری فضل وزیری با عنوان *نقوش نمادین منسوجات آیینی صفوی* شکل گرفته است (۱۳۹۸). هرچند موارد مذکور به‌نوعی موردپژوهی به حساب می‌آید که با رویکرد مقالهٔ حاضر در تضاد است اما در پیشینه و تاریخ‌نگاری، هرچند به صورت مختصر به مفاهیمی اشاره شده که محل تأکید مقالهٔ حاضر است. دیگر پژوهش مرتبط، «تجلی مضامین عاشورایی در منسوجات ابریشمی اواخر دوره صفوی» از محمد مشهدی نوش‌آبادی و محمدرضا غیاثیان در *پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی* است (۱۴۰۲) که در ظاهر، با مقالهٔ پیش‌رو مرتبط نیست اما توجه به محتوای آن نشان می‌دهد که نویسندگان در نگاه جامع، وسیع و دقیق نسبت به زدودن شبهه از کارکرد برخی پارچه‌های کتیبه‌دار عصر صفوی اقدام نموده‌اند، منسوجاتی که به‌اشتباه روپوش قبر دانسته شده‌اند اما درواقع کارکردی چون علم و شدّه داشته‌اند. درمجموع آنکه مقالهٔ حاضر می‌کوشد نسبت به واکاوی چرایی کاربرد پارچه به عنوان روپوش مزار اقدام کند و این مسئله را در شکل بسیط و در ایران دورهٔ اسلامی به چالش بگیرد تا فارغ از جزییاتی همچون رنگ، طرح و نقش منسوجات، اهمیت، ارزش و نقش پارچه در این کاربرد خاص مورد تدقیق باشد.

آرامگاه و مقبره و چرایی ارزشمندی آن در ایران اسلامی

بنای قبور به دلیل طرح مباحث فراوان فقهی، کلامی و تاریخی دربارهٔ آن به یک اصطلاح بدل شده است. این اصطلاح شامل هر نوع ساخت‌وساز روی قبور ازجمله قبه (گنبد)، بقعه (بارگاه)، ضریح، مسجد و حتی قرار دادن سنگ در اطراف قبر می‌شود (زکی‌پور و دیگران، ۱۴۰۰، ۲۱). سنگ مزارهای رایج در ایران معمولاً به صورت مسطح، صندوقی یا گهواره‌ای هستند (جلالی، ۱۳۹۴، ۲۱) که نوع مسطح با عنوان «سنگ مزار» و نوع صندوقی با عنوان «صندوق» شهرت دارد. در شکل دقیق‌تر، قبر یا بنا و امارتی که روی قبر سازند، مترادف آرامگاه است. اصطلاح‌های دیگر هم‌معنی، عبارت از مدفن، بقعه، قبه، گنبد، تربت، ضریح، مرقد،

DOI: 10.22034/RPH.2024.2021281.1059

روضه، حظیره، مشهد، مقام، قبر و گور است. واژهٔ «مدفن» برای قبر شخصیت دینی یا غیردینی و «ضریح» برای شخصیت‌های برجستهٔ دینی و غیردینی به کار می‌رود. ضریح معمولاً برای مقابری استفاده می‌شود که دارای ویژگی خاص معماری باشد. به نظر می‌رسد واژهٔ «تربت» (خاک) فاقد مفهوم ساختمان است لیکن برای مقابر به کار می‌رود. «قبر»، «گور» و الفاظ مشابه اینها می‌تواند اشاره به ساختمانی نهاده بر گور باشد، هرچند به لحاظ نوع و وسعت بنا چندان درخور توجه نیستند. «مرقد» که در فارسی به معنای خوابگاه است، در بسیاری موارد به قبور اشخاص مقدس اطلاق می‌شود. واژهٔ عربی «مزار» (زیارتگاه) نیز ظاهراً فاقد هرگونه مفهوم معماری است اما حاکی از آن است که زائران بسیاری را به خود جلب می‌کند و مناسک ویژه‌ای در آنجا برگزار می‌شود. «روضه» در لغت به معنی بستان است و اشاره به بهشت دارد، ازاین‌رو به بسیاری از قبور بزرگان اطلاق می‌شود. همچنین به مدفنی که باغی آن را احاطه کرده باشد، روضه می‌گویند. «مشهد» از مهم‌ترین اصطلاحات کاربردی برای مقابر شیعی است. مشهد از نظر واژه به معنی حاضر شدن و در اصطلاح شهادتگاه است. در دورهٔ فاطمیان از این اصطلاح بیشتر برای مدفن شهدا استفاده شد. در ایران مهم‌ترین اطلاق آن برای بقعه امام رضا(ع) است (ارجح، ۱۳۹۴، ۴۴۱).

دربارهٔ موضوع ساخت آرامگاه، به نظر می‌رسد برخی رسوم اسلامی وجود دارد که در تقابل با دین است اما در سراسر اسلام، مقبولیتی جهان‌روا یافته است. واضح است که اینها نیازهای عمیق مذهبی را برمی‌آورده‌اند. در معماری برجسته‌ترین نمونه از این طیف، فرایندهای ساخت و تکمیل مقابر است. پیامبر اسلام(ص) خود را فردی عادی بدون قوهٔ اعجاز می‌شمرد و پرستش قدیسان در قرآن محکوم شده است[1] و همان‌طورکه در نماز جماعت هیچ فردی امتیازی بر دیگران نداشت، در صدر اسلام هیچ تزیین خاصی برای محل دفن مردگان وجود نداشت همان‌طورکه «گور فقیر و غنی یکسان است» (اتینگهاوزن، ۱۳۹۰، ۴۵). بدین تقریر چون «در برخی از آیات قرآن کریم[2] و احادیث منسوب به پیامبر اکرم(ص) که هرگونه ساخت و تزیین قبور و توجه به آنها نهی شده، بسیاری گمان کرده‌اند که در دورهٔ آن حضرت، به بناهای یادبود عنایتی نمی‌شده است اما شواهدی در منابع اهل سنت و شیعه خلاف این نظر را ثابت می‌کند چراکه شخص ایشان به زیارت اهل بقیع و قبور شهدا می‌رفته‌اند» (ارجح، ۱۳۹۴، ۴۴۱). چنانکه «از سفرهای با فضیلت، حضور در جوار قبر پیامبران(ص)، صالحان، شهدا و زیارت آنان است» (محمودی، ۱۴۰۱، ۱۱). به همین اسباب است که «در فقه امامیه، ساخت بنا بر قبور اولیای دین نه‌تنها مکروه نیست، بلکه مستحب و مطابق سیره سلف و خلف مسلمانان به شمار می‌رود. دستور ندادن پیامبر(ص) به ویرانی آرامگاه حضرت ابراهیم(ع) زمانی که خبر از فتح فلسطین آمد و عدم ویرانی آن بنا به دست مسلمانان در زمان فتح آن سرزمین و نیز ویران نکردن بناهای قبور پیامبران بنی‌اسرائیل به دست خلیفه دوم و دیگر مسلمانان نشان‌دهندهٔ استمرار این سیره است» (زکی‌پور و دیگران، ۱۴۰۰، ۱۷). در تداوم این رفتار، مسلمانان پیکر مطهر پیامبر(ص) را در خانه‌ای سقف‌دار دفن نمودند و از آن زمان به بعد آن مکان مورد توجه خاص مسلمانان قرار گرفته است. چنانکه روایت می‌شود: «بعد از وفات حسن بن حسن بن علی(ع) همسر او تا یک سال قبه‌ای بر قبر او زد و به عزاداری پرداخت» (بخاری، ۱۴۱۰ق.، ۲/ ۳۹۴). ملا علی قاری[3] در شرح حدیث می‌گوید: ظاهر این است که زدن قبه به جهت اجتماع دوستان بر قبر او برای ذکر و قرائت قرآن و حضور اصحاب برای دعا، مغفرت و رحمت بوده است (زکی‌پور و دیگران، ۱۴۰۰، ۳۰). «شاید به همین دلیل، مزارها در پیدایش بسیاری از شهرها، شهرک‌ها، دهکده‌ها، بازارها و راه‌ها نقش اساسی یا تأثیر قابل ملاحظه‌ای داشته‌اند و از تأثیر متقابل آنها در توسعه خود برخوردار بوده‌اند. همچنین در رونق بازار اقتصادی و تغییر سیمای محل از لحاظ ایجاد ارتباط مردمی و نیز تبادل آداب‌ورسوم فرهنگی در بین روستاها، شهرها و حتی کشورهای مسلمان همسایه که برای زیارت معصومین(ع)، امامزادگان و اولیا رفت‌وآمد می‌کنند، نقش مؤثری دارند» (جلالی، ۱۳۹۲، ۸)؛ بنابراین «تناقض در گفتار و عمل به آیات قرآن را می‌توان این‌گونه توجیه کرد که ساخت قبور برای اوصیای الهی و صالحان، نه‌تنها دارای کراهت نیست که از شعائر دین به شمار می‌رود. تعظیم شعائر، مطلوب خداوند است و چیزی که مطلوب او باشد، حداقل استحباب دارد، نه کراهت. افزون‌براین، هرگاه کاری نزد وی ناپسند باشد ضد آن، مطلوب وی خواهد بود بنابراین همان‌گونه‌که بی‌احترامی به اموات و نیز نشستن بر قبور و راه رفتن بر آنکه موجب بی‌احترامی به آنهاست نزد شارع نامطلوب شمرده می‌شود، هر کاری که موجب احترام به آنها می‌گردد، مطلوب او خواهد بود. پس ساخت بنا بر قبور که موجب پیشگیری از این بی‌احترامی می‌شود، می‌تواند مطلوب شارع باشد» (زکی‌پور و دیگران، ۱۴۰۰، ۱۷).

با این تفاسیر، «در جهان اسلام، آرامگاه‌ها یکی از کانون‌های زیارت و اعتقادات عمومی هستند. دو ویژگی کاربردی مهم مذهبی برای این‌گونه آرامگاه‌ها می‌توان در نظر گرفت؛ یکی رستگاری شخصی از طریق شفاعت صاحب آرامگاه برای تمرکز روحی؛ دیگری، نشان دادن ارتباط معنوی با صاحب آرامگاه، در نقش مریدی که پیر مرادش است. در تعریف نقش مادی، ساخت بناهای آرامگاه در جهت یادبود ضرورت یادبود و عظمت شکل گرفت» (فضل وزیری و تندی، ۱۳۹۷، ۱۳۷). «سلسله‌ها و نهضت‌های شیعی برای زیارت مقابر و آرامگاه‌های

اعقاب حضرت علی(ع) اهمیت زیادی قائل بودند و همیشه تلاش می‌کردند که اماکن مقدس سنتی و کهن ایران را اسلامی کنند، همین روند از سوی ایران به سرزمین‌های غرب اسلامی به‌ویژه مصر نیز توسعه یافت. این پدیده در ایران ریشه‌ای کهن داشت» (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۱، ۳۰۱). «در سده‌های نخستین از ظهور آیین اسلام، موارد زیادی از ساخت بناهای روی قبور و نیز ساخت بارگاه به چشم می‌خورد. این مسئله قرن‌های متمادی در پیش چشم مسلمانان روی می‌داده است درحالی‌که هیچ‌یک از عالمان دین، چه شیعه و چه سنی اعتراضی به این ساخت‌وسازها نداشته‌اند و هیچ‌یک معتقد نبوده که این کار شرک است یا مسلمانان را به شرک، بت‌پرستی و عبادت غیر خدا می‌کشاند» (زکی‌پور و دیگران، ۱۴۰۰، ۱۸) زیرا آرامگاه‌های انبیا و امامان(ع) همواره مکانی برای آرامش مؤمنین، اجابت دعاها، خواسته‌هایشان و مکانی برای عبادت و نزدیکی به خدا است. ساخت آرامگاه در مورد شخصیت‌های صاحب‌نام چون حکام و شاهان در تأیید خواهش نفسانی فرمانروایانی بوده که بر یادگار گذاشتن نام خویش تأکید داشتند تا در تاریخ جاودان بمانند. این آرزو خواهش نفسانی است که با وجود اینکه اسلامی نیست اما به هر صورت امر طبیعی است به امید آنکه روان در گذشته از نیایش ادا شده توسط زائران مزار سود برد (فضل وزیری، ۱۳۹۸، ۱۴۳).

پیشینه ساخت مقبره در ایران اسلامی

شواهدی از ساخت مقبره از قرن دوم ق. در دست است و ساخت مقابر گنبددار در قرن سوم ق. دیده شده و زیارت آنها از قرن چهارم ق. معمول شد. از قرن ششم ق. به بعد در سراسر جهان اسلام انواع آرامگاه‌ها دیده می‌شود. کثرت زیارتگاه‌ها و امامزاده‌ها در مناطق شیعی به‌ویژه ایران و مصر دورهٔ فاطمیان شایان توجه است و شمار بسیاری از آرامگاه‌های اولیه نیز به شیعیان اختصاص دارد (ارجح، ۱۳۹۴، ۴۴۲). «قدیمی‌ترین مقابر موجود اولیا که هر دو شیعی هستند؛ عبارت‌اند از مقبره حضرت فاطمه معصومه (س)، خواهر امام علی بن موسی‌الرضا(ع) در قم و مقبرهٔ امام نخست شیعیان، حضرت علی(ع) در نجف؛ احتمالاً تاریخ ساخت این دو مقبره اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم ق. بوده است» (اتینگهاوزن، ۱۳۹۰، ۴۶). لازم به تذکر آنکه هنوز روشن نیست چرا گروه پیوسته‌ای از نخستین آرامگاه‌های اسلامی ایران در سدهٔ چهارم ق. ظاهر شده است. سلسله‌ها و نهضت‌های شیعی برای زیارت مقابر و آرامگاه‌های اعقاب علی(ع) اهمیت زیادی قائل بودند و همیشه تلاش می‌کردند که اماکن مقدسه کهن ایران را اسلامی کنند و همین روند از طرف ایران به سرزمین‌های غرب اسلامی به‌ویژه مصر عصر فاطمی نیز توسعه یافت و این پدیده در ایران ریشه‌ای عمیق و کهن داشت (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۸۱، ۳۰۱). به‌واقع، نخستین تغییرات از طریق بزرگداشت مقابر مقدسان صورت گرفت. این امر در اواخر قرن سوم و چهارم ق. به ساخت بناهای یادبود بر فراز قبور به‌ویژه اولیای شیعی منجر شد. به‌تدریج بناهای یادبود را به‌ویژه در ایران و آسیای مرکزی برای حکمرانان مناطق نیمه‌مستقل یا حاشیه‌ای برپا کردند که غالباً تابع مذهبی غیر سنتی بودند. این بناها به عنوان نمادهای منزلت و نشانه‌های قدرت دنیوی به شکلی بارز بلندپروازانه بود درحالی‌که مقابر اولیای برخوردار از اهمیت محلی بیشتر را ساده‌تر می‌ساختند - هرچند باوجود سادگی نیازهای عبادی مردم را کاملاً برمی‌آوردند (اتینگهاوزن، ۱۳۹۰، ۴۵). «از زمان صفویان که آیین تشیع مذهب رسمی کشور گردید، زیارت بقاع و اماکن مقدس رونق بیشتری یافت و آرامگاه بسیاری از امامزادگان و سادات توسعه یافته، تجهیز و تزیین شد. سلاطین قاجار نیز در این باب اهتمام داشتند» (جلالی، ۱۳۹۲، ۹). ویژگی کاربردی بناهای مذهبی در تعریف مفهوم مادی خود به عنوان یادبود و نشان از بزرگی عظمت شخص درگذشته و در مفهوم نقش معنوی، مکانی برای نیایش و آمرزش تعریف شده است. آیین‌های مرتبط با آرامگاه‌های امامان شیعی، اولیاء خدا و اشخاص صاحب‌نام از مهم‌ترین نمودهای باورهای دینی هستند. بارزترین دلایل شکل‌گیری آرامگاه‌ها احترام به شخص از دنیا رفته است (فضل وزیری، ۱۳۹۸، ۱۴۳). امری که تا به امروز نیز به قوت خود باقی است.

پارچه به مثابهٔ رواندار شیء / مکان مقدس

در جهان اسلام تقریباً هیچ‌گونه اساس چوبی وجود نداشت: نه اشکافی، نه تخت خوابی و نه میز و صندلی. روی زمین غذا می‌خوردند و می‌خفتند و وسایل آسایش خود را با فرش، تشک و بالشتک فراهم می‌کردند. ایشان، کتاب‌ها و اشیاء دیگر خود را درون طاقچه‌هایی می‌گذاشتند... پوشاک و رختخواب را هم در صندوق یا صرفاً در گوشهٔ اتاق روی هم قرار می‌دادند. ازاین‌رو صنعت نساجی برای اسلام اهمیت حیاتی داشت، بسیار شبیه به اهمیتی که فولاد در جهان امروز دارد، نساجی نه‌تنها پوشاک بلکه پرده، رختخواب، بالش و خیمه (شادروان) را تأمین می‌کرد و آن‌طورکه از نگاره‌ها برمی‌آید برای تجیرکشی باغ‌ها و سایبان‌های تزیینی نیز به کار می‌رفت بنابراین بخش بسیار بزرگی از جمعیت و شاید اکثریت جمعیت شاغل، دست‌اندرکار این بخش از اقتصاد بودند. این وضع بر دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی نیز بسا تأثیر گذارد. بافته‌ها شکستنی نبودند و به‌راحتی حمل می‌شدند. تجارت وسیع پارچه نوعی غنی‌سازی متقابل و بی‌وقفهٔ نقش‌ها در سراسر جهان اسلام را همراه آورد، فرآیندی که هنوز هم هرکجا تولید قالی ادامه دارد دقیقاً مشهود است. دو دیگر، آشنایی با بافته‌ها محرک پذیرش سریع اشکال مسطح و بی‌پایان در موارد دیگر نیز شد. به‌طور مثال بخش بزرگی از تزیینات معماری را در حکم پوشاکی بر تن بنا

DOI: 10.22034/RPH.2024.2021281.1059

می‌دانستند. همین امر، حالت پارچه‌وار بسیاری از طرح‌های معمارانه را توضیح می‌دهد، خواه به شکل گرته‌برداری سرراست از طرح‌های قالی یا به صورت تزیینات بافت‌مند یک یا دو سطحی (اتینگهاوزن، ۱۳۹۰، ۶۱- ۶۰). تمامی این مصادیق، مفهوم آشکار حالتی از زیبایی‌شناسی که مفهوم حریم را آشکار می‌کند و بدان جان می‌بخشد. نوعی از حیا چراکه حیا احساسی آمیخته با حالت راز است. حیا می‌پوشاند و می‌گشاید، از نمایش می‌پرهیزد اما ضمن مستوری بازمی‌نمایاند: از یک‌سو بر امور حجاب می‌کشد، از سوی دیگر کشف حجاب می‌کند. این دو حالت کشف و احتجاب درآن‌واحد در حیا موجود است. به همین علت است که حیا شکل بروز حریم است: همچنان‌که حریم از یک‌سو می‌پیوندد و در حین پیوند اصالت هریک را نگاه می‌دارد همچنان هم حیا به یک اعتبار جذب می‌کند و به اعتبار دیگر دفع. به یک اعتبار کاشف است و به اعتبار دیگر حاجب. این دو احساس نامعلوم که میان دو قطب کشش مدام در نوسان هستند حالت راز ایجاد می‌کنند و راز هم از هر تحدیدی که دال بر تشخصش باشد می‌گریزد و در هیچ مقوله‌ای معین نمی‌گنجد. جامعه‌ای که افرادش آراسته به حریم و حیا باشند جامعه‌ای است گشوده به عرصهٔ راز (شایگان، ۱۳۵۶، ۲۸۹). امری که یکی از ویژگی‌های اصلی جامعهٔ اسلامی تلقی می‌شود.

در شکل تاریخی توجه به مفهوم حریم، سنت پوشش و تزیین مکان‌های مقدس و قبور به وسیلهٔ منسوجات نیز تاریخی بس کهن دارد. در نزد مسلمانان، خانه خدا یا همان قبلهٔ مسلمانان اولین مکان مقدسی است که با پارچه مستور شده است (فضل وزیری، ۱۳۹۸، ۱۴۴). «حضرت اسماعیل(ع) اولین شخصی بوده که بر کعبه جامه پوشاند، سپس «عدنان»، جد بزرگ پیامبر اکرم(ص)، نخستین فردی بود که بعد از حضرت اسماعیل(ع) جامه را بر کعبه پوشانید لیکن این جامه‌ها به‌طور کامل نبوده است. تا با آمدن «تبّع حمیری»، پادشاه یمن به مکه مکرمه جامه‌ای بر آن قرار داده شد. او نخستین شخصی بود که جامهٔ کامل را بر کعبه مکرمه قرار داده است» (الدقن، ۱۳۸۴، ۸۲). کعبه در دوران جاهلیت به وسیلهٔ چندین جامه از پارچه‌های حبری، بردهای یمانی و دیگر پارچه‌های بافت یمن و حتی قطعات خز، حبره و جامه‌های پشمین پوشیده می‌شد و هرگاه شخصی جامه‌ای را به کعبه هدیه می‌کرد آن جامه آویخته می‌شد و مابقی آن را در خزانهٔ کعبه به ودیعت می‌سپردند؛ وقتی جامهٔ روی کعبه آسیب می‌دید، جامهٔ نوین دیگری را روی آن قرار می‌دادند و هیچ‌گاه جامه‌های پیشین را از روی آن برنمی‌داشتند (ازرقی، ۱۳۹۳، ۱۹۴). بدیهی است باقی ماندن جامه‌های کهنه و مندرس بر اندام بیت‌الله الحرام مورد پسند هیچ انسان با ذوق و سلیمی نبود؛ هنگامی که اسلام ظهور کرد و سطح زندگی اجتماعی آنان پیشرفت نمود مسلمانان به هنگام قرار دادن جامهٔ نوین بر کعبه جامهٔ پیشین را از روی آن برداشتند (الدقن، ۱۳۸۴، ۲۷۱). با این مثال به نیکی روشن می‌شود که «حریم، عامل مؤثر ایجاد هماهنگی است. هماهنگی نیز ناشی از طلب یگانگی با مبدأ، طبیعت و روابط اجتماعی است. هماهنگی در صورتی میسر می‌شود که هیچ‌چیز از مقام خود فرو نیفتد و جای دیگری را نگیرد و اختلاط پدید نیاید. موقعی که همه‌چیز در جای خود است، تصرف، تعدی و مبارزه از میان می‌رود» (شایگان، ۱۳۵۶، ۲۸۶). حتی تا به اکنون برای هر آنچه، ارزشمند است (همچون صندوق و صندوقچه) یا احتمال آلودگی می‌رود (همچون پارچ آب و نوشیدنی)، رواندازی از پارچه در نظر گرفته می‌شود که تا در عین بهبود کیفیت بصری فضا، آن را محفوظ بدارد.

پیشینه کاربرد پارچه در مراسم تدفین ایران پیشااسلامی

سابقهٔ استفاده از پارچه به منظور پوشش محل دفن اشخاص صاحب‌نام به دوران باستان بازمی‌گردد. طبق روایات تاریخی مورخان یونانی همچون استرابون دربارهٔ قبر کوروش کبیر آمده است: این مقبره در باغ‌های سلطنتی پاسارگاد در میان اشجار مستور گشته است. پیکر کوروش را در تابوتی از زر گذارده بودند. تجملات مقبره مبتنی بر جواهر، اشیای طلا، قالی‌های گران‌بها و البسهٔ زیاد بود که با سنگ‌های گرانبها زینت پیدا کرده بود (پیرنیا، ۱۳۹۵، ۱۰۶۷- ۱۰۶۶). افزون آنکه «در اروپا نمونه‌هایی از پارچه‌های ایرانی وجود دارد که بیشتر آن‌ها را در جنگ‌های صلیبی جنگ‌جویان عیسوی از فلسطین به اروپا برده‌اند. این پارچه‌ها در نظر جنگ‌جویان صلیبی چندان قدر و قیمت داشت که یا اشیای متبرک کلیسا را در آن‌ها پیچیده‌اند یا این‌که به‌عنوان کفن با خود به گور برده‌اند و امروزه برخی از آن‌ها در خزانه کلیساها باقی است یا این‌که از آنجا به موزه‌ها برده‌اند» (نفیسی، ۱۳۸۷، ۲۱۴). در تعبیر دقیق‌تر، «تجارت اشیاء متبرک که از ابتدای سال هزار میلادی

تصویر ۱: پارچه روپوش قبر. سده ۳ تا ۵ میلادی. مجموعه خصوصی (URL1).

رواج یافت، سبب محفوظ ماندن این پارچه‌ها از گزند روزگار گردید زیرا کلیساها خواهان استخوان پارسیان مسیحی و حفظ و نگهداری آن‌ها شدند و برای نقل‌وانتقالشان از شرق به غرب، آن‌ها را در ابریشمینه‌های پربها می‌پیچیدند. به اعتقاد پژوهش‌گران، این ابریشمینه‌ها در قرن‌های اول تا سوم میلادی بافته شده است و هم‌اکنون قطعاتی از آن را با نقش‌های سیمرغ و سر گراز و حیوانات دیگر وجود دارد» (تصاویر۱ تا ۳) (غیبی، ۱۳۹۵، ۲۳۱).

تصویر ۲: پارچه روپوش قبر. ۶۶×۱/۷۸ سانتی متر. متعلق به دوران میانه اسلامی به سبک هنر ایران پیش از اسلام. موزه هنری کلیولند(URL2).

تصویر ۳: پارچه روپوش قبر. ۴۴۶- ۳۴۳/ ۱۰۵۵- ۹۴۵. ۶۷×۳۸/۵ سانتی متر. به سبک هنر ایران پیش از اسلام. موزه هنری کلیولند(URL3).

کاربرد منسوجات به عنوان روپوش مقبره در ایران اسلامی

مسلمانان، استفاده از پارچه به منظور پوشش مزار رسول خدا(ص)، امامان و امامزادگان، شخصیت‌های مذهبی، افراد صاحب‌نام و اشخاصی که مورد احترام هستند، شهدا و جوانان ناکام از دنیا رفته را جایز شمارند و این رسم هنوز هم پابرجاست (فضل وزیری، ۱۳۹۸، ۱۴۸). چنانکه هنوز هم یکی از آیین‌ها، پهن کردن قالی بر سر قبر در روزهای مناسبتی پس از درگذشت متوفی است. قالی به مثابهٔ یک سفره بر سر قبر پهن می‌شود (علاوه‌بر پوشانندگی که جلوهٔ محترمانه به قبر می‌دهد نمودی از سفره و لطف معنوی است)؛ قالی نشانی از شأن، منزلت و تمکن مالی متوفی است (هر خانواده با هر سطح اجتماعی و توان اقتصادی سعی در تهیهٔ قالی می‌کردند تا این رسم هرچه آبرومندانه‌تر برگزار شود و به‌اصطلاح عامیانه قبر لخت نماند)؛ قالی با هر طرح و نقش که باشد، مناسب با اندازهٔ قبر است (قالی روی قبر پهن می‌شود و باید رویهٔ آن را بپوشاند)؛ قالی نماد خانهٔ ابدی است (یادآور خانهٔ متوفی است) (نوری و کاتب، ۱۳۹۷، ۱۹۳) در مثالی مبرز از ادوار تاریخی نیز روی مقبرهٔ شاه‌عباس دوم با یک قالی ابریشمین زربفت پوشیده می‌شد که درمجموع با دوازده قطعهٔ دیگر، بنای آرامگاه را به صورت کامل مفروش می‌نمود. این مجموعه توسط استاد «نعمت‌الله جوشقانی» و به فرمان پادشاه، شاه سلیمان اول (۱۱۰۵- ۱۰۷۸ ه.ق./ ۱۶۹۴- ۱۶۶۷ م.) برای آرامگاه پدرش بافته شد. این آرامگاه بنایی دوازده‌ضلعی بود که با یک مجموعهٔ شگرف سیزده پارچه‌ای از قالی‌های بی‌همتا فرش می‌شد (تصویر ۴). با این شگرد، کف آرامگاه سر به‌سر پوشیده می‌شد و تنها جای خالی سنگ قبر بود که در میانهٔ میانفرش به ابعاد ۲۱۵×۱۲۰ سانتی‌متر خالی گذاشته شده که روی آن هم با یک قالی ابریشمین زربفت انداخته می‌شده است (تصویر ۵) (پرهام، ۱۳۹۳، ۶۳۹).

تصویر ۴: قالی‌های کف‌پوش آرامگاه شاه عباس دوم. موزه آستان مقدسه قم.

DOI: 10.22034/RPH.2024.2021281.1059

پارچه به مثابهٔ عنصر نمادین در پوشش مقابر ایران دوران اسلامی

با آغاز دوران اسلامی در ایران، شیوهٔ تدفین با کفن و پوشش قبور، شکل دیگری به خود گرفت. از دوران اولیهٔ اسلام در ایران، نمونه‌های پارچه با کارکردهای این‌گونه بسیار نادر هستند. قدیمی‌ترین نمونه موجود به دوره آل بویه (۴۴۶- ۳۲۲ ق./ ۱۰۵۵- ۹۳۴ م.) تعلق دارد. اغلب پارچه‌های باقی‌مانده از دوره آل بویه روپوش تابوت و قبور یا کفن بوده‌اند. با توجه به تعداد قابل بررسی پارچه‌های تدفینی آل‌بویه، باید مضمون متون نوشته‌شده بر پارچه‌ها را شامل نام حاکم و فرمانروا، آیات قرآن، ادعیه برای سلامتی، دستیابی به آرامش، رهایی از سختی‌ها، دوری از جهنم و نامیرایی و حیات دوباره دانست (فضل وزیری، ۱۳۹۸، ۱۴۶- ۱۴۵). از نمونه‌های به‌جای‌مانده در سده‌های بعد بایست به پارچه‌ای از سده پنجم یا ششم ق. اشاره داشت که بافت آن به صورت مرکب است و نواری به خط کوفی دارد. نقش این پارچه شامل شخصیتی است که تاجی بر سر دارد و یک عقاب دو سر او را بالا می‌برد. عقاب، پرنده‌ای با عظمت و سلطنتی و نماد مقام شاهی است. تصویر شاهزاده‌ای روی سینهٔ عقاب نقش شده که به وسیلهٔ حلقه‌ای که از گردن عقاب آویزان است به بدن عقاب بسته شده و شاهزاده دو طرف حلقه را با دست گرفته است. نقش شیرهای بالدار خیز برداشته به صورت قرینه در دو طرف دم عقاب به شکل یک پایه ستون، مشاهده می‌شود ....

تصویر ۵: قالی گل و گیاهی ابریشمی. رونداز قبر شاه عباس دوم. ۱۰۸۲ ق./ ۱۶۷۱ م. موزه آستان مقدسه قم (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۱۲/ ۱۲۵۷).

(تصویر ۶) در نمونه‌ای دیگر که بخشی از آن در مجموعه خصوصی و بخش دیگری در موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن نگهداری می‌شود و مربوط به نیمهٔ دوم سدهٔ ششم قمری است؛ نقش پارچه، تفسیری موزون و پرمعنا را در بر می‌گیرد: دو جوان شبیه به یکدیگر که در دو طرف سروی مقابل حوض آبی نشسته‌اند (تصویر ۷). سرهای این دو جوان حالت خمیده‌ای دارد که به دست‌هایشان تکیه داده شده است. این نقش‌مایه را یک ردیف حاشیهٔ کتیبهٔ کوفی و تزیینات گیاهی پیچکی قاب کرده است. مفهوم این نقش دربارهٔ مرگ است و به‌این‌ترتیب چنین استنباط می‌شود که این پارچهٔ ابریشمی برای پوشش قبر بافته شده است. این مفهوم با عقاید و برداشت ایرانیان از جهان آخرت و بهشت ارتباط می‌یابد (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴/ ۵، ۲۳۲۶- ۲۳۲۵).

تصویر ۶: بخشی از روپوش قبر سده پنجم یا ششم. بلندی: ۱۳ سانتی متر (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۵/ ۲۳۲۶).

تصویر ۷: بخشی از روپوش قبر سده ششم. بلندی: ۱۸/۴ سانتی متر (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۵/ ۲۳۲۵).

«آیین‌های مرتبط با آرامگاه مؤمنین صاحب‌نام از مهم‌ترین نمودهای باورهای دینی است. بارزترین دلایل شکل‌گیری این آرامگاه‌ها، احترام به شخصیت از دنیا رفته است، به امید آنکه روانش از نیایش زائران مزار سود برد. مفاهیم نمادینی که در آرایه‌های مقابر دوران اسلامی به کار رفته بر اساس دیدگاه‌های هنرمندان مسلمان ماهیت معنوی پیدا کرده است. به همین سبب هنرمندان مسلمان در بیان مفاهیم و صورت بخشیدن به آن به زبان تمثیل روی آوردند» (فضل وزیری و تندی، ۱۳۹۷، ۱۳۵). با این نگاه، «ابریشمینه‌های بازمانده از اوایل سده‌های میانه (حدود سدهٔ ششم ق.) گواه اهمیت نمادهاست که هیچ‌گاه کاهش نیافت. برخی پوشش‌های روی گورهای دورهٔ سلجوقی که ابریشمینه‌هایی است منقوش و کتیبه‌دار، هرگونه تردیدی را دراین‌باره از میان برمی‌دارد. اشعاری که غمگنانه ناگزیری مرگ را بازگو می‌کنند با تصاویری که به طرز نامناسب و نابه‌جا غیردینی یا حتی شعف‌انگیزند، درآمیخته‌اند. لیکن این نابه‌جایی ظاهری با توجه به شیوه و فحوای نمادپردازی باستانی ایرانیان از میان می‌رود. با این حساب معقول است که دیگر ابریشمینه‌های آن دوره به‌ویژه آنها که در مقبره‌ها یافت شده‌اند نیز احتمالاً تأثیرپذیری کلی از مفاهیم آیینی را بازتاب می‌دهند» (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴/ ۲، ۱۰۸۶). چنانکه حتی در اسطوره‌ها گاه پوشاک شخص درحقیقت خود اوست و ارزشی برابر با انسان و شخصیتش دارد[۴] (حسینی مؤخر و دیگران، ۱۳۹۴، ۱۵۰). در میان آرایه‌های آرامگاه، پوشش پارچه‌ای بقاع از هنرنمایی بافندگان و دوزندگانی تهیه شده که از سر اخلاص و سرسپردگی، اثر خود را به آستان مقدس تقدیم نموده‌اند یا به سفارش بزرگی جامهٔ عمل پوشانده‌اند. چنانکه در سفرنامهٔ عتبات ناصرالدین‌شاه به پارچهٔ گران‌بهای زربفتی اشاره می‌شود که در عهد عضدالدوله دیلمی (قرن ۴ ق.) بافته و روی ضریح امام معصوم قابل مشاهده است. در همان‌جا نوشته شده که تاکنون هشت‌صد سال از عمر این پارچه می‌گذرد (جلالی و جلالی، ۱۳۹۴، ۱۷۸).

در منسوجات مرتبط با پوشش بقاع، دو وجه کتابت و نقش در کنار هم ارزش یکسان برخوردار هستند. به‌طورکلی همهٔ طراحی‌های سنتی ایرانی باور به نیروهای بیرونی و ماوراء طبیعت دارند که بنیان آنها از مذهب نشئت گرفته است و در این رابطه نقش هنرمندان به تصویر درآوردن و ارائهٔ اشکال نمادین آن مفاهیم است. در بررسی بنیان‌های شکل‌گیری این آیین باید توجه داشت که آداب تدفین مسلمانان؛ همواره رسم بر این است که کالبد بی‌جان درگذشته را در پارچه‌ای بپوشانند پس از انجام اعمال و آداب تدفین نیز مزارش را با پارچه‌ای پوشش دهند. نوع و جنسیت پارچهٔ پوشش مزار درگذشته با توجه به جایگاه اجتماعی متفاوت بوده است. ضمن اینکه در طی ادوار تاریخی یعنی از زمان ظهور اسلام که سادگی را پیشهٔ مؤمن می‌دانست تا امروز تغییرات بسیاری را شامل شده است. پارچه‌های تدفینی هرچه به ظهور دین اسلام نزدیک‌تر بودند از سادگی برخوردار بوده و با به تجمل رو آوردن خلفا و حکام مسلمان، پارچه‌ها رنگی تجملی و اشرافی به خود گرفتند. می‌توان ادعا کرد نفاست و ارزش پارچه پوشش قبر که در دوران باستان و پیش از اسلام برای شاهان و بزرگان جایز بود، در صدر اسلام به‌سادگی درآمد و با اشرافیت حاکمان مسلمان مجدداً نفیس و ارزشمند شد. قرار دادن قطعاتی از پارچه و لباس در میان تابوت نشان از اهمیت و نیاز شخص درگذشته به پارچه نیز بوده است (فضل وزیری، ۱۳۹۸، ۱۴۷). چنانکه به تعبیر یکی از سفرای عهد قاجار نقل می‌شود: هرکس میت خود را در پارچه‌ای به اسم کفن پیچیده و به قبرستان منتقل می‌کند و تابوت/ عماری برای اموات متمولین استفاده می‌شود. درهرصورت وقتی تابوت را به طرف قبرستان نقل می‌دهند، یقین است که روی آن یک طاقه شال کشمیری کشیده شده است. از شال‌هایی که جهت پوشش اموات استفاده می‌شود دائماً بوی کافور استشمام می‌شود، بدیهی است که خریداران آن را به‌زودی خواهند شناخت (ویلز، ۱۳۶۳، ۳۳۸).

در میان منسوجات آیینی، آن دسته از پارچه‌هایی که در بناهای آرامگاهی به کار برده می‌شوند، پارچه‌هایی هستند که بیش از هر عنصر تزیینی دیگر به کتابت آیات قرآن و ادعیه وابستگی دارند (تصویر ۸). در اسلام نوشتن قداست دارد و در آیاتی از قرآن به اهمیت خط و نوشتن تأکید و حتی قسم داده شده است[۵] (فضل وزیری، ۱۳۹۸، ۱۴۸). «در بیشتر پارچه‌هایی که جهت مراسم آیین مذهبی تهیه شده‌اند احتمالاً علما نقش مهمی در انتخاب متن نوشته‌های داخل پارچه و کتیبه‌ها داشتند. ازآنجاکه آنها با

تصویر ۸. پارچه روپوش قبر. ۴۴۶- ۳۴۳ق./ ۱۰۵۵- ۹۴۵ م. ۱۰۲ × ۲۱۰ سانتی متر. موزه هنری کلیولند(URL4).

DOI: 10.22034/RPH.2024.2021281.1059

قرآن؛ دعا و حدیث آشنا بودند قادر به انتخاب و تصمیم‌گیری در موردآیات مذهبی برای بهترین و مناسب‌ترین محل بودند» (شایسته‌فر، ۱۳۸۴، ۵۲). در این تعبیر، وجود خط نوشتاری روی پارچه آن را از سایر بافته‌ها متمایز می‌ساخت زیرا پارچه را از استفادهٔ عام به استفادهٔ خاص تبدیل می‌کرد. در این میان خوشنویسی و کتابت آیات قرآن و ادعیه روی پارچه از اجزای اصلی تفکیک پارچه‌های آیینی از سایر منسوجات شدند. وجود نوشتن آیات قرآنی و ادعیه بر پارچه ضمن اینکه به آن قداست داد نقش آیینی به پارچه نیز اضافه کرد تا جایی که پارچه این رسالت را پیدا کرد که به‌نوعی شیوهٔ نگارش خط را در جریان تکامل خوشنویسی خود ثبت کند. اضافه شدن متون نوشتاری بر بافت و نقش پارچه بی‌شک انتخابی بی‌تفکر نبوده است. در ضمن همان‌طورکه اشاره شد نوع خط و متن نوشتاری بر پارچه مصرف آنها را تعیین می‌کرد. این پارچه‌ها یا به‌عنوان لباس و خلعت استفاده می‌شدند یا کاربرد دینی مانند سجاده، لباس احرام، کفن، پوشش قبر و... داشتند. در دورهٔ صفوی، پارچه‌هایی وجود دارد که به روال تاریخ دوران اسلامی ایران دارای ادعیه، سوره یا آیاتی از قرآن هستند. این شیوه از طراحی بر پارچه در میان مسلمانان از گذشته تاکنون همواره مورد احترام بوده است. ضمن اینکه نوشتن دعاهایی به خط عربی که به آن حرز و طلسمات گفته می‌شود به

تصویر ۹. بخشی از پارچه مشهور به روپوش قبر امام رضا(ع). ۱۰۸۰ ق./ ۱۶۶۹ م. پهنای ۱۰۱٫۶ سانتی متر. آستان قدس رضوی (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۱۱/ ۱۰۸۴).

جهت دفع بلا و به دست آوردن سلامتی برای بیماران و جلوگیری از چشم‌زخم و برآوردن آرزوهای دنیوی روی منسوجات همیشه در میان عوام بسیار رایج بوده و هست. این رسم در دورهٔ صفوی بیش از هر دورهٔ دیگر مقبول واقع شده بود (فضل وزیری، ۱۳۹۸، ۱۴۹). البته دربارهٔ کاربری این نوع منسوجات ابهاماتی وجود دارد. محققان غربی، بیشتر این نمونه‌ها را «قبرپوش» خوانده‌اند. شاید به‌سبب اینکه نخستین پارچهٔ شناخته‌شده از این سبک، به‌اشتباه روپوش مزار امام رضا(ع) معرفی شده است (تصویر ۹). در سال ۱۹۳۸ م. کاربرد یک قطعه پارچه که بر محققین نامعلوم بوده، قبرپوش دانسته‌اند (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۱۱/ ۱۰۸۴) و بدین

تصویر ۱۰: بخشی از پارچه مشهور به روپوش قبر. اوایل سده دوازدهم/ هجدهم. موزه ریدز (URL5).

تصویر ۱۱: پارچه مشهور به روپوش قبر. ۱۱۲۲ ق./ ۱۷۱۰ م. ۶۸×۸۲ سانتی‌متر. مجموعه خصوصی (URL6).

سبب، تا حدودی، تمام منسوجات ابریشمی کتیبه‌دار صفوی که از آن زمان تاکنون به خارج از کشور راه یافته، قبرپوش معرفی شده‌اند (تصاویر ۱۰ تا ۱۲)؛ اما شاه سلیمان در پارچهٔ نذر شده مذکور، دو بار کلمهٔ «شدّه» به معنای علَم و بیرق ذکر کرده است (تصویر ۹). با این حساب اگرچه می‌توان کاربردهایی مانند علم یا پرچم، تابوت‌پوش و حتی قبرپوش را فرض کرد، توجه به محتوای این منسوجات و همچنین ساختار هندسی برخی از آنها و کاربری گسترده‌شان در آیین‌های مربوط به امام حسین(ع)، مخاطب را بدین نکته رهنمون می‌کند که کاربرد اصلی بسیاری از آنها، علم عزاداری بوده که ممکن است به اشکال مختلف به‌کاررفته باشد (مشهدی نوش‌آبادی و غیاثیان، ۱۴۰۲، ۵۶) اما سبب شده تا در کلیت، بسیاری از پژوهشگران، هر نوع پارچهٔ کتیبه‌دار طولی را قبرپوش در نظر بگیرند (ر.ک. مهرابی و عوض‌پور، ۱۳۹۸) هرچند پارچه‌های خاص روپوش قبر نیز بافته می‌شد (تصاویر ۱۳ تا ۱۵) که نمونهٔ مبرز آن روپوش‌های مقبرهٔ شیخ صفی است (تصویر ۱۶). پوشش این قبر از پارچهٔ زری دارایی، قرن یازدهم ق. به ابعاد ۲۴۱×۱۳۶ سانتی‌متر است که در یزد و به همت خواجه غیاث نقشبند بافته شده است و امروزه در موزه ملی ایران نگهداری می‌شود. این پارچه نمونه بسیار جالب زری‌های بافت یزد با طرح محرابی است. بالای طرح محراب درون یک ترنج کوچک کلمه «الله» به خط کوفی معقلی قابل رؤیت که درون حروف آن سوره الفاتحه بافته شده است. زمینهٔ پارچه با نقش گل‌وبوته زینت شده و داخل گل‌های کوچک درون نقش ستاره‌ای شکل، نام بافنده آن یعنی غیاث نقشبند به خط کوفی است (روح‌فر، ۱۳۸۰، ۶۰ ؛

تصویر ۱۲: بخشی از پارچه مشهور به روپوش قبر. سده سیزدهم ق. ۳۵×۴۰ سانتی متر. مجموعه ناصر خلیلی (URL7).

تصویر ۱۴: احتمالاً بخشی از پارچه روپوش قبر. سده دوزادهم و سیزدهم ق. موزه اسمیتسونین (URL9).

تصویر ۱۳: بخشی از پارچه روپوش قبر. اوایل سده دوزادهم ق. ۵۱ *۵۲ سانتی متر. حراج کریستی(URL8).

تصویر ۱۵: احتمالاً بخشی از پارچه روپوش قبر. سده سیزدهم ق. موزه اسمیتسونین (URL10).

DOI: 10.22034/RPH.2024.2021281.1059

روح‌فر، ۱۳۸۸، ۹۹). این پوشش قبر یکی از برجسته‌ترین آثار هنر پارچه‌بافی است که تابه‌حال شناخته شده است. با حالت شعف و طربی که از مشاهدهٔ این پارچه به وجود می‌آید به نظر می‌رسد که کاربرد آن به عنوان پوشش قبر نامناسب باشد ولی با وجود کتیبه‌ای که در حاشیهٔ این پارچه وجود دارد می‌توان ربطی برای کاربرد آن یافت (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۵/ ۲۴۱۲). عرض پارچه با این ابعاد در تاریخ نساجی آن دوران کم‌سابقه است. پارچه دارای سه ردیف حاشیه است. دو حاشیهٔ منقوش به گل‌های

تصویر ۱۶: پارچه روپوش قبر شیخ صفی. عمل خواجه غیاث. حدود ۱۰۰۰/ ۱۵۹۱. بلندای ۲۳۵ سانتی متر. موزه ملی ایران (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۱۱/ ۱۰۳۷).

تصویر ۱۷: بخشی از پارچه روپوش قبر شیخ صفی. عمل خواجه غیاث. حدود ۱۰۰۰/ ۱۵۹۱. بلندای ۵۳ سانتی متر (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۱۱/ ۱۰۳۶).

کوچک که حاشیهٔ اصلی را دورتادور احاطه کرده‌اند. زمینهٔ پارچه با نقوش گل‌های شاه‌عباسی و ختایی تزیین شده است. حاشیهٔ اصلی به صورت کتیبه‌ای به رسم محراب مساجد به خط ثلث و دعای صلوات بر چهارده معصوم به سرانجام رسیده است (فضل وزیری و تندی، ۱۳۹۷، ۱۴۰). افزون‌بر قطعهٔ مذکور، یک پارچهٔ بافت مرکب دیگر با امضای غیاث، ظاهراً قسمتی از یک پوشش قبر دیگر متعلق به بقعهٔ شیخ صفی‌الدین در اردبیل است که در بافت آن چهار پود به‌کاررفته و پارچه‌ای درنهایت نرمی و لطافت است (تصویر ۱۷). نقوش این پارچه متشکل از ترنج‌هایی است که با گل‌ها و برگ‌های نیزه‌ای و انواعی به شکل ابر چینی تزیین شده است؛ قسمتی که از این پوشش قبر باقی مانده بدون امضای هنرمند است[۶] (پوپ و اکرمن، ۱۳۹۴، ۵/ ۲۴۱۱). این سنت در اعصار بعد نیز تداوم یافت (تصویر ۱۸) چنانکه تا به امروز نیز پوشاندن شیء یا مکان بالأخص مقبره و سنگ مزار متوفی با انواع منسوج به حیات خود ادامه داده است.

نتیجه‌گیری

در بررسی پوشش مقابر ایران دورهٔ اسلامی، ابتدا باید برخی تعاریف را مدنظر قرار داد که ازجملهٔ آنها، مفهوم و مضمون مقبره یا آرامگاه است که در این پژوهش، در شکل کلی و ساده‌ترین صورت آن یعنی قبری با صندوق یا سنگ مزار منظور بوده است. به‌عبارتی در این مقاله، تمایز معنایی انواع مدفن که یا ورود به ظرایفی همچون تباین قبر، مزار، صندوق، ضریح و... ایجاد می‌گردد، فاقد کارکرد است. مورد دیگر آنکه منظور از ایران دورهٔ اسلامی، بازهٔ وسیعی است که نزدیک به پانزده سدهٔ گذشته بر ایران را دربر می‌گیرد و بر دورهٔ خاصی تمرکز ندارد. هرچند

تصویر ۱۸: پارچه روپوش قبر. ۱۳۲۱ق./ ۱۹۰۳م. ۶۵×۸۳ سانتی متر. موزه ملی ملک (URL11).

به قید ضرورت و بر اساس نمونه‌های موجود به ادوار متأخر چون صفوی و قاجار بیشتر می‌پردازد. افزون‌برآن، در میان انواع منسوجات داری و دستگاهی، ملاک این مطالعه، منسوجات دستگاهی یا همان پارچه است که در سیر پژوهش‌های هنری و کاربردی کمتر از این حیث محل توجه بوده است. از سویی، نگارنده بر آن بود که فارغ از بحث در ویژگی‌های ظاهری و صوری انواع روپوش‌های مقابر یا بررسی انواع مشهور تاریخی متعلق به مرقد مطهر امامان معصوم(ع) و ورود به نمادشناسی طرح و نقش، صرفاً نسبت به چرایی کاربرد پارچه به عنوان روپوش مقابر دورهٔ اسلامی ایران اقدام کند. نتیجهٔ پژوهش به شیوهٔ توصیفی - تحلیلی نشان داد: پارچه‌های مصرفی در پوشش مقابر به جهت صاحب اعتبار بودن خود، سند موثقی هستند که بر اهمیت محتوا دلالت می‌کنند چنانکه مطالعهٔ تصویری نه مورد از پوشش مقابر دورهٔ اسلامی ایران در بازهٔ سلجوقی تا پایان قاجار از آن حکایت داشت که اعتبار پارچهٔ کاربردی در این مصرف، در سویهٔ مادی ناشی از مواد و تکنیک‌های مورد استفاده در بافت و دوخت آن است. ضمن آنکه به‌یقین، نقش و کتیبه آن از لحاظ زیبایی‌شناسی، معنوی و مفهومی بر این نفاست می‌افزاید. اما در وجه فراتر و در معنای بسیط، پارچه در فرهنگ ایرانی نوعی از حریم و حیاست که سیطرهٔ خود را می‌پوشاند. پارچه به عنوان روانداز و محافظ، پاسبانی می‌کند؛ همچونان دالی که بر ارزشمندی مدلول صحه می‌گذارد و از آن مراقبت می‌کند. پارچه در نقش نگاهبان به عنوان پوشش ظاهر می‌شود و البته در اهم موارد به وجه زینت‌بخشی آن نیز توجه می‌شود، بدین‌سان ستر و حجاب و معمولاً زیبایی را در خود دارد. با این تعبیر پارچه به مثابهٔ پوشش آرامگاهی در ایران، اعتبار نمادینی دارد که مترادف بزرگداشت، تجلیل، حرمت و رعایت است. خلاصه کلام آنکه پارچه در این کاربرد، استعاره‌ای از مواظبت است. امید است، سایر پژوهشگران و متخصصان حوزهٔ هنرهای کاربردی با نظر به فلسفهٔ پیدایی و تداوم این طیف از هنرها، چرایی وجود آنها را در سطحی فراتر معانی طرح و نقش که مبتنی بر نمونه است در قالب کلیت و یک مفهوم و معنا به چالش بگیرند تا نتیجه از قابلیت بسط و توسعه فراتری برخوردار باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. اشاره به سورهٔ مبارکه توبه، آیه شریفه ۳۱: اتَّخَذُوا أَحْبَارَهُمْ وَرُهْبَانَهُمْ أَرْبَابًا مِنْ دُونِ اللَّهِ وَالْمَسِيحَ ابْنَ مَرْيَمَ وَمَا أُمِرُوا إِلَّا لِيَعْبُدُوا إِلَهًا وَاحِدًا لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ سُبْحَانَهُ عَمَّا يُشْرِكُونَ.

۲. اشاره به سوره مبارکه الرحمن آیه‌های شریفه ۲۶ و ۲۷: كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ. وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ.

۳. نورالدین علی بن سلطان بن محمد هروی مکی حنفی مشهور به قاری، عالم قرن دهم و یازدهم ق.

۴. در ادوار تاریخی، خلعتی که ازسوی شاه برای کسی فرستاده می‌شد، اگر خود شاه قبلاً آن را پوشیده بود، افتخار مضاعفی به حساب می‌آمد (بروگش، ۱۳۷۴، ۱۷۲؛ سرنا، ۱۳۶۲، ۲۶۷). به مقتضای این رسم که مبتنی بر اعتباربخشی به‌واسطهٔ لمس بود اگر ضیافت برای شخصی که از دعوت‌کننده، مقام والاتری داشت ترتیب داده می‌شد، لباس‌هایی گران در جلوی او می‌گستراندند تا از روی آنها عبور کند سپس این لباس‌ها به عنوان هدیهٔ خوشامد به خدمتکاران شخص مهم تعلق می‌گرفت (وارینگ، ۱۳۹۷، ۴۰). به بیان روشن‌تر، هرچند کهنگی پوشاک یا حتی لباس یک‌بار پوشیده از جلای آن می‌کاهد و آن در طبقهٔ انواع دست دوم قرار می‌دهد اما لباسی که مقام بالادست به تن نموده یا حتی از آن گذر کرده بود، به دلیل اعتباربخشی ملوکانه، منزلت دیگری پیدا می‌کرد و حرمت خاصی داشت که ناشی از انتساب مستقیم به صاحبان پیشین بود.

۵. اشاره به سوره مبارکه علق و آیه شریفه ۴ آن: الَّذِي عَلَّمَ بِالْقَلَمِ.

۶. درباره اهمیت منسوجات کاربردی مقبره شیخ صفی‌الدین اردبیلی به قلم یکی از سیاحان آن دوره آمده است: من هرگز به مسجدی که آرامگاه شیخ صفی در آنجاست داخل نشده‌ام زیرا هنگام دخول به این مکان باید سر تعظیم فرود آورد که برای من قابل قبول نیست اما هیچ‌کس چه عیسوی و چه مسلمان نمی‌تواند بدون رعایت احترام خاص بدین مکان داخل شود. با وجود این همسر من، روزی به صورت ناشناس به آنجا رفت. وی تعریف کرد: درون مسجد به چند حجره تقسیم شده است. زمین حجره‌ها را با قالی پوشانده‌اند. پس از دو حجره به قسمت دیگری داخل می‌شوند که زیر گنبد قرار گرفته و محل آرامگاه است. داخل این حرم با کاشی‌های سبزی تزیین شده و جسد شاه صفی را در آنجا زیر قبر برجسته‌ای که روی آن با پارچه‌های گرانقیمت پوشیده شده، به خاک سپرده‌اند. کمی پایین اجساد بستگان خاندان سلطنتی را در قبرهایی شبیه به تابوت‌های بزرگ دفن کرده‌اند و قبر همهٔ آنان پوشیده از پارچه‌های زربفت حریر و گرانبهاست (دلاواله، ۱۳۷۰، ۳۷۲- ۳۷۱).

فهرست منابع

اتینگهاوزن، ریچارد. (۱۳۹۰). *هنر در جهان اسلام*. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: بصیرت.

اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الگ. (۱۳۸۱). *هنر و معماری اسلامی*. ترجمعه یعقوب آژند. چاپ دوم. تهران: سمت.

ارجح، اکرم. (۱۳۹۴). «مقبره». *دایرةالمعارف تشیع*. زیرنظر احمد صدر حاج سید جوادی. جلد پانزدهم. تهران: حکمت: ۴۴۴- ۴۴۱.

ازرقی، احمد. (۱۳۹۳). *اخبار مکه*. ترجمه محمد مهدوی دامغانی. تهران: حکمت.

الدقن، محمد. (۱۳۸۴). *کعبه و جامهٔ آن از آغاز تاکنون*. ترجمه هادی انصاری. تهران: شمعر.

بخاری، محمدبن اسماعیل. (۱۴۱۰ ق.). *صحیح البخاری*. جلد دوم. چاپ دوم. قاهره: وزارت اوقاف مصر.

بروگش، هینریش. (۱۳۷۴). *در سرزمین آفتاب*. ترجمه مجید جلیلوند. تهران: مرکز.

پرهام، سیروس. (۱۳۹۳). «فرش و فرش‌بافی در ایران». *تاریخ جامع ایران*. جلد هجدهم. زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی: ۷۰۴- ۵۵۵.

پوپ، آرتور و اکرمن، فیلیس. (۱۳۹۴). *سیری در هنر ایران*. ترجمه سیروس پرهام. چاپ دوم. تهران: علمی و فرهنگی.

پیرنیا، حسن. (۱۳۹۵). *تاریخ ایران باستان*. جلد دوم. تهران: نیک فرجام.

جلالی، غلامرضا. (۱۳۹۲). مزارات ایران. مشهد: آستان قدس رضوی.

جلالی، غلامرضا و جلالی، میثم. (۱۳۹۴). *معنای هنر شیعی*. قم: بوستان کتاب.

حسینی مؤخر، سید محسن؛ گودرزی، حجت و گودرزی، کوروش. (۱۳۹۴). «بررسی و تحلیل کیفیت پوشاک در آیین‌های اساطیری و عرفانی». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. ۱۱ (۴۱): ۱۶۵- ۱۴۱.

دلاواله، پیترو. (۱۳۷۰). *سفرنامه پیترو دلاواله*. ترجمه شعاع‌الدین شفا. چاپ

DOI: 10.22034/RPH.2024.2021281.1059

دوم. تهران: علمی و فرهنگی.

روح‌فر، زهره. (۱۳۸۰). *نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی*. تهران: سمت.

روح‌فر، زهره. (۱۳۸۸). «ادعیه و شعائر شیعی بر پارچه‌های دوره صفوی». *مجموعه مقالات نخستین همایش ملی هنرهای شیعی از عهد صفوی تا به امروز*. زیر نظر منصور حقیقت پور. اردبیل: میراث فرهنگی صنایع دستی و گردشگری استان اردبیل: ۱۰۴- ۹۶.

زکی‌پور، شهرام؛ نگهبان، معصومه؛ عطایی، فرامرز؛ آذری، سارا و تریه‌پور، علی. (۱۴۰۰). *حکم فقهی بنای ضریح و مزار بر قبور معصومین(ع)*. تهران: گنجور.

سرنا، کارلا. (۱۳۶۲). *آدم‌ها و آیین‌ها در ایران*. ترجمه علی‌اصغر سیدی. تهران: زوار.

شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۴). *هنر شیعی*. تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

شایگان، داریوش. (۱۳۵۶). *آسیا در برابر غرب*. تهران: امیرکبیر.

غیبی، مهرآسا. (۱۳۹۵). *هشت هزار سال پوشاک اقوام ایرانی*. چاپ ششم. تهران: هیرمند.

فضل وزیری، شهره و تندی، احمد. (۱۳۹۷). «بازخوانی اعتقادات شیعی در پارچهٔ آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی اثر غیاث‌الدین علی یزدی با رویکرد شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی». *مبانی نظری هنرهای تجسمی*. ۳ (۶). ۱۵۰- ۱۳۵.

فضل وزیری، شهره. (۱۳۹۸). *نقوش نمادین منسوجات آیینی صفوی*. رساله دکتری در رشته پژوهش هنر. به راهنمایی احمد تندی. دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر. تهران: دانشگاه هنر.

محمودی، مصطفی. (۱۴۰۱). «بررسی روایت گردشگران از تجربه حضور در اماکن مقدس با رویکرد پدیدارشناسانه (مطالعه موردی: حرم رضوی)». فرهنگ رضوی. ۱۰ (۳۷): ۲۹- ۹.

مشهدی نوش‌آبادی، محمد و غیاثیان، محمدرضا. (۱۴۰۲). «تجلی مضامین عاشورایی در منسوجات ابریشمی اواخر دوره صفوی». *پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی*. ۵۶ (۱): ۶۲- ۳۷.

مهرابی، فاطمه و عوض‌پور، بهروز. (۱۳۹۸). «تحلیل رنگ‌های یک مقبره‌پوش دوره صفوی با تکیه بر آرای علاءالدوله سمنانی». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. ۱۵ (۵۷): ۲۷۲- ۲۴۱.

نفیسی، سعید. (۱۳۸۷). *تاریخ تمدن ایران ساسانی*. تهران: پارسه.

نوری، اکرم و کاتب، فاطمه. (۱۳۹۷). «نقش قالی در آیین سوگواری خراسان». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. ۱۰ (۲). ۱۹۴- ۱۷۳.

وارینگ، ادوارد اسکات. (۱۳۹۷). *سفر به شیراز و دیگر شهرهای جنوبی*. ترجمه عبدالرضا کلمرزی و رضا صالحیان کوشک قاضی. تهران: نامک.

ویلز، چارلز جیمز. (۱۳۶۳). *تاریخ اجتماعی ایران در عهد قاجاریه*. ترجمه سیدعبدالله. به کوشش جمشید دودانگه و مهرداد نیکنام. تهران: زرین.

URL1:https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Persian-School/668707/Fabric-from-the-tomb-of-St.-Julian%2C-3rd-5th-century-%28textile%29.html (Accessed Date: 1. 20. 2024)

URL2: https://www.clevelandart.org/art/1955.52 (Accessed Date: 1. 20. 2024)

URL3: https://www.clevelandart.org/art/1975.38 (Accessed Date: 1. 20. 2024)

URL4: https://www.clevelandart.org/art/1954.780 (Accessed Date: 1. 20. 2024)

URL5: https://risdmuseum.org/art-design/collection/tomb-cover-55536 (Accessed Date: 1. 20. 2024)

URL6: https://www.artfund.org/supporting-museums/art-weve-helped-buy/artwork/9207/tomb-cloth

URL7:https://islamicart.museumwnf.org/database_item.php?id=object;EPM;uk;Mus21;45;en (Accessed Date: 1. 20. 2024)

URL 8: https://www.christies.com/en/lot/lot-6393317 (Accessed Date: 1. 20. 2024)

URL 9: https://www.si.edu/object/fragment-tomb-cover:chndm_1902-1-912(Accessed Date:1.20.2024)

URL 10: https://www.si.edu/object/tomb-cover:chndm_1902-1-835 (Accessed Date: 1. 20. 2024)

URL11: http://malekmuseum.org/artifact/1393.09.00005/ (Accessed Date: 1. 20. 2024).

OPEN ACCESS

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

نور و تجلیات آن در مسجد شیخ لطف‌الله: تبیین دیدگاه‌های ابن عربی

سمیه آرزوفر[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۲۵ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۳۰ □ صفحهٔ ۱۱۱-۹۹
Doi: 10.22034/RPH.2024.2038030.1068

چکیده

هنر اسلامی به‌واسطه اندیشه اسلامی، مشروط به تعبیر خاصی از ارائه اثر بر پایه تجلیات معنوی است. بر همین اساس، هنرمند در نگرشی تنزیهی، هیچ‌گاه به ذات الهی تحدی نمی‌نماید، بلکه با نگاهی آمیخته به نگرش تشبیهی اثرش را مظهری از تجلی الهی قرار می‌دهد. سؤال پژوهش حاضر این است: چگونه نور مطلق و تجلیات آن در مسجد شیخ لطف‌الله بازتاب یافته و تا چه حد می‌توان این بازتاب‌ها را با دیدگاه ابن عربی تطبیق داد؟ این مقاله قصد دارد تا با بررسی جنبه‌های مختلف کاربرد نور در مسجد شیخ لطف‌الله، ارتباط میان طراحی معماری و مفاهیم عرفانی مرتبط با نور در عرفان اسلامی را تبیین کند و نشان دهد چگونه این مفاهیم به‌طور هنرمندانه‌ای در این بنای تاریخی تجلی یافته‌اند. هدف نهایی، ارائه تحلیلی تطبیقی از جنبه‌های معنوی و عرفانی نور در مسجد شیخ لطف‌الله و دیدگاه‌های محی‌الدین ابن عربی است. روش تحقیق در این مقاله به روش توصیفی ـتحلیلی بوده و در روش گردآوری اطلاعات ضمن استفاده از منابع کتابخانه‌ای، از تحقیقات میدانی شامل بررسی و مشاهده استفاده شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که طراحی نور در مسجد شیخ لطف‌الله به‌طور هوشمندانه‌ای مفاهیم عرفانی ابن عربی را به نمایش می‌گذارد. نور در این مسجد، هم به‌عنوان نمادی از نور مطلق و ذات الهی عمل می‌کند و هم به‌طور نمادین و تجلیاتی در فضای معماری ظهور می‌یابد. طراحی نور به‌گونه‌ای است که تجربه‌ای معنوی و عرفانی را برای بازدیدکنندگان فراهم می‌آورد، به‌طوری‌که بازتاب نور در این مسجد به‌نوعی با مفاهیم تشبیه و تنزیه و مراتب نور در عرفان ابن عربی مطابقت دارد. به‌عبارتی، نور نه‌تنها جلوه‌ای از حقیقت الهی را به نمایش می‌گذارد بلکه به واسطهٔ طراحی هوشمندانه و غیرمستقیم آن، به جنبه‌های پنهان و فراتر از درک انسان نیز اشاره دارد.

کلیدواژه‌ها: نور، تشبیه، تنزیه، معماری اسلامی، ابن عربی، مسجد شیخ لطف‌الله

۱. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
Email: s.arezoufar@shahed.ac.ir

استناد: آرزوفر، سمیه. (۱۴۰۳). نور و تجلیات آن در مسجد شیخ‌لطف الله: تبیین دیدگاه‌های ابن عربی. رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۹۹-۱۱۱.
https://rph.soore.ac.ir/article_716524.html

مقدمه

مسئله تشبیه و تنزیه در خداشناسی اسلامی، از موضوعات اصلی و چالش‌برانگیزی است که مورد توجه فیلسوفان، متکلمان و عارفان اسلامی قرار گرفته است. این مفاهیم به چگونگی توصیف خداوند از طریق اسما و صفات الهی و نیز به تفسیر رابطه میان عالم کثرت و وحدت ذاتی الهی اشاره دارد. تشبیه، به معنای نزدیک ساختن و شبیه دانستن خداوند به مخلوقات است، که اگر به افراط کشیده شود، ممکن است به محدودسازی مفهوم الوهیت منجر شود. در مقابل، تنزیه، به دور نگه‌داشتن خداوند از هرگونه شباهت با صفات انسانی می‌پردازد، که این نیز اگر بی‌حدومرز دنبال شود، می‌تواند فهم الوهیت را مبهم و غیرقابل درک سازد.

تعادل میان این دو رویکرد، چالشی است که همواره در اندیشه اسلامی مطرح بوده است و درک این تعادل برای شناخت دقیق‌تر آثار هنری اسلامی نیز اهمیت فراوان دارد. هنر اسلامی که در بستر فلسفه و عرفان اسلامی شکل گرفته، در تلاش است تا بدون غرق شدن در تشبیه یا تنزیه مطلق، راهی برای بیان حقیقت الهی بیابد. در این میان، محی‌الدین ابن عربی، یکی از برجسته‌ترین عارفان اسلامی، با ارائه دیدگاهی متعادل از تشبیه و تنزیه، تلاش کرده است تا این دو مفهوم را به‌گونه‌ای هماهنگ و هم‌افزا تبیین کند. از نگاه او، درک کامل خداشناسی و همچنین هنر اسلامی، در گروی ترکیب و تعادل میان این دو رویکرد است. او بر این باور است که افراط در هر یک از این دو، می‌تواند به گمراهی و محدود کردن درک از حقیقت الهی بیانجامد .درنتیجه، می‌توان گفت که هنر اسلامی در کمال خود، تلاشی است برای ایجاد توازن میان تشبیه و تنزیه. این هنر، به جای تقلید مستقیم از طبیعت، از نور و دیگر عناصر به‌گونه‌ای بهره می‌برد که مفاهیم عمیق عرفانی را بازتاب دهد، بدون آنکه به ورطهٔ تشبیه یا تنزیه افراطی فرو افتد.

نور، به‌عنوان یکی از اصلی‌ترین عناصر در معماری اسلامی، همواره نقشی فراتر از جنبه‌های صرفاً زیبایی‌شناختی ایفا کرده و به‌عنوان نمادی از حضور و تجلیات الهی در جهان مادی به کار گرفته شده است. مسجد شیخ لطف‌الله، یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های معماری اسلامی دوره صفوی، به‌ویژه از نظر بهره‌گیری از نور، شاهکاری بی‌نظیر محسوب می‌شود. این مسجد با طراحی نورپردازی منحصربه‌فرد خود، نه‌تنها فضایی زیبا و دل‌انگیز ایجاد می‌کند، بلکه مفاهیم عمیق عرفانی را نیز به شکلی هنرمندانه به نمایش می‌گذارد.

ابن عربی، عارف بزرگ اسلامی، در فلسفه و عرفان خود به مفهوم نور مطلق به‌عنوان تجلی ذات الهی توجه ویژه‌ای دارد. او نور را نه‌تنها به‌عنوان پدیده‌ای فیزیکی، بلکه به‌عنوان نمادی از حقیقت الهی که در عالم ظهور می‌کند، تبیین می‌کند. در این میان، مسجد شیخ لطف‌الله، با بهره‌گیری از نور، به‌طور نمادین به این تجلیات اشاره دارد و پیوندی میان هنر و عرفان اسلامی برقرار می‌کند.

اگرچه معماری مسجد شیخ لطف‌الله بارها از منظر زیبایی‌شناسی و تاریخی مورد بررسی قرار گرفته است، اما کمتر تحقیقی به‌طورخاص به ارتباط میان طراحی نور در این مسجد و مفاهیم عرفانی پرداخته است. این تحقیق تلاش می‌کند تا رابطه میان نورپردازی در مسجد شیخ لطف‌الله و مفاهیم نور مطلق و تجلیات الهی در عرفان ابن عربی را بررسی کند.

مسئله اصلی این است چگونه نور مطلق و تجلیات آن در معماری مسجد شیخ لطف‌الله بازتاب یافته است؟ تا چه حد می‌توان این بازتاب‌ها را با دیدگاه‌های عرفانی ابن عربی تطبیق داد؟ چه ارتباطی میان مفاهیم تشبیه و تنزیه در عرفان ابن عربی و طراحی نورپردازی در مسجد شیخ لطف‌الله وجود دارد؟

این پژوهش به دنبال این اهداف است:

ـ تحلیل بازتاب نور مطلق و تجلیات آن در معماری مسجد شیخ لطف‌الله.

ـ بررسی تطبیقی دیدگاه‌های عرفانی ابن عربی با طراحی نورپردازی در مسجد.

ـ تبیین رابطه میان مفاهیم تشبیه و تنزیه با نورپردازی در معماری مسجد.

ـ ارائه تحلیلی از چگونگی خلق یک تجربه معنوی و عرفانی از طریق طراحی نور در مسجد.

ـ این پژوهش به‌طور مستقیم به غنای مطالعات معماری اسلامی و عرفان اسلامی افزوده و به شناسایی جنبه‌های کمتر مورد توجه قرار گرفته این آثار خواهد پرداخت.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی انجام شده است. روش تجزیه‌وتحلیل داده‌های این پژوهش به صورت کیفی است و ابزارهای اندازه‌گیری این پژوهش، جداول، اشکال، اطلاعات فیش‌برداری‌شده از مقالات، کتب و رسالات و بازدید میدانی صورت گرفته است.

پیشینه پژوهش

با توجه به تحقیقات انجام گردیده؛ می‌توان در خصوص تفسیر مفهوم تشبیه و تنزیه از نگاه عالمان اسلامی به آثار پژوهشی متعددی اشاره کرد. اما از جهت تطبیق مفهوم تشبیه و تنزیه در خصوص هنر اسلامی تنها چند نمونه پژوهش در این زمینه صورت گرفته است و در باب اطلاق نور بر خدا در معماری اسلامی هیچ‌گونه پژوهشی انجام نشده است.

صفاری احمدآباد و همکاران (۱۳۹۷)، در مقاله‌ای با عنوان

DOI: 10.22034/RPH.2024.2038030.1068

«بررسی مفهوم تشبیه و تنزیه از نگاه محیی الدین ابن عربی و تطبیق آن با فضای نگارگری ایران (قرن ۹ و ۱۰ هجری)» به بررسی مفهوم تشبیه و تنزیه در شیوه مصورسازی نگارگر ایرانی, با تأکید بر نگرش محیی الدین ابن عربی در خصوص معرفت‌شناسی این دو واژه پرداخته‌اند و این نتایج این مقاله بیانگر این است که عناصر تصویری موجود در نگارگری ایرانی- اسلامی، به‌گونه‌ای خاص زبان حقیقتی هستند که در عرصه عمل هنرمند، مبدل به بیانی جهت مصورسازی عالم دوبعدی در هیئت نور واحد شده‌اند؛ که صفات و نسبت‌های حقّ را به دور از هرگونه اندیشه برابری کردن با آفرینش الهی؛ به عرصه ظهور می‌رساند.

بنی اردلان (۱۳۹۳)، در مقاله‌ای با عنوان «مصاحبت نور با نور» ابتدا مبحث نورشناسی را از دیدگاه علمی کنکاش می‌نماید و در ادامه به تفسیر نور در قرآن و آراء شیخ اشراق می‌پردازد و آن را با جمع میان تشبیه و تنزیه مرتبط می‌داند و درنهایت با ارجاع به آراء ابن عربی این مفهوم را در انطباق با مضامین بصر و بصیرت قرار می‌دهد و بیان می‌دارد «بصیرت نوری است که در دل‌ها مستقر می‌گردد و هنرمند مسلمان به‌واسطه آن دست به آفرینش می‌زند».

پریا سعادت جو (۱۳۹۴)، در مقاله‌ای با عنوان «گونه‌شناسی معماری مساجد و مقایسه مساجد شیعی صفوی با مساجد ادوار سه‌گانه پیش از آن، بر اساس ظهور شاخصه‌های مفاهیم قدسی شیعی» با هدف تبیین مفاهیم پایه عرفان اسلامی، تشبیه، تنزیه، جمال و جلال به گونه‌شناسی مفهومی مساجد و معرفی شاخصه‌های هرگونه پرداخته است.

احمد پهلوان (۱۳۹۴)، در رساله دکتری خود با عنوان «بررسی تشبیه و تنزیه در هنر اسلامی با تکیه بر آراء ابن عربی و ملاصدرا در باب خیال» در دانشگاه باقرالعلوم(ع)، به راهنمایی حجت‌الاسلام‌والمسلمین حسن معلمی، نسبت دیدگاه دو اندیشمند اسلامی را در باب بحث تشبیه و تنزیه، و پیوندی که مفهوم خیال در مراتب وجود دارد را بررسی کرده و همچنین رابطه آن با شکل‌گیری متمایز در هنر اسلامی در بیان ویژگی تصویری غیر فیگوراتیو را مورد واکاوی قرار داده است.

سید حسین نصر (۱۳۸۳)، در کتاب آرمان‌ها و واقعیت‌های اسلام در زمینه تطبیق آراء و اندیشه‌های عرفانی ابن عربی با فضای هنر اسلامی؛ در خصوص نگرش صرف به مبحث تشبیه و تنزیه پرداخته است. وی در این کتاب معتقد است «مسیحیت تجلی وجه باطنی سنت ابراهیمی است و ازاین‌جهت به تشبیه صرف می‌پردازد، اما یهودیت بیانگر وجه ظاهری سنت ابراهیمی است؛ بنابراین به تنزیه صرف مشغول است، اما در دین اسلام هر دو جنبه ظاهر و باطن سنت ابراهیمی متجلی می‌شود و در مفهوم توحید به کمال می‌رسد».

فریبا البرزی و دیگران (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل جلوه‌های معناشناختی نور در معماری اصفهان دوره صفوی؛ نمونه موردی: مسجد شیخ لطف‌الله در شهر اصفهان، به بررسی معناشناختی حضور نور در مسجد شیخ لطف‌الله پرداخته است و با تبیین نظام سلسله مراتبی در طراحی نور در فضاهای این مسجد، نظامی سه‌گانه شامل انفصال، انتقال و اتصال (مکث، حرکت و تأکید) در طراحی این بنا را بازشناسی نموده است. نظامی که به دنبال حرکت از ماده به‌سوی معنویت، حرکت از تاریکی به‌سوی روشنی، حرکت از سنگینی به‌سوی سبکی و در یک‌کلام حرکت از عالم ناسوت به‌سوی عالم لاهوت است و نتیجه ایجاد فضایی سراسر معنوی است که حضور خدا در هر سو احساس می‌شود.

سیروس محسنی ناغانی (۱۴۰۲)، در مقاله‌ای با عنوان «حکمت مساجد اسلامی با تکیه بر مسجد شیخ لطف‌الله» در این تحقیق سعی شده به موضوع حکمت در هنر اسلامی پرداخته شود و از دیدگاه‌های متفکران هنر اسلامی، تعابیر حکمت مورد بررسی قرار گیرد. سپس به اصل و منشأ معماری اسلامی پرداخته شده و در ادامه مساجد اسلامی و عناصر آن مورد مطالعه قرار گرفته است، زیرا مساجد به عنوان مهم‌ترین بخش در معماری اسلامی است و ازآنجایی‌که مسجد شیخ لطف‌الله در بین مساجد اسلامی به‌طور کامل آموزه‌های قرآنی و دینی را دنبال می‌کند، ضرورت تحقیق در مورد این مسجد را آشکار می‌کند. در این تحقیق حکمت عناصر آن مورد بررسی قرار گرفته است و همچنین در ادامه ارتباط عناصر و تزیینات مسجد شیخ لطف‌الله با حروف ابجد مورد تحقیق و نتیجه‌گیری قرار گرفته است.

نوشتار حاضر نوآوری خود را در ترکیب مفاهیم عرفانی ابن عربی با تحلیل معماری مسجد شیخ لطف‌الله از دیدگاه نورپردازی به دست می‌آورد و به‌طور خاص به بررسی نقش نور به عنوان تجلی نور مطلق و نمادی از مفاهیم تشبیه و تنزیه در عرفان ابن عربی می‌پردازد. تحلیل تطبیقی بین دیدگاه‌های عرفانی و نحوه استفاده از نور در معماری، دیدگاه جدیدی را ارائه می‌دهد که پیش‌تر به این شکل مورد بررسی قرار نگرفته است. همچنین، این تحقیق با تمرکز بر تفسیر معنوی و عرفانی نور در معماری، سعی دارد تا پیوند عمیق‌تری بین هنر اسلامی و فلسفه عرفانی برقرار کند و از این طریق، فهم جدیدی از نحوه تجلیات الهی در معماری اسلامی ارائه دهد.

بررسی جایگاه نور در قرآن

فرهنگ اسلام با برداشت اصیل و واقعی از مفهوم نور تعابیر متعدد و متنوعی را از آن مطرح کرده است. در قرآن کریم به عنوان کتابی برای هدایت همگان، حقایق به روش‌های مختلفی چون زبان رمز و تمثیل، در زمینه‌های گوناگون بیان شده است. یکی از موضوعات مهم در این کتاب آسمانی «نور» است. این واژه با

مصادیق مختلف، ۴۳ بار بیان شده است که تأمل در آنها نکاتی چند را به ذهن متبادر می‌سازد؛ ازجمله اینکه کلمه نور در بسیاری از آیات در کنار ظلمت به کار رفته است. خداوند در قرآن هدف نهایی را هدایت از ظلمت به نور می‌داند. بسیار تأکید می‌گردد که جایگاه نور و تاریکی متفاوت است (رعد: ۱۶) و بارها وعده داده شده است که هدایت و رهنمونی از تاریکی به‌سوی نور صورت پذیرد (بقره، ۲۵۷) و مقصد و هدف نهایی رهنمونی به‌سوی نور است. خداوند به هر که بخواهد روشنی و نور می‌بخشد و هر که را بخواهد هدایت می‌کند) نور: ۳۵) و زمین به نور پروردگار روشن گردید (زمر: ۶۹). در آیاتی نور را در تقابل با تاریکی و ظلمت می‌داند، نوری که متمایز می‌کند و نوری که مورد تأکید قرار می‌گیرد (مائده: ۶) در این میان واژه ظلمت ۲۳ بار به کار برده شده است. کتب آسمانی قرآن، تورات، انجیل که هدایتگر بشر هستند، در قرآن نمادی از نور ذکر شده‌اند. مشهورترین آیه‌ای که در قرآن کریم بحث نور را طرح کرده است آیه ۳۵ سوره نور است که ۵ مرتبه واژه نور در آن به کار رفته است و تفسیرهای مختلف و بسیاری از آن آیه ارائه شده است در این آیه بر خداوند اطلاق نور شده است. به تعبیر علامه طباطبایی این آیه از غر آیات است که کل جهان را بر اساس توحید و نورانیت ترسیم می‌نماید (طباطبائی، ۱۳۷۰، ص. ۷۸).

اطلاق نور به خدا از دیدگاه عالمان اسلامی

مسئله رؤیت خداوند یکی از مباحث بنیادی در اندیشه اسلامی است. «در معارف اسلامی در یک تقسیم‌بندی اولیه و کلی درباره نسبت میان خداوند و عالم می‌توان گفت دو قول رایج است تنزیه و تشبیه» (پازوکی، ۱۳۹۲، ص. ۸۱(تنزیه که از ریشه «نزه» گرفته شده، به معنای پاک و مبرّا دانستن خداوند از هر نقص و کاستی است. به‌عبارتی، تنزیه به معنای دور دانستن خداوند از هرگونه نقص و صفات انسانی است و شامل تقدیس خداوند از هرگونه شریک، مشابه، و نقص می‌شود (جرجانی، ۱۳۷۰، صص. ۲۹-۳۰؛ تهانوی، ۱۹۹۶م، ج.۱، ص. ۴۲۷)[1]. در مقابل، تشبیه از ریشه «شبه» به معنای مانند دانستن چیزی به چیز دیگر است و در اصطلاح عرفانی به معنای نسبت دادن صفات مخلوقات به خداوند و مشابهت دادن حق با خلق است[2] (جهانگیری، ۱۳۷۵، ص. ۲۷۷).

اگرچه این اصطلاحات مستقیماً قرآنی نیستند، اما مباحث مرتبط با آن‌ها در قرآن کریم به‌وفور دیده می‌شود. در تاریخ اسلام، همواره تضادی میان این دو دیدگاه وجود داشته است؛ صوفیان بر نزدیکی به خداوند تأکید کرده‌اند، درحالی‌که متکلمان و فقها بر فاصله و دوری از او تأکید داشته‌اند. از دیدگاه متکلمان، درک عقلانی از خداوند ایجاب می‌کند که او را از هرگونه مشابهت با مخلوقات مبرّا بدانیم، اما عرفا با تأکید بر تشبیه، خداوند را در همه‌چیز حاضر و شبیه می‌دانند (چیتیک، ۱۳۸۹، ص. ۷۳). در عرفان اسلامی، تأکید ویژه‌ای بر جمع میان تشبیه و تنزیه دیده می‌شود و ابن عربی در آثار خود به تحلیل و توضیح این موضوع پرداخته است. او و پیروان مکتبش بر لزوم ترکیب این دو مفهوم تأکید دارند و هرگونه تشبیه یا تنزیه محض را رد می‌کنند. ابن عربی معتقد است که معرفت حقیقی تنها از طریق تلفیق این دو مفهوم به دست می‌آید (ابن عربی، ۱۳۷۰، ص. ۷۰).

همچنین، در قرآن کریم، تنها در آیه نور (آیه ۳۵ سوره نور) لفظ «نور» به خداوند نسبت داده شده است.[3] این انتساب نور به خداوند، چالشی را در ارتباط با مفهوم تنزیه الهی ایجاد می‌کند. مفسران در تفسیر این آیه به دو گروه اصلی تقسیم شده‌اند: گروهی که این انتساب را مجازی و دیگری که آن را حقیقی می‌دانند. گروه نخست معتقدند که حمل معنای حقیقی نور بر خداوند امکان‌پذیر نیست، زیرا این امر مستلزم جسمانی دانستن خداوند است و لذا برای حفظ اصول تشبیه و تنزیه، معنای مجازی را برای آن در نظر می‌گیرند. این مفسران نور را به معانی مختلفی چون هدایت‌کننده (طبری، ۱۴۱۲ق، ج. ۱۸، ص. ۱۰۵)، زینت‌دهنده (تستری، ۱۴۱۲ق، ص. ۱۱)، و روشن‌کننده (سمرقندی، ۱۴۱۶ق، ج. ۲، ص. ۵۱۲) تعبیر کرده‌اند. در مقابل، گروه دوم با رویکرد مابعدالطبیعی به این موضوع، قائل به حقیقی بودن اطلاق نور بر خداوند هستند (قراملکی، ۱۳۹۸).

تشبیه و تنزیه حق در دیدگاه ابن عربی

ابن عربی در فص حکمتی منسوب به «سُبُوح»[4] در *فصوص الحکم* به شرح مفاهیم تشبیه و تنزیه می‌پردازد. ابن عربی معتقد است که خداوند نه به‌طور کامل با مخلوقات یکسان است و نه کاملاً از آن‌ها جدا. ازاین‌رو، تشبیه محض، یعنی شبیه دانستن خداوند به مخلوقات، و تنزیه مطلق، یعنی دور دانستن خداوند از هر شباهتی با مخلوقات، هر دو محدودیت‌هایی در درک اطلاق وجودی خداوند ایجاد می‌کنند. این دو رویکرد، اگر به‌طور مطلق دنبال شوند، به محدودسازی معرفت الهی منجر می‌شوند. ابن عربی به این نکته اشاره دارد که مخلوقات تجلی و ظهور اسما و صفات الهی هستند، اما این تجلیات به معنای عینیت کامل خداوند با مخلوقات نیست؛ بلکه نشانه‌هایی از حضور الهی در جهان هستند (ابن عربی، ۱۳۹۳، ص. ۳۹).

ابن عربی در تبیین دیدگاه خود، خداوند را دارای دو مرتبه یا سطح وجودی می‌داند: ذات و صفات. از نظر او، ذات الهی که با اصطلاحاتی مانند «ذات بحت»، «کنز مخفی»، «احدیت ذاتی» و «مرتبة لا اسم له و لا رسم له» توصیف می‌شود، کاملاً از ادراک بشر خارج است. و با علامت رمزی «هو» بدان مرتبه اشاره می‌شود

DOI: 10.22034/RPH.2024.2038030.1068

این مرتبه از وجود خداوند قابل تشبیه یا تنزیه نیست (ابن عربی، ۱۳۷۰، ۶۸ ـ ۶۷؛ همچنین بی‌تا، ج۲، ص. ۲۸۸) نه قابل دیدن و اشارات حسی[۵] (خوارزمی، ۱۳۶۸، ص. ۱۳۹) و هیچ‌گونه اسم یا وصفی نمی‌تواند آن را توصیف کند[۶] (ابن عربی، ۱۳۷۰، ص. ۶۷-۶۸). به‌بیان‌دیگر، همهٔ انبیاء و اولیاء در برابر این مرتبه مطلق، حیران و ناتوان از شناخت قرار می‌گیرند[۷]، چراکه وجود او بی‌نهایت و نامحدود است. در این مقام، نه امکان شناخت حسی وجود دارد و نه عقل می‌تواند به درک کاملی از آن برسد (ابن عربی، ۱۳۷۰، ص. ۶۹). بااین‌حال، صفات الهی، که در قالب اسما و صفات تجلی می‌یابند، واسطه‌ای هستند که از طریق آن‌ها خداوند برای مخلوقات قابل شناخت می‌شود. این صفات و تجلیات در جهان مادی و عینی حضور دارند و باعث ظهور و پدیداری مخلوقات می‌شوند. از نگاه ابن عربی، جهان به‌واسطه تجلیات اسما و صفات خداوند به وجود آمده و هر موجودی، مظهری از این اسما و صفات الهی است (ابن عربی، ۱۳۷۰، ص. ۲۰۳). او این دیدگاه را بر اساس حدیث قدسی «کنت کنزاً مخفیاً فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق لکی أعرف» بیان می‌کند که نشان می‌دهد حب ذاتی خداوند به شناخت خود، باعث خلق جهان و تجلیات او شده است (مجلسی، ۱۴۰۴، ص. ۳۴۴-۱۹۹). بنابراین تنها افرادی که عرصه گیتی را به مثابه اسم ظاهر حق بدانند، همان‌گونه‌که باطن عالم را مظهر اسم «الباطن» در نظر آورند به معرفت راستین دست یافته‌اند «اوست اول و آخر و ظاهر و باطن»[۸]. ابن عربی در شرح مفهوم خداشناسی خود، به آیاتی از قرآن که صفات جسمانی برای خداوند اثبات می‌کنند، اشاره کرده و آن‌ها را تأویل می‌کند. او معتقد است که این صفات جسمانی، تنها جنبه‌هایی از تجلیات اسمای الهی هستند و نباید خداوند را به آن‌ها محدود کرد. ازاین‌رو، او تلاش می‌کند که مفهوم تشبیه را با تنزیه درآمیزد، به‌طوری‌که درک کاملی از اطلاق و وحدانیت ذات الهی به دست آید. به این معنا، تشبیه به‌عنوان تجلیات کثرت‌گرایانه در قالب اسما و صفات ظاهر می‌شود، درحالی‌که تنزیه بر وحدانیت و اطلاق ذات الهی تأکید دارد.

تفسیر آیه نور از نگاه ابن عربی

یکی از مهم‌ترین تفاسیر ابن عربی از تجلیات الهی، در تحلیل آیه «الله نور السموات و الارض» (سوره نور: ۳۵) ارائه می‌شود. او نور الهی را به‌عنوان حقیقت مطلقی می‌داند که از طریق تجلی در جهان مادی ظهور می‌کند. این نور، که نمادی از ذات الهی است، در جهان به اشکال مختلف و در پدیده‌های گوناگون بازتاب می‌یابد. بنابراین، نور در دیدگاه ابن عربی صرفاً یک پدیده فیزیکی نیست، بلکه رمز و نمادی از حضور الهی در عالم است.

ابن عربی در این تفسیر، نور را هم به‌عنوان واسطه‌ای برای شناخت خداوند و هم به‌عنوان مظهر وحدانیت او معرفی می‌کند. او تأکید دارد که نور الهی، هم در ظاهر و هم در باطن جهان مخلوقات حضور دارد؛ به‌طوری‌که شناخت حقیقت الهی تنها از طریق ترکیب تشبیه (ظاهر) و تنزیه (باطن) امکان‌پذیر است. بنابراین، از نگاه او، انسان تنها زمانی به معرفت راستین از خداوند دست می‌یابد که جهان را به‌عنوان مظهر اسم «ظاهر» و «باطن» بشناسد. به‌این‌ترتیب، ابن عربی به تبیینی جامع از وحدت در کثرت و کثرت در وحدت می‌رسد که هم جنبه‌های تنزیهی و هم جنبه‌های تشبیهی خداوند را دربر می‌گیرد. تفسیر او به دو جنبه اصلی تقسیم می‌شود: وجودشناختی و معرفت‌شناختی.

۱. تفسیر وجودشناختی (اونتولوژیک) آیه نور از منظر ابن عربی

ـ نور به‌عنوان حقیقت وجودی: در تفسیر آیه «الله نور السموات و الأرض» (سوره نور، آیه ۳۵) به تبیین نقش نور به عنوان جوهره وجودی خداوند و حقیقت مطلق می‌پردازد. وی معتقد است که خداوند به عنوان «نور السموات و الأرض»، نوری است که همه‌چیز از آن نشئت می‌گیرد و وجود حقیقی در واقعیت هیچ‌کس و هیچ‌چیز جز خداوند نیست. این نور، نه‌فقط به معنای روشنایی فیزیکی، بلکه به معنای وجودی است که همه موجودات از آن بهره‌مند می‌شوند.

ـ تجلی و ظهور نور: او در *الفتوحات المکیة* می‌نویسد: «خداوند نور مطلق است و تمامی موجودات درواقع تجلیات این نور هستند. نور الهی در مراتب مختلفی از وجود تجلی می‌یابد که شامل نور ذات، نور صفات و نور افعال است.» ابن عربی بر این باور است که نور الهی در مراتب مختلفی از وجود تجلی می‌یابد. این مراتب شامل نور ذات (که به خود خداوند اختصاص دارد و فراتر از درک انسانی است)، نور صفات (که در صفات الهی مانند علم، حیات و قدرت متجلی می‌شود) و نور افعال (که در عالم مشهود است) می‌باشد. این مراتب نشان‌دهنده نحوهٔ ظهور و تجلی خداوند در عالم هستی است (ابن عربی ۱۹۰۰م، ج ۲، ص ۱۸۹).

ـ وحدت وجود: ابن عربی در *فصوص الحکم* نیز به وحدت وجود اشاره می‌کند و بیان می‌دارد که همه موجودات تجلیات مختلف نور واحد الهی هستند و هیچ‌کدام از آن‌ها وجود مستقلی از خداوند ندارند: «وجود حقیقی فقط متعلق به خداوند است و سایر موجودات تنها بازتابی از این وجود مطلق هستند.» (ابن عربی، ۱۹۸۲م، ص ۲۳).

۲. تفسیر معرفت‌شناختی (اپیستمولوژیک) آیه نور از منظر ابن عربی

ابن عربی نور را به عنوان نمادی از علم و معرفت الهی تفسیر می‌کند که به‌واسطه آن، انسان قادر به درک و شناخت خداوند می‌شود.

ـ **نور به‌عنوان ابزار معرفت:** او در *الفتوحات المکیة* به این موضوع اشاره می‌کند:

«نور الهی همان علم و معرفتی است که خداوند به‌واسطه آن حقایق را برای انسان‌ها آشکار می‌کند. این نور، روشنایی معرفت و شناخت است.» این نور باعث می‌شود که انسان‌ها قادر به شناخت حقیقت وجودی خداوند و جهان باشند. معرفت در اینجا مانند نوری است که تاریکی جهل را از بین می‌برد و حقیقت را روشن می‌سازد. (ابن عربی، ۱۹۰۰م، ج ۳، ص. ۲۴۴).

ـ **قلب به‌عنوان محل تجلی نور:** ابن عربی همچنین قلب انسان را به عنوان محل تجلی نور معرفت الهی معرفی می‌کند. وی در این رابطه می‌گوید:

«قلب انسان مانند قندیلی است که وقتی با نور الهی روشن شود، می‌تواند به شناخت حقیقی خداوند دست یابد.» (ابن عربی، ۱۹۸۲م، ص ۱۱۵).

ـ **تنزیه و تشبیه:** ابن عربی در تفسیر این آیه به مسئله تنزیه و تشبیه نیز می‌پردازد. او نور را به‌عنوان تشبیهی برای فهم حضور خداوند در عالم به کار می‌برد، اما درعین‌حال تأکید دارد که نور الهی فراتر از هرگونه تشبیه و توصیف انسانی است. این نور نه‌تنها خداوند را برای انسان قابل درک می‌سازد (تشبیه)، بلکه او را از هرگونه محدودیت و نقص تنزیه می‌کند (تنزیه).

۳. مثال‌های مرتبط در تفسیر آیه نور از منظر ابن عربی

ابن عربی در تفسیر آیه نور از مثال‌هایی استفاده می‌کند که در خود آیه نیز آمده است، ازجمله مثال قندیل و مِشکات. او قندیل را نمادی از قلب انسان می‌داند که با نور معرفت الهی روشن می‌شود و مشکات را به عنوان نمادی از ساختار وجودی انسان معرفی می‌کند: «قندیل همان قلب است که با نور الهی روشن می‌شود و مشکات ساختاری است که این نور را در خود نگه می‌دارد.» (ابن عربی، ۱۹۰۰م، ج ۴، ص. ۳۳۲).

ابن عربی توضیح می‌دهد که قندیل نماد قلبی است که در آن نور خداوند به صورت معرفت و عشق به خداوند تجلی می‌یابد. وقتی این قندیل روشن شود، انسان به شناخت حقیقی خداوند دست می‌یابد. مشکات یا طاقچه‌ای که قندیل در آن قرار دارد، نماد وجودی انسان است که حامل نور الهی است. ابن عربی مشکات را به‌عنوان نمادی از ساختار وجودی انسان تفسیر می‌کند که باید پذیرای نور الهی باشد.

ابن عربی در تفسیر آیه نور، نور را به عنوان جوهره وجودی خداوند و ابزار اصلی شناخت الهی معرفی می‌کند. نور الهی در این آیه هم حقیقت وجودی همه موجودات را بیان می‌کند و هم راهنمایی برای دستیابی به معرفت و شناخت خداوند است. این نور، هم به‌عنوان نمادی از حضور خداوند در عالم (تشبیه) و هم به‌عنوان بیانی از فراتر بودن خداوند از هرگونه تشبیه (تنزیه) عمل می‌کند. تفسیر ابن عربی از آیه نور، به عنوان یک تحلیل جامع عرفانی و فلسفی، تأکید بر وحدت وجود و اهمیت معرفت شهودی در شناخت خداوند دارد. او در آثارش بارها به این پیوند اشاره می‌کند که نور الهی هم بیانگر وحدت وجود و هم راهنمایی برای دستیابی به معرفت الهی است.

۱. تشبیه و تنزیه حق با نور از منظر ابن عربی

ـ **تشبیه:** در نظر ابن عربی، نور به‌عنوان یک نماد از حقیقت الهی و تجلیات آن در عالم هستی استفاده می‌شود. نور به‌نوعی نمایانگر ویژگی‌های خداوند است و به‌عنوان یک ابزار تشبیه برای بیان حضور و تأثیر خداوند در عالم به کار می‌رود. از این دیدگاه، نور به‌عنوان یک تمثیل برای بیان زیبایی، درخشندگی و حضور الهی در جهان است. ابن عربی در *الفتوحات المکیة* می‌گوید: «نور الهی همانند یک شعاع است که از خداوند به عالم می‌تابد و از طریق آن، حقیقت وجودی و صفات الهی به مخلوقات معرفی می‌شود.» (ابن عربی، ۱۹۰۰م، ج ۲، ص. ۱۸۹).

ـ **تنزیه:** بااین‌حال، ابن عربی تأکید دارد که نور به‌عنوان یک تشبیه نمی‌تواند به‌طور کامل حقیقت الهی را بازنمایی کند. نور صرفاً نمادی از آن حقیقت است و خداوند از هرگونه تشبیه و توصیف انسانی فراتر است. از این منظر، نور الهی درحالی‌که می‌تواند به عنوان ابزاری برای درک و شناخت در نظر گرفته شود، نمی‌تواند ذات الهی را به‌طور کامل بیان کند. او در *فصوص الحکم* می‌نویسد: «خداوند از هرگونه محدودیت و تشبیه به دور است. نور، تنها تجلی‌ای از حقیقت مطلق است و نمی‌تواند به‌طور کامل ماهیت الهی را در بر بگیرد.» (ابن عربی، ۱۹۸۲م، ص ۱۱۵).

مراتب نور از منظر ابن عربی

ابن عربی در آثار خود، به‌ویژه در کتاب‌های *فتوحات مکیه* و *فصوص الحکم*، مراتب نور را به سه دسته اصلی تقسیم کرده است: نور مطلق، نور صفات، و نور افعال. این مراتب به عنوان بخشی از نظریه وحدت وجود او موردبحث قرار می‌گیرند. هر یک از این مراتب نمایانگر جنبه‌ای از تجلی الهی در عالم است. در ادامه به شرح این مراتب با استناد به آثار ابن عربی می‌پردازیم:

۱. نور مطلق (نور ذات)

نور مطلق، نوری است که به ذات الهی تعلق دارد و هیچ‌گونه تعین و تجلی ندارد. این نور، اصل و اساس همه نورهاست و درعین‌حال فراسوی هرگونه توصیف و شناخت بشری قرار دارد. نور مطلق درحقیقت همان نور خداوند است که در ذات خود نهفته است و هیچ موجودی نمی‌تواند به آن دست یابد یا آن را به صورت کامل

DOI: 10.22034/RPH.2024.2038030.1068

درک کند (۵۳۷،). ابن عربی در *فصوص الحکم* به‌تفصیل در مورد نور مطلق سخن می‌گوید و آن را به عنوان نوری که تنها به ذات الهی اختصاص دارد و هیچ شریکی در آن ندارد، معرفی می‌کند. نور صفات به نوری اشاره دارد که از اسماء و صفات الهی ناشی می‌شود. این نور، به‌نوعی تجلی نور مطلق است که از طریق صفات خداوندی به عالم و موجودات ساری و جاری می‌شود. هر یک از اسماء الهی مانند رحمان، رحیم، حکیم، و غیره، تجلیاتی از نور صفات هستند که در عالم پدیدار می‌شوند و جهان را روشن می‌کنند. در «فتوحات مکیه»، ابن عربی توضیح می‌دهد که نور صفات از طریق اسماء الهی در جهان جاری می‌شود و همه موجودات از این نور بهره‌مند می‌شوند. او معتقد است که نور صفات به عنوان واسطه‌ای میان نور مطلق و نور افعال عمل می‌کند (ابن عربی، ۱۳۸۵، جلد ۲، ص. ۹۷-۹۸)

۲. نور صفات (نور الأسماء)

این نور تجلی صفات الهی است، مانند قدرت، علم، حیات، اراده، و دیگر صفات کمالی. نور صفاتی نشان‌دهنده قدرت و توانمندی خداوند است که در عالم به‌واسطه صفات او ظهور می‌یابد. هر صفت الهی نوری دارد که در عوالم مختلف تجلی پیدا می‌کند و بازتابی از نور ذاتی الهی است، اما با توجه به ویژگی‌های خاص هر صفت متجلی می‌شود (ابن عربی، ۱۳۸۶، ص. ۱۲۷-۱۳۰

۳. نور افعال (نور الأعمال)

نور افعال نوری است که از افعال و کارهای الهی نشئت می‌گیرد. این نور، به معنای تجلی نهایی نور خداوند در جهان مادی و در پدیده‌های طبیعی و اعمال موجودات است. نور افعال نمایانگر قدرت و اراده الهی است که در عالم محسوس قابل مشاهده است و به‌واسطه آن، نور الهی به صورت عملی و ملموس در جهان تجلی می‌کند. ابن عربی در «فتوحات مکیه» بیان می‌کند که نور افعال، آخرین مرتبه از مراتب نور است که در جهان ظهور می‌کند و به‌واسطه آن، خداوند در اعمال و حوادث طبیعی جهان تجلی می‌یابد. این نور از طریق اعمال انسان‌ها و پدیده‌های طبیعی قابل مشاهده است (ابن عربی، ۱۳۸۵، جلد۹، ۳۶۶-۳۷۳؛ عثمان یحیی، ۱۳۶۷، ص. ۲۳-۱۹)

این مراتب سه‌گانه نور در آثار ابن عربی نشان‌دهندهٔ چگونگی تجلی نور الهی از ذات خداوند تا اعمال و پدیده‌های مادی در جهان است. این مراتب همچنین نقش مهمی در فهم نظریه وحدت وجود و تجلیات الهی در جهان از دیدگاه ابن عربی دارند.

در تطبیق مراتب نور از دیدگاه ابن عربی با نورپردازی در معماری مساجد اسلامی، می‌توان این سه مرتبه نور (نور مطلق، نور صفات، و نور افعال) را به جنبه‌های مختلف نور در فضای مساجد نسبت داد. این تطبیق نشان می‌دهد که چگونه معماران اسلامی با استفاده از نور در فضای مسجد، به‌نوعی به تجلی الهی در معماری پاسخ داده‌اند.

کارکرد نور در مسجد شیخ لطف‌الله

معماری قدیم ایران پیرو اصول هستی‌شناختی و باوری بوده که در مکان به آنها تجسم بخشیده است و در روند بهره‌وری تجربه و ادراک می‌شدند. بر همین اساس معماری‌ای شکل گرفته که به عنوان مکان زندگی آیینی مبتنی بر باورهای ایرانی ساخته می شوند. مکان تجربه عینی و تحقق درک معانی می‌شود که نیروهای بیرونی و درونی (عوامل سازندهٔ معماری) سبب‌ساز برپایی آن شده‌اند. سرچشمه عنایت به وجود نور در معماری ایران نه‌تنها به عوامل اقلیمی، جغرافیایی مربوط است بلکه نور به عنوان عنصری چند نقشی در جنبه‌های متفاوت زندگی از ارزش حیاتی آن تا جایگاه ویژه آن در باورهای ایرانی؛ باورهای رایج و فعال در طول هزاره‌ها در سرزمین ایران، منشأ توجهی همه‌جانبه بوده است. به گفته نصر: «فضای معماری اسلامی، فضای کمی هندسه دکارتی نیست؛ بلکه فضای کیفی مرتبط با هندسه قدسی است که به‌واسطه حضور امر قدسی انتظام پیدا می‌کند» (مدقالچی و دیگران ۱۳۹۵، ص. ۵۳، به‌نقل‌از نصر، ۱۹۹۶، ص. ۲).

بنا بر باور ایرانی اسلامی حضور نور در فضای معماری بیان حضور الهی محسوب می‌شود و در مساجد به عنوان مکان مقدس تجلی حقیقت بهترین کوشش‌ها در نمایانی این بیان به‌واسطه نوع حضور نور صورت پذیرفته است. مساجد ایرانی، در قالب کالبد و هم در قالب فضا، عرضه حضور نور است. معمار در بنای مذهبی مساجد، که مکان حضور بخشی و تأکید بر حضور حقیقت ذات الهی و اصل وحدت وجود است، نور را که صریح‌ترین، گویاترین، آشناترین عامل حضور بخشی اثر معماری است را متناسب با علت وجودی آن بنا می‌کند. تا به‌وسیله الگوهای متفاوت نورپردازی از طریق ورود و حضور نور فضایی رمزآلود و حال و هوای روحانی خلق کند. به گفته نصر «نور نه‌فقط به مثابه عنصری مادی بل همچون نمادی از عقل الهی و همچنین وجود نور جوهر معنوی است که به درون غلظت ماده نفوذ کرده و آن را تبدیل به صورتی شریف و شایسته می‌سازد که مناسب محل زندگی نفس آدمی است. نفس جوهرش درعین‌حال ریشه در عالم نور دارد- عالمی که چیزی جز عالم روح نیست» (بلخاری، ۱۳۸۵، ص.۳۸۳). استفاده از نورپردازی خاص و ویژه در معماری مساجد ایران به‌گونه‌ای است که به خلق فضایی رمزآلود و حال و هوایی روحانی کمک می‌کند. که با توجه به فرقه‌های مختلف این نور معنی متفاوتی به خود می‌گیرد. در مذهب سنی با نگاهی تنزیهی انتساب این نور فقط به خدا و در مذهب شیعه

جدول ۱. کارکرد نور بر اساس مفاهیم قدسی در مساجد. مأخذ: نگارندگان.

مفاهیم قدسی		نمود مفاهیم قدسی بر اساس کارکرد نور در مساجد ایران		مراتب ادراک
		ورود نور	حضور نور	
تشبیه (نشانه)	اشاره صورت به صورت	نورپردازی معناگرا	حداکثر فاخریت، حداکثر تزئینات، حداکثر تنوع رنگی، حداکثر مصالح فاخر	ادراک عینی (دریافت با حواس)
تشبیه- تنزیه (نماد)	اشاره صورت به مفهوم	نورپردازی رمزگرا	تعادل و انسجام در کاربرد مصالح، رنگ و تزئینات	ادراک عقلی از معنای فضا (دریافت با زبان رمز و اشاره)
تنزیه (آیه)	عاری از اشاره به صورت	نورپردازی کارکردی	حداقل فاخریت، حداقل تزئینات، حداقل کاربرد رنگ، استفاده از مصالح ساده	ادراک ذهنی (دریافت با تفکر)

با نگاهی آمیخته از وجه تنزیهی و تشبیهی به خدا، پیامبر و ائمه اطهار، علیهم الاسلام بوده است (سعادت جو، ۱۳۹۴).

تشبیه و تنزیه حق با نور از دیدگاه ابن عربی در مساجد اسلامی

تشبیه و تنزیه حق با نور در مساجد اسلامی از دیدگاه ابن عربی، هم به جنبه‌های معنوی و عرفانی مربوط می‌شود و هم به تأثیر آن بر معماری و هنر اسلامی. ابن عربی، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین عارفان اسلامی، مفهوم نور را به‌عنوان نماد و تجلی حقیقت الهی در نظر می‌گیرد. در این راستا، نور به‌طور گسترده‌ای در طراحی و نورپردازی مساجد اسلامی مورد استفاده قرار می‌گیرد تا به نماد تشبیه و تنزیه الهی تبدیل شود.

برای ورود به بحث تشبیه و تنزیه در نورپردازی مساجد اسلامی در ایران به‌ویژه مسجد شیخ لطف‌الله لازم است با مفاهیم نشانه، آیه و نماد آشنا شویم.

نشانه‌ها در معماری معمولاً به جنبه‌های صوری و کالبدی اشاره دارند و به تشبیه (شباهت‌سازی میان حق و خلق) دلالت می‌کنند. این عناصر، مانند نور، تزئینات و دیگر ویژگی‌های کالبدی، به‌طور مختصر به مفاهیم و محتوا اشاره می‌کنند (نقره‌کار، ۱۳۷۸، ص. ۵۹۵). بیان آیه‌ای در معماری می‌تواند فضایی در مساجد ایجاد کند که حضور ذهن مخاطب را تقویت کرده و او را به تنزیه الهی و دوری از هرگونه مشابهت دعوت می‌کند. این نوع طراحی با استفاده از کمترین میزان تزئینات و روشنایی، به‌سادگی و مفهوم‌گرایی توجه دارد و از شبیه‌سازی اجتناب می‌کند .نماد به عنوان وسیله‌ای برای تجسم معنوی، چیزی را که به‌راحتی قابل درک نیست، به شکل قابل مشاهده‌ای تبدیل می‌کند. نمادها به انتقال مفاهیم متعالی که به‌سختی با روش‌های دیگر قابل انتقال هستند، کمک می‌کنند (گروتر، ۱۳۸۶، ص. ۵۱۳؛ گنون، ۲۰۰۱، ص. ۵۵). نمادها که ترکیبی از جنبه‌های تشبیهی و تنزیهی هستند، به دنبال انتقال معانی معنوی و معرفت‌بخش هستند. در این فرآیند، عناصر کالبدی و تزئینی به کار می‌روند تا محتوای معنوی را بهتر منتقل کنند (حمزه‌نژاد، ۱۳۹۳، ص. ۸۴).

۲. تشبیه و تنزیه حق با نور در نورپردازی مساجد اسلامی

در طراحی و نورپردازی مساجد اسلامی، این دو جنبه (تشبیه و تنزیه) به شکل زیر پیاده‌سازی می‌شود:

تشبیه در نورپردازی

ـ نور طبیعی و مصنوعی: استفاده از نور طبیعی و مصنوعی در مساجد به‌عنوان نمادی از نور الهی و تجلی آن در عالم است. طراحی‌های خاصی مانند پنجره‌های مشبک، شیشه‌های رنگی و لوسترهای زیبا، به‌گونه‌ای طراحی می‌شوند که به نمایش زیبایی و حضور الهی کمک کنند.

ـ قندیل‌ها و چراغ‌ها: قندیل‌ها و چراغ‌های بزرگ که در مساجد نصب می‌شوند، به‌عنوان نمادی از نور معرفت الهی و تجلیات آن در فضای عبادت مورد استفاده قرار می‌گیرند. این عناصر نورانی نمایانگر درخشندگی و زیبایی الهی هستند.

تنزیه در نورپردازی

ـ ساده‌گرایی و اجتناب از تجمل: در برخی مساجد، طراحی نورپردازی به‌گونه‌ای انجام می‌شود که از تجمل و زرق‌وبرق اجتناب کند، تا تأکید بر سادگی و عبودیت در فضای عبادت حفظ شود. این نوع طراحی به‌گونه‌ای است که نور را به عنوان یک نماد از حضور و تأثیر الهی به‌صورت ساده و بدون اغراق نمایش دهد.

ـ پرهیز از تشبیه‌های مادی: در طراحی نورپردازی مساجد، پرهیز از استفاده از تصاویری که ممکن است به‌نوعی به تشبیه‌های مادی از خداوند بینجامد، مدنظر قرار می‌گیرد. نور به‌عنوان یک نماد عرفانی و معنوی باقی می‌ماند و از هرگونه انتساب مادی به ذات الهی دور می‌شود.

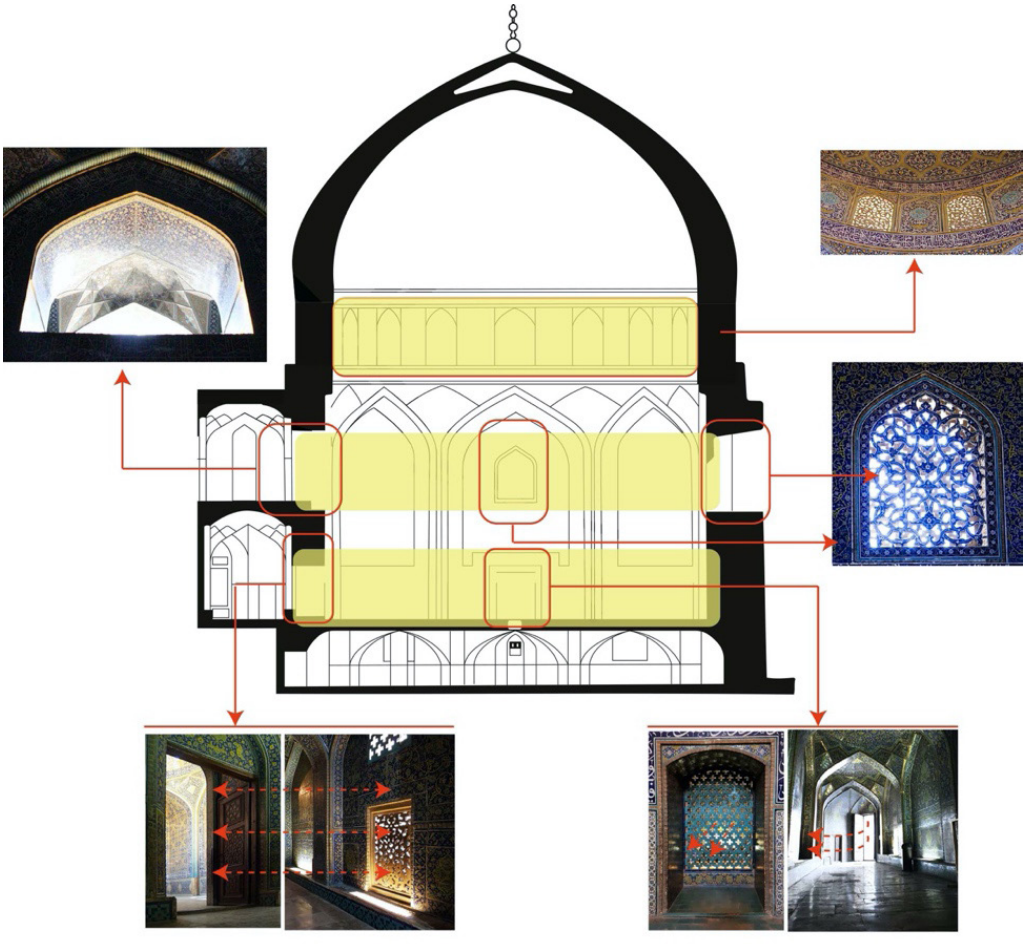
DOI: 10.22034/RPH.2024.2038030.1068

معمار مسلمان با نگاهی تشبیهی به طراحی فضای مسجد، این مکان را محل تجلی انوار الهی و نمادی از مظاهر حق سبحانه می‌نگرد. نور، زیبایی، و هماهنگی در طراحی به‌گونه‌ای است که حس تجلی الهی و حضور خداوند را به نمایش بگذارد. این طراحی باید به‌گونه‌ای باشد که عبادت‌کنندگان بتوانند از طریق آن به معنای عمیق‌تر از حقیقت الهی نزدیک شوند. و با نگرش تنزیهی، معمار باید به‌طور مداوم به یاد داشته باشد که هیچ‌گونه تجسیم یا محدودیتی برای ذات الهی وجود ندارد. طراحی باید از هرگونه مادی‌گرایی و تشبیه مستقیم به خداوند دور باشد. استفاده از نمادها و تجلیات باید به‌گونه‌ای باشد که از تجسیم و محدودیت الهی پرهیز کند و تنها به‌عنوان نشانه‌ای از حقیقت مطلق الهی عمل کند.

تطبیق مراتب نور از منظر ابن عربی و نورپردازی مسجد شیخ لطف‌الله

۱. نور مطلق (نور ذات) و مرکزیت گنبد

ـ **تطبیق:** نور مطلق، که در اندیشه ابن عربی نمایانگر ذات الهی است و در فراسوی هرگونه درک و شناخت قرار دارد، در معماری مسجد با نور مرکزی که از بالای گنبد به فضای داخلی مسجد می‌تابد، تطبیق می‌یابد. این نور که اغلب از طریق یک پنجره یا روزنه مرکزی در بالای گنبد به درون مسجد می‌تابد، به عنوان نوری مقدس و بی‌واسطه درک می‌شود که از فراسوی آسمان به فضای داخلی می‌تابد. این نور می‌تواند تمثیلی از نور مطلق باشد که به مثابه ذات خداوند، فراسوی هرگونه توصیف و شناخت قرار دارد. در مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان، نور مرکزی که از گنبد به داخل مسجد تابیده می‌شود، به‌گونه‌ای طراحی شده است که فضا را به صورت یکسان و بی‌واسطه روشن می‌کند، و حس حضور مستقیم و مقدس الهی را در فضای مسجد تداعی می‌کند.



تصویر ۱. مراتب ورود و حضور نور در مسجد شیخ لطف‌الله. مآخذ: نگارنده.

توزیع مدخل‌های نوری در گنبد خانه مسجد شیخ لطف‌الله صورت متفاوتی از مشارکت انواع روزنه‌ها به‌منظور حضور بخشی به نور را در فضا نمود بخشیده‌اند. نور در این فضا در سه سطح امکان ورود و حضور به درون را پیدا می‌کند. در بالاترین سطح، نور با مشارکت شانزده مدخل همسان در ساقه گنبد وارد می‌شود و امکان پراکندگی بیشتر شعاع‌های نوری را سبب می‌شوند و فضایی را با روشنایی یکنواخت و مالامال از نور به یاری سطح صیقلی درون گنبدخانه پدید می‌آورند. در سطح میانی چهار مشبک، در چهارسوی مقابل یکدیگر، هر یک به شیوه‌ای خاص در تعریف مکان و نیز به حضور رسانی نور به‌طور ویژه مشارکت دارند. در این میان شباک بالای محراب از ویژگی منحصربه‌فردی برخوردار می‌باشد. نورگیر بالای محراب بیانگر مکان متعال و جایگاه قیومیت و قداست است؛ جایی که بیننده در بدو ورود با آن مواجه می‌شود و از لحاظ بصری می‌تواند بیشترین تأثیر را در وی داشته باشد. دو مدخل نوری در دو سوی جبهه قبله، ضمن تأمین روشنایی تأثیرات نوری ویژه‌ای را بر زیر گنبدخانه پدید می‌آورند. درخشش ویژه زیر گنبد، تأثیر زیباشناختی و پویایی کالبد؛ فراهم‌سازی نور تأکیدی و بدون تغییر بر محراب؛ مشارکت دائم در تأمین روشنایی شبستان زمستانی از طریق نورگیرهای مشبک تعبیه‌شده بر کف گنبدخانه؛ و مهیاکردن نور دالان طبقه دوم، نقش چند سویه مدخل تک جبهه شمالی را آشکار می‌سازد. در سومین و درهمین‌حال پایین‌ترین سطح ورود نور و نیز شباک‌ها در ارتفاع دید انسان حضور نور به درون را سبب می‌شوند که این حضور رسانی به‌وسیله منبع نورهای ثانویه صورت می‌پذیرد (تصویر ۱).

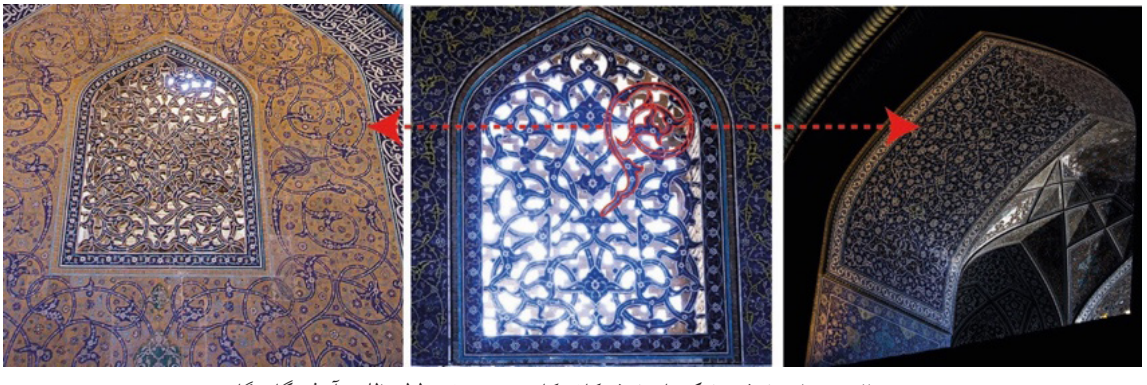
به‌طورکلی نور از حیث مقام بیانگری در این معماری این دوره، «نشان» از اصل نور، نورالانوار دارد. آنچه از نور در این معماری به احساس و ادراک درمی‌آید آیتی از حضور آن است. به‌طورکلی در گنبدخانه مسجد شیخ لطف‌الله، نور به مکان امتیاز هست شدن می‌دهد و معماری را مکان یادآوری حقیقت هستی و در بر دارنده رمزهای هستی‌شناختی می‌کند. حضور نور در اثر معماری وجود را تداعی می‌کند و وجود نور علت موجودیت رانشان می‌دهد. نور علاوه‌بر پدیداری کالبد مسبب پدیداری اساس حقیقت می‌شود ـ حقیقتی که ورای کالبد وجود دارد. نور با چگونگی حضور خود در گنبدخانه، نقش‌پردازشی ایفا می‌کند و فضا را با پرداخت اجزا توسط نور تعریف می‌کند.

۲. نور صفات (نور الأسماء) و نورپردازی جانبی

ـ **تطبیق:** نور صفات که از اسماء و صفات الهی نشئت می‌گیرد و در جهان کثرت جاری است، در معماری مسجد با نورپردازی‌هایی که از طریق پنجره‌ها، شیشه‌های رنگی، و منافذ جانبی وارد مسجد می‌شود، تطبیق می‌یابد. این نورها به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که فضای مسجد را به شکلی متوازن و هماهنگ روشن کنند، و نمایانگر تجلی صفات و اسماء الهی در جهان محسوس باشند. در مسجد شیخ لطف‌الله از طریق پنجره‌ها و منافذ جانبی که نور را به صورت فیلتر شده و منعکس‌شده وارد فضا می‌کند، نمایان می‌شود. و تزئینات هنری مانند کاشی‌کاری‌های زیبا و منقوش، و همچنین طراحی‌های هندسی، با استفاده از نور برای ایجاد جلوه‌های بصری خاص طراحی شده‌اند. این نورها که از طریق پنجره‌ها و کاشی‌کاری‌های نفیس به درون مسجد می‌تابند، و نقش‌های تزئینی که با نور ترکیب می‌شوند، همچون صفات الهی، تنوع و گوناگونی را به فضای مسجد می‌آورند و به‌نوعی تداعی‌کننده تجلیات مختلف صفات الهی در عالم کثرت است. (تصویر ۲).

۳. نور افعال (نور الأعمال) و نورهای متحرک و دگرگون‌شونده

ـ **تطبیق:** نور افعال که در اندیشه ابن عربی به تجلی الهی در اعمال و پدیده‌های مادی جهان اشاره دارد، در معماری مسجد با نورهایی که به شکل متحرک و با تغییرات محیطی وارد فضا می‌شوند، تطبیق می‌یابد. در مسجد شیخ لطف‌الله از طریق نورهایی که بسته به حرکت خورشید در طول روز تغییر مکان می‌دهند، متجلی می‌شود. این نورها که از مشبک‌های دیوارها و پنجره‌های



تصویر ۲: همخوانی نقوش مشبک‌ها و نقوش کاشی‌کاری مسجد شیخ لطف‌الله. مآخذ: نگارندگان.

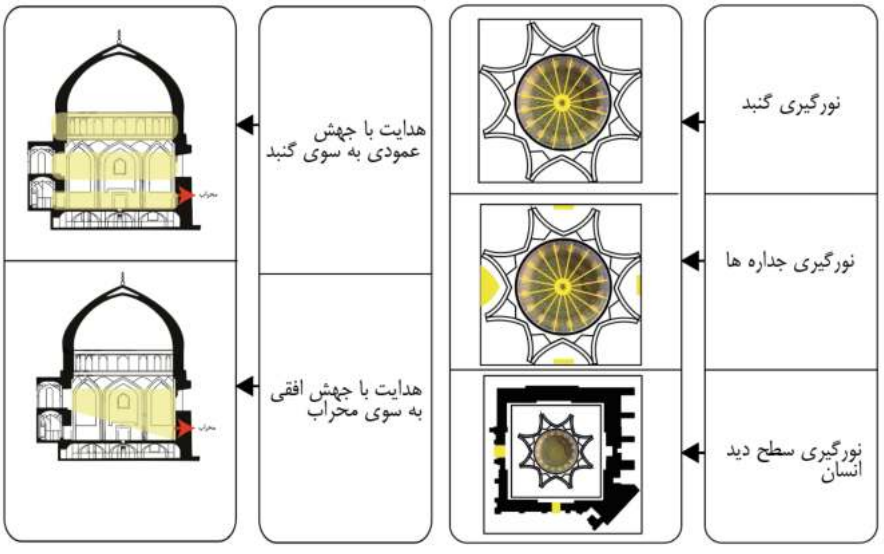
DOI: 10.22034/RPH.2024.2038030.1068

جانبی وارد فضا می‌شوند، به‌مرورزمان تغییر می‌کنند و فضایی از پویایی و حرکت را در مسجد ایجاد می‌کنند. این تغییرات نوری که با حرکت خورشید به صورت تدریجی در فضای مسجد اتفاق می‌افتد، نمایانگر تجلیات پویای الهی در جهان است که به‌طور دائم در حال تغییر و تحول است. نور در این معماری ابزار تعیین جهت مقدس به شمار می‌رود. حرکت که همواره با موضوع «سوی» در «اثربخشی به فضا» و نیز «اثرپذیری از کالبد» نقش دارد، به دو شیوه صورت می‌پذیرد، نخست، از طریق نور تأکیدی بر اجزا و راستای خاص با مدخل تعریف شده در جهت‌های خاص در تناظر با راستای نیایش (قبله) و راستای ورود به فضا؛ و دوم، توزیع یکنواخت نور در فضا از طریق واردکردن نور از حداکثر جهات ممکن (ماهوش، ۱۳۹۳، ۲۹۲). جهت تابش و میزان تابش در گنبدخانه نشان‌دهنده فضای سلسله مراتبی است. طی طریق از ماده آغاز می‌گردد و به معنا نیل می‌نماید و لذا قابل شهود بودن حوزه مادی برای طی مراتب بالاتر، به عنوان آغاز مسیر هدایت از ظاهر به باطن، وجود سلسله‌مراتب را در ذهن مخاطب تشدید نموده و نمودی از هدایت به‌مراتب بالاتر را متجلی می‌نماید. در مساجد این سبک، ترفندهای مختلف برای تقویت قدرت خیال‌پردازی استفاده شده است. ترکیب تاریکی و روشنایی، ترکیب نور و تزئینات مساجد، به‌جای اینکه ذهن را به بند بکشد، به جهانی خیالی رهنمون می‌سازد و قالب‌های ذهنی را درهم‌شکسته و انسان را به روشنایی دنیایی و تجلی حق می‌کشاند (پیروزفر و دیگران، ۱۳۷۹، ص. ۳۳۸) (تصویر ۳).

نتیجه‌گیری

ابن عربی در تفسیر آیه نور، نور را به عنوان جوهره وجودی خداوند و ابزار اصلی شناخت الهی معرفی می‌کند. نور الهی در این آیه هم حقیقت وجودی همه موجودات را بیان می‌کند و هم راهنمایی برای دستیابی به معرفت و شناخت خداوند است. این نور، هم به‌عنوان نمادی از حضور خداوند در عالم (تشبیه) و هم به‌عنوان بیانی از فراتر بودن خداوند از هرگونه تشبیه (تنزیه) عمل می‌کند. تفسیر ابن عربی از آیه نور، به عنوان یک تحلیل جامع عرفانی و فلسفی، تأکید بر وحدت وجود و اهمیت معرفت شهودی در شناخت خداوند دارد. او در آثارش بارها به این پیوند اشاره می‌کند که نور الهی هم بیانگر وحدت وجود و هم راهنمایی برای دستیابی به معرفت الهی است.

تعادل اندیشه تشبیهی و تنزیهی را می‌توان به‌طور جامع و کامل در معماری مساجد دوره صفوی به‌ویژه مسجد شیخ لطف‌الله جست‌وجو نمود. جایی که فضای تهی منفی به همراه فضای مثبت محسوس تعریف شده است. فضایی پویا و اتصالی و انتقالی عروج به‌سوی ذات حق (نور مطلق) را می‌توان به صورت ذهنی و عینی ادراک و مشاهده کرد. در طراحی گنبدخانه مسجد شیخ لطف‌الله، مفهوم نور به‌عنوان اسم باطن و نور مجرد، به‌وسیله نور طبیعی به داخل فضای مسجد منتقل می‌شود. نور طبیعی از طریق پنجره‌های کوچک و مشبک وارد می‌شود که این نور به‌صورت ملایم و یکنواخت فضای داخلی را روشن می‌کند. این نور به‌گونه‌ای طراحی شده است که نمایانگر تجلی نور مطلق الهی



تصویر ۳: تطبیق سیر ورود و حضور نور در مسجد شیخ لطف‌الله و آراء محی‌الدین ابن عربی. مأخذ: نگارندگان.

و ذات واحد خداوند است. این نور، به‌ویژه در گنبدخانه، به‌طور غیرمستقیم حس یگانگی و وحدت ذات الهی را منتقل می‌کند و به فضای داخلی مسجد عمق معنوی می‌بخشد. نور به‌عنوان تجلی اسما و صفات الهی در گنبدخانه طراحی شده است. طراحی‌های هندسی، رنگ‌ها، و تزئینات با استفاده از نور، به‌ویژه در سطوح و رنگ‌های مختلف، به‌گونه‌ای است که نمایانگر تجلی کثرت اسما و صفات الهی است. استفاده از نور در تزئینات هنری مانند کاشی‌کاری و نقش‌های هندسی در گنبدخانه، تجلی صفات الهی و زیبایی‌های متعالی را نمایش می‌دهد. نور به‌عنوان بخشی از طراحی هنری و معماری، به تجلی ویژگی‌های الهی و کثرت اسما و صفات پرداخته است. نور در این فضا به‌طور هم‌زمان نمایانگر نور مطلق و تجلی اسم ظاهر الهی است. این نور نه‌تنها به تجلی و نمایش صفات و ویژگی‌های الهی کمک می‌کند، بلکه با حرکت از مراتب حسی به‌مراتب متافیزیکی، فضای مسجد را به‌طور معنوی و روحانی غنی می‌سازد. نور در این مسیر به‌عنوان راهی برای حرکت از تاریکی به‌سوی نور، از شناخت حس به‌سوی شناخت عقل و از عالم ناسوت به‌سوی لاهوت، عمل می‌کند.

در مسجد شیخ لطف‌الله، معماران به‌گونه‌ای هنرمندانه از نور استفاده کرده‌اند که هر یک از مراتب نور در نظریه ابن عربی به‌نوعی در فضای مسجد تجلی یابد. نور مطلق با نور مرکزی گنبد، نور صفات با نورهای رنگی و متنوعی که از پنجره‌ها و کاشی‌کاری‌ها عبور می‌کند، و نور افعال با نورهای متحرکی که در طول روز تغییر مکان می‌دهند، تطبیق داده شده است. طراحی نور در گنبدخانه مسجد شیخ لطف‌الله نمونه‌ای از تطبیق اصول ابن عربی با هنر و معماری اسلامی است که به ایجاد فضایی سراسر معنوی و شایسته برای ادراک حقیقت الهی کمک می‌کند. این تطبیق، نشان‌دهنده ارتباط عمیق میان عرفان و معماری اسلامی است که در آن نور به عنوان نمادی از حضور و تجلی الهی به کار رفته است.

پی‌نوشت

۱. تنزیه را دو گونه می‌دانند: نخست تنزیه تسبیحی که عبارت از نفی هر گونه نقص و صفت عدمی از ذات حق است. دوم تنزیه تقدیسی که عبارت است از نفی هر گونه کمال محدود از ذات حق تعالی (رحیمیان، ۱۳۷۴، ص. ۱۰۸).

۲. این آیات را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: نخست آیاتی که به تنزیه مطلق و تام ذات و صفات خداوند از ذات و صفات مخلوقات می‌پردازد، نظیر: «لا اله الا هُوَ سُبْحَانَهُ عَمَّا يُشْرِكُونَ» (توبه: ۳۱) و «سُبْحَانَ اللّهِ عَمَّا يَصِفُون» (مومنون: ۹۱؛ صافات: ۱۹۵). دوم آیاتی که به تشبیه میان ذات و صفات مخلوقات اشاره دارد. این آیات دلالت بر آن دارند که خداوند می‌بینند، می‌شنود، حرف می‌زند و با دست توانای خویش می‌فرماید و بر عرش تکیه می‌زند، آیاتی نظیر: «وَهُوَ السَّمِيعُ الْبَصِير» (شورا: ۱۱) و «يَدُ اللّهِ فَوْقَ ايْدِيهِمْ» (فتح: ۱۰) از این دسته اند. و هم آیاتی (در جمع بین تنزیه و تشبیه) را که این قسم اخیر مربوط به اهل الله و اهل معرفت به حق است و آن کس که کامل است منشاء و مصدر هریک از این اعتقادات را دریافته است. (ابن عربی، ۱۳۷۰، ج۲، ص. ۲۱۹).

۳. دیدگاه ابن عربی در باب تفسیر آیه نور در بسیاری از آثارش بصورت پراکنده بیان شده است از این رو عده‌ای آن‌ها را گردآوری کرده اند. در این میان می‌توان به دونمونه اشاره کردکه در پژوهش حاضر از آنها بهره برده ایم؛ نمونه اول: محمود غراب، تفسیرها و تأویل‌های ابن عربی را از آثار وی گردآوری کرده و با عنوان رحمه من الرحمن فی تفسیر و الشارات قرآن در چهار جلد منتشر کرده است (۱۴۱۰ق). نمونه دوم: سعادالحکیم در معجم الصوفی در ذیل هر مدخلی از جمله مدخل نور آرای ابن عربی را همراه با تحلیل و ارجاع به مآخذ وی گزارش می‌کند.

۴. سُبُوح به این معنی است که ذات حقّ از هر وصف و قیدی منزه می‌باشد، به دیگر سخن سُبُوح غایت تنزیه حقّ از هر گونه نقص و عیب است (ابن عربی، ۱۳۷۳، ص. ۶۶).

۵. «لان ذاته من حیث هی هی لا یمکن ان تری و الرویه انما یحصل عندالتنزل و التجلی بما یکن ان یری».

۶. «فهو من حیث هو مقدس عن النعوث و الاسما لانعت له و لا رسم و لا اسم...».

۷. «و اما الذات الالهیه فحار فیها جمیع الانبیاء و اولیاء».

۸. «هُوَ الاول و الاخر و الظاهر و الباطن و هو بکل شیء علیم» قرآن کریم، حدید/۳

فهرست منابع

ابن عربی، م. (۱۳۷۰). *الفتوحات المکیه (ترجمه محمد خواجوی)*. تهران: انتشارات مولی.

---------- (۱۳۷۳). *فصوص الحکم (التعلیقات علیه ابوالعلا عفیفی)*. بیروت: دارالکتاب عربی.

---------- (۱۹۰۰). *الفتوحات المکیة*. قاهره: دار احیاء الکتب العربیه.

---------- (۱۹۸۲). *فصوص الحکم (ترجمه و شرح ع. قیصری)*. قاهره: دار احیاء الکتب العربیه.

---------- (۱۳۸۵). *فتوحات مکّیه*. ترجمة محمّد خواجوی، جلد۹و۱. تهران: مولا.

اردلان، ن. و بخشی، ل. (۱۳۹۰). *حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی (ترجمه حمید شاهرخ)*. اصفهان: انتشارات خاک.

بلخاری قهی، ح. (۱۳۸۵). *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

بنی اردلان، ا. (۱۳۹۱). *کتاب مجال آه*. تهران: انتشارات سوره.

پازوکی، ش. (۱۳۹۲). *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*. تهران: شادرنگ.

پهلوان، ا. (۱۳۹۴). بررسی تشبیه و تنزیه در هنر اسلامی با تکیه بر آراء ابن عربی و ملاصدرا در باب خیال، *رسالهٔ دکتری*. دانشگاه باقرالعلوم(ع).

پیروزفر، پ. و پناهیان پور، ف. (۱۳۹۶). *حکمت هنر اسلامی*. تهران: انتشارات پایا.

تستری، س. ب. ع. (۱۴۱۲ق). *تفسیر التستری (تحقیق محمد باسل عیون سود)*. بیروت: دار الکتب العلمیه.

جهانگیری، م. (۱۳۷۵). *محیی‌الدین ابن عربی: چهره برجسته عرفان اسلامی (چاپ چهارم)*. تهران: انتشارات کلهر.

چیتیک، و. (۱۳۸۹). *درآمدی بر عرفان و تصوف اسلامی (ترجمه جلیل پروین)*. تهران: انتشارات حکمت.

خوارزمی، ت. ح. (۱۳۶۸). *شرح فصوص الحکم*. تهران: انتشارات مولی.

سعادت جو، پ.، حمزه نژاد، م.، و نقره کار، ع. (۱۳۹۳). *تحلیلی بر سیر مفاهیم و الگوی کالبدی مساجد در دوره‌های چهارگانه معماری ایرانی*. شهر ایرانی اسلامی، (۱۳)، ۱۵-۳۰.

طبری، م. ب. ج. (۱۴۱۲ق). *جامع البیان فی تفسیر القرآن*. بیروت: دارالمعرفه.

قراملکی، ف. و کتابچی، ف. س. (۱۳۹۸). تحلیل دیدگاه ابن عربی در اطلاق نور بر خدا. *پژوهشنامه عرفان*، ۱۱(۲۱)، ۱۲۷-۱۴۳.

DOI: 10.22034/RPH.2024.2038030.1068

گروتر، ی. (۱۳۸۶). *زیباشناسی در معماری (ترجمه جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون)*. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

گنون، ر. (۱۳۸۱). معانی نمادین گنبد (ترجمه فرزین فردانش). *خیال*، (۴).

طباطبائی، م. (۱۳۷۰). *تفسیر المیزان* (جلدهای ۱۲ و ۱۵، چاپ پنجم). قم: نشر بنیاد علمی و فکری علامه طباطبائی.

ماهوش، م. (۱۳۹۳). *نور در معماری قدیم ایران*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

مدقالچی، لیلا، و دیگران. ۱۳۹۵. تفکر تعقلی شیعی و تأثیر آن در معماری منظر دوره صفویه. فصلنامه علمی-پژوهشی *نقش جهان*، ۶ (۲): ۵۹-۴۸.

نصر، س. ح. (۱۳۸۳). *آرمان‌ها و واقعیت‌های اسلام (ترجمه شهاب الدین عباسی)*. تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

نقره‌کار، ع. (۱۳۸۷). *درآمدی بر هویت اسلامی و معماری و شهرسازی*. تهران: وزارت مسکن و شهرسازی، شرکت طرح و نشر پیام سیما.

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

تبیین جایگاه تزیین در هنرهای صناعی از منظر حکمت اسلامی

مهدی خانکه[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۵/۲۴ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۶/۲۷ □ صفحهٔ ۱۲۸-۱۱۳
Doi: 10.22034/rph.2024.2043487.1078

چکیده

هنرهای صناعی، مدخلی مأخوذ از خمیرهٔ ازلی است، انسان خلیفةالله، با استعانت از حکمت الاولینِ اهدایِ خداوندِ رحمان، و با تکیه بر عقل، مخلوقِ نخستین، و شناخت کاستی‌های انسان و نیازهای زیستن در دنیای دنی و به‌کاربردن مواد و مصالح اولیه موجود در طبیعت، با هدف تسهیل زیست و، سفر و گذر از سرای فانی به سرای باقی، دست به ابداع بدایع صناعی زده است. انسان کامل، خلیفةالله، متصف به صفاتی از نوع صفات استخلاف کننده مقام خلافتَ، خداوند متعال است. حضرت بدیع السماوات و الارض در پی صفت جلالیِ خلقت، از مهم‌ترین مقامات تفویض شده به انسان کامل را، مقام ابداع و آفرینش قرار داده، مقامی که در صنع صنایع بدیع، تجلی تام یافته است. حال مصنوعات تولیدی انسان در عمل، اگرچه قدری، راه گشا و کارگشای مسائل و مشکلات اویند، ولیکن با جلال و جمال تجلی یافته در طبیعتِ مخلوق پیرامونِ محسوس و ملموسِ منتج از صفات جلالی و جمالیِ ایزد باری، فاصله بسیار دارند، ازاین‌رو انسان خلیفةالله، با محاکات از طبیعتِ مخلوق خداوندِ رحمان، در تلاش است تا صورتِ مصنوعات صناعی کمال نیافته خود را، به‌تبع صفت جمالی خداوند متعال، به زیور تزئینات طبیعیِ بدل از کمال و جمال طبیعت، مبدل گرداند، تا ضمن تجلی حسن و جمال الهی، اندکی از نقصان جاری در مصنوعات مخلوق خود، بکاهد، چراکه خلقِ زیبا، سنت جاریِ منتج از صفات جمالی خداوند رحمان است، قال احسن الاولیاء حسن ابن علی(ع) "إن الله جمیلٌ یُحِبُّ الجمال، و یُحِبُّ اَنْ یَری اَثَر النِعمة علی عَبْدِه" خداوند زیبا، زیبایی را دوست می‌دارد و دوست دارد اثر نعمت‌های خود را در مردم ببینید. این پژوهش از نوع مطالعات بنیادین با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی است که با استناد به منابع نوشتاری و تحلیل محتوای آیات، احادیث و آرای حِکمی حُکمای اسلامی ماهیت تزیین را در هنرها و مصنوعات صناعی، تدوین و تبیین می‌نماید. در پایان این‌گونه استنتاج می‌گردد که انسان خلیفه‌الله، به‌تبع مقام خلیفه‌اللهی تفویض شده از ذات باری‌تعالی، در مقام ابداع و آفرینش، مخلوق خود را به‌تبع خالق جمیل و زیباآفرین، زیبا می‌آفریند، تا ضمن محاکات و تخیل از طبیعتِ مخلوق خداوندی، در جهت خلق بدیع زیبا، نقصان‌های ماهوی آفریده‌های خود را که ناشی از نقص خالق، انسان، می‌باشد، به مخلوقات زیبای باری‌تعالی بپیونداند.

کلیدواژه‌ها: ابداع، هنرهای صناعی، جلال و جمال، تزیین، حکمت اسلامی

۱. استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنرهای اسلامی، دانشگاه هنرهای اسلامی ایرانی استاد فرشچیان، تهران، ایران،
Email: mehdikhankeh@iau.ir

استناد: خانکه، مهدی. (۱۴۰۳). تبیین جایگاه تزیین در هنرهای صناعی از منظر حکمت اسلامی. رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۱۱۳-۱۲۸.
https://rph.soore.ac.ir/article_717301.html

مقدمه

إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الْأَرْضِ زِينَةً لَهَا(کهف:۷)

ما آنچه را که در زمین جلوه‌گر است زینت و آرایش مُلک زمین قرار دادیم

"قال امیرالمؤمنین علی(ع): علیک بالحکمة فانها الحلیةِ الفاخرة؛ حکمت زیوری است گران‌بها که بر تو لازم است آن را به دست آوری" (غررالحکم، باب الاول المعرفه، الفصل السادس فی الحکمه. ص۵۸)

حکمت، دروازهٔ فهم و استدراک بی‌واسطهٔ عالمِ مخلوق ایزدِ باری است، حکیم، خلیفةالله است فی ارضه، می‌نگرد به چشم اخروی، و می‌شنود به گوش دگر، چراکه حقیقت عالَم مخلوقِ خالقِ رحمان، به چشم و گوش سر، منکشف نگردد، بلکه مظروفی چونان والا، ظرفی چنین شایسته می‌طلبد. چنان که صدرالمتالهین در سه رساله در وصف آدمی، که بالقوه خلیفةالله است، چنین می‌گوید: «بدان که آدمی اگرچه به جهت . . . بدن از جنس بهائم و انعامست، اما از ایشان ممتاز است بدانکه روح نفسانی‌اش مستعد فیضان روح قدسی است. و اگرچه به جهت لطافت نفس با ملائکه آسمان‌ها مساهِمست، اما از ایشان بدین صفت ممتاز است که بهرطور می‌تواند برآمد و به هر صورت می‌شاید که گراید و سیر در مقامات کونی و تطور در اطوار ملکی و ملکوتی و معراج نفسانی و روحانی می‌کند و تخلق به اخلاق الهی و تعلم اسمائ ربانی او را ممکن است که «وعَلّم الاسماء کلها»(بقره:۳۱) و هر مَلکی را به‌غیر از یک مقام مقرر نیست که «و ما مِنّا الّا له مقام مَعلوم»(صافات:۱۶۴) و هریک از ایشان بیش از یک اسم تعلیم نگرفته‌اند، که «قالوا سُبحانک لا علمّتنا انّک اَنت العَلیم الحَکیم»(بقره:۳۲) و در کلام امیرالمؤمنین علی(ع) است که «فمنهم سجود لا یرکعون و رکوع لا یسجدون» (نهج البلاغه: خطبه یک)

گر آدمی صفتی از فرشته در گذری که سجده‌گاه مَلک خاک آدمیزاد است
(ملاصدرا، سه رساله: ۷۰)

حکمت در کلام اندیشمندان مسلمان، به «معرفه الخالق التعالی ... فهی التشبّه بافعال الله تعالی بقدر طاقة الانسان» (فارابی، ۱۴۰۸ :۶-۷) تعبیر شده است، تلاش به قدر طاقتی که قادر متعال بخشیده، «لایکلِفُ الله نَفسً اِلّا وُسْعَها» (بقره: ۲۸۶) پس حکیم، تجلی پروپیمان ظرفی است که حضرت باری‌تعالی برای ادراک و محاکات اِفعال مظروف بخشیده و هموست که از گنجینه حکمت به حد کفایت بهره برده است. «فیلسوفان دورهٔ اسلامی از همان آغاز، تشبُّه به اله به‌قدر طاقت بشر را در تعریف حکمت وارد کرده‌اند. همین تعریف را اخوان‌الصفا نیز در *رسائل* آورده، و در تعریف به حد فلسفه نوشته‌اند که «آن تشبه به اله است به‌حسب طاقت انسان» و منظور از تشبه نیز «تشبه در علوم و صنایع و افاضهٔ خیر» است، از این حیث که باری‌تعالی «اعلم علماء، احکم حکماء، اصنع صُنّاع و افضل اخیار» است و به مقیاسی که به مرتبهٔ هر فردی در علم و صناعت و حکمت افزوده شود، به خداوند نزدیکی بیشتری پیدا می‌کند . منظور از تعریف به حد فلسفه آن است که این تعریف شرح‌الاسم نیست، و حکمت نظری تشبه به صفاتی مانند علیم و حکیم خداوند است، درحالی‌که حکمت عملی تشبه به دیگر صفات مانند جود، عدل و احسان خداوندی است» (طباطبایی و حاج منوچهری و اشرف امامی، ۱۳۹۸).

حکمت، این معرفت اهدایی از حضرت دوست، بستری است که بر پایه آن معارف اسلامی تجلی می‌یابد؛ معرفتی تام که پرده از حجاب سرتاسر عالم برمی‌دارد. «معارف اسلامی مجموعه‌ای است از دانش‌های الهی و بشری که ریشهٔ آن در سرچشمهٔ وحی اسلامی فرو رفته و از آن مبدأ فیض اشراب شده و طی قرون از منابع مختلف، از یونان و اسکندریه و رم گرفته تا ایران و هند و چین بهره‌های گوناگون برده و به صورت درختی تنومند درآمده است» (نصر، ۱۳۹۹: هفت) با کاربست حکمت و تکیه‌بر معارف اسلامی تجلی یافته در آیات و روایات، عوالم مخلوق(چه عالم کبیر و چه عالم صغیر و ملحقات آن) به ادراک حکیم درمی‌آیند. ازجمله مهم‌ترین الحاقات عارضی انسان، افعال انسانی است، افعالی که مخلوق حکیم در تلاش است تا رونگاشتی از فعل خالق متعال باشد، تجلی‌گاه این تشبه، مقام «ابداع» است؛ چراکه خالق متعال، بدیع السماوات و الارض است و هموست که مبدِع عالم کبیر(طبیعت و هر آن چیزی که به ادراک انسان درآید) و عالم صغیر(انسان) است. مقام ابداع، مظروفی است سترگ که تنها شایسته حکیم، انسان کامل، است: نفسی که شایستگی مظروف شدن برای صفات متصف به ذات اقدس الهی را دارا باشد. آری مقام ابداع ناجی و حامی انسان برای تداوم و تسهیل زیست در عالم کبیر است.

انسان کامل از همان سرآغاز زیستن بر کره خاکی، ضمن شناخت نیازمندی‌هایش، با تکیه بر قوای تعقل و جاری شدن زلال حکمت و با استعانت از مواد و ملزومات اولیه موجود در طبیعت، صنایع و ابزار برطرف‌کننده کاستی‌هایش را ابداع کرده است. از پوشاندن بدن خود با لیفه‌های گیاهی (در آغازین لحظات هبوط بر زمین) گرفته تا خانه‌سازی در سفلای رودخانه‌ها، ساخت ظروف سفالین و اشیای فلزین، همه و همه در آغاز توسط انسان کامل ابداع شده‌اند و در سیر تکوینی خود در طول تاریخ تا به امروز تحول یافته‌اند. این ابداعات بر اساس شواهد باستان‌شناسی، در ابتدا با استفاده از مواد اولیه موجود در طبیعت، صرفاً با فرمی ساده برآورندهٔ نیاز انسان، به ساده‌ترین شکل ممکن تولید می‌شده‌اند.

DOI: 10.22034/rph.2024.2043487.1078

این سادگی اولیه ضمن کارایی فراوان در طول تاریخ با پیچیده‌تر شدن زیست محیط انسان(به واسطهٔ عواملی همچون اجتماعی شدن و ایجاد گستره‌های جغرافیایی ملی و فرهنگی و غیره) سیر تکوینی پیچیده‌تر شدن را طی کرده‌اند، کمااینکه امروزه هم علی‌رغم تنوع گسترده و پیچیدگی‌های ظاهری مصنوعات و ابزارهای جدید، همچنان برآورنده همان نیازهای بنیادین و اساسی اولیه انسان می‌باشند (خانکه، ۱۴۰۲: ۵۹-۷۳).

انسان خلیفه‌الله، مقام ابداع استخلاف شده از ذات باری‌تعالی را در ابداع بدایع صناعی، جهت رفع نیازهای زیستی، از طریق حکمت الاولین اهدایی ذات باری‌تعالی و منتج از صفات جلالی تشبیهی خداوند، به اولیا الهی و انسان‌های کامل، بکار بست که منجر به حدوث ابزار و صنایعی گردید که گره از مشکلات پیش روی آدمیان برمی‌داشت. فرایند ابداع در فعل انسان کامل، به‌واسطهٔ نقصان ماهوی انسان و همچنین محدودیت‌های ذاتی زیستن در کره خاکی ازجمله گذران زمان، مرتبه‌ای کاملاً متمایز از مقام کمال جمیل آفرینش ذات باری‌تعالی، مقامِ کن فیکون، دارد، نقصان وجودی انسان، در محصول و ماینتج او تجلی می‌یابد از این مدخل، آفریدهٔ خالق ناکامل، محصولی ناقص است، عقلِ انسان، نخستین آفریده باری‌تعالی، در مرتبه قیاس، کمال و جمال را از نقصان بازمی‌شناسد چراکه اِنَّما یُدْرَکُ الْخَیْرُ کُلُّهُ بِالْعَقْلِ(تحف العقول:۵۴) و در این قیاس نقصانِ مخلوقِ انسان تجلی می‌یابد و انسان در جهت رفع نقصان مخلوق خویش، با بهره‌گیری از صفات جمالی تشبیهی اهدایی ذات باری‌تعالی، با نگریستن به کمال و جمال طبیعت به آراستن مخلوق ناکامل و نازیبای خویش به آرایه‌های آشنای طبیعت مخلوق خداوندی، همت می‌گمارد.

روش تحقیق

در این پژوهش تلاش می‌شود، ضمن تبیین حکمی چرایی ماهیت تزیین هنرهای صناعی به چگونگی محاکات و تخیل امر زیبا توسط هنرمند از کمال و جمال طبیعت مخلوق خداوند متعال بپردازد. این پژوهش از نوع مطالعات بنیادین با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی است که با استناد به منابع نوشتاری و تحلیل محتوای آیات، احادیث و آرای حِکمی حُکمای اسلامی ماهیت تزیین را در هنرها و مصنوعات صناعی، تدوین و تبیین می‌نماید.

پیشینه تحقیق

تابه‌حال در اندوختهٔ سترگ پژوهش‌های حکمت محور، پژوهش‌هایی با محوریت تحلیل و بررسی ماهوی تزیین به‌ویژه در هنرهای صناعی، صورت پذیرفته است، در نگاهی کلی می‌توان آنها را در دو گسترهٔ وجودی دسته‌بندی نمود، گروه نخست در جهت ارائه تفسیر صحیح و روزآمد، از آیات و روایاتی است، که به‌نوعی ردیه‌هایی است بر هنرها، به‌ویژه نقاشی و مجسمه‌سازی، این پژوهش‌ها عمدتاً در پی آن‌اند تا در روزگار تحسین هنر و زیبایی، با اتکا به تفسیر معاصرانه از آیات و بازخوانی روزآمد احادیث و روایات، نگاهی تازه، همراه با تأیید و تشویق به هنرها بیفکنند، نمونه‌های این دسته از تلاش‌های علمی پرتعدادند و پراهمیت، زیرا در نگاه نخست مدخلی پروپیمان از گردآوری آیات و روایات پیرامون هنر می‌باشند، که نویسنده این پژوهش نیز، هرازگاهی به فراخور، از این گنجینه منور آیات و احادیث با ذکر منبع بهره‌برداری می‌نماید، از آن جمله می‌توان به مقاله "زینت و آراستگی از دیدگاه امام رضا(ع)" نشریه علمی "پژوهش‌های اجتماعی اسلامی" شماره ۱۱۵ در زمستان ۱۳۹۶ به قلم دکتر مرتضی رحیمی دانشیار دانشکده الهیات دانشگاه شیراز اشاره نمود. در این پژوهش و پژوهش‌هایی ازاین‌دست، پژوهشگر تلاش کرده است مبتنی بر آیات و روایات، برداشت‌های نادرست عمدتاً دین‌ستیزانه را در مواجهه با هنر، تزیین و زیبایی پاسخ داده و طراوت آراء و منظر روایات اولیا الهی علیهما السلام را به نیکویی تجلی بخشد. از دیگر پژوهش‌هایی که به عنوان نمونه، در این گروه از پژوهش‌ها می‌توان برشمرد، مقاله "هنر و زیبایی از دیدگاه مبانی فقه اخباری و اجتهادی" نشریه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۴۰ سال ۱۳۹۹ به قلم الهام امیری، غلام‌حسین زرگری‌نژاد و سینا فروزش و یا می‌توان به مقاله «جایگاه علم فقه در شناخت هنر اسلامی» نوشته سید رضی موسوی گیلانی در مجله علمی الهیات هنر شماره چهارم به سال ۱۳۹۵ اشاره نمود که در هردوی این نمونه‌ها نیز نویسندگان تلاش کرده‌اند تا صورتی مقبول و مورد تأیید، به گسترهٔ هنر و زیبایی از منظر اسلام، داده شود، طبیعی است که در این دست پژوهش‌ها رویکردهای کلامی و روایی پررنگ‌تر بوده و تنها به هنر، به عنوان ابژه‌ای صامت و ساکن نگریسته شده است.

در گروه دوم پژوهش‌های انجام شده، با نگاهی تخصصی و به‌طور مصداقی، از منظری حِکمی و اسلامی به دسته‌ای خاص از آفریده‌ها و رسانه‌های هنری پرداخته شده است، ماهیت هنر در این دست پژوهش‌ها فعال بوده و گاهی در ارائهٔ منظری ویژه، مصداق هنری ناب به کار آمده است، در این‌گونه از پژوهش‌ها، تلاش شده است تا تزئینات یکی از حوزه‌های هنر را از منظری حِکمی و دینی مورد تحلیل و واکاوی قرار دهد، تا ضمن تحلیل نقوش و تزیینات، مبتنی بر مفاهیم ناب دینی و قرآنی، تأییدیه‌ای نیز برای بکاربرد این نقوش و تزیینات از منظر دینی صادر گردد. ازاین‌دست می‌توان به مقاله "حکمت تزئین و هندسه نقوش در هنر اسلامی از منظر سنت‌گرایان" نشریه "الهیات هنر" شماره ۱۴ به سال ۱۳۹۹ به قلم سعید آژ، محمد فرید خدارحمی و علی‌اصغر فهیمی‌فر اشاره نمود و یا به بررسی مطالعات پیرامون تزیینات هنری

پرداخته شده است همچون مقاله "بررسی سیر تحول کارکردهای تزیین در رویکردهای مطالعاتی اسلامی" نشریه "هنرهای صناعی ایران" شماره پیاپی ۱۰ به سال ۱۴۰۲ به قلم الهام پورافضل، هادی ربیعی و ایرج داداشی اشاره نمود که در این طیف وسیع پژوهش‌ها نویسنده تلاش کرده است هنر اسلامی را در وجوه مصداقی‌اش مورد ارزیابی حکمی و اسلامی قرار دهد.

پژوهش حاضر با استناد و اتکا به مطالعات برشمرده پیشین، در تلاش است تا ضمن بازصورتگری استحباب هنر و تزیین و جمال به‌کاررفته در هنرهای صناعی، مبتنی بر آیات و روایات، ماهیت ماهوی تزیین را، به عنوانی امری عَرَضی و افزوده به ذات مایه ابداعی صنایع منتج از جلال الهی، مورد تحلیل و واکاوی قرار دهد و از مدخل مُنور آیات و روایات و منظر مُدور عرفا و حُکمای اسلامی، تزیین را، نه به عنوان ماهیتی عَرَضی و پینه شده به صنایع ابداعی، بلکه ذات مایه‌ای واجب، در جهت پوشش و لفافی زیبا بر تنمادهٔ ناکامل ابداعات انسان، منتج از صفت جمالی باری تعالی، بنمایاند.

صفات جلالی و جمالی ایزد متعال

شناخت مخلوق از خالق، شناختی محال است، مخلوق غوطه‌ور در ظلمات عالَمی است که به نور عقل، تنها فوزیس[1] پیرامون را، اندکی درمی‌یابد، در این ظلمات عالَم مخلوق، شناخت خالق، مگر به نور کرمش، محقق گردد، مخلوق ناگزیر است به‌واسطهٔ نقصان خود، انوار کاملهٔ رحمت الهی را پی بجوید و در تاریکی ظلمانی عالَم، به چراغ هدایت حضرت باری، نظری و شهودی را به‌واسطهٔ وجود جلا داده‌شدهٔ خویش، نائل گردد. تلألو تابش انوار شناخت خالق متعال، از مجرای کلمه طیبه، در قالب صفات تجلی‌یافتهٔ ذات باری‌تعالی در قرآن کریم، مثبوت و مضبوط گردیده و به زیور کلام آل الله علیهماالسلام، به زبان ادعیه و روایات متواتر، تبیین و تشریح گردیده است. ازاین‌رو انسان خلیفةالله تنها مخلوقی است که به نور حق، از طریق صفات تجلی‌یافتهٔ خالق متعال، شناختی در وُسع وجودی خود، از ایزد باری اکتساب می‌نماید. این صفات را که همچون نوری تابان، انسان مخیّر را به ابزار عقل، به ادراک و شناخت حضرت حق سوق می‌دهد، به‌طورکلی می‌توان، ذیل صفات جلالی و جمالی، متصف گردانید. ازاین‌رو صفت جلال، حامل سیر کثیری از صفاتی است که عمدتاً، بنا به نقل و قول استاد بلخاری، وجه تنزیهی شناخت باری‌تعالی را ممکن می‌گرداند و صفات جمالی، برتابانندهٔ عمده‌ای از صفات تشبیهی ذات مبارک پروردگارند (بلخاری، ۱۳۹۷).

اگرچه وجه قالب توصیفی صفات تنزیهی جلالی، مؤید منزه بودن ذات ایزد باری از هرگونه تَمّثل و تَشّبه در نظر می‌آیند، ولیکن قال الله تعالی: «کُنْتُ کَنزا مَخفّیا فَاَحبَبْتَ اَن اُعْرَف فَخَلَقْتُ الخلقَ لِاُعرَف» (مجلسی، بحار الأنوار، ۱۳۶۸، ج۸۴: ۱۹۹ و ۳۴۴) که وجود مبارک حضرت باری، در پس پرده و حجابِ "کنز مخفّیا" بوده است و محبوب، حضرت باری، پسندیده است تا، حبیب، خلیفةالله، نظاره کند بر وجه الله، سپس قال الله تعالی: " وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا» (بقره: ۳۴). ازاین‌رو هرآنچه از صفات باری‌تعالی که مکتشف و متجلی به آیات و روایات گردیده و در معرض نظاره‌گری اشرف الخ لایق، انسان، قرارگرفته، به‌ناچار، از ذیل صفات تنزیهی رسته و در معرض شهود خلیفةالله، واقع شده و از پس پرده برون افتاده، به قول حضرت حافظ، لسان‌الغیب:

ناگهان پرده برانداخته‌ای یعنی چه؟ مست از خانه برون تاخته‌ای یعنی چه؟
زلف در دست صبا، گوش به فرمان رقیب این چنین با همه در ساخته‌ای یعنی چه؟
شاه خوبانی و منظور گدایان شده‌ای قدر این مرتبه نشناخته‌ای یعنی چه؟
نه سر زلف خود اول تو به دستم دادی بازم از پای درانداخته‌ای یعنی چه؟
سخنت رمز دهان و گفت و کمر سیر میان وز میان تیغ به ما آخته‌ای یعنی چه؟
هر کس از مُهرهٔ مِهر تو به نقشی مشغول عاقبت با همه کج باخته اب یعنی چه؟
حافظا در دل تنگت چو فرود آمد یار خانه از غیر نپرداخته‌ای یعنی چه؟

(حافظ: غزلیات)

ازاین‌رو، صفات تجلی‌یافته و عیان شدهٔ باری‌تعالی را می‌توان، ذیل صفات تشبیهی قرار داد، چراکه عظمت لایتناهی کبریایی حضرت حق، زمانی که به نور لطف و کرمش عیان شود، بی‌شک به صفت تنزیل و تشبیه آغشته شده و از خاستگاه تنزیه و بلاتشبیهی رسته، شیخ الاکبر ابن عربی، که بیش از سایر حکما به صفات تنزیهی و تشبیهی پرداخته، «امر بین امرین»[2] را بیش از سایر توجهات، توصیه کرده است او همچنان‌که تشبیه را محدود کردن خدا می‌داند، تنزیه را هم مقید کردن خدا می‌داند و می‌گوید تنزیه در نزد اهل حقایق در جناب الاهی عین تحدید و تقیید است و کسی که چنین می‌کند یا نادان است یا بی‌ادب (ابن عربی، ۱۳۸۶، ج ۱: ۶۸)چنان‌که عظمت حضرت باری، از آن مدخلی که عیان نشده، منزه است و شاید صفات تنزیهی ماهیتاً به ادراک انسان درنیاید و وجوه تابانده شده به نور حق، و ادراک شده به صفت عقل، ذیل صفات تشبیهی و محاکاتی حضرت حق، قرار می‌گیرند. بنابراین این‌گونه شایسته است که صفاتی که برای انسان خلیفةالله عیان شده، در فهم و ادراک انسان اشرف مخلوقات به‌واسطهٔ تشبیهی و تمثیلی بودن می‌گنجند و خالق متعال سایر صفات که تنزیهی‌اند و در ظرف مخلوق اشرف، نمی‌گنجند را، در پس پرده غیب نگاه داشته است تا شاید اولیا کم شمار و حبیبان خاصه، به رؤیت آن در اعلی علیین نائل شوند، همچون سیری که حضرت رحمةاللعالمین در شب معراج از پس گذر از صدرالمنتهی به همراه صدای دلنشین عبادت علی اعلی(ع)، به نظاره نشست. ازاین‌رو هرچند بنا بر اقوال فراوان حکما و علما، در

DOI: 10.22034/rph.2024.2043487.1078

وجود صفات تنزیهی نمی‌توان شکی و درنگی افزود ولیکن تلاش می‌شود در سیر این پژوهش صفات جلالی را بنا بر موارد مطروحه ذیل، به صفات تنزیهی و تشبیهی منقسم گردانید تا روشنای بستر پژوهش به نور عقل عیان شود و دستگاه حکمی پیشنهادی به سرمنزل مقصود نائل گردد. در اینجا لازم است صفات جلالی و جمالی ایزد باری ذیل تعاریف و روشنگری‌های علما و فضلا در سیر تاریخی منور به نور عقل گردد.

واژهٔ جلال، از ریشه جَلل، در لغت به معنای بزرگی قدر و منزلت و عظمت و کبریاست (ابن‌منظور، ۱۴۱۴: ذیل «جلل»). جلالت، به معنای بزرگی قدر و جلال، بر نهایت بزرگی قدر و شأن دلالت می‌کند و بدین معنا جلال به خداوند اختصاص دارد و درباره غیر او به کار نمی‌رود (فیروزآبادی، ج۲: ۳۸۵). همچنین گفته شده است که جلال کاربرد سلبی دارد، زیرا خدا بزرگ‌تر از آن است که بتوان او را با حواس ادراک کرد یا به او احاطه یافت (همان، ج۲: ۳۸۶) جمال نیز نزد اهل لغت به معنای حُسن و خوبی در خلقت خداوند و خُلق آدمی است (ابن‌منظور، ۱۴۱۴: ذیل «جمل»). ابن‌فارس (ذیل «جمل») نیز در موافقت با همین معنا از جمال، آن را مقابل و ضد قُبح (زشتی) دانسته است. (ابن فارس، ۱۴۰۵: ذیل جمال)به گفته طریحی نیز جمال هم بر صورت‌ها هم بر معانی اطلاق می‌شود (طریحی، ۱۴۱۴: ذیل جمال).

در قرآن کریم واژه جلال دوبار (رجوع کنید به رحمٰن: ۲۷، ۷۸) و جمال یک‌بار (رجوع کنید به نحل: ۶) به کار رفته است. در این آیات جلال در صورت‌های ترکیبی «ذوالجلال» (رحمٰن: ۲۷) و «ذی‌الجلال» (رحمن: ۷۸) آمده و جمال علاوه بر آیه ۶ سوره نحل، در صورت اشتقاقی جمیل (یوسف: ۱۸، ۸۳؛ حجر:۸۵؛ احزاب: ۲۸، ۴۹؛ معارج: ۵) نیز به کار رفته است. مفسران ذوالجلال را مرادف با الفاظ گوناگون، اما قریب‌المعنی، قرار داده‌اند و آن را به این معانی دانسته‌اند: صاحب عظمت (قرطبی؛ محلّی و سیوطی: ذیل رحمٰن: ۲۷)، کبریا (ابن‌کثیر؛ ثعالبی: ذیل رحمٰن: ۲۷)، صاحب غنای مطلق و سزاوار تنزیه از شبیه و ضدّ و نِدّ (کاشانی: ذیل رحمٰن: ۲۷)، شایسته اطاعت (ابن‌کثیر: همان‌جا)، دارای عظمت و بزرگی و احسان (طوسی، التبیان: ذیل رحمٰن: ۲۷)، مستحق حمد و مدح به‌واسطه احسانی که در بالاترین مرتبه است (طبرسی، ۱۴۰۸: ذیل رحمٰن: ۲۷) و صاحب فضل عام (فیض کاشانی، ج۲ :۱۲۴۳). اما جمال در میان اهل تفسیر کمتر مورد مُداقّه قرار گرفته است، شاید به‌این‌علت که جلال، در ترکیب ذوالجلال، در قرآن به عنوان وصف یا اسم خداوند به کار رفته، اما جمال با این ویژگی در قرآن کاربرد نداشته است. نزد اهل تفسیر، جمال در تنها کاربرد آن در قرآن، به معنای حسنِ منظر و زینت به کار رفته است (مجلسی، ج۶: ۱۰۳). مفسران، به‌تناسب مشرب خود، به تفسیر آیات مورد اشاره، پرداخته‌اند. برخی به تحلیل مفهومی و بیان معنای لغوی آن بسنده کرده و گروهی به مباحث کلامی، فلسفی و عرفانی روی آورده‌اند. گفته شده است که جلال در ترکیب ذوالجلال‌والاکرام به صفات قهریه حق و «اکرام» به اوصاف لُطفیه او اشاره دارد. بر این اساس، تعبیر ذوالجلال‌والاکرام جامع همه صفات حق‌تعالی است (کاشانی، ۱۳۳۶: ذیل رحمٰن: ۷۸). طباطبائی (ذیل رحمٰن: ۲۷)، به دلیل اینکه این ترکیب خود اسمی از اسمای الاهی است، مفهوم آن را جامع تمام اسمای جمال و جلال دانسته و به‌این‌ترتیب به تقسیم اسمای الاهی به جمالی و جلالی اشاره کرده است. به گفته او (همان)، در جلال جنبه اعتلا و برتری معنوی بر دیگران وجود دارد و صفات متناسب با این وصف واجد جنبه‌های دفع و منع‌اند، مانند علو، تعالی، عظمت، کبریا، تکبر، احاطه، عزت و غلبه. همچنین اکرام واجد جنبه‌های حسن و بهاء (شکوه و زیبایی) است که جذب‌کننده دیگران است، مانند علم، قدرت، حیات، رحمت، جود، جمال و حسن. به این صفات، صفات جمالی گفته می‌شود کما اینکه به قسم اول، صفات جلالی می‌گویند.

قرطبی، آیه ۷۸ سوره رحمن را به ذات و افعال خداوند نسبت داده و عبارت ذی‌الجلال‌والاکرام را چنین تفسیر کرده است: جلیل در ذاتش و کریم در افعالش.تقسیم اسما و صفات به قهری و لطفی یا جلالی و جمالی، فقط از تعبیر ذوالجلال‌والاکرام مستفاد نمی‌شود، بلکه آیات دیگری از قرآن الهام‌بخش مفسران در تقسیم اسما و صفات به این اقسام بوده است. (قرطبی: ذیل رحمٰن: ۷۸) «عَلی» و «کَبیر» در آیه ۶۲ سوره حج («... انَّاللّهَ هو العَلی الکَبیر») از اسمائی است که با جلال معنای نزدیکی دارد (قرطبی: ذیل حج: ۶۲). گفته شده که کبیر به معنای دارای کبریاست و کبریا عبارت است از کمال ذات، یعنی ذاتی که وجود مطلق دارد، چنان‌که علوّ او به معنای بلندمرتبه بودن مجد و شکوه و بلندمرتبگی صفات و ملکوت اوست (همان: ذیل اعراف: ۵۴). دراین‌باره بیضاوی در انوار التنزیل و اسرار التاویل «احد» را در سوره اخلاص جامع همه صفات جلالی و «اللّه» را مشتمل بر تمام صفات کمال دانسته و توصیف اسما را به «حسنی» در «فَلَهُ الاسماءُالحُسنی» (اسراء: ۱۱۰) از باب دلالت بر صفات جلال و اکرام شمرده است (بیضاوی، ج۲ :۴۲۲). طباطبائی (ذیل اعراف: ۲۰۵؛ رحمن: ۲۷) نیز مدلول «اسماءالحسنی» را کل اسمای جلال و جمال دانسته است.علاوه بر تقسیم اسما و صفات، صاحبان تفسیر در باب مسمّای ذوالجلال‌والاکرام در سوره رحمن (آیه ۲۷ «وَ یبقی‌ وَجهُ ربِّکَ ذوالجلالِ و الاکرام» و نسبت اسم و مسمّا در آیه ۷۸ «تَبارکَ اسمُ ربِّکَ ذی‌الجلال‌والاکرام») بسیار سخن گفته‌اند.

برخی اسم را عین مسمّا دانسته و گروهی به مغایرت آن دو

قائل شده‌اند (ابن‌عربی، ۱۳۸۸: ۴۵). ثعالبی (ذیل رحمن: ۷۸) از کسانی است که مراد از «اسم» را در آیه ۷۸ این سوره همان مسمّا دانسته است. قرطبی نیز (ذیل رحمن: ۷۸) گفته است اگر ذی‌الجلال، ذوالجلال قرائت شود، جلال وصف «اسم» می‌شود و به این معنا مسمّای ذوالجلال همان «اسم» خواهد بود؛ اما، اگر ذی‌الجلال خوانده شود، «ذی» صفت «ربّ» است و منظور از آن اسمی است که سوره با آن آغاز شده است، یعنی «الرحمن». درباره مسمّای ذوالجلال‌والاکرام نیز اغلب مفسران، ذوالجلال را در آیه ۲۷ این سوره صفت «وجه» دانسته‌اند (رجوع کنید به طبرسی، ۱۳۷۸، ج۴: ۲۲۰؛ ابن‌عربی، ۱۴۰۹، ج۴: ۲۴۶؛ طباطبائی: ذیل رحمن: ۲۷). به گفته طبری (ذیل رحمن: ۲۷) این در حالتی است که آن عبارت را به صورت مرفوع (ذوالجلال‌والاکرام) بخوانیم، اما در قرائت عبداللّه‌بن مسعود (متوفی ۳۳)، چنانکه طبری می‌گوید، این عبارت به صورت مجرور (ذی‌الجلال‌والاکرام) آمده که در این حالت صفت «ربّ» خواهد بود. اما به گفته طباطبائی (همان) مرجع وجه نیز درنهایت همان ذات است و ذوالجلال‌والاکرام مانند هر اسم دیگری از اسماءاللّه، بر ذات دلالت می‌کند. با توجه به این نکات، مسمّای حقیقی ذوالجلال‌والاکرام را می‌توان ذات مقدّس خداوند دانست.

به گفته غزالی در *المقصد الاسنی فی شرح اسماء الله الحسنی* (غزالی: ۱۵۲ـ۱۵۳)، ذوالجلال‌والاکرام کسی است که جلال و کمال مختص اوست و کرامت فقط از او صادر می‌شود. جلال مختص خودِ اوست و کرامت از او به انحای بی‌شمار به‌سوی خلق فیضان دارد. از نظر غزالی، آیه «وَلَقَد کَرَّمنا بنی‌آدم» (اسراء: ۷۰) نیز بر این اکرام دلالت می‌کند. در تأویل این تعبیر، ابن‌عربی (ابن عربی، ۱۴۰۹، ج۴: ۲۵۶) ذوالجلال‌والاکرام را به اعتبار اهمیتی که در شناختِ خدا دارد، مورد توجه قرار داده و گفته است که جلال نَعتی است که در دل‌ها هیبت و تعظیم ایجاد می‌کند. به عقیده وی، اگر خدا اکرام را در پی جلال نمی‌آورد، در ضمیر بنده یأس از وصول الی‌اللّه پدید می‌آمد، اما خدا با ذکر «اکرام» در پی «ذوالجلال»، با جود و کرم خود به خلق نظر می‌کند. بیان ابن‌عربی مبتنی بر این اصل است که وجه تنزیهی حق، وجهی نیست که سالکان بتوانند بدان واصل شوند و جلال الاهی به این وجه اشاره می‌کند؛ اما، خدا با ذکر اکرام ــ که دلالت بر وجه تشبیهی دارد و وصول الی‌اللّه را ممکن می‌سازد ــ میان تشبیه و تنزیه، و امید و یأس نسبت به وصول الی‌اللّه جمع می‌کند .عبارت ذوالجلال‌والاکرام در روایات و احادیث و ادعیه نیز وارد شده است. در سخنی از پیامبر اکرم صلی‌اللّه‌وعلیه‌وآله‌وسلم درباره این عبارت، جلال نام بهشتی است که بر عرش محیط است و فاصله آن با بهشتی که بندگان خدا در آن قرار دارند هفتصدسال راه است (کاشانی، ذیل رحم‌ن: ۲۷).

از امام باقر علیه‌السلام نقل شده است که مراد از «جلال خدا» در سوره رحمن، امامان معصوم‌اند. بر اساس این روایت، خدا بندگان خود را، به‌واسطه پیروی از امامان معصوم، اکرام کرده است (مجلسی، ۱۳۶۸، ج۲۴: ۱۹۶). در سخنان پیامبر اکرم به «دارالجلال» اشاره شده (رجوع کنید به نوری، ۱۴۰۸، ج۱۰: ۸۲)و در روایتی دیگر از امام باقر نیز این تعبیر آمده است (رجوع کنید به مجلسی، ج۲۴: ۳۹۶؛ نوری، ج۱۰: ۳۳۷). دارالجلال در تفسیر قرطبی (ذیل یونس: ۲۵)، به نقل از ابن‌عباس، یکی از هفت بهشت (دارالجلال، دارالسلام، جنةعدن، جنةالمأوی، جنةالخلد، جنةالفردوس و جنةالنعیم) است و در روایت امام باقر، منظور از دارالجلال اهل‌بیت و امامان معصوم‌اند (مجلسی، ج۲۴: ۳۹۶ـ ۳۹۷). در حدیث دیگری، پیامبر اکرم نور جلال نام گرفته است که ملائکه به‌واسطه درود و صلوات بر او توانسته‌اند عرش الاهی را حمل کنند (نوری، ج۵: ۳۴۱). به تعبیر مجلسی در شرح حدیث معراج (ج۷۹: ۲۴۸) پیامبر اکرم در معراج خود، پس از خرق حجاب‌های جسمانی و عقلانی، به عرش عظمت و جلال خداوند راه یافت و در مجلس انس و وصال اقامت گزید. از پیامبر اسلام نقل شده است که در دعاهایتان «یا ذالجلال و الاکرام» را بسیار ذکر کنید (محلی و سیوطی، ذیل رحم‌ن: ۷۸). خود آن حضرت هم در دعای بعد از نماز، پس از سه بار استغفار، همین عبارت را می‌خواندند (همان). همچنین نقل کرده‌اند که وقتی پیامبر برخی عبارات و ازجمله این عبارت را در دعای کسی می‌شنید، می‌فرمود اگر خداوند را به اسم اعظم او بخوانید دعایتان مستجاب می‌شود (ابن ابی‌شَیبَه، ج۷: ۵۷). این تأکید پیامبر موجب شده است که ذوالجلال‌والاکرام جایگاه مهمی در دعاهای مسلمانان و به‌ویژه شیعیان بیابد (مجلسی، ج۹۴: ۲۴۷ـ۲۴۸). همچنین روایت مذکور مستند کسانی است که ذوالجلال‌والاکرام را احتمالاً اسم اعظم خدا می‌دانند. در روایات اسلامی، مرتبط با اسم جلال، «جلیل» نیز جزو اسماءاللّه آمده است (غزالی، المقصدالاسنی:۶۳؛ مجلسی، ج۴: ۲۰۶). به نوشته غزالی (المقصدالاسنی: ۱۲۶)، جلیل کسی است که به صفات جلال موصوف است (صفاتی از قبیلِ عزّ و تقدیس و علم و غنی و قدرت) و جلیلِ مطلق، خداست که جامع تمام این صفات است. وی در تفاوت میان عظیم و کبیر و جلیل نوشته است کبیر بر کمال ذات، جلیل بر کمال صفات، و عظیم بر کمال ذات و صفات دلالت دارد (همان‌جا). افزون بر این، جمیل نیز، مرتبط با اسم جمال، از اسمای الاهی است (مجلسی، ج۴: ۲۱۰).

به گفته غزالی (المقصدالاسنی: ۱۲۶ـ۱۲۷)، وضع اسم جمیل در اصل برای صورتِ ظاهرِ قابل ادراکِ بصری بوده و سپس به صورت باطن منتقل شده است که باید آن را با بصیرت دریافت. جمیل، حق مطلق است، زیرا هر جمال و حُسن و کمالی در عالَم،

DOI: 10.22034/rph.2024.2043487.1078

از انوار ذات و آثار صفات اوست. از نظر غزالی (المقصدالاسنی :۱۲۷)، جلیل و جمیل درباره انسان‌ها هم به کار می‌رود و منظور کسی است که صفات باطن او نیکو باشد، زیرا قدر و منزلت جمالِ صورتِ ظاهر کمتر از صورتِ باطن است.در فقره‌ای از دعای جوشن‌کبیر، جلیل و جمیل در کنار هم آمده و محقق سبزواری در *اسرار الحکم* در شرح این فقره، بیتی آورده که از جهتی چکیده آموزه عرفانی جلال و جمال است: «جمالُکَ فی کل الحقائقِ سائر/ و لیسَ لهُ الاّ جلالُکَ ساترِ» (جمال تو در همه حقایق جاری است و تنها جلال توست که آن را می‌پوشاند)(سبزواری، ۱۳۸۳: ۲۱۷). هر جمالی فیض و رشحه‌ای از جمال حق است. در دعاها نیز آمده که جلیل و جمیل جامع تمام اسمای الاهی است (برای نمونه رجوع کنید به مجلسی، ج۹۰: ۲۶۳)؛ اما، در حدیثی دیگر از امام صادق علیه‌السلام، و در زمینه‌ای متفاوت، تعبیر قرآنی «صبر جمیل» (یوسف: ۱۸، ۸۳) به معنای صبرِ بدون شکایت آمده است (رجوع کنید به طوسی، ۱۴۱۴: ۲۹۴؛ مجلسی، ج۶۸: ۸۷) و به نوشته ابن‌شهر آشوب در متشابه القرآن و مختلفه (ج۱: ۲۳۱)، هنگامی که صبر به قصد خدا باشد صبرِ جمیل و در غیر این صورت صبرِ قبیح است.

در عرفان و تصوف، مفاهیم جلال و جمال الهی، در میان عرفا و صوفیان، دو تلقی نقش بسته است. در اغلب موارد، به‌ویژه نزد متقدمان، جلال و جمال از حیث تأثیرات سلوکی‌شان بر احوال و حیات معنوی سالک مورد توجه بوده و در تلقی دیگری (بیشتر نزد متأخران و در مکتب ابن‌عربی)، جلال و جمال از وجوه نظری ـ مابعدالطبیعی مورد تأمل قرار گرفته است.بر اساس آنچه منقول است برخی از متقدمان، همچون سَری‌سَقطی، به استقلال به تعریف جلال و جمال نپرداخته‌اند، اما در بیان اصطلاحاتی همچون حیا و انس به لوازم جلال و جمال الاهی توجه کرده‌اند. به گفته سری‌سقطی، حیا لب فروبستن از سَرِ اجلال برای تعظیم جلال حق است و انس، التذاد روح به کمال جمال است (غزالی، کتاب روضة الطالبین:۸۴). همچنین بنا به گزارش قُشَیری در رساله قشیریه (ج۲: ۵۲۴ـ ۵۲۵)، خرّاز فنای هویت و بقای باللّه را اثر مشاهده جلال ربوبی می‌داند.در تفسیر منسوب به امام صادق علیه‌السلام ــ که از نخستین مکتوبات عرفانی است و سُلَمی در حقائق‌التفسیر (سلمی، ۱۴۲۱، ج۱: ۴۲) آن را آورده به دهشت و اضطراب ناشی از هیبت جلال اشاره شده است. بنابراین تفسیر، موسی علیه‌السلام ازآن‌رو که انوار هیبتْ او را در بر گرفته و انوار عزت و جبروتْ وی را احاطه کرده بود، دریافت که گوینده «... یا موسی اِنّی اَنَارَبُّکَ...» (طه: ۱۱ـ۱۲) خود حق‌تعالی است و او مخاطب خداوند قرار گرفته است. سلمی همچنین ذیل آیه «وَتَرَی النّاسَ سُکاری» (حج: ۲) می‌گوید در این آیه سکر و مستی مردم ناشی از مشاهده عزت و جبروت کبریای حق است (سلمی، ۱۴۲۱، ج۱: ۴۳). وی در تفسیر «الذین یمْشُونَ علی الارضِ هَوْناً» (فرقان: ۶۳) می‌گوید مؤمنان چون عظمت و هیبت حق را مشاهده کرده و بر کبریا و جلال او اطلاع یافته‌اند، ارواحشان خاشع و نفوسشان خاضع گشته است (سلمی، ۱۴۲۱، ج۱: ۴۷). سلمی در *درجات المعاملات* (سلمی، ۱۳۶۹، ج۱: ۴۹۳)، در تعریف انس – که عرفا عموماً آن را متعلَّق مشاهده جمال می‌دانند ــ می‌گوید انس با تعظیم و غیبت همراه است و کسی که قلب او از استمرار در تعظیم بازایستد و ادعای انس کند، این ادعا او را به زندقه می‌کشاند. از نظر مُستَملی (مستملی، ۱۳۶۶، ربع۴: ۱۴۵۲، ۱۴۵۴)، طرب و حزن ناشی از تفکر در جلال و جمال است. وی شادی و وصال را به جمال و، اندوه و فراق را به جلال نسبت می‌دهد. به اعتقاد او، همه افراد در برابر جلال خداوند یکسان نیستند. هنگامی که رسول اکرم از احوال آخرت یا از جلال حق خبری می‌داد، مستمعان مدهوش می‌شدند، اما پیامبر آرام بود و این به سبب قوّت آن حضرت و ضعف مخاطبان بود.ذیل همین رویکرد به جلال و جمال، غزالی در کتاب روضةالطالبین (غزالی: ۵۵) تجلی عظمت (جلال) را موجب خوف و هیبت، و تجلی حسن و جمال را موجب عشق می‌داند. وی میان هیبت و انس، در مقام تلوین و تمکین، تفکیک قائل شده و معتقد است هیبت و انسِ قبل از فنا ناشی از نظر افکندن بر صفات جلال و جمال است و این مقام تلوین است و هیبت و انسِ بعد از فنا و در مقام تمکین ناشی از آگاهی به ذات است (همان:۸۱). غزالی توجه به جلال حق را در همه مراحل موجب انکسار و هیبت نمی‌داند؛ به اعتقاد وی، مراقبه دو مرتبه دارد: مراقبه صدیقان و مراقبه اصحاب یمین. مراقبه صدیقان مراقبه تعظیم و اجلال است، بدین معنا که قلب، مستغرق در توجه به جلال است و در اثر هیبت، منکسر است و در این حال التفات به غیر برای او ناممکن است (همان: ۸۵)؛ اما، اهل ورع از اصحاب یمین در مراقبه خود از دیدن جلال دهشت نمی‌یابند و قلوب ایشان در اعتدال باقی می‌ماند و همچنان به اعمال و احوال خود التفات دارند (همان، همان:۸۵ـ۸۶). نجم رازی در مرصاد العباد (نجم رازی، ۱۳۵۲: ۳۲۱ـ۳۲۴) آثار جلال و جمال را بر سالک به نحو مشروح تبیین کرده است. وی تجلی صفات حق را به تجلی صفات جمال و تجلی صفات جلال تقسیم می‌کند که هر یک از این دو نیز به صفات ذاتی و صفات فعلی تقسیم می‌شوند. صفات ذاتی جمال بر دو قسم است: صفات نَفْسی و صفات معنوی. صفات نفسی بر معنایی اضافه بر ذات خدا دلالت نمی‌کند، مانند موجود بودن، واحد بودن و قائم به نفس بودن. اگر خدا به صفت موجودیت تجلی کند مصداق سخن جنید است که می‌گفت غیر از خدا چیزی یا کسی موجود نیست. اگر به صفت واحدیت متجلی شود، مقتضای سخن ابوسعید است که گفت «لیس فی جُبَّتی سوی اللّه» (در جامه‌ام غیر خدا نیست)

و اگر به صفت قائم به نفس تجلی کند، اقتضایش سخن بایزید است که می‌گفت «سبحانی ماأعظمَ شأنی» (چه بزرگ و منزهم). صفات معنوی بر معنایی اضافه بر ذات خدا و تجلی این صفات بر بنده دلالت می‌کنند، مانند علم و قدرت و ارادت و سمع و بصر. صفات فعلی نیز همچون رازقیت و خالقیت و زنده کردن و میراندن است (برای نمونه‌هایی از صفات جمالی رجوع کنید به همان: ۳۲۱ـ۳۲۳). صفات فعلی جلالی مانند صفات فعلی جمالی است. صفات ذاتی جلالی نیز عبارت است از صفات جبروت و صفات عظموت. هنگامی که حق به صفات جبروت خود متجلی شود، نوری بی‌کران و بسیار هیبت‌انگیز ظاهر می‌شود و به‌واسطه آن، صفاتِ انسانی فانی و آثار هستی انسان محو می‌گردد؛ اما، گاه در این حالت شعوری بر فنا باقی می‌ماند و آنگاه که تجلی جلال اندکی افزون بر قوّت ولایت سالک باشد آن شعور بر وجود و فنای وجود هم از بین می‌رود و چنین حالتی را صَعْقه می‌نامند (همان: ۳۲۳ـ۳۲۴). تجلی صفات عظموت هم در بیان نجم رازی بر دو نوع است: تجلی صفت حیی و قیومی، و تجلی صفت کبریا و عظمت و قهاری، که هرکدام اثر خاصی در بنده می‌گذارد. تجلی صفت حیی و قیومی موجب فنای فنا می‌شود و بر اثر آن بقای بقا پدید می‌آید (همان:۳۲۴). تجلی صفات کبریا و عظمت و قهاری نیز دهشت و حیرت به همراه دارد و علم و معرفت را به جهل بدل می‌سازد (همان: ۳۲۶ـ۳۲۷).

نجم رازی مقام سالک را در برابر تجلی صفات جلال و جمال یکسان نمی‌داند. مقام تجلی صفات جمال، تلوین است؛ ازاین‌رو، در تجلی صفات جمال گاه ستر (پوشیدگی) است و گاه تجلی. اما تجلی صفات جلال، مقام تمکین است و دورنگی وجود ندارد، که البته این بسیار نادر است (همان:۳۲۴). نجم رازی، همچون مستملی بخاری، آثار تجلی جلال و جمال را بر قلب سالک به‌نحو مطلق ندانسته، بلکه آن را تابع قوّت و ضعف نفسانی سالک شمرده و گفته است بندگانی هستند که دل آنان تربیت یافته است و در پیروی از پیامبر به کمال رسیده‌اند، در شبانه‌روز چندین بار دریاهای نور صفات جمال و جلال حق بر دل آنها تجلی می‌کند و آنها به توفیق الاهی آن را تحمل می‌کنند (همان:۱۹۱). ابن‌عربی بر تعریف جلال و جمال به اعتبار احوال ــ چنانکه در عبارات متقدمان ذکر شد ــ خرده گرفته و اظهار داشته است که جلال و جمال دو وصف خداست و هیبت و انس دو وصف انسان. به گفته وی، صوفیان متقدم با توجه به احوال سالک در مواجهه با جلال و جمال الاهی، این دو اصطلاح را به قبض و بسط یا هیبت و انس تعریف کرده و بر اساس آنچه در نفوس خود یافته‌اند، جلال را به قهر و جمال را به رحمت نسبت داده‌اند (ابن عربی، مجموعه رسائل، جلال و جمال: ۳؛ همو، الفتوحات المکیة، ج۲: ۵۴۰). ابن‌عربی میان جلال و جمال مطلق، و جلال و جمال مقید تفکیک قائل شده، هیبت و انس را به جمال مقید نسبت داده است. در اندیشه وی، جمال که عطای خود حق است، دارای علوّ (مرتبه بالا) و دنوّ (مرتبه پایین) است. علوّ جمال را جلالِ جمال می‌نامیم و این همان چیزی است که عارفان جلال می‌نامند و می‌پندارند این جلالِ اول و مطلقی است که ذکر آن رفت. قرینه این جلالِ جمال در نفس سالک، انس است و قرینه مرتبه پایینِ (دنوّ) جمال نیز حال هیبت است (ابن عربی، مجموعه رسائل، ج ۲: ۵۴۰). ظاهر سخنان ابن‌عربی در اینجا، این تصور را به وجود می‌آورد که قول او خلاف نظر پیشینیان، و حتی خلاف گفته‌های خودش در جایی دیگر (رجوع کنید به ابن عربی، رحمة من الرحمن، ج۴: ۲۵۶)، است که جلال را با هیبت و جمال را با انس آورده‌اند، به نظر می‌رسد برای رفع این ناسازگاری، نکته فوق را این‌گونه می‌توان فهمید که سالک باید با هیبت حاصل از جلال، انس بگیرد و در برابر انس حاصل از جمال، به هیبت روی آورَد. توضیح بعدی او نیز مؤید این استنباط است: اگر با تجلی جلالِ جمال انس نگیریم هلاک خواهیم شد، چراکه قدرت و سلطه جلال و هیبت چیزی را به حال خود باقی نمی‌گذارد؛ لذا، در برابر جلال خدا انس ماست تا عقل و اعتدالمان را در مشاهده از دست ندهیم. جمال نیز گشاده‌رویی حق با ماست و چون این بسط و آسان‌گیری خدا ممکن است به بی‌ادبی بنده منجر شود، در برابر این جمال و انبساط، هیبتی در ما انگیخته می‌شود تا مبادا این جمال به بی‌ادبی و دور افتادن ما از درگاه حق بینجامد (ابن عربی، مجموعه رسائل: ۳ـ۴). بنابراین، در اندیشه ابن‌عربی جلال صورتی از جمال است و انس و هیبت سالک در تعامل با جمال معنا می‌یابد؛ لذا، سالک آن مجال را ندارد که به ساحت جلال ذات نزدیک شود. حتی پیامبران و مقربان نیز، به گفته عین‌القضاة در *نامه‌ها* (عین‌القضاة، ۱۹۶۹، ج۱: ۲۲۰ـ۲۲۱)، از این امر مستثنا نبوده‌اند، بدین‌معنا که هیچ پیامبری از پیامبران و هیچ مقربی از قدسیان نتوانسته‌اند به آستانه کبریای جلال حق برسند. به نوشته قیصری (قیصری، ۱۳۸۱: ۴۳ـ۴۴) هر جمالی را جلالی است مانند دهشتِ حاصل از جمال الاهی که به معنای مقهور و متحیر ماندن عقل به‌واسطه مشاهده جمالِ الاهی است، و هر جلالی را جمالی است که همان لطف مستور در قهر الاهی است. عبدالکریم جیلانی، از شارحان مکتب ابن‌عربی، جمال را، به نحو عام، اوصاف علیا و اسمای حسنای خدا و به‌طور خاص صفات رحمت، علم، لطف، رزاقیت، خلاقیت و امثال اینها دانسته است (جیلانی، ۱۴۱۸، ج۱: ۸۹). البته صفاتی نیز هستند که از جهتی جمالی و از جهتی جلالی‌اند، مانند اسم «ربّ» که به اعتبار پروردگی آن جمالی و به اعتبار قدرت آن جلالی است، و از این قبیل است اسم اللّه و رحمن. از نظر وی، جلال الاهی عبارت است از ذات حق به اعتبار ظهور تفصیلی آن در اسما و صفاتی که پیش‌تر به نحو اجمالی در ذات

DOI: 10.22034/rph.2024.2043487.1078

متمکن بوده‌اند. این صفات عبارت‌اند از: صفات عظمت و کبریا و مجد و ثنا. افزون بر این، هر جمالی به هنگام شدت ظهور، جلال نامیده می‌شود، همان‌طورکه هر جلالی در ابتدای ظهورش بر خلق جمال نام می‌گیرد. به همین دلیل گفته‌اند هر جمالی جلالی دارد و هر جلالی جمالی. اما آنچه از جمال الاهی برای مردم قابل درک است، تنها جمال جلال و جلال جمال است و شهود جمال مطلق و جلال مطلق فقط به خداوند اختصاص دارد (همان، ج۱: ۹۱).

جیلانی، بر اساس آنچه گذشت، اسما و صفات حق را، از حیث اقتضای حقیقتشان، چهار قسم می‌داند: جمالی؛ جلالی؛ مشترک میان جمال و جلال یا کمالی؛ و ذاتی. در بیان دیگری از عرفای مکتب ابن‌عربی (کاشی، ۱۳۷۹: ۶۴۲) آمده که جلال عبارت است از در حجاب ماندن وجه باقی (ذات) به‌سبب حجاب‌های صفات، و جمال همان نور وجه است بدون حجاب صفات. عبدالرزاق کاشی در جایی دیگر (همان:۳۷۷) درباره نسبت حُسْن و جمال گفته است که حسن، کمال صفات است و جمال، بهای ذات. حسن در هر مظهری به‌قدر استعداد و صفای آیینه وجود آن ظاهر می‌شود و حسنِ ظاهر شده در مظاهر، صورت تفصیلی جمال است. جامی (جامی، ۱۳۵۲: ۳۲) از جمال، به ظاهرِ انبساط یافته حق بر کائنات، و از جلال به باطن وجود تعبیر کرده است. بنا بر احتمالی دیگر، جلال نزد او به معنای صور تعینات وجودی است، زیرا جمال به ظهور، تعلق دارد و جلال به بطون، و تعینات به اعتبار پوشیدگی ذات بر آنها از قبیل جلال‌اند. اگر عرفان را معرفت به ذات خدا به اعتبار اسما و صفات او بدانیم، موضوع جلال و جمال به بحث از معرفت‌پذیری یا معرفت ناپذیری خدا ربط پیدا می‌کند. خداوند به‌سبب جلالش از ادراک بشری محجوب است (سلمی، ۱۳۶۹، ج۱: ۲۱)؛ اما، وجه جمالی حق، که حاکی از ظهور او بر خلق است، وجه معرفت‌پذیر اوست. ابوطالب مکی (ابوطالب مکی، ۱۴۱۷، ج۱: ۲۲۲) آورده است که خداوند به حضرت داوود علیه‌السلام فرمود مرا نزد خلق به حسن جمیل (جمال) یاد کن زیرا خلق، مرا به‌غیر از این نمی‌شناسند. به گفته ابن‌عربی (ابن عربی، مجموعه رسائل: ۳)، جلال خدا امری است که به خود او بازمی‌گردد و مانع از آن می‌شود که به او معرفت بیابیم و جمال امری است که از سوی خدا به ما بازمی‌گردد و معرفت و مشاهدات و احوال را به ما عطا می‌کند. به گفته وی (همان: ۴)، حتی قرآن نیز شامل جلال جمال و جمال است و به جلال مطلق الاهی راهی نیست، زیرا آنجا مقام انفراد و یگانگی حق است. به‌طورکلی در مکتب ابن‌عربی، وجود، دایر بر تقابل اسمای جلالی و جمالی است. به این معنا که تقابل اسمای جلال و جمال به عالم نیز تسری یافته است و این تقابل خود را در کتاب‌های آسمانی نیز نشان می‌دهد، چنان‌که در برابر هر آیه‌ای از قرآن، که متضمن رحمت است، آیه‌ای هست که دربردارنده نقمت است (همان). بر همین اساس، بهشت از اسمای جمالی و جهنم از اسمای جلالی است (آملی، ۱۳۸۰، ج۲: ۵۶۰).

تقسیم اسما و صفات حق به جلالی و جمالی متناظر با تقسیم صفات خداوند به سلبی و ثبوتی یا تنزیهی و تشبیهی نزد متکلمان و فیلسوفان مسلمان است (شریف دارابی شیرازی، ۱۳۷۲: ۱۱۲). همچنین گفته شده است که با تأمل در قرآن معلوم می‌شود که تمام اسمای خداوند در اصل به دو صفت جلال و جمال بازمی‌گردد (آلوسی، روح المعانی، ج۱، ص۸). ملاک و معیار تمیز اسما و صفات جلالی از اسما و صفات جمالی همان است که تحت عنوان تأثیرات جلال و جمال در احوال سالک گفته شد. هر چه به لطف خدا مربوط است جمال و هر چه به قهر و غضب تعلق دارد، جلال است (قیصری، ۱۳۸۱: ۸۲۴؛ نیز رجوع کنید به آملی، ۱۳۸۰: ۱۳۴). سید حیدر آملی درعین‌حال جمال را مختص به اسما و صفاتی دانسته است که منشأ کثرت‌اند (همان: ۷۳) و این معیار دیگری برای تشخیص و تمیز اسمای جمالی است. وی (همان: ۶۷۳ـ۶۷۴) قوام عالم ظاهر را وابسته به قهر و لطف (جلال و جمال) و این نکته را معنای حقیقی آیه «بَلْ یداهُ مَبْسوطَتان» (بلکه دو دست خداوند گشوده است؛ مائده: ۶۴) دانسته است. عبدالکریم جیلانی (جیلانی، ۱۴۱۸، ج۱: ۹۳) نیز به عمومیت و شمول حکم اسمای جمالی در برابر اسمای جلالی قائل است. در نظر او موجودات، به‌طورکلی و از حیث اطلاق، مظاهر اسمای جمال‌اند؛ اما، برخی از اسمای جلالی نیز، همانند اسمای جمالی، در عالم وجود اثری عام و فراگیر دارند، اسمایی مانند قادر، رقیب، و واسع. لذا می‌توان گفت موجودات از حیث بعضی صفات جلالی، مظهر جلال حق‌اند. اما این حکم در تمام اسمای جلالی ساری نیست، زیرا بعضی از این اسما، مانند منتقم، ضارّ و مانع، فقط به برخی موجودات اختصاص دارند. جیلی همچنین درباره اوصاف جلالی و جمالی و اسمای مأخوذ از آنها سخنانی دارد که نمایانگر مرجع این اسما و صفات است. در نظر او تمام اوصاف جمال به دو وصف علم و لطف راجع‌اند و تمام اوصاف جلال به دو وصف عظمت و اقتدار (جیلانی، ۱۴۱۸، ج۱: ۲۹ـ۳۰).

اگر ملاک و معیار تمایز اسمای جلالی و جمالی در عرفان اسلامی انس و لطف و قهر و هیبت باشد، فهرستی از اسمای جلال و جمال به این نحو خواهد بود:اسمای جلالی: الملک، القدوس، المهیمن، العزیز، الجبّار، المتکبر، العلی، العظیم، الباطن، الکبیر، الجلیل، المتین، الصمد، المتعال، الغنی، ذوالجلال، الرقیب، القهار، القاهر، المقتدر، القوی، الحسیب، القابض، المذلّ، الحکم، العدل، الممیت، المنتقم، المقسط، المانع، الضارّ.اسمای جمالی: الرّب، السّلام، المؤمن، الظاهر، المجید، النور، الحی، الرحمن، الرحیم، الکریم، الغفار، الغفور، الودود،

الرؤوف، الحلیم، البرّ، الصبور، الواسع، الخالق، المصوّر، الرزّاق، الوهّاب، الفتّاح، الباسط، المعزّ، اللطیف، المعید، المحیی، الولی، التوّاب، الجامع، النافع، الهادی، و البدیع. این فهرست همه اسما را در بر نمی‌گیرد و مبنای آن ظهور معنایی است که پیش‌تر ذکر شد. اگر جلال و جمال را به معنای ثبوتی و تنزیهی بگیریم این فهرست متفاوت خواهد بود (همان، ج۱: ۹۲؛ و ۴۷ـ۵۱). به گفته روزبهان بَقْلی شیرازی در شرح شطحیات(روزبهان بقلی، ۱۳۷۴: ۳۰۳ـ۳۰۴)، آفرینش ارواح در میان دو تجلی جمال و جلال خداوند صورت گرفت و ارواح هم به این دو تجلی تربیت یافتند؛ ازاین‌رو، شناخت روح میسر نبوده و به حکم «قُلِ الروحُ مِنْ اَمرِ ربّی» (بگو روح از امر پروردگار من است؛ اسراء: ۸۵)، ارواح از چیستی و چگونگی بیرون‌اند. در عرفان اسلامی غایت آفرینش هم بر اساس جمال و حب جمال توجیه می‌شود و مستند این تلقی عرفا، حدیث مشهور قدسی «کنتُ کنزاً مخفیاً...» است. حق‌تعالی، بر حَسَب حب ذاتی ازلی، صورت اعیان ثابته را در باطن و مقام علم ذاتی خود ظاهر ساخت، سپس به فیض مقدّس، حقایق اشیا را مطابق عین ثابت آنها و استعدادهایشان در خارج ظاهر کرد (قیصری، ۱۳۸۱: ۱۳ـ۱۴). روزبهان بقلی (روزبهان بقلی، ۱۳۷۴: ۱۶۶) درباره منشأ عشق به جمال در آفرینش عالم گفته است که حق‌تعالی در قِدَم عاشق جمال خود گشت و خواست خلقی بیافریند تا عشق او در عالم ظاهر گردد. بنابراین، عشق به جمال دلیل آفرینش است. این عشق در همه موجودات سَرَیان پیدا کرده است و هر موجودی در حد خود به حق‌تعالی عشق دارد. (برگرفته از: URL1)

ازاین‌رو از پس خوانش مفاهیم بی‌انتهای مستتر در صفات جلالی و جمالی ایزد باری، بسته به صورتی که در این پژوهش بدان پرداخته شده، مقام ابداع بدایع صناعیِ انسان را، از پی تجلی صفت آفرینندگی خالق قهار، ذیل صفت جلالی پنداشته و تزیین و زینت گری این بدایع را از پس لطف حضرت باری، ذیل صفت جمالی خداوند جمیل، مفروض می‌دارد، هرچند این مفرض پیشینی در کلام عرفا و علما نیز مکرر مطرح گردیده ولیکن لازم به ذکر دوباره مطلع نخستین این سطور است که، شناخت خالق از ظلمات عالَم مخلوق، امری است محال، ولیکن با استعانت از قرآن کریم و کلام تبیین‌گر اهل بیت علیهماالسلام و در پی آن هدایت‌گری علمای راستین و عرفای روشن‌ضمیر، این گرایی بیشتر متضمن معانی است که در سیر این نگره به کار آمده است.

ابداع بدایع صناعی تجلی صفت جلالی خداوند (جلال الهی)

همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، مقام خلق، تجلی‌بخش صفت جلالی حق‌تعالی است، خداوند متعال با خلق عالم به‌ویژه خلق انسان اشرف مخلوقات، و کمال تجلی‌یافته در آن، صفت جلالی خود را عیان ساخت و با زینت گری عالم مخلوق، حسن و جمال خود را ظهور بخشید. داود(ع) گفت: «یا رَبِّ لِماذا خَلَقْتَ الخَلْق؟ قال: کُنْتُ کَنزا مَخفّیا فَاَحبَبْتَ اَن اُعْرَف فَخَلَقْتُ الخلقَ لِاُعرَف» یعنی: پروردگارا! برای چه مخلوقات را آفریدی؟ خدای تعالی فرمود: گنجی پنهان بودم، دوست داشتم که شناخته شوم، پس خلق را آفریدم تا مرا بشناسند (مجلسی، بحار الأنوار، ۱۳۶۸، ج۸۴: ۱۹۹ و ۳۴۴).

همین مفهوم در مثنوی معنوی به زیور و زینت تزیین کلام مزین می‌شود و مولوی چنین می‌گوید:

گنج مخفی بد ز پری چاک کرد　　خاک را تابان‌تر از افلاک کرد
گنج مخفی بد ز پُرّی جوش کرد　　خاک را سلطان اطلس‌پوش کرد
(مولوی)

ازاین‌رو صفت خلق و ابداع که از صفات جلالی ایزد باری است، به صورت ابداع در صنع انسان کامل، که خود مُبدِع و مخلوق ایزد متعال است، در مرتبتی پسینی از ابداع فی ذات باری‌تعالی و در امتداد آن جای می‌گیرد، این مفهوم در کلام شیخ اشراق، در قالب تأخر ذاتی مبدِع از مبدَع تبیین شده است (سهروردی، ۱۳۵۵، ج۲: ۲۶۵). ابداع در فعل ایزد متعال، ابداع از هیچ است، مطلق خلق بدیع است، «فعل حق‌تعالی ابداع چیزی نه از چیزی است» (ابن عربی، ۱۳۸۸، ج۱: ۹۳). درحالی‌که ابداع فی صنع انسان کامل ابداع از چیزی است. بنابراین اگرچه انسان در مرتبه خود خالق و مبدع چیزی است که پیش‌تر در عالم کبیر(طبیعت) تجلی حضور نیافته ولیکن لاجرم ابداع انسان منوط به وجود اسباب و لوازم است. ابداع انسان کامل با بهره بردن از مواد اولیه موجود در طبیعت، بر بستر عامل پیشینی زمان و مکان و با الگوبرداری از جریان و فرایندی مکنون در طبیعت، صورت تحقق می‌پذیرد. از وجوه تبیین تمایز و تفارق ابداع در ذات باری‌تعالی و ابداع در صنع انسان کامل در کلام شیخ اشراق است که، شأن ابداع را نزد ایزد باری تنها تا خلق طبیعت، جاری دانسته و از آنجا به بعد را در محدودهٔ تکوین، صورت‌بندی نموده است (سهروردی، ۱۳۵۵، ج۱: ۴۴).

به‌هرروی، چه مصنوع انسان کامل را تکوین بنامیم و یا شایسته مقام ابداع، صنع انسان کامل، منجر به صورت یافتن پدیداری است، که پیش‌ازاین در عالم کبیر بدین‌صورت، تجلی حضور نداشته است. این‌چنین است که در میان حکمای مسلمان بر بستر ذی‌قیمت حکمت اسلامی، تجلی این مصنوع را از مجرای ابداع نگریسته‌اند و انسان کامل را شایسته نیل به مقام ابداع دانسته‌اند.

نیابت انسان کامل در خلیفةاللهی ذات مبارک پروردگار، حامل و واصف صفاتی شبیه به مقام خالق یکتاست، همچون خلق بدیع، که ناشی از اختیار و مقام تشخیص، از وجوه رحمت

DOI: 10.22034/rph.2024.2043487.1078

الهی در قالب حکمت اهدایی به انسان کامل است. از مهم‌ترین مقامات تفویض شده به انسان کامل، مقام ابداع است، این مقام، ناشی از سیلان رحمت الهی به خلیفةالله، انسان کامل اهدا می‌شود.

همان‌طورکه اشاره گردید، صنایع مختلف بر اساس نیازهای اساسی انسان توسط انسان کامل (اولیا و اوصیا الهی) ابداع شد، سپس توسط هم ایشان به انسان‌های واجد شرایط آموخته شد، افرادی که شایسته دریافت رموز و فنون این صنایع از جانب اولیا الهی بودند(عارف)، امانت‌دار این فنون گشته، از طریق انتقال تجربیات و مهارت‌های خود به شاگردان ذی‌صلاح، سیر تکوین این ابداعات را بر عهده گرفتند. آن چیزی که هم امروز، به عنوان آیین‌نامه‌های صنایع، فتوت‌نامه‌ها و مکاسب باقی مانده است، ریشه در همین تعالیم اولیای الهی دارد، که به صورت سینه‌به‌سینه همچون نوری از سینه‌ای به سینه دیگر از استاد به شاگرد منتقل شده و سیر تولید محصول در این صنایع را با هدف گره‌گشایی از مشکلات مردم، امری قدسی و الهی برشمرده است. رموز قدسی که آموختنی به همهٔ انسان‌ها نیستند و تنها نفوس خاصی پذیرای تام و تمام این حِکَم و رموز می‌باشند (هوشیار، ۱۳۹۰).

در پی گروه دوم مراتب ابداع در صنع انسان کامل، واپسین نوع ابداع که در نازل‌ترین مرتبه از مراتب جای گرفته است، خلق و خلاقیت عارف است، عارف بر بستر حکمی ابن‌عربی، همان طیف وسیع شاگردان واجد شرایطی‌اند که از چشمهٔ جوشان معارف حکمی انسان‌های کامل نوشیده‌اند و به‌واسطه جدوجهد خویش و با استعانت از نیروی ویژه «همت» واجد شرایط مراتبی از خلق و صناعت می‌گردند. «اما همت نیروی ویژه‌ای است که عارفان از آن برخوردار هستند و به کمک آن چیزهایی می‌آفرینند که برخلاف موجودات خیالی وجود خارجی هم دارند. همت عبارت است از تمرکز ذهن عارف بر چیزی که قصد خلق آن را دارد. این آفریده‌ها تا زمانی که همت عارف به آن توجه داشته باشد دوام دارد و با عدم توجه و تمرکز از بین می‌رود. کسانی که به مراتب بالای همت رسیده‌اند، دچار غفلت نمی‌شوند و می‌توانند مخلوق خود را حفظ کنند. غیر عارف چیزی را می‌آفریند که زندانی جهان خیال است و توانایی بیرون آمدن از آن جهان را ندارد، اما عارف قادر است مخلوق خود را از جهان خیال به جهان محسوس آورد. او در آفرینش همچون خداوند عمل می‌کند. با این تفاوت که هرگز به خداوند غفلت دست نمی‌دهد و توجه ابدی و ازلی او محافظ جهان خلقت است» (ابن‌عربی، ۱۳۸۶: ۳۸۲) . نیروی یک نیت آن‌قدر زیاد است، که توانایی آن را دارد یک موجود خارجی مستقل از موجود حامل خود، پدید بیاورد که کاملاً منطبق با همان نیروی مرموزی است که ابن‌عربی از آن به همت یاد کرد. بنابراین همت [نیرویی] خلاق است، ولی به همان معنای اختصاصاً «تجلی‌وار» که در حکمت ابن‌عربی به هر تصوری از خلقت داده شده است. کارکرد همت دو جنبه دارد. یک جنبه حاکم بر گروه وسیعی از پدیده‌ها بسیاری از آنها موضوع بحث روان‌شناختی است، دوم آنکه در مورد ادراک عرفانی که به «چیدن بی‌واسطه» (ذوق) یا لمس اطلاق می‌شود (سخاجو؛ شریقی؛ پیرمحمدی، ۱۳۹۴). هر صنعی امکان تصور در خیال هر انسانی را دارد تنها عارف است که می‌تواند مفهوم و صناعت ذهنی خود را به زیور عین آراسته گردانند، «هر انسانی با وهم در قوه خیالش اشیایی را خلق می‌کند که فقط در همان وهم وجود دارند. قاعده کلی همین است حال‌آنکه عارف با همت خویش چیزی را که در خارج از محل همت موجود است، خلق می‌کند» (ابن‌عربی، ۱۳۸۶: ۸۸). در مورد عارف قوه خیال در خدمت همت قرار می‌گیرد و با تمرکز همت، قادر به خلق اشیا، ایجاد تغییراتی در عالم خارج است. قلب عارف با استفاده از قوه خیال چیزی را که در آن منعکس شده را فرافکنی می‌کند. موضوعی را که عارف بدین‌صورت قوه خلاق خویش، تدبر خیالی خویش، را بر آن متمرکز می‌سازد، تبدیل به تمثیل یک واقعیت خارجی فراروانی می‌شود (کربن، ۱۳۹۰: ۳۳۱).(برگرفته از: خانکه، ۱۴۰۲: ۵۹-۷۳)

در سه گروه برشمرده از انواع ابداع، شامل معجزات اولیا الله، ابداع در صنع انسان کامل و امور خلاقه عارفان، همه به ترتیبی برآورنده و گره‌گشای مشکلات انسان‌ها در سیر زیست بر عالم کبیر بوده‌اند. ولیکن نکته‌ای که در این مخلوقِ مخلوق، عیان است، نقص ماهوی مستتر در بدایع انسانی است، هرچند انسان خلیفةالله به‌تبع خالق متعال، از طریق مقام استخلاف شدهٔ آفرینش، بدایعی را کارگشا، می‌آفریند ولیکن آفریده‌های انسانی همواره در قیاسی ساده با مخلوقات ایزد متعال، سرشار از نقص ماهوی و عملکردی است و مخلوقِ انسانی، نقصان خالق خود را به دوش می‌کشد و نمایان می‌سازد . ازاین‌رو انسان با تکیه بر عقل و بکاربرد حواس و بهره‌گیری از صفت جمالی باری‌تعالی، که در خود انسان نیز تجلی حضور یافته و انسان را مخلوقی زیبا بین و زیبا اندیش آفریده است، با نگرشی به مخلوقات ایزد متعال در فوزیس، تزئین و زینت گری همچون طبیعت را به بدایع خود می‌افزاید تا شایستگی راستین به آفریده‌های خود از نوع مخلوقات ایزد باری بیفزاید و ضمن جمال بخشی به آنها نقصان ماهوی آفریده‌ای خود را نیز در حجاب تزیین فرو برد.

زینت، تزیین، جمال

کلمهٔ «زینة» از فعل «زان» اجوف یایی مشتق شده و در لغت، اسمی است که بر هرچیزی که با آن آراستگی و زینت صورت می‌گیرد، اطلاق می‌شود (ابن منظور، ۱۴۱۴، ج ۱۲ :۲۰۲). کلمه «زین» متضاد کلمه «شین» به معنای زشت می‌باشد (همان). در

روایت امام صادق(ع) «کونوا لنا زیناً و لا تکونوا علینا شیناً؛ مایهٔ زینت ما باشید و مایهٔ زشتی ما نباشید، (صدوق، ۱۴۱۷: ۴۰۰) این دو کلمه، متضاد با هم به کار رفته‌اند. ابن منظور در تعریف «زینت» گفته است: «زینت هرچیزی است که با آن آراستگی و زینت صورت گیرد» (ابن منظور، ۱۴۱۴، ج ۱۲ :۲۰۲). در تعریف دیگری، حرّالی گفته است: «زینت، نیکو نمودن چیزی است به وسیلهٔ شیء دیگر مانند لباس، زیور و هیأت» (واسطی زبیدی، ۱۴۱۴، ج ۱۸: ۲۶۷). برخی در تعریف زینت گفته‌اند: «زینت، شادمانی چشم است که به درون زینت دهنده نمی‌رسد» (همان). راغب نیز گفته است: «زینت حقیقی و راستین، چیزی است که انسان را در هیچ‌یک از حالاتش، نه در دنیا و نه در آخرت، آلوده و ناپاک نمی‌کند. امّا آنچه که انسان را در حالتی غیر از حالتی دیگر زینت دهد و معنای به‌سوی کمال رفتن و در جهت کمال مطلق بودن، در همهٔ ابعاد وجودی می‌باشد. معنای اصطلاحی زینت به معنای لغوی آن خیلی نزدیک است؛ زیرا عبارت است از پوشیدنی‌های حسن و نیکو و آنچه که موجب آراستگی، حفظ آبرو و شئونات می‌گردد و دیگران به آن جذب می‌شوند (طوسی، بی‌تا، ج ۴: ۳۸۶؛ طباطبایی، ۱۳۷۸، ج ۲: ۳۲۹).

کلمهٔ «حلیه» با کلمهٔ «زینت» به هم نزدیک هستند. فراهیدی در تعریف آن می‌گوید: «الحلیُ کلّ حِلیة حَلَیت بها امرأة أو سیفاً و نحوه والجمع حُلیّ» (فراهیدی، ۱۴۱۰، ج ۳: ۲۹۶)؛ حلی هرچیزی است که با آن چیزهای دیگر مانند: زن و شمشیر و امثال آن آراسته می‌شوند و جمع آن حُلیّ است. مصطفوی در تفاوت حلیه و زینت گفته است: «حلیه، زینتی را گویند که آشکار بوده و موردرضایت و پسند باشد، اما زینت بیشتر در چیزی به کار می‌رود که از خود آن نمود یافته و دیده می‌شود» (مصطفوی، ۱۴۰۲، ج۲: ۲۷۵). با توجه به عبارت ایشان، هرچند «حلیه» یک نوع زینت می‌باشد، اما یک نوع زینت ظاهری و عرضی است، برخلاف «زینت» که هم زینت‌ها و زیبایی‌های عرضی و هم ذاتی و به‌عبارت‌دیگر، هم زینت ظاهری و هم باطنی را شامل می‌شود. ازجمله کلماتی که با واژهٔ «زینت» معنای نزدیکی دارد، کلمهٔ «زخرف» می‌باشد که در تعریف آن گفته‌اند: «زخرف، زینت و آرایشی زرین و طلایی است و از این معنی، طلا را هم زخرف گفته‌اند» (راغب اصفهانی، ۱۴۲۲: ۳۷۹).

«تزیین، برگرفته از مادهٔ زین، و به معنای زینت دادن است. در فرهنگ معاصر عربی- فارسی دکتر آذرنوش، در برابر واژهٔ تزیین، زینت دادن آمده است، و ریشهٔ آن زین، به معنای زیبایی و حُسن دانسته شده است، در لسان العرب در الزّین، خلاف الّشین به معنای ضد (زشتی و پلیدی) آمده است»(آژ، ۱۳۹۷: ۱۰۴).

تزیین نیز از ریشه زیّن و در باب تفعیل است، ازاین‌رو در معنایی مشابه با زینت به کار می‌رود، چنانکه دهخدا معنای آن را آراستن و زینت دادن دانسته است.(دهخدا: تزیین) در این راستا، زینت و تزیین هر دو به آراستن و آرایندگی اشارت دارند و مراد، آراستن چیزی است به‌واسطهٔ افزودن چیز دیگر، حال‌آنکه ممکن است آراستگی صرفاً به سروصورت تازه بخشیدن به چیزی باشد بدون افزودن چیز دیگر.

و اما جمال؛ [ج ـَ] (ع مص) در فرهنگ فارسی معین، خوش‌صورتی، زیبایی، خوب‌صورت و نیکوسیرت گردیدن . زیبا بودن . چنان‌که گذشت، در برخی از تعاریف «زینت»، از واژهٔ «جمال» بهره گرفته شده، از سویی امام رضا(ع) فرموده‌اند: «إنّ الله تبارک و تعالی یحب الجمال والتجمل» (نوری، ۱۴۰۸، ج۳: ۲۳۶). ازهمین‌رو، این پرسش پیش می‌آید که بین زینت و جمال چه رابطه‌ای است؟ در پاسخ باید گفت که با توجه به آیهٔ «**وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ**» (النحل :۶)، برخی از مفسران «جمال» را به معنای زینت گرفته‌اند (قاسمی، ۱۴۱۸، ج ۶: ۳۵۱). ابن منظور اشاره نموده که «جمال» به معنای حسن است که در فعل و خلقت متصور است (ابن منظور، ۱۴۱۴، ج ۱۱: ۱۲۶). راغب گفته است: «جمال به معنای حسن کثیر است که به دو نوع تقسیم می‌شود: ۱. آنچه که به نفس یا بدن یا فعل انسان اختصاص دارد؛ ۲. آنچه که از انسان به دیگری می‌رسد» (راغب اصفهانی، ۱۴۲۲: ۲۰۲).

تهناوی در *موسوعه کشاف اصطلاحات و الفنون*، جمال را چنین تبیین کرده است: جمال بر دو معنی اطلاق شود: یکی از آنها معنی‌ای است که همگی مردم بدان آشنا می‌باشند. مثل صفاء رنگ بدن و صورت و نرمی پوست و غیر آن از آنچه که ممکن است حاصل آید. و آن بر دو نوع است ذاتی و ممکن الاکتساب. معنی دیگر جمال، جمال حقیقی است . و آن عبارت از آن است که هر عضوی از اعضاء آدمی چنانچه باید آفریده شود آفریده شده باشد از ماهیت و ترکیب و مزاج - انتهی . جمال در اصطلاح صوفیه عبارت است از الهام غیبی که بر دل سالک وارد شود و نیز به معنی اظهار کمال معشوق از عشق و طلب عاشق آید. کذا فی بعض الرسایل و در شرح قصیده فارضیه گفته: جمال حقیقی صفتی ازلی است مر خدای تعالی را که در آغاز امر آن را در ذات بی‌چون خود مشاهده فرمود به مشاهده علمیه، آنگاه اراده فرمود که جمال حقیقی را در صنع خود بیند به مشاهده عینیه، دو جهان را آفرید تا آیینه جمال حقیقی خویش باشد بر طریق عیان . و در ضمن تفسیر و معنی لفظ محبت در این باب توضیح بیشتری داده خواهد شد. و در انسان کامل گوید جمال حق‌تعالی عبارت است از اوصاف عالیه و اسماء حسنای او جل شانه بر سبیل عموم . و اما بر طریق خصوص پس صفت رحمت و صفت علم و صفت لطف و نعم و صفت جود و رزاقیت و صفت نفع و غیر آنچه ذکر شده همگی از صفات جمال باشند. پاره‌ای دیگر از صفات حق بین جمال و

DOI: 10.22034/rph.2024.2043487.1078

جلال مشترک باشند مانند صفت ربوبیت که به اعتبار تربیت و ایجاد به اسم جمال تعلق دارند و به اعتبار ربوبیت و قدرت متعلق باسم جلال و همچنین است دو اسم مبارک الله و الرحمن بخلاف اسم الرحیم که تعلق او فقط باسم جمال است . بدان که جمال حق عزاسمه هر چند گوناگون باشد ولی در اصطلاح بر دو نوع است: جمال معنوی و آن عبارت است از معانی اسماء و صفات الهی و این نوع مختص باشد بشهود حق خویشتن را. و جمال صوری و آن عبارت است از این عالم مطلق که از آن به همگی آفریده‌شدگان تعبیر می‌شود که من‌حیث‌المجموع گوئیم این جهان و آنچه در اوست جمال و حسن مطلق باشد که به جلوه‌های حق متجلی هستند و آن جلوه‌ها بنام خلق خوانده شوند. و وجه تسمیه جلوه به خلق برای آن است که محقق شود در عالم آفرینش جز حسن و نیکوئی چیزی دیگر جلوه‌گر نیست و نباید قبح و زشتی را در پیرامون آفرینش ره داد. چه قبح و زشتی در حکم ملاحت و نمکین بودن جهان آفرینش است به اعتبار جلوه‌گاه جمال الهی و تنوع جمال .چه‌بسا باشد که اظهار زشتی خود نوعی از ابراز نیکوئی باشد تا در عالم وجود حفظ مراتب مراعات گردد. و نیز باید دانست که زشتی در اشیاء به اعتبار است نه به ذات و نفس آن شی و ازاین‌رو در عالم زشتی یافت نشود مگر به اعتبار و نسبت پس حکم قبح مطلق از این جهان برداشته شود و باقی نماند جز حسن مطلق، چه زشتی گناه به اعتبار بازداشت و نهی از ارتکاب به آن نمودار می‌شود و زشتی بوی بد به اعتبار کسی که بوی بد ملایم طبع او نیست احساس شود اما در برابر جُعَل حسن مطلق است و بس . و سوزاندن آتش به اعتبار آنکه هر کس در آتش افتد و سوزد هلاک شود به نظر مخلوق زشت و بد آید، اما نزد سمندر همان پرنده‌ای که زندگانی او وابسته زیستن در آتش است درنهایت حسن و غایت نکوئی باشد. پس آنچه آفریدهٔ حق است از زشتی دور و سراپا حسن و نکویی است . چه همهٔ آفریدگان صورت حسن و جمال او تعالی شانه باشند، مگر خود ندیده‌ای که لفظی نیکو در پاره‌ای از احوال به جزئی مناسبتی در نظر زشت آید و حال آنکه آن اصالة دارای جمیع محسنات لفظی و معنوی است (تهناوی، ۱۹۹۶: ذیل جمال: ۵۷۰).

نتیجه‌گیری

تزیین تجلی صفت جمالی حضرت حق(جمال الهی)

در جای‌جای کتب آسمانی به‌ویژه قرآن کریم، خداوند متعال به زینت بخشی عالم، در جهت ادراک و التذاذ انسان، اشاره فرموده است. انسان خلیفةالله در آیات متعدد و احادیث فراوان، توصیه شده است تا با نگریستن نیکو به زیبایی‌های عالم تجلی یافته از صفت جمالی ایزد باری، ضمن التذاذ از وجوه جمال الهی، با ادراک مفاهیم زیبای تجلی یافته در فوزیس، مصنوعات ابداعی خود را نیز به زیور تزیین و جمال از سنخ طبیعت خلق‌شدهٔ الهی، آراسته نماید. مراء و منظر انسان در فوزیس، عالَم و طبیعت پیرامون است، که به ابزار حِس، به‌ویژه احسن الحواس، حس بینایی، به ادراک انسان درمی‌آید. ازاین‌رو آنچه در منظر دیدگان انسان رؤیت می‌شود و به ادراک درمی‌آید، سراسر آرایه‌های طبیعی است که منتج از صفت جمالی حضرت باری، در عالم پیرامون تجلی حضور یافته است، عناصر و آرایه‌های آسمانی و زمینی، همه و همه تجلی زیبای جمال الهی‌اند که در معرض دیدگان انسان خلیفةالله، ادراک‌شده و در قالب نقش‌مایه‌ها و تزیینات آسمانی، گیاهی و حیوانی بر بستر بدایع ابداعی انسان تجلی یافته‌اند. چه زیبا خداوند متعال زیبایی‌های آسمان را به عنوان مصداقی دل‌نشین از تجلی جمال الهی و در مرائ دیدگان انسان، در قرآن کریم، منور گردانیده است: «انما زینّا السّماء الدنیا بزینة الکواکب» (صافات: ۶) ما آسمان این دنیا را به زیور اختران آراستیم. و در جایی دیگر می‌فرماید: «و لقد زینّا السماء الدنیا بمصابیح» (ملک:۵) و در حقیقت آسمان دنیا را با چراغ‌های زینت دادیم.

در مواردی نیز از آیات قرآن، به حسن جمال احسن المخلوقین، انسان خلیفةالله اشاره شده است: لقد خلقنا الانسان فی احسن تقویم (تین: ۴)، که به‌راستی انسان را در نیکوترین صورت آفریدیم. و صوّرکم فاحسن صورکم و رزقکم من لطّیبات (غافر:۶۴)، خداوند شما را صورت بخشید پس نیکو و زیبا صورت داد و روزی کرد شما را از پاکیزه‌ها. الّذی احسن کلّ شیئ خلقه (سجده:۷) همان کسی که هر چیزی را که آفریده است نیکو آفریده. از دیگر مناظری که در چشم‌انداز انسان مشهود و منظور است طبیعت پیرامون و زیبایی‌های متجلی در آن است که در آیاتی چند در کلا الله مجید خداوند بدان‌ها پرداخته است:

و انزل لکم من السّماء ماء فانبتنا به حدائق ذات بهجة ما کان لکم ان تنبتوا شجرها، (نمل: ۶۰) آیا بتهایی که معبود شما هستند بهترند) یا کسی که آسمان‌ها و زمین را آفریده؟! و برای شما از آسمان، آبی فرستاد که با آن، باغ‌هایی زیبا و سرورانگیز رویاندیم؛ شما هرگز قدرت نداشتید درختان آن را برویانید!

خداوند انسان را تشویق به تأمل و تعمق در زیبایی‌های آفرینش می‌کند و می‌فرماید: أَفَلَمْ يَنْظُرُوا إِلَى السَّمَاءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَاهَا وَزَيَّنَّاهَا وَمَا لَهَا مِنْ فُرُوجٍ (ق: ۶) مگر به آسمان بالای سرشان ننگریسته‌اند که چگونه آن را ساخته و زینتش داده‌ایم؟ آری نگریستن به زیبایی‌های مخلوق ایزد متعال و در پی آن تدبر و بکاربست این وجوه جمال الهی، همه و همه در آیات فراوان و احادیث متعدد و متواتر توصیه شده است، عن ابی عبد الله (علیه‌السّلام) قال: قال امیرالمؤمنین (علیه‌السّلام): "إن الله جمیلٌ یُحِبُّ الجمال، و یُحِبُّ اَنْ یَری اَثَر النِعمة علی عَبْدِه." (کافی،

۱۳۷۵، ج۶: ۴۳۸)

امام صادق (علیه‌السّلام) از جدّ گرامیش علی (علیهاالسّلام) روایت کرده است که فرمود:

"خداوند جمیل است و جمال و زیبایی را دوست دارد و همچنین دوست دارد که اثر نعمت‌های خود را در مردم مشاهده نماید".

از اثرات زیبایی‌های مخلوق خداوند بر انسان، تدبیر و تدبر در تداوم و تکثیر زیبایی‌هاست، آراسته شدن صنایع ابداعی انسان، به زیور تزیین و صورتگری، ضمن تداوم صفت جمالی خداوند، تکثیر زیبایی‌های عالم خلقت را بر اساس محاکات و تخییل از طبیعت خداوندی، در پی دارد. انوار درخشان تجلی جلال و جمال الهی در سرتاسر عالم وجود، در پرتو مخلوقات ایزد باری، نورافشانی می‌کند؛ در پی خلقت عالم، منتج از صفت جلالی خداوند رحمن، و سپس امتداد و تداوم آن در ابداع صنایع بداعی انسان خلیفةالله، صفت جمالی خداوند رحیم نیز، در وجود انسان تجلی گردید و آفریده‌های خلیفةالله نیز به زیور جمال و تزیین آراسته گردید. انسان، به شرف تجلی صفات خداوند در وجود خود، ضمن ابداع مصنوعات و ملزومات زیستن بر پهنهٔ دنیا، در پی ادراک جمال الهی در عالم و همچنین رفع نقصان‌های ماهوی آفریده‌های خویش، زیور تزیین را در مصنوعات خویش به کار بست تا در پرتو جمال الهی خود نیز، جمالی از سنخ طبیعت باری‌تعالی بیافرینند.

پی‌نوشت‌ها

۱. Posies: در سنت ارفه‌ای ایزد بانویی به نام فیزیس حضور دارد که هم الهه طبیعت است، هم خواستگاه طبیعت دارد و هم نظم طبیعی اشیاست. از این منظر فوزیس یا فیزیس به طبیعت پیرامون و مورد الدراک انسان ترجمه شده است.(به نقل از بلخاری قهی، ۱۴۰۰)

۲. امر بین امرین: به نظر می‌آید شیخ الاکبر تعلیق میان صفات تنزیهی و تشبیهی را از مدخل حدیث صادق الاولیائ (ع) وام گرفته باشد و مسیله ی غامض صفات تنزیهی و تشبیهی را بدین مجرا فهم کرده باشد. مُحَمَّدُ بْنُ أَبِي عَبْدِ اَللَّهِ عَنْ حُسَيْنِ بْنِ مُحَمَّدٍ عَنْ مُحَمَّدِ بْنِ يَحْيَى عَمَّنْ حَدَّثَهُ عَنْ أَبِي عَبْدِ اَللَّهِ عَلَيْهِ اَلسَّلاَمُ قَالَ: لاَ جَبْرَ وَ لاَ تَفْوِيضَ وَ لَكِنْ أَمْرٌ بَيْنَ أَمْرَيْنِ قَالَ قُلْتُ وَ مَا أَمْرٌ بَيْنَ أَمْرَيْنِ قَالَ مَثَلُ ذَلِكَ رَجُلٌ رَأَيْتَهُ عَلَى مَعْصِيَةٍ فَنَهَيْتَهُ فَلَمْ يَنْتَهِ فَتَرَكْتَهُ فَفَعَلَ تِلْكَ اَلْمَعْصِيَةَ فَلَيْسَ حَيْثُ لَمْ يَقْبَلْ مِنْكَ فَتَرَكْتَهُ كُنْتَ أَنْتَ اَلَّذِي أَمَرْتَهُ بِالْمَعْصِيَةِ.

امام صادق علیه السلام فرمود: نه جبر درست است و نه تفویض بلکه امری است میان این دو امر، راوی گوید: گفتم امر میان دو امر چیست؟ فرمود مثلش اینست که مردی را مشغول گناه بینی و او را نهی کنی او نپذیرد و تو او را رها کنی و او آن گناه را انجام دهد، پس چون او از تو نپذیرفته و تو او را رها کرده‌ای نباید گفت تو او را بگناه دستور داده‌ای.(کلینی، ۱۳۷۵، ج ۱: ۲۲۴)

فهرست منابع

قرآن کریم، ترجمه الهی قمشه‌ای و ترجمه فولادوند.

ابن حیان، جابر(۲۰۰۵)، *مختار رسائل*.تصیح: پل کراس، قاهره: مکتب الخانجی.

ابن سینا، حسین ابن عبدالله(۱۳۶۳)، *المبدا و المعاد*. به کوشش: عبدالله نورانی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ابن سینا، حسین ابن عبدالله(۱۹۹۲)، *الاشارات و التنبیهات*. تصحیح و تنظیم: سلیمان دنیا، بیروت: نعمان.

ابن شعبه، حسن بن علی(۱۳۸۲)، *تحف العقول*. ترجمه: صادق حسن زاده، قم: نشر آل علی(ع).

ابن عربی، شیخ اکبر محیی الدین(۱۳۸۶)، *فصوص الحکم*. ترجمه: محمد علی موحد و صمد موحد، تهران: نشر کارنامه.

ابن عربی، شیخ اکبر محیی الدین(۱۳۸۸)، *فتوحات مکیه*. ترجمه: محمد خواجوی، تهران: نشر مولی.

ابن عربی، شیخ اکبر محیی الدین(بی تا)، *الفتوحات المکیه*. بیروت: دار الصاد.

ابن عربی، شیخ اکبر محیی الدین(بی تا)، *مجموعه رسائل*، بیروت: دار احیاء التراث العربی.

ابن فارس، ابوالحسین احمد بن فارس بن زکریا(۱۴۰۵)، *معجم مقاییس اللغه*، قم: مکتب الاعلام السلامی.

ابن منظور، جمال الدین محمد بن مکرم(۱۴۱۴ ه. ق)، *لسان العرب*. بیروت: دار صادر.

ابن‌ابی‌شیبه، عبدالله بن محمد(۱۴۲۹) *المصنّف فی الاحادیث و الآثار*، مصحح سعید محمد لحّام، بیروت: دارالفکر للطباعه و النشر و التوزیع.

ابن‌شهرآشوب، محمد بن علی(بی تا)، *متشابه‌القرآن و مختلفه*، قم: بیدار.

ابن‌عربی، *رحمة من الرحمن فی تفسیر و اشارات القرآن*(۱۴۰۹)، جمع و تألیف محمود محمودغراب، دمشق.

ابن‌کثیر، اسماعیل بن عمر(۱۴۱۹)، *تفسیر القرآن العظیم*، بیروت: دارالکتب العلمیه.

ابوطالب مکی، محمد بن علی(۱۴۱۷)، *قوت القلوب فی معاملة المحبوب و وصف طریق المرید الی مقام التوحید*، مصحح محمد باسل عیون سود، بیروت: دار الکتب العلمیه.

آژ، سعید؛ خدارحمی، محمد فرید؛ فهیمی فر، علی اصغر(۱۳۹۷)، حکمت *تزیین و هندسه نقوش در هنر اسلامی از منظر سنت گرایی*، الهیات هنر، شماره ۱۴، ۹۹-۱۱۸.

آلوسی، محمودبن عبدالله(بی تا)، *روح‌المعانی*، بیروت: داراحیاء التراث العربی.

آلوسی، محمودبن(۱۴۱۵)، *روح‌المعانی‌فی تفسیر القرآن العظیم و السبع المثانی*، بیروت: دار الکتب العلمیه.

آملی، حیدربن علی(۸۰۱۳)، *تفسیر المحیط الاعظم و البحر الخضم فی تأویل کتاب الله العزیز المحکم*، قم: چاپ محسن موسوی تبریزی.

آملی، سید حیدر(۱۳۶۷)، *المقدمات فی کتاب نص النصوص فی شرح فصوص الحکم*. تهران: توس.

بلخاری قهی(۱۳۹۷)، *وجه تنزیهی جلال و تشبیهی جمال*، در: *مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی*، بازیابی ۱ آبان ۱۴۰۳ از: https://cgie.org.ir/fa/article/219329/ *وجه تنزیهی جلال و تشبیهی جمال*

بلخاری قهی، حسن(۱۳۹۴)، *قدر: نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*. تهران: سوره مهر.

بلخاری قهی، حسن(۱۴۰۰)، فیزیس یا فوزیس. *غرب شناسی بنیادی*، شماره ۱: ۵۹- ۷۸.

تهناوی، محمد اعلی بن علی(۱۹۹۶)، *موسوعه کشاف اصطلاحات الفنون و العلوم*، بیروت: مکتب لبنان ناشرون.

DOI: 10.22034/rph.2024.2043487.1078

ثعالبی، عبدالرحمان‌بن محمد (۱۴۱۸)، الجواهر الاحسان فی تفسیر القرآن(تفسیر الثعالبی)، بیروت: دار احیا التراث العربی.

جامی، عبدالرحمان‌بن احمد(۱۳۵۲)، *اشعة اللمعات فی شرح اللمعات، در گنجینه عرفان*، چاپ حامد ربانی، تهران: کتابخانه علمیه حامدی.

جوادی والا، محمود(۱۳۸۹)، خلافت الهی از دیدگاه ابن عربی. *معارف عقلی*، شماره ۲: ۳۷-۶۸.

جیلانی، عبدالکریم‌بن ابراهیم(۱۴۱۸)، *الانسان الکامل فی معرفة الاواخر و الاوائل*، بیروت: دار الکتب العلمیه.

حسینی زبیدی واسطی، سید مرتضی(۱۴۱۴)تاج العروس من جواهر القاموس، بیروت: دارالفکر.

حکیم ترمذی، محمد(۱۹۶۵)، *ختم الاولیاء*. به کوش: عثمان اسماعیل یحیی، بیروت.

خانکه، مهدی(۱۴۰۲)، *تبیین مقام ابداع در صنع انسان کامل از منظر حکمت اسلامی*، رهپویه حکمت هنر، شماره ۱: ۵۹-۷۳.

خراسانی، شرف الدین(۱۳۹۹)، *ابداع، در: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی*، بازیابی ۶ فروردین ۱۴۰۲ از
ابداع/https://www.cgie.org.ir/fa/article

الراغب الاصفهانی، ابوالقاسم الحسین بن محمدبن مفضل(۱۴۲۲ ه. ق)، *المفردات فی غریب القرآن*. بیروت: دارالمعرفه.

روزبهان بقلی، روزبهان بن ابی نصر(۱۳۷۴)، *شرح شطحیات*، تصحیح: هانری کوربن، ترجمه: عیسی سپهبدی، تهران: طهوری.

ساربان نژاد، محسن؛ بلخاری قهی، حسن(۱۴۰۱)، میزان، نظریه هنر و زیبایی در عرفان ابن عربی. *رهپویه حکمت هنر*، شماره ۱: ۳۹- ۴۸.

سبزواری، محقق(۱۳۸۳)، *اسرار الحکم*، قم: مطبوعات دینی.

سلمی، محمد بن حسن(۱۳۶۹)، مجموعه آثار ابو عبدالرحمن سلمی، گردآورنده نصر اله پور جوادی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

سلمی، محمد بن حسین(۱۴۲۱)، *حقائق التفسیر*، بی جا.

سهروردی، شهاب الدین(۱۳۵۵)، *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*. تصحیح: هانری کربن، تهران: انجمن حکمت و فلسفه.

شریف دارابی شیرازی، عباس(۱۳۷۲)، *تحفة المراد: شرح قصیده میرفندرسکی*، تهران: چاپ محمدحسین اکبری ساوی، تهران.

صدرالدین شیرازی، محمد ابن ابراهیم(۱۳۴۰)، *رساله سه اصل*. تصحیح: سید حسین نصر، تهران: دانشگاه تهران.

صدرالدین شیرازی، محمد ابن ابراهیم(۱۳۷۸)، *رساله فی الحدوث(حدوث العالم)*. تصحیح: سید حسین موسویان، تهران: ناشر بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

صدوق، محمد بن علی(۱۴۱۷)، *الامالی*، قم: مرکز الطباعة و النشر فی مؤسسة البعثة.

طباطبایی، محمد حسین(۱۳۷۸)، *تفسیر المیزان*. ترجمه: محمد باقر موسوی، قم: دفتر انتشارات اسلامی.

طباطبایی، جواد؛ حاج منوچهری، فرامرز؛ اشرف امامی، علی(۱۳۹۸)، *حکمت، در: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی*، بازیابی ۱ فروردین ۱۴۰۲ از
https://cgie.org.ir/fa/article/236588/حکمت

طبرسی، فضل‌بن حسن(۱۳۷۸)، *تفسیر جوامع‌الجامع*، ج۴، تهران: چاپ ابوالقاسم گرجی.

طریحی، فخرالدین‌بن محمد (۱۴۱۴)، *مجمع البحرین و مطلع النیرین*، قم: بنیاد بعثت.

طوسی، محمد بن حسن(۱۴۱۴)، *الامالی*، قم: دارالثقافه.

طوسی، محمد بن حسن(بی تا)، *التبیان فی تفسیر القرآن*، بیروت: دار احیا التراث العربیه.

عین القضاه، عبداللّه‌بن محمد(۱۹۶۹)، *نامه‌های عین‌القضات همدانی*، ج۱، تهران: چاپ علینقی منزوی و عفیف عسیران.

غزالی، محمد بن محمد(بی تا)، *المقصد الاسنی فی شرح اسماء الله الحسنی*، قاهره: مکتب القرآن.

غزالی، محمد بن محمد(بی تا)، *روضه الطالبین و عمده السالکین*، بیروت.

فارابی، محمد بن محمد(۱۴۰۸)، *المنطقیات للفارابی*. قم: کتابخانه عمومی حضرت آیت الله العظمی مرعشی نجفی(ره).

فراهیدی، خلیل بن احمد(۱۴۱۰)، *کتاب العین*، چاپ دوم، قم: نشر هجرت.

فیروزآبادی، محمدبن یعقوب(۱۴۱۵)، *القاموس المحیط*، بیروت: دارالکتب العلمیه.

فیض کاشانی، محمد بن شاه مرتضی(۱۳۸۱)، *الاصفی فی تفسیر القرآن*، قم: لوح محفوظ.

قاسمی، محمد جمال الدین(۱۴۱۸)، *محاسن التأویل*، بیروت: دار الکتب العلمیه.

قرطبی، محمدبن احمد(۱۳۶۴)، *الجامع لاحکام القرآن*، تهران: ناصرخسرو.

قشیری، عبدالکریم‌بن هوازن(۱۹۷۴)، *الرساله القشیریه*، قاهره: چاپ عبدالحلیم محمود و محمودبن شریف.

قیصری، داوودبن محمود(۱۳۸۱)، *رسائل قیصری*، با حواشی محمدرضا قمشه‌ای، تهران: چاپ جلال‌الدین آشتیانی.

کاشانی، فتح‌اللّه‌بن شکراللّه(۱۳۳۶)، *تفسیر منهج الصادقین فی الزام المخالفین (تفسیر کبیر ملافتح‌اللّه کاشانی)*، تهران: چاپخانه محمد حسن علمی.

کاشی، عبدالرزاق(۱۳۷۹)، *مجموعه رسائل و مصنفات*، تهران: چاپ مجید هادی‌زاده.

کربن، هانری(۱۳۹۰)، *تخیل خلاق در عرفان ابن عربی*، ترجمه: انشاله رحمتی، تهران: جامی.

کلینی، محمد بن یعقوب(۱۳۷۵)، *اصول کافی*. ترجمه: محمد باقر کمره ای، چاپ سوم، قم: نشر اسوه.

کندی، یعقوب ابن اسحاق(۱۹۷۸)، *رسائل الکندی الفلسفیة*. به کوشش: محمد عبدالهادی ابوریده، قاهره: دارالفکر العربی.

متقی، علی بن حسام الدین(۱۴۱۹ه ق)، *کنز العمال فی سنن القوال و الافعال*. تصحیح: محمود عمر دمیاطی، بیروت: دارالکتب العلمیه.

مجلسی، محمدباقر(۱۳۶۸)، *بحارالانوار*. تصحیح: عبدالزهرا علوی، بیروت: دار احیاء التراث العربی.

محلی، محمدبن احمد، سیوطی، عبدالرحمان‌بن ابی‌بکر(بی تا)، *تفسیرالقران العظیم[معروف به تفسیر الجلالین]*، استانبول: دارالدعوة.

مستملی، اسماعیل‌بن محمد(۱۳۶۶)، *شرح التعرف لمذهب التصوف*، چاپ محمد روشن، تهران: چاپ محمد روشن.

مصطفوی، حسن(۱۴۰۲)، *التحقیق فی کلمات القرآن الکریم*، تهران: مرکز الکتاب للترجمة و النشر.

مقدسی، مطهر(۱۸۹۹) *البدء و التاریخ*. به کوشش: کلمان هوار، پاریس.

ناصرخسرو، ابو معین(۱۳۶۳)، *جامع الحکمتین*. به کوشش: هانری کربن و محمد معین، تهران: طهوری.

ناصرخسرو، ابو معین(۱۳۳۸)، *خوان الاخوان*. تصحیح: ع قویم، تهران: کتابخانه بارانی.
نجم رازی، عبداللّه‌بن محمد(۱۳۵۲)، *مرصاد العباد*، تهران: چاپ محمدامین ریاحی.
نصر، سید حسین(۱۳۹۹)، *معارف اسلامی در جهان معاصر*. تهران: سمت.
نصیر الدین طوسی، محمد بن محمد(۱۴۰۷)، *تجرید الاعتقاد*. تصحیح: محمد جواد حسینی جلالی، تهران: مکتب العلام الاسلامی.
نوری، حسین‌بن محمدتقی(۱۴۰۸)، *مستدرک الوسائل و مستنبط المسائل*، بیروت: موسسه آل البیت علیهم السلام لا حیا التراث.
هوشیار، مهران(۱۳۹۰)، *زبان فراموش شده(مقدمه‌ای بر مبانی هنرهای سنتی و تجسمی ایران)*. تهران: سمت.
مدخل جلال و جمال URL1: https://rch.ac.ir/article/Details?id=9813 (تاریخ بازبینی:۲۱ مهرماه ۱۴۰۳)

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

OPEN ACCESS

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

دراماتورژیِ مفهومِ تجلّی در متنِ نمایشی بر اساس اندیشه گابریل مارسل (نگاهی به نمایشنامه لطف) [۱]

سید صدرالدین فردوسی شاهاندشتی[۲]، شمس الملوک مصطفوی[۳]، سید ابوالقاسم حسینی ژرفا[۴]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۲۶ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۳۰ □ صفحهٔ ۱۳۹-۱۲۹
Doi: 10.22034/rph.2024.2043589.1079

چکیده

پژوهشِ حاضر به بررسی رابطه میان اندیشه گابریل مارسل، فیلسوف و نمایشنامه‌نویسِ مسیحی، و مفهوم تجلّی در عرفانِ اسلامی می‌پردازد. هدفِ این مطالعه، واکاویِ دراماتورژیِ تجلّی در متن نمایشی و ارائه راهکارهایی برای درک بهتر تجربه‌های عرفانی است. پرسش اصلی مقالهِ این است که چگونه می‌توان با تکیه بر اندیشه‌های مارسل، مفهوم تجلّی را در متن نمایشی به تصویر کشید؟ فرضیه بر این اساس استوار است که عبور از تأملات مادی به تأملات عمیق و معنوی، می‌تواند به خلق شخصیت‌هایی منجر شود که قادر به درک و نمایشِ مفهوم تجلّی باشند. این پژوهش با روش کتابخانه‌ای و تحلیلی-تفسیری، به بررسی عمق و معنای تجلّی در تجربه‌های دراماتیک پرداخته است. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهند که دراماتورژیِ مفهوم تجلّی در دنیای مدرن با چالش‌هایی مواجه است که ناشی از تغییرِ نگاه انسان به رازآلودگیِ جهان است. اندیشه مارسل، با تأکید بر اهمیت ارتباط بین الاذهانی و گذار از تأملِ اولیه به تأمل ثانویه، به کاراکترها کمک می‌کند تا از طریق درکِ عمیق تجربیات درونی به تحول برسند و تجربه‌های عرفانی و تجلّی را بیابند. در این راستا، دراماتورژ باید شرایطی را فراهم کند که شخصیت‌ها با موقعیت‌های واقعی روبه‌رو شوند و مخاطب با آن‌ها همزادپنداری کند تا به‌مرور آمادگی تجربه تجلّی را بیابد. نمایشنامه *لطف* اثر مارسل، نمونه‌ای برای تبیین این فرآیند در پژوهش حاضر است.

کلیدواژه‌ها: دراماتورژی، تجلّی، اندیشه مارسل، عرفان اسلامی، نمایشنامه

---

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکتری سید صدرالدین فردوسی شاهاندشتی، با عنوان «دراماتورژیِ مضامین عرفانی براساس اندیشه گابریل مارسل؛ مورد مطالعه: آثار قاسم هاشمی نژاد» است که به راهنمایی دکتر شمس الملوک مصطفوی و مشاوره دکتر سید ابوالقاسم حسینی ژرفا در دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات، تهران در حال انجام است.

۲. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email: sadra.ferdosi@gmail.com
۳. دانشیار گروه فلسفه، دانشکده علوم انسانی، واحد تهران شمال، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: sha_mostafavi@yahoo.com
۴. دانشیار گروه حکمت هنر، موسسه آموزش عالی هنر و اندیشه اسلامی، قم، ایران.
Email: dr.zharfa@itaiha.ac.ir

استناد: فردوسی شاهاندشتی، سید صدرالدین، مصطفوی، شمس الملوک؛ حسینی ژرفا، سید ابوالقاسم. (۱۴۰۳). دراماتورژیِ مفهومِ تجلّی در متنِ نمایشی براساس اندیشه گابریل مارسل (نگاهی به نمایشنامه لطف). رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۱۲۹-۱۳۹.
https://rph.soore.ac.ir/article_717302.html

مقدمه

در فرهنگ ایرانی پس از اسلام، مفهوم معرفتِ خداوند، زمینه‌ساز شکل‌گیری نگرشِ عرفانی شد. از اعمال و سلوکِ عارفان، عرفان عملی و از نظام‌مندی این سلوک، عرفان نظری و از بُعد احساسی و هنری آن، عرفان ادبی متولد شد. عرفان ادبی یا همان ادبیاتِ عرفانی سعی دارد تا مفاهیم و مضامین الهی را که از طریق زبان عِلمی قابل بیان نیستند، به شیوه متفاوتی بازگو کند. عرفانِ شرق جهان اسلام به‌ویژه عرفان خراسانی، تألیفات زیادی در این حوزه دارد و در ادبیات منثور می‌توان از خواجه عبدالله انصاری و در ادبیات منظوم از سنایی، عطّار و مولوی نام برد. همچنین نمایش ایرانی-اسلامی در کنار قصّه‌های عرفانی، در بستر تاریخ، جایگاه خود را حفظ کرده است. با گذر زمان و تحولات دوران مشروطه، تغییرات بنیادینی در ادبیات و هنرهای نمایشی ایران پدید آمد. با ورود به دوران مدرن، آثار اروپایی به‌تدریج جایگاه خود را در ایران پیدا کردند و درام مدرن، با ریشه‌های یونانی و نگرش سوبژکتیویستی جدید، نوعی تضاد شناختی را ایجاد کرد که موجب حسّ بیگانگی نسبت به میراث ادبی-عرفانی گذشته شد. اگرچه برخی نویسندگان سعی می‌کنند با به‌کارگیری ساختارهای روایی جدید، مضامین گذشته را زنده کنند، این تلاش غالباً ناکافی است، چراکه این مسئله، یک پرسش فلسفی است و واکاویِ عمیق‌تری در آرای متفکران را طلب می‌کند. در تاریخ ادبیاتِ دراماتیک هم‌زمان با عصر روشنگری مفهوم دراماتورژی شکل گرفت. این مفهوم، ساحت نظر و عمل را در نگارش و اجرای نمایشنامه در بر می‌گیرد. با توجه به چالشِ میان سنّتِ عرفانی و درام مدرن، پرسش اساسی این است که چگونه می‌توان از اندیشه‌های گابریل مارسل، فیلسوف و نمایشنامه‌نویس مسیحی، برای دراماتورژیِ مفهوم تجلّی استفاده کرد؟ دراماتورژی به‌عنوان فرآیند خلق و تنظیمِ متن نمایشی، این امکان را به هنرمندان می‌دهد که مفاهیم عمیقِ عرفانی را در قالب درام به تصویر بکشند. مارسل، که در قرن بیستم می‌زیست، توانسته است نگرش فلسفی-الهیِ خود را در قالب درام به تصویر بکشد و با در نظر گرفتن وضعیت انسان معاصر، فضایی برای گفتگوی نمایشی بین سلیقه‌های مختلف فراهم کند. این پژوهش بر دراماتورژیِ متن و نگارش آن تا پیش از اجرا تمرکز دارد و تأملاتِ مربوط به دراماتورژی اجرا در این مطالعه مورد بررسی قرار نمی‌گیرد.

یکی از مفاهیم مهمی که در این پژوهش به کار گرفته شده، مفهوم تجلّی است. تجلّی در عرفان اسلامی به معنای ظهور صفات الهی در قلب سالک و نزدیکی به حقیقت مطلق است. این مفهوم در سلوکِ عارفان مورد توجه قرار می‌گیرد و می‌تواند برای خلق شخصیت‌ها و بروز تجربیات معنوی آنان در متن مورد استفاده قرار گیرد. بر این اساس، پرسش اصلی این است که چگونه می‌توان از اندیشه مارسل برای دراماتورژی مفهوم تجلّی در نگارش نمایشنامه بهره برد؟ همچنین، سؤالات فرعی عبارت‌اند از: ۱) چه چالش‌هایی در به‌کارگیری اندیشه مارسل در این زمینه وجود دارد؟ ۲) چگونه می‌توان میان مفهوم تجلّی در عرفان اسلامی و اندیشه مارسل ارتباط برقرار کرد؟ هدف اصلی این پژوهش، بررسی امکان استفاده از اندیشه گابریل مارسل برای دراماتورژی مفهوم تجلّی در نمایشنامه است. اهداف فرعیِ این پژوهش شامل بررسی چالش‌های دراماتورژیِ تجلّی در دنیای مدرن و مطالعه تعامل بین عرفان اسلامی و اندیشه مارسل است. با توجه به کاهش ارتباط انسانِ مدرن با مفاهیم عرفانی به دلیل رشد عقلانیت تکنیکی، ضرورتِ این پژوهش در تبیین این مفاهیم و انتقال آن به مخاطب امروزی است. بازنگری در مفهوم تجلّی از منظر اندیشه مارسل و عرفان اسلامی می‌تواند به درک عمیق‌تری از سلوک معنوی و بازگشت به ریشه‌های عرفانی در هنرهای نمایشی منجر شود. این پژوهش می‌تواند گامی مؤثر در بازسازی پیوندِ میان میراث عرفانی و درام مدرن باشد و به عنوان الگویی برای تلفیق سنن گذشته با چالش‌های فکریِ دنیای معاصر عمل کند. طبیعتاً عدم پرداختن به این موضوع، کاستی‌هایی در درک عمیق‌تر از مفاهیم عرفانی و نحوه بازنمایی آن‌ها در نگارشِ نمایشنامه به وجود می‌آورد.

روش پژوهش

نوشتارِ پیش رو با گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و تحلیل داده‌های به‌دست‌آمده به شیوه تحلیلی-تفسیری، تلاش می‌کند تا با توجه به اندیشه‌های گابریل مارسل، که بر انضمامی کردن مفاهیم انتزاعی و بازتاب آن‌ها در عناصر نمایشی تأکید دارد، چگونگی دراماتورژی مضمون تجلّی را روشن سازد. این پژوهش به دنبال بررسی عمیق‌تری از نحوه تجلّی مضامین عرفانی در ساختار نمایشی است و در این مسیر، روش‌های تحلیلی و تفسیری را در ارتباط با عناصر دراماتیک و فلسفی به کار می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

پیرامون دراماتورژیِ مارسل در ایران، تحقیقی صورت نگرفته و غالب پژوهش‌ها در قلمرو اندیشه‌های فلسفی او متمرکز هستند. اما در باب رابطهٔ فلسفه و نمایش مارسل، دو مقاله با عنوان «بازتاب اندیشه‌های مارسل در نمایشنامه‌های او» در مجله کیمیای هنر و مقاله‌ی «ارتباط با دیگری از دیدگاه گابریل مارسل و بازتاب آن در نمایش شیرفهم» در مجله فلسفه تحلیلی توسط دکتر محمدرضا ریخته‌گران و خانم منصوره محمودی به چاپ رسیده است. همچنین پایان‌نامه‌ای با عنوان «بازتاب فلسفهٔ اگزیستانس در نمایشنامه‌های مارسل» در مقطع دکتری توسط خانم منصوره

DOI: 10.22034/rph.2024.2043589.1079

محمودی در واحد علوم و تحقیقات_سال۹۳ به نگارش درآمده و دفاع شده است. در باب نسبت مارسل و عرفان اسلامی پایان‌نامه‌ای با عنوان «رابطه عشق و تنهایی از نگاه مولانا و گابریل مارسل» توسط لیلا پسند در بهمن ۱۳۹۶ و همچنین پایان‌نامهٔ دیگری در مقطع ارشد با عنوان «راز هستی از دیدگاه مارسل و حافظ» توسط مرضیه نصیری در تابستان ۱۳۹۲ به نگارش درآمده است.

در خارج از ایران، تحقیقات انجام‌شده در رابطه با فلسفه و درامِ مارسل به‌ویژه در آمریکا قابل توجه است. برای نمونه می‌توان به انجمن مطالعاتی مارسل[۱] در دانشگاه راکهرست[۲] و همچنین نشریه *مطالعاتی مارسل*[۳] به ریاست دکتر برندن سویتمن[۴] اشاره کرد. اما مشخصاً در مورد دراماتورژیِ گابریل مارسل، مقاله‌ای با عنوان «دراماتورژیِ کاتولیک در آثار مارسل»[۵] توسط توماس میچاد[۶] در ژورنال *رنسانس*[۷] منتشر شده است. در سال ۲۰۲۱ نیز مقاله‌ای با عنوان «زندگی روزمره در فلسفه و دراماتورژیِ گابریل مارسل»[۸] در مجله فلسفه یکی از دانشگاه‌های مسکو به چاپ رسیده است.

چیستی مفهوم دراماتورژی

دراماتورژی به دلیل پیچیدگی‌اش در هنر و علوم انسانی، تعریفی جامع ندارد و حتی در ترجمه آن به فارسی توافقی نیست. بررسی تعاریف مختلفی که در قلمرو ادبیات نمایشی ارائه شده، می‌تواند به ما کمک کند تا با گزینش و تعیین قلمروی خاص، محدوده پژوهش را مشخص کنیم. پیچیدگی در تعریفِ واژه دراماتورژی، بسیاری را به تعریف‌ناپذیری این مفهوم سوق داده است. کریس پارکر می‌گوید که «دراماتورژی مدت‌هاست که از تعریف آسان دور مانده است» (Routledge, 2015: 3). همچنین، دیوید کوپلین تعریف واژه دراماتورژی را غیرممکن می‌داند (براهیمی و خاکی، ۱۳۹۰: ۵۰). اما ماری لاکهرست تاریخ دراماتورژی را به تلاش‌های لسینگ[۹] در تئاترِ آلمانِ قرن هجدهم مرتبط می‌داند (لاکهرست، ۱۳۹۳: ۳۱) و پس‌ازآن برتولت برشت در قرن بیستم، در این زمینه تحولات عمده‌ای ایجاد می‌کند. دراماتورژی، مفهومی سیّال است و تعریف دقیق وظایف دراماتورژ همچنان محل بحث است. رابرت اسکنلن در کتاب *اصول دراماتورژی* بیان می‌کند: «به نظر می‌رسد هیچ‌کس کاملاً قادر به درک یا توصیفِ جانِ کلام دراماتورژ نیست» (اسکنلن، ۱۴۰۲: ۴۸). برخی دراماتورژ را به‌عنوان پُلی بین کارگردان و عوامل صحنه و برخی دیگر به‌عنوان خون در شریان اثر تئاتری معرفی می‌کنند (چمرز، ۱۳۹۴: ۱۰). بر این اساس، دراماتورژ باید با دانشِ نظری درام و سایر علوم مرتبط آشنا باشد. به تعبیر لیون کَتس، «هدف دراماتورژی حل تضاد میان اندیشه‌ورزی و عمل‌گرایی در تئاتر و درهم آمیختن این دو در یک کل انداموار است» (براهیمی و خاکی، ۱۳۹۰: ۲۹). همچنین، دراماتورژ به‌عنوان سفیر فرهنگی یا جهانگرد شناخته می‌شود. به‌عنوان‌مثال، گوته به ادبیات جهانی توجه داشت و تلاش می‌کرد تا آن را از منظر فرهنگ‌های مختلف بررسی کند (Routledge, 2015: 1). به‌این‌ترتیب، فرایند دراماتورژی می‌تواند این امکان را فراهم کند که میراث فرهنگیِ گذشته در زمان حال جاری شود.

با وجود تعاریف و تعابیر مختلف از دراماتورژی و گسترهٔ آن، ضروری است که به قلمرو مشخصی از آن برویم. گابریل مارسل، فیلسوف و نمایشنامه‌نویسِ فرانسوی، در نگارش آثار نمایشی و همچنین در زمینه دراماتورژی فعالیت داشت. او نه‌تنها دانشِ نظری تئاتر را درک کرده، بلکه با ایجاد آثار نمایشی و ورود به فضای عملیِ دراماتورژی، به مفهوم این حوزه عُمق و غنای بیشتری بخشیده است. در ادامه، به بررسی دقیق‌تر مفهوم دراماتورژی در منظومه فکری مارسل خواهیم پرداخت و تلاش خواهیم کرد تا ارتباطات میان تفکر فلسفی او و عناصر دراماتیکِ این نمایشنامه‌نویس فرانسوی را تبیین کنیم.

دراماتورژیِ گابریل مارسل

به اعتقاد خانم هانلی (مارسل‌پژوه آمریکایی) مارسل را می‌توان به عنوان یک دراماتورژ شناخت، کسی که مفاهیم ژرف را به نحوِ وجودی در قالب تئاتر در هم می‌آمیزد. «نمایشنامه‌های مارسل حس فوق‌العاده‌ای از عملکرد روانی انسان نشان می‌دهند و همچنین او اجازه می‌دهد که نمایش‌هایش از وجودِ خودش سرچشمه بگیرند»(Hanley, 1998: 20). این اثرپذیریِ مارسل از زندگیِ شخصی‌اش به حدی بود که مرگ مادرش در چهارسالگی منشأ بسیاری از کندوکاوهای فلسفی او و همچنین منبع الهام برخی از آثار نمایشی او قرار گرفت.[۱۰] تئاتر به مارسل این امکان را می‌دهد که نگرش‌ها و ایده‌های مختلفی را که مردم در مورد برخی از موضوعات اساسی شکل داده‌اند به صورت خاصی مرتب کند. نمایشنامه‌نویسی به او این امکان را داد که جست‌وجوهای درونی و کشمکش‌های زندگی‌اش را به نمایش بگذارد. این روحیه مارسل را می‌توان به عنوان تفسیری خاص از دراماتورژی او دانست که کشمکش‌های بیرونی و درونی را در متن، دراماتورژی می‌کند(Hanley, 1998: 20). در همین راستا، برندن سویتمن در مقدمه کتاب *آستانه نامرئی*[۱۱] می‌نویسد: «درام مارسل آینه‌ای را به مخاطبان و خوانندگان عرضه می‌کند که انعکاس مشکلات خودشان است که می‌تواند منجر به آگاهی و درک بیشتر شود»(Marcel,2019: 13). دراماتورژی مارسل به‌نوعی به فلسفه انضمامی وابسته است. کار فلسفی او پس‌ازآن با موقعیت‌های عینیِ شخصیت‌های نمایشی‌اش مضمون‌سازی[۱۲] می‌شد. بر این اساس، یکی از حیطه‌های اصلی فلسفه مارسل،

توجه به انضمامی شدنِ امر دینی و نسبت آن با درام است که درنهایت به یکی از کانونی‌ترین وجوه فلسفه‌اش تبدیل می‌شود. بنابراین می‌توان از دراماتورژیِ اندیشه دینی و عرفانی در آثار نمایشیِ او سخن گفت.

مارسل و دراماتورژیِ اندیشه دینی

هم‌زمان با تحولاتِ قرن نوزدهم در اروپا و ضعیف شدنِ نهادهای دینی در عرصه‌های رسمیِ جامعه و تحولات فکری در فلسفه و تئاتر، همواره گرایش به معنویتِ دینی در آثار برخی از نویسندگان دیده می‌شد. در این دوره، نگرشِ دینی و عرفانی در آثار نمایشنامه‌نویسانی نظیر پُل کلودل[۱۳]، تی اس الیوت[۱۴] و گابریل مارسل به عنوان پاسخی به موقعیت پوچ‌انگارانه ظهور پیدا کرد. پدرِ مارسل ندانم‌گرا بود و به همین دلیل، او تربیتِ دینی نشد. بااین‌حال، نهایتاً در سال ۱۹۲۹ در ۳۹ سالگی کاتولیک شد و فلسفه‌اش بعدها به عنوان «اگزیستانسیالیسمِ مسیحی» شناخته شد. کاتولیک‌گراییِ مارسل بسیار چشمگیر بود، اما او عنوان اگزیستانسیالیستِ مسیحی را نمی‌پسندید(فلسفه قاره‌ای، ۱۳۹۸: ۲۲۵). یکی از دلایل اکراهِ او از این نام، خلط فلسفه‌اش با فلسفه سارتر بود. بعدها یکی از شاگردانش فلسفه او را نوسقراط‌گرایی دانسته و مارسل نیز به این نتیجه رسید که نزدیک‌ترین مفهوم به تفکرش نوسقراطِ مسیحی است. مارسل در مصاحبه‌ای با پل ریکور[۱۵] خود را فیلسوف آستانه می‌خواند؛ فیلسوفی که به شیوه‌ای دشوار، خود را در میان مؤمنان و نامؤمنان نگه داشته است(Marcel,1973: 240). این ویژگی به او این امکان را می‌دهد که همدلانه با هر دو گروه سخن بگوید و میان آن‌ها گفت‌وگو برقرار کند. بازتابِ بر آستانه ایستادن را می‌توان در آثار نمایشی‌اش مشاهده کرد. او بر انسانِ رهرو و سالک تأکید می‌کند که می‌تواند فراتر از وضعیت خود سفر کند. در کتاب *انسان مسئله‌گون*، مارسل تحولاتِ دو قرنِ پیش از خود را زمینه‌ساز جدا شدنِ انسان از مرجع الهی‌اش می‌داند و از منظر او این امر باعث شده که انسان به سؤالی بی‌پاسخ برای خود تبدیل شود.[۱۶] از دیدگاه او، یکی از علل اصلیِ بی‌قراری انسان مدرن، فروکاستنِ او به کارکردهایش است. او معتقد است راه رهایی از این وضعیت، عبور از تأمل اولیه و رسیدن به تأمل ثانویه[۱۷] است(Marcel,1963: 15). تأمل اولیه انسان را در ابژه‌سازی و تسلط بر اشیا محدود می‌کند. این نوع تأمل بر شناخت بیرونی و علمی از جهان استوار است و مقولاتی مانند تملک، محاسبه و پیش‌بینی و تحقیق‌پذیری را در بر دارد. به‌عبارت‌دیگر، این تأمل، جهان را به چیزی قابل تسلط و ابژه‌ای برای کنترل تبدیل می‌کند و درنتیجه، انسان را از حیرت و مواجهه با رازهای متافیزیکی محروم می‌سازد. اما تأمل ثانویه برخلاف تأمل اولیه که مبتنی بر انتزاع و تملک است، تأملی است انضمامی، فردی، اکتشافی، گشوده و پذیرای موضوعی که پیرامون آن بحث می‌کند. در این نوع تأمل، موضوع تفکر بخشی از فرد می‌شود و انسان نمی‌تواند خود را از آن جدا کند؛ درواقع، متفکر ناگزیر است با موضوعِ خود درگیر شود و آن را از درون تجربه کند(کرنی، ۱۳۹۸: ۲۳۱). ریشهٔ این نوع تأمل، حیرت است؛ حیرتی که انسان را به جست‌وجوی معنای عمیق‌تر و تجربیّات متافیزیکی سوق می‌دهد. این دو نوع تأمل نقش اساسی در درک سلوک معنوی شخصیت‌ها در درام‌های مارسل ایفا می‌کنند.

او در بخشی از کتابِ *تئاتر و دین*، به بررسی پتانسیل‌های مسیحیت برای نمایشنامه‌نویسی، به تئاتر مذهبیِ قرون‌وسطا و نمایشنامه‌های قرن نوزدهم که در باب دین نوشته شده‌اند می‌پردازد. مارسل تأکید می‌کند که نمایشنامه‌نویسِ دین‌دار نباید از واقعیتِ اسرارآمیزِ لطف الهی غافل بماند. البته او یادآوری می‌کند که دراماتورژ مذهبی نباید صرفاً برای روشنگری و بیدارکردنِ مخاطب، به ایمان و لطف الهی متوسل شود، زیرا این به معنای استفادهٔ ابزاری از آن است. هدف نویسنده مذهبی باید آن باشد که این ایمان و فضل الهی را به عنوان یک حقیقتی کلی در خدمت خودِ حقیقت و لاغیر، بیان کند، به‌گونه‌ای که پرتو حقیقت مخاطب را به آگاهی برساند، نه آنکه به او حقنه کند. از منظر مارسل، «وظیفه غاییِ درام‌نویس مسیحی، روبه‌رو کردن تماشاگر (نه تماشاگر محض، بلکه وجود انسان) با خداست»(مارسل، ۱۳۸۱: ۷۹). همان‌طورکه بیان شد مارسل در کودکی تربیتِ مذهبی نشد و بعدها به دیانتِ مسیحی تعلق خاطر پیدا کرد. این ویژگیِ آستانه بودن را حفظ کرد تا با غیر دین‌داران همدلی کند. او سعی می‌کند پرسش‌های آن‌ها را در اثرش بازتاب دهد تا در موقعیت‌های مختلف، کاراکترهای نمایشنامه پیرامون آن گفت‌وگو کنند. اساساً «مارسل به عنوان یک مدافع یا ایدئولوگِ کاتولیک نمی‌نوشت. برخلاف سارتر که کاراکترهایش معمولاً ماشین هستند، نه انسان‌های آزاد و زنده، بلکه سخنگویانِ نویسنده هستند»(Lazaron,1978: 165). مارسل زمینه‌ای را فراهم می‌کرد تا کاراکترها مسیر خودشان را انتخاب کنند. خلقِ چنین موقعیتی باعث می‌شود که مخاطبِ ندانم‌گرا، نسبی‌انگار، شکّاک یا خداناباور، از طریق یکی از شخصیت‌ها، همدلانه با نمایشنامه پیش برود و در یک موقعیّتی در مواجه با امر مطلق یا به‌طور مشخص با امر دینی قرار بگیرد یا دست‌کم به‌واسطه پرسش‌های مطرح شده در اثر نمایشی، بدان بیندیشد.

پل ریکور در مقدمه کتابِ کاترین رُز هانلی که پیرامون فلسفه و تئاترِ مارسل نوشته شده، اشاره می‌کند که تمام نمایشنامه‌های مارسل کیفیت دراماتیک خود را نه‌تنها از تضادِ بین شخصیت‌ها، بلکه از دوگانگی پاسخ‌هایی که از اندیشه‌هایشان ناشی می‌شود

DOI: 10.22034/rph.2024.2043589.1079

دریافت می‌کنند(Hanley,1997:x). درنهایت، از دل این نوع کشمکشِ دراماتیک، امر دینی امکان بروز می‌یابد و مخاطبین با هر اندیشه، فضایی برای تأمل در باب دین می‌یابند. مارسل بر اصالت هنرِ دینی تأکید دارد اما نه به شکل کاتولیسیسم دُگماتیک، بلکه نوعی از مذهب که جست‌وجوگری در انسان را تقویت می‌کند. هربرت اسپیگلبرگ معتقد است که این جست‌وجوگری، مارسل را به «کاوشگرِ عرفانِ تازه‌ای ناظر به هستی» بدل می‌کند(اسپیگلبرگ، ۱۳۹۲: ۶۷۷). توماس میچاد، توجه به ابعادِ وجودی انسان از مسیر خداباوری را، ازجمله ویژگی‌های مارسلِ برمی‌شمرد. او مارسل را دراماتورژی می‌داند که قطعاً یک سالکِ کاتولیک محسوب می‌شد. «انسان سالکی که با کاوش، ایمان را با شخصیت‌های نمایشی در موقعیت‌هایشان گره زده و در آن متجلّی کرده است»(Michaud,2003: 1). هیلدا لازارون در کتاب *گابریل مارسل دراماتیست* می‌نویسد«نمایشنامه‌های مارسل توسط رویدادهای بیرونی شکل نگرفته‌اند و همیشه ریشه در ضمیرِ ناخودآگاه دارند که اغلب راه حل خود را در تعالی‌گراییِ عرفانی[۱۸] می‌یابند»(Lazaron,1978: 154). بااین‌حال، درست است که مارسل از نسبت درام مسیحی و ایمان سخن می‌گوید اما نگران است که تبلیغِ دین از طریق تئاتر به هنر آسیب بزند. درعین‌حال مارسل مدافعِ هنر برای هنر هم نیست و این نظریه را متأثر از اصالتِ زیباشناسی می‌داند که عمرش به سر آمده، بلکه عمیقاً مشکوک و محل تردید نیز هست(مارسل، ۱۳۸۱: ۷۱). اندیشه دینیِ مارسل که با درامِ او گره خورده است، دینِ نهادینه شده را لزوماً برنمی‌تابد بلکه نوعی سلوک عرفانیِ مدنظرش را ذیل تفکر افلاطونی_مسیحی بارور کرده است. این اندیشه که ویژگی بین‌الاذهانی[۱۹] دارد، ظرفیت گفت‌وگو و هم‌نشینی با ساحت‌های مختلف معنوی مانند عرفان اسلامی را دارد که از طریقِ آن می‌توان درباره دراماتورژیِ مفهوم تجلّی سخن گفت. البته این جستار به دنبالِ تطبیق اندیشه مارسل و عرفان اسلامی نیست. بلکه با تکیه بر نگرشِ دراماتورژیکِ مارسل به دنبال دراماتورژیِ مضمون تجلّی است که از مفاهیم مهم عرفانِ اسلامی به شمار می‌رود. بر این اساس در ادامهٔ بحث به تبیینِ این مفهوم عرفانی می‌پردازیم.

مفهوم تجلّی در عرفان اسلامی

عارفِ مسلمان، با زمینه مطالعات قرآنی و درکش از سنّت نبوی، پس از مواجهه با هستی به مبدأ و مقصدِ انسان می‌اندیشد و این‌که چگونه باید به‌سوی بی‌نهایت طیِ طریق کند. در میان متونِ عارفان، مضمونِ تجلّی بیش از همه مورد توجه قرار گرفته است. سیرِ تاریخیِ واژه تجلّی در عرفان اسلامی را می‌توان در گرایش‌های مختلفِ این نحله عرفانی دنبال کرد. این سیر شامل احوالات و مقامات عارفان و حقایقی که برایشان متجلی شده تا رویکرد تمثیلی_رمزی در قصه‌های عرفانیِ و همچنین هستی‌شناسی عرفانیِ مفهوم تجلّی که با ابن‌عربی به اوج خود می‌رسد. این پژوهش ضمن تعریف کوتاه تجلّی در عرفان نظری بر مضمون تجلّی در عرفان عملی متمرکز است.

تجلّی در لغت به معنای جلوه نمودن یا آشکار و ظاهر شدن است و در اصطلاح به بیان عبدالرزاق کاشانی: «تجلّی یعنی آنچه از انوار غیوب که بر دل‌ها آشکار می‌شود»(کاشانی، ۱۳۹۶: ۱۷). تأثیر عُرفا از قرآن و احادیث در شکل‌گیریِ معنای تجلّی نمودِ بسزایی داشته است. مهم‌ترین آیه‌ای که می‌توان بدان اشاره کرد آیه ۱۴۳ سوره اعراف[۲۰] است که به ظهور و نوعی آشکار شدن خداوند اشاره می‌کند. البته این ظهور به معنای ظهور خودِ خداوند نیست، بلکه ظهور آیات و نشانه‌های قدرت او که بر کوه ظاهر شد، اشاره دارد. همچنین حدیث مشهورِ گنج پنهان[۲۱] که میان عارفان مسلمان شهرتِ بسیاری دارد، به حرکت حُبّی خداوند نظر می‌کند که این حرکت، به ظهور شئون ذاتی‌اش می‌انجامد. در عرفان اسلامی، تجلّی به دو معنای هستی‌شناختی و سلوکی آمده است. معنای اول، که بیشتر نزد ابن‌عربی و پیروانش نمود پیدا کرده، در تبیین نظامِ هستی به کار می‌رود و در این معنا، تجلّی مترادف خلق و آفرینش است. اما تجلّی در عرفان عملی، جلوه کردنِ خداوند بر دل سالکی است که به شیوه‌های متفاوت در سفرِ باطنی‌اش به‌سوی حق نقش برجسته‌ای دارد. درواقع «عرفان عملی تبیین‌کننده مدارج قرب و منازل الی‌الله است که عارف آن را باید طی کند»(امینی نژاد، ۱۳۹۸: ۲۱). بنابراین، متون اولیه عرفانی بیشتر جنبه شهودی داشته و منشأ تحولات سالک در سیر باطنی‌اش بوده‌اند. در بیانِ عُرفای نخستین، تجلّی به‌وسیله واژه‌های نظیر نور، رؤیت و اشراق، که نمادهای بصری‌اند و با قلب پیوند دارند شناخته می‌شود. ریشه تابش این نور و متجلّی شدن آن بر قلب سالک، درد و طلبی است که در وجودش شکل گرفته و این نکته‌ای است که با استدلال و یادگیریِ صرفِ دروس مدرسی، به دست نمی‌آید. سالک با سیر باطنی در شیوه عملیِ عرفان، نقش ویژه‌ای را ایفا می‌کند. او با استمرار و مداومت در سلوک، نتایجی را رقم می‌زند که موجب بروز احوال عرفانی خاص در او می‌شود و این سیر نهایتاً منجر به جلوه کردن حق بر قلبِ عارف می‌شود. به همین دلیل، عرفان عملی بر مبنای قابلیت سالک نسبت به تجلیّات حق تبیین می‌شود. چنان‌که نجم‌الدین رازی در *مرصادالعباد* به‌نقل‌از پیر هرات می‌گوید: «تجلّی حق ناگاه آید اما بر دل آگاه آید»(نجم‌الدین رازی، ۱۳۸۳: ۳۱۸). دلی که زدودنِ زنگار را از قلبش در دستور کار قرار داده است، می‌تواند با به‌کارگیری اراده انسانی، تجلّی را تجربه کند. مسیرِ میان سالک و حق دوطرفه است و تجلّی به معنای برخاستن حجابِ میان بنده و حق است. بنابراین صیقل دادنِ قلبی که به‌واسطه تمایلات بشری غبار گرفته است، نیاز

به اراده انسانی برای تحول دارد. چنانکه نجم‌الدین رازی نیز به پاک کردن دل از کدورت از ماسوای حضرتش اشاره می‌کند(همان). اگر سالک به صفات انسانی‌اش اشتغال داشته باشد، از دیدن آنچه پسِ پرده است محروم می‌گردد؛ اما کنار زدن پرده تعلقات می‌تواند او را به جایی برساند که خداوند بر او متجلّی گردد.

در اینجا باید به مفهوم ستر و استتار اشاره کنیم؛ به معنای در پرده قرار گرفتنِ حق و پوشیدگی آن. البته صفاتِ انسانی و مشغله‌های حول آن این حجاب و پوشیدگی را ایجاد می‌کند. مستملی بخاری می‌گوید: «چون سرّ او به خویشتن مشغول گردد یا به دیدن خویش و به صفات خویش مشغول شود؛ محجوب گردد از دیدن غیب، این را استتار خوانند»(مستملی بخاری، ۱۳۷۵: ۱۶۵۴). و از دیدگاه عزالدّین کاشانی منظور از استتار، در پرده شدنِ نور حقیقت به‌واسطه عیان شدنِ صفات انسانی و تراکمِ ظلمات آن است(کاشانی، ۱۳۸۱: ۱۲۹). ستر همچنین معنای دیگری دارد و آن پوشیدگی عالمِ شهادت است. همان‌طور که دیدنِ غیر، موجب استتار حق می‌شود، تجلّی و مشاهده حق نیز موجب پوشیدگی و دیده نشدن اشیاء می‌گردد و «تجلی رافع حجاب بشریت است»(کاشانی، ۱۳۸۱: ۱۳۰). رضا هم در مقامات آمده و هم در احوال سالکان و در این میان اختلافی میان عارفان وجود دارد. اما از منظر هجویری، رضا نهایت مقامات و بدایت احوال است.[۲۲] اگر بخواهیم به رضا از احوال عرفانی بپردازیم باید بگوییم که سالک باید همه‌چیز را در قلمرو خداوند ببیند. کسی که در مسیر دستیابی به احدیّت است، همه‌چیز را خواسته او می‌داند و از حوادثی که بر او وارد می‌شود خرسند است. عارف در حال، خود را به خداوند سپرده و بدین خاطر به سکون و آرامش می‌رسد. چراکه با وقوع حوادث مضطرب نمی‌شود. این رضایت باطنی، نتیجه تجلّی فعل الهی است.

نکته‌ای که حائز اهمیت است، تحول سالک است که هر بار ظرفیت تابش انوار تجلّی را فراهم می‌کند. نه اینکه دگرگونی در صفات الهی اتفاق بیفتد. به قول کاشانی توجه باطن به مطالعه کمال، جمال اُنس است و توجه به کمال جلال، هیبت است(کاشانی، ۱۳۸۱: ۴۲۱). همچنین هرکدام از تجلیّات در احوال مختلف برای هر سالک، کیفیت خاص خود را دارد و دگرگونی‌های خود را طلب می‌کند که با توجه به حالات سالک و انتخاب‌هایی که در مسیر می‌کند، این مسئله را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

بحث و بررسی

نخستین و مهم‌ترین چالش اساسی که دراماتورژِ سالک با آن روبه‌رو است، تغییر نگاهِ انسان مدرن به هستی است. این تغییر که مارسل از آن با عنوان راززدایی یاد می‌کند، در قالب ساختارهای تکنیکی و عقلانی مدرن، ظرفیتِ درک و تجربه امر قدسی را کاهش داده است. آنچه یک دراماتورژ باید انجام بدهد این است که ابتدا این دگرگونی را بفهمد و بررسی کند که خودِ او تا چه حد تحت تأثیر این روند قرار دارد. این چالش نه‌تنها در نگارشِ یک متن عرفانی، بلکه در رساندن پیام آن به مخاطب امروزی نیز وجود دارد. با توجه به پیچیدگی‌های دنیای مدرن، نویسنده‌ای که در پی خلق یک نمایشنامهٔ عرفانی است، بیش‌ازپیش با "استتار الهی" مواجه می‌شود؛ یعنی تجربهٔ خداوند و ظهور آن در زندگی انسان، تحت تأثیر این تکنیکی شدن زندگی کم‌رنگ شده است. در دراماتورژیِ مفهوم تجلّی، شخصیت‌های نمایشنامه باید در فرآیند سلوک خود از تأمل اولیه عبور کرده و به تأمل ثانویه برسند. جایی که آنان به جای مواجههٔ عقلانی، در تجربهٔ وجودی قرار می‌گیرند و مفهوم تجلّی برای آنان ملموس می‌شود. با استفاده از این تمایز، دراماتورژ می‌تواند شخصیت‌هایی خلق کند که ابتدا درگیر با تأملات سطحی و ابژه محور زندگی مدرن هستند، اما در طی فرآیندِ داستانی، به‌تدریج به تجربه‌ای عمیق‌تر و معنوی‌تر از تجلّی دست می‌یابند. این تغییرِ دراماتیک، اساسِ سلوک معنوی و دراماتورژیِ تجلّی را شکل می‌دهد. برای فهم بهتر این فرآیند، می‌توان به نمایشنامهٔ *لطف*[۲۳] اثر گابریل مارسل اشاره کرد. این اثر که یکی از نخستین نمایشنامه‌های اوست، در پنج پرده نوشته شده و در سال ۲۰۱۹ توسط ماریا تراب[۲۴] به انگلیسی ترجمه و منتشر شده است.

خلاصه نمایشنامه

فرانسیس، شخصیت اصلی نمایشنامه، دختری جوان با دیدگاه‌های فمنیستی و آزاداندیشانه است که در دانشگاهِ علوم تجربی تحصیل می‌کند و نمایشنامه‌های ساختارشکن(به لحاظ فرهنگی) می‌نویسد.[۲۵] او نامزد جرارد است، پسری محجوب که به بیماری سِل مبتلا شده و به همین دلیل، تصمیم دارد رابطه‌شان را به پایان برساند. اما فرانسیس با اصرار به ازدواج سریع، می‌خواهد او را به آسایشگاه ببرد تا درمان شود. جرارد تحت تأثیرِ معنویتِ مسیحی است، درحالی‌که فرانسیس به دین باور ندارد و اعتقادات جرارد را به سخره می‌گیرد و به نحوی بیمارگونه او را در بند عرفانِ مسیحی می‌بیند. فرانسیس به‌شدت عاشق جرارد است اما جرارد مرگ را نزدیک احساس می‌کند و درباره ایمان و خدا سخن می‌گوید که برای فرانسیس بی‌معناست. با پیشرفت بیماری، فاصلهٔ بیشتری بین آن‌ها ایجاد می‌شود؛ جرارد با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کند و فرانسیس به نقد علم و محدودیت‌های آن می‌پردازد. در این میان، فرانسیس وارد رابطه‌ای پنهانی با استادش می‌شود. جرارد که وضعیتش کمی بهبود یافته، خواهان ارتباط عاشقانه با فرانسیس است، اما پس از فهمیدن این رابطه پنهانی، دل‌شکسته می‌شود.

DOI: 10.22034/rph.2024.2043589.1079

بااین‌حال، در یک گفتگوی تأثیرگذار، او تصمیم می‌گیرد که فرانسیس را ببخشد. در تلاش برای در آغوش کشیدن فرانسیس، جرارد از حال می‌رود و در آستانه مرگ قرار می‌گیرد. مرگ او درنهایت برادرِ فرانسیس را تحت تأثیر قرار می‌دهد و ایمانش به خداوند بازمی‌گردد. (پایان)

یکی از مهم‌ترین جنبه‌هایی که مارسل در دراماتورژی‌اش به کار می‌گیرد، به رسمیت شناختن واقعیت روزمره و پیوند آن با امر قدسی است. برندن سویتمن در مقدمهٔ نمایشنامه *لطف* اشاره می‌کند که سبکِ مارسل را می‌توان پسا-ایبسن توصیف کرد، چراکه این سبک به شدّت بر واقع‌گرایی تأکید دارد و تجربه‌های انسانی را در بستر زندگی واقعی به تصویر می‌کشد(Marcel, 2019: 1). خود مارسل نیز تصریح کرده که از واقع‌گراییِ هنریک ایبسن[۲۶] به‌طورجدی تأثیر پذیرفته است(Marcel,1963: 28). این واقع‌گرایی، نقطه تمایز آثار او از نمایشنامه‌نویسانِ مسیحی مانند پُل کلودل است. درحالی‌که کلودل فضایی خلق می‌کند که فاقد تعیّنِ خارجی و پیوند با واقعیت روزمره است، مارسل تلاش می‌کند تا امر قدسی را در دل زندگی مُدرن و شهری به نمایش بگذارد(Marcel,2019: 16). مارسل به‌خوبی از این چالش آگاه است که در دنیای مدرن، باید امر قدسی را در بستر زندگی روزمره نمایان کند. این کوششِ مارسل، او را از نویسندگانی مانند کلودل متمایز می‌کند، چراکه مارسل در نمایشنامه "لطف"، تضاد میان علم و دین را از طریق دو شخصیت اصلی، فرانسیس و جرارد، به شکلی دراماتیک به تصویر می‌کشد(Lazaron,1978: 152). فرانسیس در این نمایشنامه، در قلمرو تأمل اولیه زندگی می‌کند و به داده‌های تجربی و علمی تکیه دارد. بااین‌حال، در برخی موارد، حتی نسبت به علم نیز بی‌علاقگی نشان می‌دهد. به عنوان مثال در پرده اول، وقتی چارلز و فیلیپ، درباره کارکردِ علم در شناخت میراث گذشتگان بحث می‌کنند، او می‌گوید: «این بحث‌ها چه فایده‌ای دارد؟ من در حال حاضر برای یک لیوان چای ارزش بیشتری قائل هستم»(Marcel,2019: 38). از سوی دیگر، فرانسیس ایمان جرارد و حالاتِ عرفانی او را تمسخر می‌کند و امید جرارد به امر غیرمادی را نشانه‌ای از بیماری‌اش می‌داند. از آن‌طرف، ظاهراً بن‌بستِ معرفتیِ زیستن در قلمرو تأمل اولیه را درک کرده و در جایی می‌گوید که «ما نیهیلیست هستیم»(Marcel,2019: 50). بااین‌حال، گفتگوهای او با دیگر شخصیت‌ها، به‌ویژه آنتونیت، که خود نیز خداناباور است، به‌تدریج زمینه‌سازِ گرایش او به سمت تأمل ثانویه می‌شود؛ تأملی که او را به‌سوی معنویّت و تجربه‌های درونی سوق می‌دهد. مارسل در آثارش به‌ویژه نمایشنامه *لطف*، شخصیّت‌ها و اندیشه‌های مختلف را بدون اینکه صحنه را مِلک شخصی خود بداند، در برابر هم قرار می‌دهد. او با قرار دادن شخصیت‌ها در تضادهای واقعی، تحولات درونی آن‌ها را به نمایش می‌گذارد. در پایان پرده اول، جرارد پیانو می‌نوازد و از طریق نت‌های موسیقی به حالتی معنوی می‌رسد. موسیقی در این لحظه به‌عنوان ابزاری برای تجلّی و پیوند میان کاراکتر و امر قدسی عمل می‌کند. جرارد که در این حالت عمیق قرار گرفته، به دعا می‌پردازد و با خداوند گفت‌وگو می‌کند. این لحظه، نمایانگرِ باز شدن فضای درونی او به روی تجربه‌ای متافیزیکی است؛ حرکتی دوسویه میان او و خداوند که بر اثر ضعف بدنی و پذیرشِ عمیق معنوی اتفاق می‌افتد.

از دیدگاه عرفانی، سالک هنگام استتار حق در حالت قبض و هنگام تجلّی در بسط قرار دارد. این تحولات انسانی در آثار مارسل به‌خوبی دراماتیزه می‌شوند؛ به این معنا که اندیشیدن پیرامون امر قدسی که در موقعیت‌های مختلف اتفاق می‌افتد، با تغییرات دراماتیکِ شخصیت‌ها گره می‌خورد و مسیر سلوکِ آن‌ها را شکل می‌دهد. مارسل شخصیت‌هایش را از طریق تجربه‌های زیسته به سمت تحولاتِ درونی می‌برد، نه اینکه دیالوگ‌ها را بر آنان تحمیل کند. این رویکرد با واقعیّت زندگی روزمره هم‌خوانی دارد. مخاطب، چه اهل سلوک باشد و چه تردیدهایی درباره امور غیرمادی داشته باشد، می‌تواند چالش‌های ایمان در زیست روزمره را از طریق شخصیت‌ها درک و تجربه کند. در این نوع دراماتورژی، کاراکترها به دلیل موقعیّت‌هایی که با آن‌ها روبه‌رو می‌شوند، به مرورِ زمان به‌سوی اندیشه‌های عمیق‌تری درباره معنویت و امر قدسی حرکت می‌کنند. بر اساس منظومه فکری مارسل، دراماتورژ باید به خودشناسی عمیقی به‌عنوان نویسنده دست یابد و بررسی کند که چه میزان از علم‌زدگی در او رسوخ کرده است. یکی از جلوه‌های این علم‌زدگی، تکیهٔ بیش‌ازحد بر فرمالیسم در نگارش متن نمایشی است. درواقع، اگر نمایشنامه‌نویس قواعد ارسطویی را به‌صورت سفت‌وسخت پیاده‌سازی کند، ممکن است دیگر ساحت‌های انسانی را نادیده بگیرد و شخصیت‌ها را به‌عنوان موجودات چندبُعدی درک نکند. نویسنده‌ای که درکی از حقیقت عرفانی پیدا کرده، پس از خودسازی باید به دنبال سهیم کردن مخاطب در تجارب خود باشد. این سهیم کردن به معنای تبدیل شخصیت‌ها به صدای خود نویسنده نیست، بلکه می‌تواند مانند مارسل از ذخیره تجاربِ زندگی‌اش برای خلق اثر نمایشی است بهره ببرد. از سوی دیگر، نمایشنامه‌نویسی که در جست‌وجوی دراماتورژیِ تجلّی است، باید بداند که نگرش مارسل در فلسفه و دراماتورژی، به دنبال صرفِ اقناع از طریق استدلال نیست؛ بلکه او مخاطب را به شرکت در تجربه‌های خود دعوت می‌کند تا از درون بفهمد که آنچه در مورد آن سخن می‌گوید چه میزان حقیقت دارد و یا حداقل چه مقدار ظرفیتِ تأمل دارد. مارسل به‌خوبی بر اهمیتِ حفظ و صیانت از حقیقت درونی کاراکترها تأکید می‌کند. او بر این باور است که نویسنده نباید آن‌ها را به‌عنوان ابزاری

برای طرح و نقشه‌های خود به کار گیرد(مارسل، ۱۳۸۱: ۷۴). حقیقت درونی انسان‌ها وضعیتی سیّال و پویا است که با حس جست‌وجوگری آن‌ها پیوند دارد. این جست‌وجو باید در نویسنده وجود داشته باشد تا بتواند آن را به شخصیت‌ها منتقل کند. این جست‌وجو در عمق خویشتن و در زندگی روزمره افرادی که در کنار آن‌ها زندگی می‌کند، شکل می‌گیرد. پس از دستیابی به این شناخت، نمایشنامه‌نویس می‌تواند به دراماتورژی مضامینی نظیر تجلّی بپردازد. چراکه نوع زیستِ شخصیت‌ها در فضایی که برای آن‌ها ترسیم می‌شود، می‌تواند مانع از تجلّیِ انوار الهی در قلبشان شود. در این راستا، میل به جست‌وجوی حقیقت، هم در عرفان اسلامی و هم در منظومه فلسفی و نمایشی مارسل مشهود است. مارسل بر این باور است که نمی‌توان دلهره متافیزیکی را با استدلالِ منطقی خاموش کرد؛ بلکه این جست‌وجو باید پیوسته ادامه یابد. همان‌طورکه خود او می‌گوید: «در طریق تفکر من، فلسفه همواره دستاویزی برای کشف خواهد بود تا امری مربوط به استدلال دقیق»(Marcel,1950: 2). این کشف در آثار نمایشی مارسل همسو با آراء فلسفی او به نمایش درمی‌آید. وقتی فرانسیس با جرارد گفت‌وگو می‌کند یا شخصیتِ کریستین در نمایشنامه *جهان درهم‌شکسته*[۲۷] با دیگران صحبت می‌کند، آنچه در گفتگوها حاکم است، صرفاً استدلال نیست، بلکه تجربه‌ای عمیق در یک موقعیتِ نمایشی است. به‌عنوان‌مثال، در صحنه‌ای که جرارد از موسیقی به دعا می‌رسد و فرانسیس در کنار اوست، این تحول به‌وضوح مشهود است. همچنین گفتگوی جرارد و کشیش آندره در ابتدای پرده سوم نیز به شکل رازآمیزی پیش می‌رود و فرانسیس شاهد این تحول است(Marcel,2019: 83). در این لحظه، فرانسیس به‌طور ناخودآگاه مقاومت می‌کند و سعی دارد تحت تأثیر حالت‌های عرفانی جرارد قرار نگیرد. او معمولاً تلاش می‌کند حالاتِ عرفانی او را به بیماری یا ویژگی روانی‌اش[۲۸] تقلیل دهد تا در وضعیت همیشگیِ خود (شکاکیّت) باقی بماند. این مقاومت همان پرده‌ای است که بین کاراکتر و خداوند قرار گرفته و فرانسیس از کنار زدن آن ناتوان است. تضاد درونی شخصیتِ فرانسیس در موقعیت‌های مختلف نمایشنامه به‌وضوح نمایان می‌شود. او از طرفی عاشق جرارد است و درگیر عواطف او، و از طرفی به ضعف‌های جرارد اشاره می‌کند و می‌گوید: جرارد «سرشار از ایمان و امید است و نیازی به اشک‌های من ندارد. من فقط عشقم را دارم، عشقی که مانند بچه‌ای در آغوشم در حال مرگ است»(Marcel,2019: 86). نکته‌ای که می‌توان درباره بیماری جرارد مطرح کرد، این است که آیا این بیماری می‌تواند عاملی برای تحول کاراکتر باشد؟ به این معنا که آیا قرار گرفتن در موضع ضعف، او را به سمتِ عرفان سوق می‌دهد؟ مارسل این‌گونه می‌گوید که بیماری جرارد علت تحول او نیست، بلکه «فرصتی برای اِعمال آزادی خلاقانه سوبژه است»(Marcel,1963: 28). بنابراین، این بیماری یا موقعیت‌های مشابه، بستر مناسبی برای خروج شخصیت از قلمرو تأمل اولیه و ورود به تأمل ثانویه است. دراماتورژ سالک باید انسانی را در نظر بگیرد که در شرایط عدم احتیاج به تجلّی خداوند قرار دارد و جنبه‌های نمایشی او را به تصویر بکشد تا مخاطب بتواند خود را در آینه تئاتر او ببیند. در اینجا می‌توان استتار در عرفان را مطرح کرد؛ این مفهوم در برابر تجلّی قرار دارد و می‌تواند به بررسی موانع پیش روی سالک در مسیر سلوک و رسیدن به امر قدسی کمک کند.

مشاهده غیر حق موجب استتارِ خداوند می‌شود و شخصیت، آگاهانه یا غیرآگاهانه، وضعیت استتار را می‌پذیرد. او به حالتِ فعلی خود عادت کرده و به عنوان یک سوبژه خود بنیاد، امکان تجربه‌های عرفانی، به تعبیر مارسل "تأمل ثانویه"، را از خود گرفته است. مسائلی نظیر بیماری یا حوادث دراماتیک می‌توانند او را از بند خود رها کرده و به درک فضایی متفاوت سوق دهند. در ادامه، تجلّی و مشاهده حق موجب استتار اشیا می‌شود و سالک با بی‌توجهی به امور دنیوی، این امر را تجربه می‌کند. مارسل به‌درستی می‌گوید که می‌توان نشانه‌های تجربی وجود خدا را در تماس‌های بین فردی یافت (Rudolph J.Gerber,1968: 8). او بر اهمیت این موضوع تأکید دارد و در آثارش به‌طور تجربی به آن می‌پردازد. اجتناب او از استدلال‌های کلامی به این دلیل است که نوشته‌هایش برای همگان، با هر نوع وابستگی دینی، جذاب باشد(میشلمن، ۱۳۹۸: ۳۲۰). این نکته برای دراماتورژی که می‌خواهد در میان مضمون تجلّی و متن نمایشی قرار بگیرد، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، زیرا همه انسان‌ها، با هر مسلک و آیینی، فقدان تجلّی را به دلیل حجاب‌های مختلف در زندگی خود احساس می‌کنند.

ازجمله چالش‌هایی که در پیش روی دراماتورژ وجود دارد، نحوه مواجه کاراکتر با جهان نمایشنامه و شخصیت‌های دیگر است. در متون نمایشی که بر عرفان تأکید دارند، معمولاً عارف را به‌عنوان شخصی گوشه‌گیر به تصویر کشیده می‌شود و تصور می‌شود که عُزلت‌نشینی می‌تواند شرایط تجلّی را در قلب سالک فراهم کند. این تصور نه‌تنها مورد تأیید عُرفایِ مسلمان نیست، بلکه مارسل نیز بر این باور است که رسیدن به خداوند مستلزم ارتباط با دیگری است. از منظر او، آیات الهی را می‌توان در تجربه عشق و صمیمیت با شخص دیگری یافت(میشلمن، ۱۳۹۸: ۳۱۷). در نمایشنامه "لطف"، کشیش آندره به جرارد می‌گوید: «ایمان فقط در کسانی رشد می‌کند که با هم ارتباط برقرار می‌کنند»(Marcel, 2019: 86). برعکس، در ابتدای نمایشنامه، شخصیت جرارد تمایل دارد از عناصر مادیِ زندگی جدا شود که این نکته واکنشِ منفی فرانسیس را به همراه دارد.

DOI: 10.22034/rph.2024.2043589.1079

از دیگر نکاتی که می‌توان با تکیه بر دراماتورژی مارسل بیان کرد، مسئله زندانی بودن کاراکترها در جهان ذهنیِ خودشان است. سوبژه خودبنیاد، نیازی به دیگری ندارد و ارزش‌های خود را خلق می‌کند. این "دیگری" می‌تواند یک انسان یا وجودِ مطلقی به نام خداوند باشد. این نکته به‌خصوص در شخصیت فرانسیس مشهود است. چالشِ دراماتورژِ علاقه‌مند به عرفان این است که کاراکتر، اساساً به تجلّی خداوند و انوارِ لطف او احساس نیاز نمی‌کند و تمایلی به قرار گرفتن در وضعیت گشودگی نسبت به ساحت قدس الهی ندارد. توماس میچاد معتقد است که دراماتورژی مارسل به‌خوبی پاسخگوی این مشکل است. او اشاره می‌کند که برخی از کاراکترها به‌گونه‌ای عمل می‌کنند که گویی خیر و شر تنها محصول آگاهی‌های خودشان است و نه هنجارهای واقعیِ هستی. این شخصیت‌ها به نسبی‌گراییِ کلی مبتلا هستند که در آن فقط استقلال آن‌ها مهم است و هرگونه هنجار مرسوم یا سنتی، به‌ویژه هنجارهای دینی، نادیده گرفته یا مورد تمسخر قرار می‌گیرد(Michuad,2003: 232). در این فضا، گزاره‌های جهانی در مورد ماهیت اشیا یا نظم اخلاقی هستی نمی‌توانند از آگاهی فردیِ محدود صادر شوند. این محدودیت معرفتی و اخلاقی موجب می‌شود فرد هیچ امیدی به شناخت امر مقدس در جهان یا تفاوت‌های قابل درک بین خیر و شر نداشته باشد و تجربه ارتباط بین‌الاذهانی با دیگران را از دست بدهد. بنابراین، بسیاری از شخصیت‌های مارسل روح در تبعید[۲۹] هستند؛ روح‌هایی که راه خود را گم کرده‌اند و نسبت به رفتار خود نامطمئن و از دیگران بیگانه‌اند.[۳۰]

برای غلبه بر این چالشِ ذکرشده، دراماتورژ می‌تواند از برخی راهکارهای عملی در متنِ نمایشی خود استفاده کند تا مفهوم تجلّی را به شیوه‌ای دراماتیک و ملموس به تصویر بکشد. میچاد در تحلیل خود از آثار مارسل به این نتیجه می‌رسد که رهایی از نسبی‌گرایی و زندانی بودن در جهان ذهنی، از طریق تجربه‌های ارتباطی و بین‌الاذهانی ممکن است. او تأکید دارد که تنها از طریق رابطه با دیگری، شخصیت‌ها به تحول معنوی دست می‌یابند. بنابراین، دراماتورژ باید شخصیت‌ها را در موقعیت‌هایی قرار دهد که مجبور شوند با دیگران ارتباط برقرار کنند و از این طریق با چالش‌های معنوی و وجودی مواجه شوند. بر اساس سیر تحولِ داستان، برخی از کاراکترها درمی‌یابند که رهایی از این وضعیت تنها از طریق ارتباط با دیگران و نهایتاً با خداوند ممکن است. این شناخت که میچاد آن را متانویا[۳۱] نامیده، فرآیندی است که شخصیت‌ها را به قلمرویی می‌رساند که برای تحول آماده شوند. متانویا به معنای تغییر اساسی در نگرش و شیوه تفکر است که شخصیت‌ها پس از مواجهه با چالش‌های اساسی و معنوی تجربه می‌کنند. این فرآیند نوعی دگرگونی روحی و فکری است که از شناخت عمیق و تغییر نگرش نسبت به واقعیت هستی و خود سرچشمه می‌گیرد. دراماتورژی مارسل از این مفهوم برای نمایش فرآیند تحولی شخصیت‌ها استفاده می‌کند و آن‌ها را به سمت پذیرش معنوی و تغییر درونی هدایت می‌کند. کاربرد متانویا در دراماتورژی مفهوم تجلّی به فرآیندی اشاره دارد که شخصیت‌ها از طریق آن از یک نگاه صرفاً مادی و عقلانی به‌سوی یک درک عمیق‌تر از امر قدسی و معنویت حرکت می‌کنند. در آثار مارسل، به‌ویژه در نمایشنامه‌هایی مانند *لطف* و *جهان درهم‌شکسته*، شخصیت‌ها ابتدا درگیر مسائل دنیوی و مادی هستند، اما پس از مواجهه با رویدادهایی مانند مرگ یا بحران‌های اخلاقی، به درک جدیدی از هستی دست می‌یابند. این تحولات منجر به تجلّی تجربه‌های معنوی و ورود به ساحت جدیدی از فهم می‌شود که به‌عنوان متانویا شناخته می‌شود. متانویا در این آثار نشان‌دهندهٔ تغییرات عمیق روحی و معنوی شخصیت‌هاست. برای مثال، در *لطف*، شخصیت جرارد پس از مواجهه با بیماری و مرگ، به‌سوی تجربه‌ای عمیق‌تر از ایمان و معنویت هدایت می‌شود. این تحول که از طریق گفتگوی شخصیت‌ها و تجربه‌های وجودی‌شان به تصویر کشیده می‌شود، نشانه‌ای از خروج از قلمرو تأمل اولیه و ورود به تأمل ثانویه است، جایی که شخصیت‌ها به جای تکیه بر عقلانیت محض، به سمت یک درک شهودی و معنوی از هستی حرکت می‌کنند.

حال، دراماتورژ اگر بخواهد مضمون تجلّی را در متن بگنجاند، باید زمینه‌ای را فراهم کند و اجازه دهد شخصیت به‌خودی‌خود تصمیم بگیرد. بر اساس طراحی و دراماتورژی مارسل، موقعیت‌های واقعی هستند که شخصیت را در معرض انتخاب قرار می‌دهند. نویسنده با شناخت اجزای داستان و نسبت موقعیت با شخصیت‌ها، شرایطی را فراهم می‌کند که مخاطب در همزادپنداری، چالش‌های خود را در اثر نمایشی بیابد. همزادپنداری در وضعیت متزلزل انسان مدرن که می‌خواهد لطف الهی بر قلبش تجلّی کند، مخاطب را برای ادامه خوانش متن نمایشی یا تماشای اجرای آن روی صحنه ترغیب می‌کند. این نکته ظرفیتی را ایجاد می‌کند که او از تنگنای ملموس موقعیت انسانی به دورترین افق معنوی متصل شود[۳۲] و آمادگی قلبی برای درک یا حداقل فهم تجربه تجلّی پیدا کند. تمام این نکات زمانی تحقق پیدا می‌کند که دراماتورژ در گفتگوی دوطرفه با متن قرار بگیرد و خود را همچون سالکی در کنار شخصیت‌ها ببیند و گام‌به‌گام به همراه آن‌ها پیش برود.

نتیجه‌گیری

این پژوهش به بررسی دراماتورژی مفهوم تجلّی بر اساس اندیشه گابریل مارسل و چگونگی به‌کارگیری آن در خلق شخصیت‌های

نمایشنامه پرداخته است. نتایج نشان می‌دهد که چالش‌های اصلی دراماتورژِ سالک در مواجهه با دنیای مدرن، تغییر نگاه به هستی و مفهومِ رازآلودگی جهان است. عقلانیت تکنیکی که شاخصه جهان کنونی است، ظرفیت‌های لازم برای درک و تجربه امر قدسی را کاهش داده است. این امر، چالشِ اساسی‌ای را برای دراماتورژ ایجاد می‌کند که چگونه بتواند مفاهیم و تجربه‌های عرفانی را به مخاطبی انتقال دهد که نگاه علمی و مادی به زندگی دارد. از دیدگاه مارسل، این مسئله را می‌توان با عبور از تأمل اولیه و ورود به تأمل ثانویه حل کرد؛ جایی که فرد به درکی عمیق‌تر از هستی و تجلیات معنوی می‌رسد.

در این راستا، یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که خلق شخصیت‌هایی که از تأملات سطحی و ابژه‌محورِ زندگی مدرن به تجربیات درونی و معنوی می‌رسند، فرآیندی اساسی در دراماتورژی تجلّی است. این عبور، به کاراکترها امکان می‌دهد که از وابستگی‌های مادی فاصله گرفته و در طول داستان، آمادگیِ درک مفهوم تجلی را بیابند. مارسل با تکیه بر روابط بین‌الاذهانی، شخصیت‌ها را در موقعیت‌های چالش‌برانگیز قرار می‌دهد که از دل آن، تجربه‌های درونیِ عمیق‌تری بر آنها متجلّی می‌شود. این روش، بر رابطه‌های انسانی به عنوان ابزاری برای ورود به ساحت معنوی تأکید دارد؛ رابطه‌ای که به شخصیت‌ها کمک می‌کند تا درک ویژه‌ای از خود، دیگران و هستی پیدا کنند.

یکی از مفاهیم کلیدی که در این فرآیند برجسته است، متانویا یا دگرگونیِ بنیادین در نگرش و شیوه تفکر شخصیت‌ها است. متانویا، به‌عنوان مرحله‌ای حیاتی از تحولِ دراماتیک، شخصیت‌ها را به مرحله‌ای از بیداری معنوی می‌رساند و زمینه را برای تجربه تجلّی فراهم می‌آورد. این مفهوم به شخصیت‌ها امکان می‌دهد که از مرزهای فردگرایی و نسبی‌گرایی فراتر رفته و از طریق مواجهه با چالش‌های وجودی و تعامل با دیگران، به شناختی شهودی و عمیق‌تر از واقعیت هستی دست یابند. درنتیجه، این مقاله تأکید می‌کند که دراماتورژی مفهوم تجلّی، با خلق موقعیت‌های واقع‌گرایانه و استفاده از روابط انسانی به عنوان ابزاری برای سلوک معنوی، می‌تواند به شخصیت‌هایی منجر شود که تجلّی را نه صرفاً به عنوان یک موضوع تئوریک، بلکه به عنوان تجربه‌ای زیسته و ملموس درک و بازنمایی کنند.

پی‌نوشت

1. Marcel Studies society.
2. Rockhurst.
3. Marcel Studies.
4. Brendan Sweetman.
5. Gabriel Marcel's Catholic dramaturgy.
6. Thumas Michaud.
7. Renascence.
8. Everyday life in Gabriel Marcel's philosophy and dramaturgy
9. Lessing (1729_1781).

۱۰. پل ریکور در مقدمه‌ی کتابِ *مطالعه‌ای بر تئاتر و فلسفه‌ی مارسل* به این نکته اشاره می‌کند.

11. Invisible Trashold.
12. Thematized.
13. Paul Claudel (1968_1955).
14. T. S. Eliot (1888_1965).
15. Paul Ricoeur (1935_1998).

۱۶. ر.ک. انسانِ مسئله‌گون، ترجمه بیتا شمسینی، تهران، ققنوس، ۱۳۸۸ ص۲۲.

17. First reflation and Second reflation.
18. Mystic transcendentalism.
19. Intersubjectivity.

۲۰. فَلَمّا تَجَلّی رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَکًّا. (پس آن‌گاه که تجلّی خدایش بر کوه تابش کرد، کوه را مندکّ و متلاشیَ ساخت).

۲۱. «کنت کنزاً مخفیاً فأحببت أن أعرف، فَخَلَقتُ الخَلق لکی أعرف» من گنج پنهان بودم و دوست داشتم شناخته شوم از این رو خلق را آفریدم تا شناخته شوم(علامه مجلسی، بحار الانوار، ج ۸۴ ص ۱۹۸ و ۳۴۴).

۲۲. ر.ک. هجویری، کشف المحجوب:۷۵.

23. Grace,1911.
24. Maria Traub.

۲۵. از منظر یکی از کاراکترهای نمایشنامه لطف (الیور)، شخصیت فرانسیس سه ویژگی دارد: نفسانی (sensual)، استدلالی (reasoning) و مغرور یا متکبر (presumptuous). شخصیتی که سعی می‌کند با تکیه بر داده های علمی، خواسته‌های نفسانیِ خود را طبیعی جلوه دهد(Marcel,2019: 78).

26. Henrik Ibsen (1828_1906).
27. Broken world.

۲۸. در نمایشنامه *لطف*، نگاهِ تجربی به عرفان مورد توجه است. به عنوان مثال فرانسیس و فیلیپ، پیرامون کتابی با عنوان روانشناسیِ عرفان گفتگو می‌کنند(Marcel, 2019: 92).

۲۹. ر.ک به سخنرانی مارسل با عنوان *The Drama of the Soul in Exile* در مقدمه یکی از نمایشنامه‌هایش(Marcel, 1965: 11).

۳۰. هیلدا لازارون معتقد است که حال و هوایِ آثار نمایشی مارسل، ناامیدی (despair)، تبعید(isolation) و گرفتاری های(misery) انسان است. همچنین لازارون در ادامه می‌گوید: به طور کلی، مضمون درامِ مارسل، تنهایی انسان در عالم است(Marcel, 1978: 25).

31. Metanoia (Change in one's way of life resulting from penitence or spiritual conversion).

۳۲. مارسل نیز می‌گوید: «به نظر می‌رسد که من همیشه به بی‌واسطه‌ترینِ واقعیت‌های انسانی نیاز داشته‌ام تا از آن به سوی دورترین افق معنوی جهش کنم»(Marcel, 1965: 15).

فهرست منابع

مارسل، گابریل (۱۳۸۱)، *تئاتر و دین*، جلال ستاری، چاپ اول، تهران، انتشارات نمایش.

اسکَنلَن، رابرت، (۱۴۰۲)، *اصول دراماتورژی*، سید حسین رسولی، چاپ اول، تهران، نیماژ.

چمرز، مایکل (۱۳۹۴)، *گوست لایت: راهنمای مقدماتی برای دراماتورژی*، نرگس یزدی، تهران، انتشارات سمت.

براهیمی، منصور، خاکی، محمدرضا (۱۳۹۰)، *دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟* چاپ اول، تهران، بیدگل.

کرنی، ریچارد (۱۳۹۸)، *فلسفه قاره‌ای در قرن بیستم*، مریم خدادادی، چاپ اول، تهران، حکمت و مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

میشلمن، استفن (۱۳۹۸)، *فرهنگ اگزیستانسیالیسم*، ارسطو میرانی، چاپ دوم، تهران، نشرپارسه.

لاکهرست، ماری (۱۳۹۵)، *دراماتورژی؛ تحوی در تئاتر*، منادا ناطقی_میلاد عابدینی، چاپ اول، تهران، نشره قطره.

اسپیگلبرگ، هربرت، (۱۳۹۲)، *جنبش پدیدارشناسی؛ درآمدی تاریخی*،

DOI: 10.22034/rph.2024.2043589.1079

مسعود علیا، چاپ اول، تهران، مینوی خرد.
کاشانی، عبدالرزاق (۱۳۹۶)، *اصطلاحات الصوفیه*، محمد خواجوی، چاپ اول، تهران، نشر مولی.
امینی‌نژاد، علی، کرمانی، علیرضا، بابایی، مهدی (۱۳۹۸)، *مبانی و فلسفه عرفان نظری*، چاپ اول، قم، انتشارات موسسه آموزشی پژوهشی امام خمینی.
رازی، نجم الدین (۱۳۸۳)، *مرصاد العباد*، چاپ دهم، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
کاشانی، عزالدین (۱۳۸۱)، *مصباح الهدایة و مفتاح الکفایه*، تصحیح همایی، چاپ ششم، تهران، نشر هما.
هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۳)، *کشف المحجوب*، قاسم انصاری، چاپ نهم، تهران، طهوری.
مستملی بخاری، اسماعیل، (۱۳۷۵)، *شرح التعرف لمذهب التصوّف*، تصحیح محمد روشن، تهران، اساطیر.

Marcel, Gabriel, (1965), *3 Plays (A Man of God, Ariadne, The Votive Candle)*, translated by Rosalind Heywood, Published by Hill and Wang, New York.
Marcel, Gabriel, (2019), *The Invisible Threshold*,(Two Plays), translated by Maria Traub, Edited by Brendan sweetman, ST. Augustine,s Press, south bend Indiana.

Marcel, Gabriel,(1963) *The Existential Background of Human Dignity*, Harvard University Press.
Marcel, Gabriel,(1998), *Gabriel Marcel's Perspectives on the Broken World*, Trans. Katharine Rose Hanley, Milwaukee: Marquette University Press.
Marcel,Gabriel,(1973), *Tragic Wisdom and Beyond, including Conversations between Paul Ricoeure and Gabriel marcel*, trans By Stephen Holin,Northwestern University Press, Evanston.
Marcel, Gabriel,(1950), *The Mystery of Being*, Volume I_ Reflection and Mystery, Translation is by G. S. Fraser, Henry regnery company Chicago.
Hanley, Katharine Rose,(1997), *Dramatic Approches to Creative Fidility: A Study in the Theater and Philosophy of Gabriel Marcel*. US: University Press of America.
The Routledge Companion to Dramaturgy,(2015), Edited by Magde Romanska, London and New York.
Michaud,Thomas A,(2003), *Gabriel Marcel's Catholic Dramaturgy*, Renascence; Milwaukee Vol. 55, Iss.3. 229_240.
Hilda Lazaron,(1978), *Gabriel Marcel the Dramatist*, Colin Smythe Gerrards Cross.
Rudolph J. Gerber,(1969), *Gabriel Marcel and the Existence of God*, Laval théologique et philosophique, Volume 25, 9_22.

OPEN ACCESS
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.
COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

تعریف هنر بر اساس سوره مبارکه حمد

محمدجعفر مستشرق[۱]، احمدرضا اخوت[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۲ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۱۵ □ صفحهٔ ۱۴۸-۱۴۱
Doi: 10.22034/RPH.2024.2026492.1062

چکیده

پژوهش پیش رو در تلاش برای درک مفهوم هنر اسلامی به سراغ مهم‌ترین مرجع اسلامی یعنی قرآن خواهد رفت. برای رجوع به قرآن نیاز است که مفهوم مورد نظر به‌دقت شناخته شود به همین جهت در این مقاله مفهوم عرفی هنر به‌وسیله گزاره‌ها و تعاریف علمی موجود که در زمینه هنر و مفهوم آن مطرح می‌شود، استخراج شده و مؤلفه‌های اصلی مفهوم هنر از منظر عرف متخصصان و جامعه هنری شناخته می‌شود. این مؤلفه‌ها عبارت‌اند از زیبایی، القاکنندگی، هشیارسازی، حرکت و تحول، موضوعات اصلی هنر و...؛ سپس با کمک کتب لغت معادل قرآنی مؤلفه‌های پیداشده استخراج شدند. برای زیبایی واژه حمد و حسن، القا همان واژه، هشیارسازی معادل ذکر، حرکت معادل تفکر و موضوعات معادل مثل‌ها، قصص، آیات و ... انتخاب شد. برای درک و تعریف مؤلفهٔ اصلی یعنی حمد به سوره مبارکه حمد مراجعه کرده و بر اساس این سوره هنر و مؤلفه‌های آن را معنی می‌کند. بر این اساس هنر عبارت است از بروز حسن و کمالی که موجب جلب‌توجه و نظر مخاطب شده، در او ایجاد ذوق تحسین می‌نماید و در اثر آن وی را به کمالی رهنمون ساخته، او را به غایتی از جنس عبودیت و هدایت و دریافت نعمت سوق می‌دهد. این تعریف برگرفته از مفهوم حمد است زیرا ستایش زیبایی تنها در صورت ارتباط با حمد مورد قبول خداوند است. با توجه به این تعریف اگر هنر خلق کمال باشد این وصف تنها متعلق به خداوند است و تنها او شایسته چنین وصفی است و دیگران در این زمینه واسطه نمایان کردن کمال خلق‌شده توسط خداوند هستند. لذا از این منظر هنرمند در نقش حامد است یعنی کسی است که بروز حسن را درک کرده و خود و دیگران را در معرض تحسین آن قرار می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: هنر اسلامی، هنر قرآنی، حمد، حسن

۱. استادیار گروه تلویزیون، دانشکده تولید رادیو و تلویزیون، دانشگاه صدا و سیما، تهران.
Email: m.mostashregh@gmail.com
۲. کارشناسی ارشد زیست گیاهی، دانشکده زیست شناسی، پردیس علوم، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: okhovatnoor@yahoo.com

استناد: مستشرق، محمدجعفر؛ اخوت، احمدرضا. (۱۴۰۳). تعریف هنر بر اساس سوره مبارکه حمد. رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۱۴۱-۱۴۸.
https://rph.soore.ac.ir/article_716525.html

مقدمه

جامعه اسلامی توسط انبیای الهی شکل گرفت و هر یک در جریانی مستمر واسطه نزول حقایق در این جامعه شدند و زن و مرد، کودک تا کهن‌سال و حتی قبل و بعد تولد انسان را به حیاتی طیّبه دعوت کردند و نیز موفق به جاری شدن آن گردیدند. ویژگی‌های این حیات پایدار و بابرکت و پررحمت در آخرین کتاب آسمانی به‌طور مبسوط آمده است و نیز چگونگی تحقق آن و دعوت به آن نیز در این کتاب تبیین شده است. جامعه اسلامی و توحیدی که در قران با تعبیر امت از آن یاد شده است روحی دارد که رحمت الهی را به صورت تشدید شده در اختیار انسان قرار می‌دهد و انواعی از زندگی را برای انسان به ارمغان می‌آورد که بسیار رشدآفرین و کمال‌زاست و به‌هیچ‌وجه توسط زندگی فردی محقق نمی‌شود. اقامه چنین جامعه‌ای تنها با روآوردن به صلاح و صالح شدن محقق می‌شود زیرا این وعده خداوند است که در سوره مبارکه انبیاء آیه ۱۰۵ می‌فرماید: وَ لَقَدْ كَتَبْنا فِي الزَّبُورِ مِنْ بَعْدِ الذِّكْرِ أَنَّ الْأَرْضَ يَرِثُها عِبادِيَ الصَّالِحُونَ و حقّا که ما در هر کتاب آسمانی پس از لوح محفوظ، و در زبور (داود) پس از ذکر (تورات موسی) و در قرآن پس‌ازآن کتاب‌ها، نوشتیم و مقرّر کردیم که همانا (ملکیت و حاکمیت و استفاده تام از برکات) این زمین را بندگان صالح و شایسته من به ارث خواهند برد. توجه به حقایق ذکرشده در قرآن منجر می‌شود تا اولاً وظایف ما در قبال توسعه جامعه دینی بهتر مشخص شود و ثانیاً نظام مسائل و موضوعات در خصوص رفع نیازهای جامعه اسلامی تفصیل یابد.

در بین مسائلی که به صورت جدی باید در مورد آن در جامعه و شهرها اهتمام داشت مسئله هنر است. به‌ویژه اینکه این مسئله در این عصر به عنوان ابزار و سلاح کارآمد به کار گرفته می‌شود. برای به‌کارگیری این سلاح کارآمد لازم است قواعد تولید، استفاده و ارتقای آن را از منبعی وحیانی به دست آورد. پژوهش حاضر در صدد است تا هنرمند را در جهت تولید، استفاده و ارتقای اثر هنری خودیاری کند و ضمن بیان بایدها و نبایدها در این راستا آنها را به معیارهایی حقیقی دلالت دهد.

روش تحقیق

از قرآن و رجوع به آن به‌سادگی نمی‌شود گذشت چون کلامی است، که به همه زوایای وجودی انسان واقف است و بدون هیچ بخلی حقایق خود را در اختیار مشتاقان و سائلین قرار می‌دهد. از قرآن و رجوع به آن نمی‌شود به‌آسانی عبور کرد، چون حقیقتی آشکار است و اگر کسی در پی حقایق باشد می‌تواند آن را به‌وضوح درک کند. زبان آن فطری است و به همین دلیل هر انسانی در هر گوشه و کنار در عالم آن را می‌فهمد و با آن ارتباط برقرار می‌کند. با قرآن با بی‌اعتنایی نمی‌شود روبه‌رو شد، زیرا هرآنچه مورد نیاز انسان است در آن بیان شده است و نیازمندان واقعی اذن یافته‌اند از آن بهره‌مند شوند. به‌رغم همه این توصیفات، آن‌چنان‌که شایسته است به قرآن رجوع نمی‌شود و از آن برای راه‌یابی به مقاصد زندگی بهره کافی برده نمی‌شود. یکی از علت‌های این امر نداشتن روش در مراجعه به قرآن است. برای رجوع روش‌مندانه به قرآن مراحل زیر پیشنهاد می‌شود:

گام نخست: توجه به شأن و منزلت قرآن

قرآن کتابی است که هم نیاز می‌آفریند و سؤال به وجود می‌آورد و آنگاه جواب می‌دهد و هم سؤال مخاطب خود را می‌شناسد، تصحیح می‌کند و به آن جواب می‌دهد. گاه قرآن خوانده می‌شود تا نیازها شناخته شود و فرد سرشار از نورانیت گردد و گاه فرد با سؤالاتی نزد خداوند حاضر می‌شود تا بشنود آنچه خداوند در رابطه با آن می‌گوید.

گام دوم: چگونگی رجوع به قرآن

دو شیوه کلی را می‌توان در قرآن، در وحی‌ای که به انبیا می‌شده، مشاهده کرد؛ نمونه اول، وقتی که پیامبر ابتدا مورد خطاب قرار می‌گرفته و بدون هیچ سؤالی خطابی را دریافت می‌کرده است. به عنوان نمونه خداوند به حضرت ابراهیم(ع) در سوره صافات این‌چنین وحی فرمود: فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ السَّعْيَ قالَ يا بُنَيَّ إِنِّي أَرى فِي الْمَنامِ أَنِّي أَذْبَحُكَ فَانْظُرْ ما ذا تَرى قالَ يا أَبَتِ افْعَلْ ما تُؤْمَرُ سَتَجِدُنِي إِنْ شاءَ اللَّهُ مِنَ الصَّابِرِينَ (۱۰۲) فَلَمَّا أَسْلَما وَ تَلَّهُ لِلْجَبِينِ (۱۰۳) وَ نادَيْناهُ أَنْ يا إِبْراهِيمُ (۱۰۴) قَدْ صَدَّقْتَ الرُّؤْيا إِنَّا كَذلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ (۱۰۵) إِنَّ هذا لَهُوَ الْبَلاءُ الْمُبِينُ (۱۰۶) وَ فَدَيْناهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ (۱۰۷) وَ تَرَكْنا عَلَيْهِ فِي الْآخِرِينَ (۱۰۸) سَلامٌ عَلى إِبْراهِيمَ (۱۰۹) كَذلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ (۱۱۰) إِنَّهُ مِنْ عِبادِنَا الْمُؤْمِنِينَ (۱۱۱) وَ بَشَّرْناهُ بِإِسْحاقَ نَبِيًّا مِنَ الصَّالِحِينَ (۱۱۲)

نمونه دوم، وقتی پیامبر با سؤال با خداوند مواجه می‌شده است. به عنوان نمونه در آیه زیر در سوره مبارکه بقره حضرت ابراهیم(ع) با سؤال و نیاز خدمت پروردگار خود ظاهر شد: وَ إِذْ قالَ إِبْراهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِ الْمَوْتى قالَ أَ وَ لَمْ تُؤْمِنْ قالَ بَلى وَ لكِنْ لِيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلى كُلِّ جَبَلٍ مِنْهُنَّ جُزْءاً ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْياً وَ اعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ (۲۶۰)

به همین جهت رجوع به قرآن هم به تبعیت از انبیاء الهی دو روش دارد؛ روش اول مطالعه سوره‌های قرآن و دریافت مفاهیم بیان شده در سوره‌هاست. دوم انتخاب سؤالی از مسائل انسان و عرضه آن به سوره‌های قرآن.

گام سوم: دریافتی از مفهوم هنر برای رجوع به قرآن

با توجه به اینکه وضعیتی که در این مطالعه پی می‌گیریم از

DOI: 10.22034/RPH.2024.2026492.1062

نوع دوم است یعنی سؤال محرک ورود ما به قرآن و رجوع ما به خداست، در این بخش مفهوم عرفی هنر درک خواهد شد. با توجه به تعاریفی که در عرف علمی هنر وجود دارد، می‌توان دریافتی مؤلفه‌ای از مفهوم هنر به دست آورد.

گام چهارم: رجوع به قرآن برای دریافت حقایق نسبت به مؤلفه‌ها و سایر سؤالات

با سؤالات خود و از آن مهم‌تر مؤلفه‌های به‌دست‌آمده برای معنای هنر، در محضر قرآن به یکی از شیوه‌های زیر حاضر می‌شویم:

۱. از ابتدا قرآن را مطالعه می‌کنیم و پاسخ‌هایی را در رابطه با سؤالات خود دریافت می‌کنیم. این پاسخ‌ها ممکن است کلی، جزئی، مصداقی، موردی و یا ...باشد.

۲. واژگان مرتبط با سؤال را یافته و به دنبال آن واژه‌ها آیات و سوره‌هایی را به دست آورده و پاسخ را در لابه‌لای آنها جست‌وجو می‌کنیم.

در این پژوهش از هر دو روش استفاده شده است. ولی به دلیل نظام‌مندی بیشتر روش دوم، ابتدا از این روش آغاز می‌کنیم. در این صورت لازم است مؤلفه‌های به‌دست‌آمده برای هنر به کلماتی متناسب مرتبط شود. در این صورت به کتابی مانند کتاب قاموس یا مفردات یا التحقیق که همگی در صدد بیان معانی کلمات قرآن هستند رجوع کرده و ما به ازای مؤلفه‌هایی که از مفهوم علمی یا عرفی هنر است کلماتی را انتخاب می‌کنیم و از آن به بعد برای دریافت نظر خداوند در مورد هنر با این کلمات به قرآن رجوع می‌کنیم.

در این بررسی می‌توانیم مؤلفه‌هایی که قبلاً به دست آورده‌ایم را تفصیلی‌تر هم بنماییم. این اقدام به سبب مطالعه واژگان قرآنی برای ما حاصل می‌شود. این روش استقرائی است و ممکن است در طول پژوهش به کلمات جدیدی و حتی موضوعات تفصیلی‌تری نیز برخورد کنیم که موجب تکمیل مباحث می‌شود و در اصل پژوهش خللی وارد نمی‌سازد زیرا ارکان مفهوم در نظر گرفته شده است.

پیشینه تحقیق

در زمینه تعریف هنر اسلامی یا قرآنی و نظریه‌پردازی در این زمینه فعالیت‌های پژوهشی و مطالعاتی محدودی اتفاق افتاده است. در بین این آن‌ها عده‌ای هنر اسلامی را هنر در خدمت حاکمان اسلامی تعریف می‌کنند (برند، ۱۳۸۳، ۱۰)، عده‌ای هنری را که توسط یک مسلمان تولید شود هنر اسلامی دانسته‌اند (hoag, 1999, 7)، عده‌ای هنر برگرفته از نصوص دینی را هنر اسلامی می‌دانند (رک، کونل، ۱۳۶۸)، بعضی نظریه‌پردازان هنر مردم عرب‌زبان را هنر اسلامی می‌دانند (رک، وایه، ۱۳۶۳)، برخی پژوهشگران به بررسی فرم هنرهای اسلامی پرداخته و هنری را اسلامی می‌دانند که از یک سری تکنیک‌های خاص یا اشکال خاص بهره برده باشند (رک، مهدوی‌نژاد، ۱۳۸۱)، بعضی از محققان هنری را اسلامی می‌دانند که برگرفته از مفاهیم و استعارات مقدس اسلام باشد (برند، ۱۳۸۳، ۲۳)، عده‌ای هم هنر اسلامی را هنری می‌دانند که انتقال‌دهنده مضامین الهی و اسلامی باشد (رک، رهنورد، ۱۳۷۴). دکتر بلخاری نیز در کتاب قدر نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلام، هنر اسلامی را بررسی کرده و به مفهوم هندسه و درنهایت واژه قدر رسیده است (رک. بلخاری، ۱۳۹۴).

به‌رغم‌آنکه مفهوم اصطلاحی هنر بسان مفهوم علم امری بدیهی و شناخته شده برای همگان به نظر می‌رسد، اما نگریستن دقیق‌تر در مفهوم آن نشان می‌دهد که هنر ازجمله مفاهیم ظریف و دقیقی است که ارائه تعریف و تصویری گویا از آن کاری دشوار است. تعاریف ذیل برخی از دیدگاه‌هایی است که پیرامون مفهوم هنر ارائه شده است:

هنر کوششی است برای آفرینش صور لذت بخشی که حسّ تشخیص زیبایی ما را ارضا کند و این حسّ وقتی راضی می‌شود که ما نوعی وحدت یا هماهنگی حاصل از روابط صوری در مدرکات حسّ خود دریافت کرده باشیم. (رید، ۱۴۰۲، ۲).

هنر تجلی احساسات نیرومندی است که انسان آنها را تجربه کرده است، این تجلی ظاهری به‌وسیله خط‌ها، رنگ‌ها، حرکات و اشارات، اصوات و کلمات صورت می‌پذیرد (تولستوی، ۱۳۸۳، ۵).

کلمه هنر به معنای عام، نتیجه گرفتن از دانایی به وسیله توانایی و عمل است. (وزیری، ۱۳۶۳، ۶۳)

هنر وسیله‌ای است برای ثبت و ضبط احساس انسانی در قالب مشخص و نیز انتقال آن در خارج از عوامل ذهن و همچنین تفهیم آن احساس به دیگران است. (صبوراردوبادی، ۱۳۸۹، ۳۳)

هنر یک فعالیت انسانی و عبارت است از اینکه فردی آگاهانه و به یاری علائم مشخصه ظاهری، احساساتی را که خود تجربه کرده است، به دیگران انتقال دهد، به‌طوری‌که این احساسات به ایشان سرایت کند و آنها این احساسات را تجربه کنند و از همان مراحل حسّی که او گذشته است، بگذرند. (تولستوی، ۱۳۸۳، ۵۷)

هنر در تجربه انسانی، روش خاصی از بیان حقایق زندگی است، یعنی اگر زبان علمی یا عادی که ما آن را در زندگی روزمره خود به کار می‌گیریم، دارای این ویژگی است که بیان مستقیم حقایق می‌باشد، زبان هنر این ویژگی را دارا خواهد بود که بیان غیر مستقیم همین حقایق است، تفاوت این دو زبان آن است که زبان نخست بر نقل حقایق به صورت واقعی خود استوار است، درحالی‌که زبان هنر بر عنصر تخیل استوار است.

فیلسوفان هنر به‌طورمعمول در آثار خود، به تعریف هنر و صنعت (تخنه) پرداخته و رابطه میان آن دو را بیان می‌نمایند. به‌طور مثال، صنعت در نزد افلاطون به همه مهارت‌هایی که ساخته

می‌شود و یا انجام می‌شود، همچون نجاری، سیاستمداری و یا آثار هنری اطلاق می‌گردد وی در رساله سوفیست صناعات را به اکتسابی و تولیدی تقسیم می‌کند و می‌گوید که صناعت تولید یا به تولید اشیاء واقعی می‌پردازد و یا به تولید صورت‌های محسوس یا خیالی. از نظر او همه هنرهای بصری، ادبی و یا هنرهای آمیخته با موسیقی، متعلق به طبقه‌ای عام‌ترند که به آن صناعت گفته می‌شود. بنابر این صنعت به آن حرفه و فنی گویند که به تولید و ساختن یک ابزار یا وسیله می‌پردازد و لزوماً در همه انواع آن جنبه زیبایی‌شناسی مورد توجه نیست، برخلاف انواع هنر که به آن دسته از خلاقیت‌های بشری گفته می‌شود که علاوه‌بر جنبه ابزارسازی و فایده‌مندی، جنبه زیبایی‌شناختی هم در آن مورد توجه است، به عنوان مثال ساختن یک خانه یا گچ‌بری سنتی درعین‌حال که به جهت فایده‌مندی و جنبه تولیدی مورد توجه‌اند ولی درعین‌حال از جنبه زیبایی‌شناسی هم ارزشمند هستند بنابر این هم تعریف صنعت و هم تعریف هنر درباره آنها صادق است.

بندیتوکروچه، فیلسوف برجسته معتقد است، اصطلاحاتی همچون شهود، دید، تماشا، تخیل، وهم، تصور اشکال، تجسم و امثال آنها الفاظی تقریباً مترادف هستند، که همیشه درباره هنر به کار می‌رود. و این مفاهیم که بیشتر جنبه ذوقی و زیبایی‌شناختی دارند، کاربرد ذوق، عاطفه و احساس را در آثار هنری آشکار می‌سازند.

هنرپژوهان معتقدند نخستین‌بار آلکساندر باومگارتن در سال ۱۷۵۰ کتابی را با نام (زیبایی‌شناسی/ استتیک) بکار برد و به‌تدریج واژه زیبایی‌شناسی در قرن نوزدهم دلالتی وسیع‌تر یافت و نظریه هنرهای زیبا و علم زیبایی اطلاق گردید و در دوران اخیر هم زیبایی‌شناسی اغلب با فلسفه هنر برابر دانسته شده است.

پرسش از زیبایی از دیرباز میان فیلسوفان مطرح بوده و کوشش نموده‌اند تا به تعریف آن پرداخته و معنای آن را از معنای هنر تفکیک سازند به عنوان مثال، افلاطون در رساله مهمانی به توصیف زیبایی می‌پردازد و می‌گوید: «انسانی که عشق (اروس) به زیبایی در دلش راه یافته است، از زیبایی جسم به زیبایی روح و سپس به زیبایی نهادها و قوانین و خود علوم و بالاخره به عشق به خود زیبایی می‌رسد» و یا جان هاسپرس در تعریف زیبایی‌شناسی و تفاوت آن با هنر می‌گوید: «زیبایی‌شناسی شاخه‌ای از فلسفه است که از تحلیل مفاهیم و راه‌حل مسائل بحث می‌کند که از تأمل در خصوص موضوعات، ادراک زیبایی‌شناختی برمی‌خیزد، موضوعات ادراک زیبایی‌شناختی نیز شامل تمامی اشیایی است که موضوع تجربهٔ زیباشناختی قرار می‌گیرد» همچنین والتر استیس در بیان و توصیف هنر می‌گوید: «به جای آنکه دنبال کنیم هنر چیست، بهتر است ببینیم که هنر چه چیزی نیست، یعنی فرق آن را با دیگر امور مشخص کنیم و از این راه به تعریف و معنای هنر دست پیدا کنیم. مثلاً هنر با اخلاق تفاوت دارد، زیرا اخلاق در رابطه با عمل انسان است اما هنر در رابطه با تولید است، همچنین اخلاق شامل خود عمل می‌شود اما هنر شامل محصول و نتیجه عمل است. ازاین‌رو ذهن، عواطف، احساسات و اموری ازاین‌دست، چون بخشی از خود عمل است بنابر این در اخلاق اهمیت دارند، اما در هنر تنها این مهم است که خود اثر هنری خوب از آب درآید.»

ارسطو در تعریف زیبایی می‌گوید: «یک شیء زیبا یا یک مخلوق زنده یا هر ساختار دارای اجزائی، نه‌تنها باید ترتیب منظمی از اجزاء داشته باشد، بلکه باید اندازه‌ای داشته باشد که عارضی نباشد.» که با این تعریف پاره‌ای از پدیده‌های طبیعی هم زیبا هستند و زیبایی محدود به هنر نیست. نیچه در تعریف زیبایی می‌گوید: «هدف داوری زیبایی‌شناختی دقیقاً بیان همین حالات روحی است... می‌توان درباره زیبایی به معنای مشخص به‌طور عینی، داوری کرد. زیرا زیبایی یک امر مطلقاً ذهنی است، زیبایی یک شیء نیست بلکه فقط حالتی در درون ما است» (مهرگان، ۲۵، ۱۳۸۲) هیوم در تعریف زیبایی همانند نیچه معتقد است: «زیبایی کیفیتی در خود اشیاء نیست بلکه در ذهنی است که آن اشیاء را نظاره می‌کند» (همان) و یا کانت می‌گوید: «زیبا آن‌چنان چیزی است که بی‌مفهوم به تصور آید، مثل موقعی که انسان بدون کمک مفاهیم احساس شادی می‌کند، پس زیبا از سنخ همین حس‌کردن‌های بی‌واسطه و بدون کمک مفاهیم است اما مثل احکام منطقی دارای اصول و قواعد ابژکتیو نیست» (همان). همچنین والتر استیس در تعریف زیبایی می‌گوید: «زیبایی، درخشش مطلق از خلال واسطه حسی است، مطلقی که در این میان پرتو می‌افشاند. همان معنی است و واسطه ماده‌ای که مطلق از خلال آن می‌درخشد، کالبد مادی است» (استیس، ۱۳۷۲، ۶۲۹).

یکی از نظریه‌های معروف در تعریف هنر، نظریه بازنمایی یا نظریه عینی است که در نزد پاره‌ای از فیلسوفان کهن، گاه با مفاهیمی همچون محاکات یا تقلید شناخته می‌شود. ارسطو لفظی را که به یونانی برای این منظور بکار برده است کلمه میمسیس است که بنا به نظر مترجمین آثار او، آقایان عبدالحسین زرین‌کوب در کتاب *فن شعر* و فتح‌الله مجتبائی در کتاب *هنر شاعری*، به معنای محاکات و تقلید است (کدکنی، ۱۳۵۸، ۳۰). قائلین به این نظریه معتقدند، زیبایی یکی از صفات عینی موجودات است و ذهن انسان به کمک قواعد و اصول معینی آن را درک می‌کند. درواقع هنرمند می‌کوشد تا در اثر هنری خویش به ترسیم و تصویر این واقعیت عینی بپردازد (کروچه، ۱۳۹۶، ۸۹) و از واقعیت نسخه‌برداری کند و در برابر دید مخاطبان به نمایش بگذارد. بنابر این نظریه رسالت هنرمند این است تا به بیان واقعیت بپردازد، نه آنکه به ذهن، توهم، عاطفه و یا خیال خویش بسنده کند.

یکی دیگر از نگرش‌های موجود درباره هنر، نظریه بیانگرایی یا

DOI: 10.22034/RPH.2024.2026492.1062

اکسپرسیونیسم است. این نگرش هنر را یک نوع فرافکنی و بازتاب عواطف، احساسات و امیال درونی هنرمند می‌داند، که این ابراز احساسات و شور درونی با رسانه‌ها و ابزار متفاوت رخ می‌نمایاند. تی. اس. الیوت شاعر و منتقد انگلیسی، هنرمند را بیانگر عواطف می‌پنداشت. درواقع هنرمند با اثر هنری، عناصر ذهنی و شور و شوق درونی خویش را به ظهور می‌رساند و در معرض دید دیگران قرار می‌دهد. از مدافعان نظریه بیانگرایی، افرادی همچون تولستوی، کروچه و کالینگوود را می‌توان نام برد.

یکی دیگر از نظریه‌ها درباره زیبایی، هنر و نقد و بررسی آثار هنری، نظریه شکل‌گرایی یا فرمالیسم است. این نگرش بر اساس ویژگی‌های فرمی شکل گرفته است، به این صورت که در کلیه اشکال هنر، ویژگی‌ها و خصوصیاتی وجود دارد که به عنوان قالب، چارچوبه و معیار شناخته می‌شوند، مثلاً یک نوازنده موسیقی کوشش می‌کند تا گام‌های موسیقی و نت‌های یاد گرفته را هنگام نواختن رعایت کند، و درواقع آموختن موسیقی، به معنای رعایت آن گام‌هاست. موسیقی هنری است که ویژگی‌های فرمی در آن اهمیت مضاعفی دارد و گاه زیبایی در کیفیات فرمی، ارزش‌گذاری می‌شود و به‌واسطه آنها آثار، امتیازبندی می‌شوند.

مفهوم هنر از سوره مبارکه حمد

حمد و حسن معادل‌هایی برای بن اصلی هنر یعنی زیبایی، جذابیت و شگفتی‌آفرینی می‌باشند؛ به همین جهت این پژوهش با تمرکز بر واژه حمد به سراغ قرآن می‌رود تا معنای هنر را تفصیل دهد. برای رجوع به قرآن به منظور استخراج مطالب و تعاریف مربوط به حمد می‌توان مطالعه را به شکل سوره‌ای ادامه داد. در این صورت به سوره‌هایی رجوع می‌شود که موضوع حمد در آن‌ها مورد تأکید لفظی قرار گرفته است. برای بررسی این واژه در سوره‌های قرآن سور حامدات و از بین سور حامدات سوره مبارکه حمد انتخاب می‌شود. سوره مبارکه حمد در بین همه سوره‌ها از درخشش خاصی برخوردار است و از آن می‌توان معنای هنری که مورد عنایت قرآن است را استخراج کرد.

ازآنجایی‌که در مسئله مورد بحث یعنی هنر، موضوع زیبایی و ابراز آن از اهمیت خاصی برخوردار است اولین کلمه‌ای از قرآن که می‌تواند هم مفهوم زیبایی و هم ابراز را با هم داشته باشد کلمه حمد است. زیرا در این کلمه زیبایی صادر شده مورد تحسین واقع می‌شود. درواقع حمد قدرشناسی از بروز زیبایی حقیقی یا زیبای از جنس کمال است. بررسی مفهوم حمد می‌تواند ما را به مفهوم هنر نزدیک نماید. (اخوت، ۱۳۹۴، ۵۴)

مفهوم کلمه حمد در قرآن

بر اساس کتب لغت کلمه حمد در قرآن یکی از کلماتی است که مفهوم زیبایی و کمال را در بر دارد به همین دلیل به «تحسین زیبایی و ستایش آن» معنی شده است. جایگاه این کلمه در قرآن بسیار بلند و باشکوه است زیرا در بین سوره‌های قرآن برخی با این کلمه آغاز شده‌اند که به آنها حامدات گفته شده است در تعداد زیادی از سوره‌ها نیز این کلمه به عنوان یکی از موضوعات محوری آن سوره می‌باشد. علامه طباطبایی در تفسیر شریف المیزان مورد حمد در این سوره چنین فرموده است:

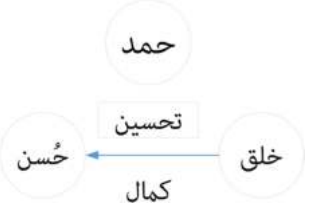
کلمه حمد به‌طوری‌که گفته‌اند به معنای ثنا و ستایش در برابر عمل جمیلی است که ثنا شونده به اختیار خود انجام داده، به خلاف کلمه (مدح) که هم این ثنا را شامل می‌شود، و هم ثنای بر عمل غیر اختیاری را، مثلاً گفته می‌شود (من فلانی را در برابر کرامتی که دارد حمد و مدح کردم) ولی در مورد تلألؤ یک مروارید، و یا بوی خوش یک گل نمی‌گوییم آن را حمد کردم بلکه تنها می‌توانیم بگوییم (آن را مدح کردم). حرف (الف و لام) که در اول این کلمه آمده استغراق و عمومیت را می‌رساند، و ممکن است (لام) جنس باشد، و هرکدام باشد درنهایت یک معنا دارد. برای اینکه خدای سبحان می‌فرماید: (ذلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ خالِقُ كُلِّ شَيْءٍ، این است خدای شما که خالق هر چیز است)، [۱] و اعلام می‌دارد که هر موجودی که مصداق کلمه (چیز) باشد، مخلوق خداست، و نیز فرموده: (الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ آن خدایی که هر چه را خلق کرده زیبایش کرده)، [۲] و اثبات کرده که هر چیزی که مخلوق است به آن جهت که مخلوق او است و منسوب به او است حسن و زیبا است، پس حسن و زیبایی دایر مدار خلقت است، همچنان‌که خلقت دایر مدار حسن می‌باشد، پس هیچ خلقی نیست مگر آنکه به احسان خدا حسن و به‌اجمال او جمیل است، و به‌عکس هیچ حسن و زیبایی نیست مگر آنکه مخلوق او، و منسوب به او است.

و نیز فرموده: (هُوَ اللَّهُ الْواحِدُ الْقَهَّارُ او است خدای واحد قهار)، [۳] نیز فرموده: (وَ عَنَتِ الْوُجُوهُ لِلْحَيِّ الْقَيُّومِ، ذلیل و خاضع شد وجوه در برابر حی قیوم)[۴] و در این دو آیه خبر داده است از اینکه هیچ‌چیزی را به‌اجبار کسی و قهر قاهری نیافریده، و هیچ فعلی را به‌اجبار اجبارکننده‌ای انجام نمی‌دهد، بلکه هر چه خلق کرده با علم و اختیار خود کرده، درنتیجه هیچ موجودی نیست مگر آنکه فعل اختیاری او است، آن هم فعل جمیل و حسن، پس از جهت فعل تمامی حمدها از آن او است. و اما از جهت اسم، یک جا فرموده: (اللَّهُ لا إِلهَ إِلَّا هُوَ لَهُ الْأَسْماءُ الْحُسْنى، خدا است که معبودی جز او نیست، و او را است اسماء حسنی)، [۵] و جایی دیگر فرموده: (وَ لِلَّهِ الْأَسْماءُ الْحُسْنى فَادْعُوهُ بِها وَ ذَرُوا الَّذِينَ يُلْحِدُونَ فِي أَسْمائِهِ، خدای را است اسمایی حسنی، پس او را به آن اسماء بخوانید، و آنان را که در اسماء او کفر می‌ورزند رها کنید، و به

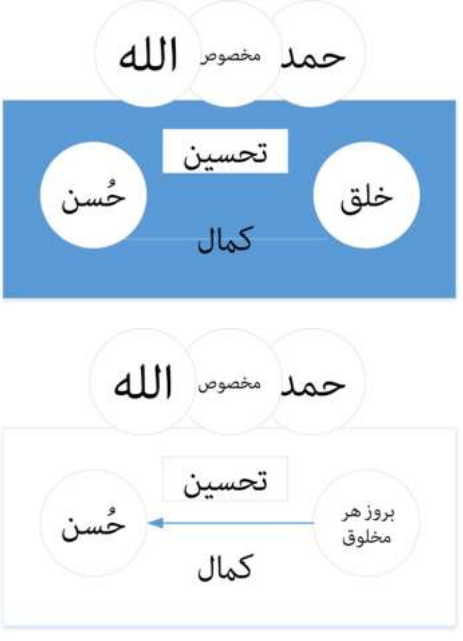
خودشان واگذارید)، [۶] و اعلام داشته که او هم در اسمائش جمیل است، و هم در افعالش، و هر جمیلی از او صادر می‌شود.

پس روشن شد که خدای تعالی هم در برابر اسماء جمیلش محمود و سزاوار ستایش است، و هم در برابر افعال جمیلش، و نیز روشن شد که هیچ حمدی از هیچ حامدی در برابر هیچ امری محمود سر نمی‌زند مگر آنکه درحقیقت حمد خدا است، برای آنکه آن جمیلی که حمد و ستایش حامد متوجه آن است فعل خدا است، و او ایجادش کرده، پس جنس حمد و همه آن از آن خدا است. بر اساس منطق حمد و طبق آنچه از متن المیزان به دست می‌آید می‌توان گفت زیبایی در ذات آفرینش قرار دارد و ستایش زیبایی از سنت‌های جاری در هستی است. زیبایی تحسین‌شده، بر مبنای بُروز صفات کمال ناشی از خلقت است نه امری عارضی که به عنوان جلوه یا زینت است.

صفات کمالی که به زیبایی و حسن مفتخر هستند و مورد تحسین هستند تنها به خدا نسبت داده می‌شوند. هر صفت



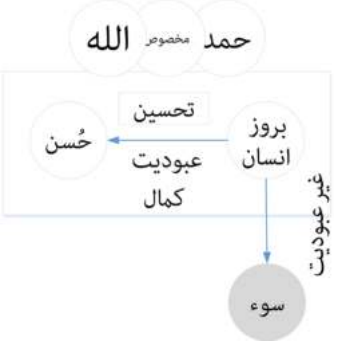
تصویر ۱. نسبت خلق با حمد و حسن



تصویر ۲. تخصیص حمد.

کمالی دارای زیبایی و لایق تحسین است و مورد خطاب هر تحسینی درواقع خالق آن صفت کمال است. عمل یا بروز هر مخلوقی درصورتی‌که بر مدار عبودیت خداوند باشد خود مخلوقی است که واجد حسن و کمال است (اخوت، ۱۴۰۰، ۳۲)

از آنجایی که انسان اختیار یافته است که در مسیر عبودیت قدم بردارد تنها در داشتن این توفیق به کمال دست یافته است. بدین ترتیب عمل انسان اگر در مسیر عبودیت باشد واجد کمال است و اگر در مسیر عبودیت نباشد فاقد کمال و حسن و زیبایی است. بر این اساس عبودیت خود کمالی قابل تحسین است و نیز



تصویر ۳. نسبت حمد و انسان.

کمال= بهره از علم و قدرت = دانایی و توانایی

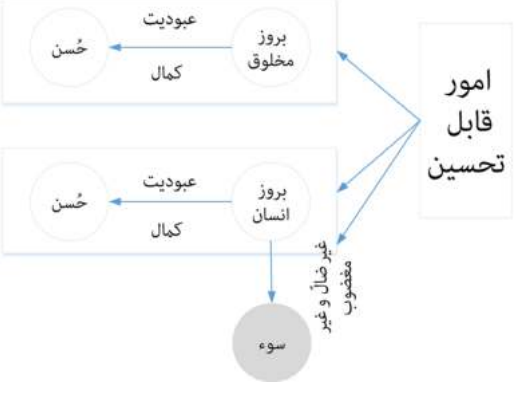
حُسن = سازگاری بین اجزا متناسب با غایت و نهایت = عدل و اعتدال

بروز حُسن = دستیابی به کمال بالاتر = بروز دانایی و توانایی = سازگاری بیشتر برای دستیابی به غایت و نهایت

زیبایی = ادراک حُسن

حمد = تحسین حُسن به واسطه ادراک آن = تحسین زیبایی

تصویر ۴. شبکه مفاهیم حمد.



تصویر ۵. امور قابل تحسین.

DOI: 10.22034/RPH.2024.2026492.1062

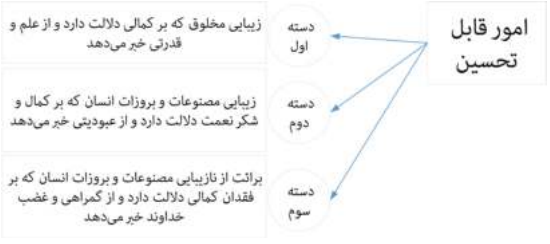
انسان به‌واسطه عبودیت است که می‌تواند مفهوم حمد را شهودی درک کند و بفهمد.

ارتباط بین کلمات شبکه حمد را می‌توان در کشف معانی آنها به دست آورد (اخوت، ۱۴۰۰، ۳۵).

بر اساس مطالب فوق موضوع زیبایی و حسن و کمال وضعی حقیقی دارند و مجاز و استعاره و مفاهیم تصنعی و قراردادی نیستند. در این صورت انسان تنها با علم و معنویت می‌تواند به درک و فهم آن برسد. همچنین می‌توان امور قابل تحسین را منحصر به مواردی دانست که بروزدهنده عبودیت خداوند و دستیابی به کمال و حسن و زیبای حقیقی هستند.

بدین ترتیب لازم است انسان به این مسئله توجه داشته باشد که چه چیزهایی را تحسین می‌کند. آیا آن امور حقیقی‌اند یا کاذب و غیرحقیقی‌اند. زیرا به فرمایش امیرالمؤمنین(ع) قیمت هرکسی به آن چیزهایی است که آنها را نیکو می‌شمارد و تحسین آنها را می‌کند.[۷]

در سوره مبارکه حمد صفاتی که برای الله به عنوان انحصار

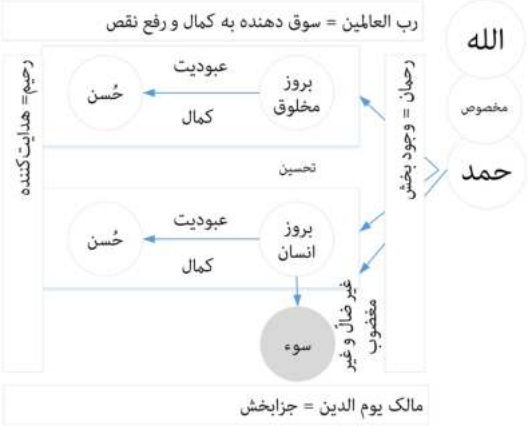


تصویر ۶. رتبه‌بندی امور قابل تحسین.

حمد برای او می‌آورد صفاتی است که همگی در جلوه بخشی کمال و غایت دهی آن نقش اساسی دارند. بدین ترتیب می‌توان همه این صفات را با مفهوم حمد و تحسین حُسن مرتبط دانست و در شبکه معنای حمد قرار داد.

بر اساس مطالب فوق می‌توان گفت انسان در اثر عبودیت در معرض حمد خداوند قرار می‌گیرد و به‌طور طبیعی به بروز تحسین کمال و حسن می‌پردازد.

درنتیجه مفهوم حمد که عبارت است از «بروز حسن به‌نحو تحسین‌برانگیز» با مفهوم هنر سازگاری پیدا می‌کند. مفهوم حمد واجد مفهوم زیبایی و هم القا و هم برانگیختن و هم ارتقادهندگی



تصویر ۷. حمد در سوره مبارکه حمد.

تصویر ۸. فرایند تحسین حسن.

است. علاوه‌بر این شخصیت‌های شاخص حامد و موضوعاتی که متعلق ستایش می‌شوند را در بر می‌گیرد.

ارتباط هنر و حمد ازآن‌جهت حائز اهمیت است که خداوند توجه به زیبایی را به غیر از قرار گرفتن در ساحت حمد خود مورد تأیید قرار نداده است. بدین ترتیب اگر کسی بخواهد به صورت خاص در مورد زیبایی و زیباآفرینی سخنی به میان آورد باید آن را با عبودیت صرف خداوند گره بزند در غیر این صورت به گمراهی کشیده می‌شود و منجر به بروز ضلالت می‌شود نه هدایت و این از منظر خداوند فاقد هرگونه زیبایی است. فلذا نزدیک‌ترین کلمه به هنر در قرآن را می‌توان کلمه حمد معرفی کرد و با اتکا به تعریف حمد برای هنر تعریفی خداپسندانه ارائه داد. با الهام از تعریف حمد می‌توان هنر را این‌گونه تعریف کرد که هنر عبارت است از بروز حسن و کمالی که موجب جلب‌توجه و نظر مخاطب شده، در او ایجاد ذوق تحسین می‌نماید و در اثر آن وی را به کمالی رهنمون ساخته، او را به غایتی از جنس عبودیت و هدایت و دریافت نعمت سوق می‌دهد. این تعریف برگرفته از مفهوم حمد است زیرا ستایش زیبایی تنها در صورت ارتباط با حمد موردقبول خداوند است. با توجه به این تعریف اگر هنر خلق کمال باشد این وصف تنها متعلق به خداوند است و تنها او شایسته چنین وصفی است و دیگران در این زمینه واسطه نمایان کردن کمال خلق‌شده توسط خداوند هستند. لذا از این منظر هنرمند در نقش حامد است یعنی کسی است که بروز زیبایی را درک کرده و خود و دیگران را در معرض تحسین آن قرار می‌دهد.

نتیجه‌گیری

بر اساس بررسی صورت گرفته از مفهوم هنر در سوره مبارکه حمد، مفهوم هنر و هنرمند با حمد و حامد مرتبط هستند و غیر آن را نمی‌توان هنر و هنرمند قرآنی معرفی کرد. بر این اساس آنچه در رابطه با حمد در سوره حمد بیان شد را برای هنر تعمیم داده و سیر و غایت آن را همان چیزی معرفی کرد که در این سوره بیان شده است. البته چنین سیری مربوط به همه مقاصد انسان در طول حیات و در ادامه بعد از مرگ اوست. در این صورت می‌توان پذیرفت هنری که انسان را به عبودیت و هدایت سوق ندهد اساساً هنر موردقبول خداوند نبوده و حد تعریف از هنر را در همین محدوده پذیرفت. بر اساس این نگاه مفهوم بندگی بالاترین هنری است که انسان از خود ابراز می‌کند. ازاین‌رو بررسی مفهوم هنری در سوره مبارکه حمد چنین تعریفی ارائه می‌دهد؛ هنر موضوعی از جنس کمال و حسن دارد که آن را بروز می‌دهد و سبب رویارویی هوشیارانه دیگران با آن زیبایی می‌شود. این رویارویی و مواجهه فهم و علمی در مخاطب ایجاد می‌کند و او را به ابراز و القای تحسین نسبت به اثر هنری وامی‌دارد. درنتیجه این فرایند، مخاطب از اثر هنری تأثیر پذیرفته و مسیری به‌سوی کمال و زیبایی برای خود برمی‌گزیند و عملی از خود بروز می‌دهد.

پی‌نوشت

۱. سوره غافر آیه ۶۲.
۲. سوره سجده آیه ۷.
۳. سوره زمر آیه ۴.
۴. سوره طه آیه ۱۱۱.
۵. سوره طه آیه ۸.
۶. سوره اعراف آیه ۱۸۰.
۷. حکمت ۸۱: وَ قَالَ (علیه السلام): قِيمَةُ كُلِّ امْرِئٍ مَا يُحْسِنُهُ [قال الرضی [رحمه الله تعالی] و [هذه] هی الکلمة التی لا تصاب لها قیمة و لا توزن بها حکمة و لا تقرن إلیها کلمة].

فهرست منابع

اخوت، احمدرضا، (۱۳۹۴)، *حمد بروز حسن*، چاپ اول، تهران: انتشارات قرآن و اهل بیت نبوت علیهم السلام
اخوت، احمدرضا (۱۴۰۰)، سند تولید و ارائه اثر هنری، تهران: انتشارات قرآن واهل بیت علیهم السلام.
استیس، والترنس (۱۴۰۱)، فلسفه هگل، ترجمه: حمید عنایت، تهران: نگاه
برند، باربارا، (۱۳۸۳)، *هنر اسلامی*، ترجمه: مهناز شایسته‌فر، تهران، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی.
بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۴)، قدر نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی، تهران، سوره مهر
تولستوی، لئو، (۱۳۸۳)، هنر چیست، ترجمه کاوه دهگان، چاپ یازدهم، تهران، امیرکبیر
رهنورد، زهرا، (۱۳۷۴)، حکمت هنر اسلامی، تهران، انتشارات سمت.
رید، هربرت (۱۴۰۲)، معنی هنر، ترجمه: نجف دریابندری، چاپ چهاردهم، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۸)، صور خیال در شعر فارسی، تهران، آگاه.
صبوراردوبادی، احمد (۱۳۸۹)، اصالت در هنر و علل انحراف احساس هنرمند، چاپ پنجم، تهران، بهمن برنا
کونل، ارنست (۱۳۵۵)، *هنر اسلامی*، ترجمه: هوشنگ طاهری، تهران، انتشارات توس.
مهرگان، آروین (۱۳۸۲)، نیچه و معرفت شناسی، تهران، طرح نو
مهدوی نژاد، محمدجواد (۱۳۸۱)، هنر اسلامی در چالش مفاهیم معاصر و افق‌های جدید، مجله هنرهای زیبا، شماره ۱۲.
وایه، گاستون (۱۳۶۳)، *هنر اسلامی در سده‌های نخستین*، ترجمه: رحمان ساوجی، چاپ اول، چاپ مسطح چاپخانه گیلان.
وزیری، علینقی (۱۳۶۳)، *زیبایی‌شناسی در هنر و طبیعت*، تهران، هیرمند.
1. Hoag, JohnD, Islamic architecture, acadedmy editions, faber and faber/ elacta publishers, London 1979.

OPEN ACCESS
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.
COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

مطالعه تطبیقی مؤلفه‌های تصویری معراج پیامبر(ص) در خمسه نظامی و هفت‌اورنگ جامی

پریسا گل‌آقائی[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۲۹ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۵ □ صفحهٔ ۱۵۹-۱۴۹
Doi: 10.22034/RPH.2024.2041498.1073

چکیده

در تاریخ فرهنگ، هنر و تمدن اسلامی همواره معراج‌نگاری حضرت محمد(ص) مورد توجه بوده است، همچنین در طول اعصار مختلف تاریخی مصورسازی این باور دینی با توجه به سلیقه حامیان و پادشاهان و نگارگران و بر مبنای اندیشه‌های عرفانی آن زمان انجام شده است. همین امر موجب تمایز میان تصویرسازی عناصر تصویری ثابت در نسخه‌های مصورسازی شده از معراج‌نامه‌ها شده است. یکی از مهم‌ترین نسخه‌های مصور ارزشمند از معراج پیامبر(ص)، در دوره تیموری *خمسه* نظامی و در دوره صفوی *هفت‌اورنگ* جامی است. در این میان ویژگی‌های تجسمی و شمایلی این دو نگاره در عین داشتن وجوه اشتراک، تفاوت‌هایی نیز دارند. بنابراین پرسش اصلی مطرح شده این است که: وجوه افتراق و اشتراک تجسمی و شمایلی در روایت تصویری معراج پیامبر(ص) در *خمسه* نظامی و *هفت‌اورنگ* جامی چه بوده است؟ بدین ترتیب هدف اصلی این پژوهش مطالعه تطبیقی مؤلفه‌های تصویری معراج پیامبر(ص) در *خمسه* نظامی و *هفت‌اورنگ* جامی است. روش تحقیق از لحاظ ماهیت و روش اجرا، توصیفی-تحلیلی و از نظر هدف، بنیادی است. روش جمع‌آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده است. پس از مطالعه هر یک از نگاره‌ها و بررسی مؤلفه‌های تصویری و ویژگی‌های تجسمی آن‌ها این نتیجه حاصل شد که؛ نگاره معراج در *خمسه* نظامی به علت وجود توجه و احترام به آیین محمدی در دوره تیموریان، تصویرپردازی چهره پیامبر(ص) انجام شده است، اما به علت گرایش‌های مذهبی و تعصبات سخت در جریان فرقه‌گرایی موجود در عصر صفوی، چهره پیامبر در *هفت‌اورنگ* جامی قابل مشاهده نیست. پیکره‌سازی، تنوع رنگی و طراحی فیگورها در *خمسه* نظامی ضعیف‌تر از *هفت‌اورنگ* جامی انجام شده است.

کلیدواژه‌ها: معراج، *خمسه* نظامی، هفت‌اورنگ، نگارگری دوره اسلامی

۱. کارشناسی ارشد نقاشی، موسسه آموزش عالی سپهر اصفهان، اصفهان، ایران.
Email: parisa.golaghaei@gmail.com

استناد: گل آقائی، پریسا. (۱۴۰۳). مطالعه تطبیقی مولفه‌های تصویری معراج پیامبر(ص) در خمسه نظامی و هفت اورنگ جامی. رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۱۴۹-۱۵۹.
https://rph.soore.ac.ir/article_716526.html

مقدمه

معراج نه‌تنها در اسلام بلکه قبل از اسلام در زندگی پیامبران نیز سابقه‌ای دیرینه داشته است، و در کتاب‌های دینی، به‌ویژه قرآن نیز از آن سخن به میان آمده است. در تاریخ نگارگری ایران معراج‌نگاری حضرت محمد(ص) همواره جزو رایج‌ترین مضامین دینی در حوزهٔ تسنّن و تشیع بوده، و بستری مناسب برای شاعران و نگارگران به‌منظور خلق آثار هنری ایجاد کرده است. و به دنبال آن نگارگران ایرانی، عرفان و تصوف را نیز به موضوعات خود اضافه کردند چراکه نقاشی ایرانی ریشه‌های عمیقی در دین، اعتقادات دینی داشته است. بدین‌منظور ترسیم و مصورسازی آن در دوره‌های مختلف تاریخی در ایران انجام شده است. اما نفوذ عرفان در ایران در دوره تیموری به اوج خود رسید و علاوه‌بر نگارگری به مصورسازی نسخه‌ها نیز ورود پیدا کرد و بسیاری از هنرمندان که روحیه‌ای عارفانه داشتند و یا خود نیز عارف بودند، شروع به خلق آثار هنری بر مبنای عرفان کردند. بعدازآن در دوره صفوی نیز ادامه یافت. به‌طوری‌که همواره ارتباطی زنده و سازنده میان عرفا و هنرمندان برقرار شد. در این زمان آثاری که از روایت معراج ترسیم شده است، بر اساس نفوذ مذهب و عرفان و شرایط حکومتی به‌طور یکسان نبوده و هریک دارای تفاوت‌ها و شباهت‌هایی بوده‌اند. درواقع با توجه به سلیقه حامیان و سفارش‌دهندگان کتاب‌نگاری در اعصار مختلف در جزئیات رفتار اندام‌ها، همچون حرکات و اندازه سر، دست‌ها، تعداد پیکره‌ها، اشکال هاله و پوشش سر در اندازه‌های مختلف و دیگر جزئیات تصویری تغییراتی لحاظ گردیده است.

اما هنرمندان در هر دو دوره تیموری و صفوی به تصویرسازی معراج پیامبر(ص) نیز پرداخته‌اند، به‌طوری‌که در دوره تیموری تصویرسازی نسخه (میرحیدر، خاوران‌نامه و *خمسه* نظامی) و در دوره صفوی تصویرسازی نسخه(*هفت‌اورنگ* جامی، *خمسه* طهماسبی و *فالنامه* طهماسبی) انجام شده است. با توجه به این نکته که معراج پیامبر(ص) در *خمسه* نظامی در اواخر دوره تیموری و در *هفت‌اورنگ* جامی در اوایل دوره صفوی به تصویر کشیده است، بنابراین این نزدیکی تاریخی موجب وجود شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در ساختار تجسمی و مؤلفه‌های تصویری موجود در آن‌ها شده است. بر همین اساس هدف پژوهش حاضر کشف وجوه تشابه و تفاوت در ساختار تجسمی و مؤلفه‌های تصویری موجود در دو نگاره معراج حضرت رسول(ص) در *خمسه* نظامی و *هفت‌اورنگ* جامی است. به همین سبب پژوهش حاضر در پی پاسخ به این سؤال است که؛ وجوه افتراق و اشتراک تجسمی و شمایلی در روایت تصویری معراج حضرت رسول در *خمسه* نظامی و *هفت‌اورنگ* جامی چیست؟ با پاسخ به این سؤال می‌توان قدمی در مسیر پیشرفت دانش در جهت شناخت تاریخ هنر در زمینه تصویرسازی دینی در نگارگری ایرانی نیز برداشت.

روش پژوهش

روش تحقیق از لحاظ روش اجرا، توصیفی-تحلیلی و از نظر هدف، بنیادی است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات اسنادی و کتابخانه‌ای است. رویکرد این پژوهش بر اساس کشف وجوه افتراق و اشتراک تجسمی و شمایلی در نگاره معراج حضرت محمد(ص) است. بدین‌منظور ابتدا هر دو نگاره معراج *خمسه* نظامی و *هفت‌اورنگ* جامی مطالعه و بررسی می‌شود و سپس آن‌ها با یکدیگر تطبیق داده و وجوه افتراق و اشتراک تجسمی و شمایلی در آن‌ها کشف شده، اطلاعات به‌دست‌آمده داخل جداولی جایگذاری می‌شود. موردهای مطالعاتی در هر ۲ نگاره مربوط به یک قسمت از سفر معراج پیامبر(ص) (که حضرت محمد(ص) در راه اورشلیم بوده و در این مسیر فرشتگان در اطراف ایشان تجمع یافته‌اند) انتخاب شده است.

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های بسیاری در خصوص معراج پیامبر(ص) انجام شده است. از میان آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مهدی دوازده‌امامی و جمعی از نویسندگان مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تطبیقی واقعه معراج در نگاره معراج سلطان محمد و متن معراجیه‌های نظامی»(۱۳۹۷) در دوفصلنامه علمی-ترویجی *هنر اسلامی* به چاپ رسانده‌اند. در این مقاله به این سؤال که؛ نگار معراج سلطان محمد چگونه و به چه میزان توانسته است به متن معراجیه‌های نظامی وفادار باشد؟ پاسخ داده شده است. مهدی محمدزاده و جمعی از نویسندگان مقاله‌ای دیگر با عنوان «نمادهای عرفانی در نگاره‌های بهشت معراجنامه میرحیدر»(۱۳۹۶) در شماره نهم از فصلنامه الهیات هنر به چاپ رسانده‌اند. هدف این مقاله دستیابی به ترجمه ترجمان بصری بهشت و روایت‌های قرآنی آن توسط نقاشان دوره تیموری معرفی شده است. علیرضا مهدی‌زاده در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه تطبیقی نگارهٔ معراج در *خمسه* نظامی و *فالنامه* تهماسبی از دیدگاه روایت تصویری»(۱۳۹۸) دو نسخه معراج مربوط به عهد صفوی با یکدیگر مورد بررسی قرار داده و همچنین دیدگاه عرفانی شیعی بر ویژگی‌های تصویری این دو نسخه را مورد تحلیل قرار داده است. مریم عظیمی‌نژاد و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساختاری نگاره‌های *هفت‌اورنگ* جامی در کارستان هنری سلطان ابراهیم میرزا» (۱۳۹۶)در شماره بیست و هفتم نشریه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی به بررسی و تحلیل نگاره‌های *هفت‌اورنگ* جامی پرداخته‌اند، و ویژگی‌های بصری، ساختار طرح و ترکیب‌بندی این نگاره را مورد بررسی قرار داده‌اند. سیدرضا حسینی و مرضیه غفوری مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تحلیلی ساختار نگاره‌های نسخه *خمسه* نظامی سال ۹۰۹ هجری موجود

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041498.1073

در کتابخانه بادلیان» (۱۳۹۴) در شماره ۶۸ فصلنامه علمی نگره به چاپ رسانده‌اند. نتایج حاصل از این پژوهش گواه آن است که؛ ویژگی‌های موجود در این نگاره با خصلت سبک‌شناختی سنت نقاشی مکتب نگارگری ترکمان شیوه شیراز در تناسب بوده است.

وجه تمایز پژوهش حاضر با پیشینه پژوهش در این است که؛ در این مقاله کشف وجوه تشابه و تفاوت در ساختار تجسمی و مؤلفه‌های تصویری موجود در دو نگاره معراج حضرت رسول(ص) در *خمسه* نظامی مصور شده در اواخر دوره تیموری و *هفت‌اورنگ* جامی مصور شده در اوایل دوره صفوی و تطبیق این دو نگاره با یکدیگر است.

مبانی نظری

معراج

در لغت‌نامه دهخدا معراج این‌گونه معنا شده است که: «معراج: عروج، نردبان و صعود بر آسمان‌ها که ویژه پیامبر(ص) بود که آن بیست‌وششم ماه رجب بوده‌است» (دهخدا، ج۴۵، ۱۳۳۴: ۷۱۱). معراج در لغت به معنای عروج حضرت محمد(ص) است که آن را در متون منظوم و منثور فارسی "معراج" می‌نامند(مایل هروی، ۱۳۶۶). در قرآن به‌طور مستقیم واژه معراج نیامده، اما مشتقات همگون آن همچون یعرج، تعرج، معارج و بعرجون به کار رفته است. ریشه واژه‌های اشتقاقی همچون: معنای صعود و بالا رفتن همان معراج است. درواقع معراج معنایی همسو با دیگر مشتقات آن دارد، و خارج از معنا نیست(ادیب بهروز، ۱۳۸۱: ۲۰). تعریف معراج از نظر کوپر این‌گونه است که؛ معراج "مظهر استعلاء" رسیدن به سطح هستی‌شناسانه جدید و عبور از موانع و برتری جستن از قلمرو انسانی صرف و راهی به‌سوی هستی مطلق، وجود حقیقی و اتحاد جان با الوهیت و همچنین صعود جان، گذر از تاریکی به روشنایی و آزادی و گذر از زمین به آسمان است(کوپر، ۱۳۸۰: ۳۵۳). همچنین تعریف معراج از نظر علامه ابن‌منظور در کتاب *لسان العرب* چنین است: عرج، یعرج، عروجا یعنی بالا رفت" و به‌طورکلی تبیین لغویان از واژه معراج تفاوت چندانی باهم ندارند(جوانی، ۱۳۹۷: ۱۳).

در دو سوره از قرآن کریم به سیر آسمانی پیامبر اسلام(ص) اشاره شده است. یکی سوره اسراء که در اولین آیه از این سوره، اولین مرحله معراج یعنی سیر از مسجدالحرام تا مسجدالاقصی، و در آیات ۵ تا ۱۸ سوره نجم، دومین مرحله معراج یعنی سیر از بیت‌المقدس به ملکوت آسمان‌ها شرح داده شده است. در روایات نیز از معراج سخن به میان آمده این‌گونه که در روایتی از امام رضا(ع) منکر معراج، منکر رسول‌الله معرفی شده است(فاتحی، ۱۳۸۹: ۲۲). و همچنین علامه مجلسی در کتاب *صفات‌الشیعه* از حضرت امام صادق(ع) روایت را نقل فرموده که امام فرمودند: از شیعیان ما نیست کسی که چهار چیز را انکار کند: معراج، سؤال قبر، خلقت بهشت و جهنم، شفاعت روز قیامت(زکی‌زاده، ۱۳۸۴: ۲۹۶). در مورد زمان و تاریخ وقوع معراج در میان مورخان اسلامی اختلاف‌نظر است؛ بعضی آن را در سال ۱۰بعثت، شب ۱۷ ماه رمضان و بعضی آن را ۱۲ سال بعد از بعثت ذکر کرده‌اند(مکارم شیرازی، ۱۳۷۱: ۱۴).

معراج‌نگاری در عصر تیموری

در عهد تیموریان در سه دوره پادشاهی بایسنقر، ابراهیم سلطان و الغ بیگ سه پسر شاهرخ نخستین گام تحول کتاب‌نگاری برداشته شد. چراکه آن‌ها به ترتیب کارگاه‌هایی در هرات، شیراز و سمرقند بر پا کردند، و در آن هنرمندان به مصورسازی نسخه‌هایی ارزشمند می‌پرداختند. در این دوره نفوذ دین، اخلاق، عرفان، تصوف از دوران حکیم سنایی غزنوی(۵۲۵-۵۴۵) در شعر فارسی شروع شده و در اشعار نظامی، سعدی، خاقانی، مولوی و حافظ به اوج خود رسیده بود، که آن راهی برای تسکین وحشت حاصل از اقدامات وحشیانهٔ تیمور و جانشینانش در آن زمان بود(سید اصفهانی، ۱۳۹۲: ۴۱). سلاطین تیموری به علت جاذبه عرفان و تصوف ایرانی تصمیم بر بهره‌گیری از محضر معنوی عارفان و صوفیان گرفتند. همچون گرفتن اجازه برای فتح خراسان که در دوره تیموری از درویش وقت "باباسنکو" گرفته شد(طبیبی، ۱۳۶۸: ۲۱). در این خصوص منطبق با گفته‌های تیمور، او نیز به مشایخ و صوفیان پیوسته و با آن‌ها به صحبت پرداخته و فواید اخروی اخذ کرده و سخنان خدای را شنیده و کرامات و خوارق عادات از ایشان مشاهده کرده است(حسینی تربتی، ۱۳۴۲: ۳۵۶). بعضی از این صوفیان گرد تیمور حلقه زده و دنبال مطامع دنیوی بودند فعالیت‌هایی می‌کردند. همچون زمان‌هایی که برای پیروزی تیمور در جنگ‌ها دست به دعا می‌بردند و گاهی میان شاهزادگان صلح ایجاد می‌کردند و یا حتی جاسوسی‌هایی برای تیمور انجام می‌دادند(ابن عربشاه، ۱۳۷۰). به‌طورکلی به‌گونه‌ای در دوره تیموری عرفان رواج کرد که در نگارگری و مصورسازی نسخه‌ها نیز به کار گرفته شد. همچون ترسیم نگاره‌های معراج پیامبر در نسخه‌های خطی که به‌وضوح نفوذ عرفان و استفاده از نمادهای عرفانی و مذهبی در آن مشاهده می‌شود.

خمسه نظامی

برگی از *خمسه* نظامی که عنوان کتیبهٔ آن «در معراج حضرت رسالت(ص)» است، مربوط به معراج پیامبر می‌شود. در قطعات جداول بالای مجلس نقاشی اشعار نوشته شده است که آن اشعار بخشی از معراجیه‌ای است، که حکیم نظامی در ابتدای مخزن‌الاسرار سروده است. در ابتدای مخزن‌الاسرار از پنج گنج،

شاعر بزرگ داستان‌سرای ایران (قرن ۶ ه.ق) در معراج حضرت محمد(ص) اشعاری سروده که در آغاز بسیاری از نسخه‌های دیوان‌های خطی و مصور مخزن‌الاسرار، علاوه‌بر رونویسی اشعار معراجیه و نگاره‌های معراج پیامبر(ص) در مکاتب مختلف نقاشی ایران به چشم می‌خورد(شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۵۶). این نسخه ۲۲ نگاره دارد که نگارگر بعضی از نگاره‌های آن بهزاد بوده است و ۷ قطعه نگارهٔ آن هم دارای رقم قاسم‌علی (چهره‌گشا)، شاگرد بهزاد است، که تاریخ سال ۸۹۹ ه.ق داشته، که در چند نگاره بهزاد نیز سال ۸۹۸ ه.ق ثبت شده است. برگ مصور نسخه (ورق 5b) که در سال ۹۰۰ ه.ق در مکتب هرات، به اندازهٔ ۲۱×۱۴ سانتیمتر، توسط نگارگر برجسته و هم روزگار بهزاد به نام عبدالرزاق، به تصویر درآمده است و اکنون در کتابخانه بریتانیا در لندن نگهداری می‌شود(Grube, 1976: 94-95). معراج پیامبر(ص) و عروج عارفانه ایشان است، در برگی از نسخه نظامی ترسیم شده است. در سال ۹۰۰ ه.ق نسخه‌ای از خمسهٔ نظامی برای یکی از امرای برجسته در دربار سلطان حسین میرزا به نام امیرعلی فارسی برلاس، کتاب‌آرایی شد(آژند، ۱۳۸۷: ۱۹۳).

معراج‌نگاری در عصر صفوی

پس از تیموریان، حکومت ایران به دست صفویان افتاد. صفویان در بسیاری از موارد به‌ویژه در هنر نقاشی وارث تیموریان بودند. شیخ صفی‌الدین ابواسحاق اردبیلی جد پادشاهان صفوی بود که به‌واسطه او نسبت صفوی برای این دودمان انتخاب شد. خاندان شیعه صفوی حدود ۲۲۱ سال بر ایران فرمانروایی کردند(هاتشتاین، ۱۳۹۰). به همین سبب تشیع امامیه در عصر صفوی به رسمیت شناخته شد. سه محور تصوف و تشیع و پادشاهی مبنای قدرت صفوی بود، و بسته به موقعیت سلسله بر آن‌ها تأکید می‌شد(تشکری، ۱۳۹۳: ۵۰). اما ترکمنان در آغاز سلطنت شاه‌اسماعیل نقاشی ایرانی را تحت تأثیر قرار دادند. اما این تأثیر به‌مرورزمان کمرنگ‌تر شد و مکتب تبریز شکوفا شد. درواقع پس‌ازاینکه کمال‌الدین بهزاد و شاگردانش هرات به تبریز انتقال یافتند، نسلی تازه از هنرمندان پرورش یافت پیشرفته‌ترین دستاوردهای هنری تیموری و ترکمنان شکل گرفت(چرخیان، ۱۳۸۶: ۵).

عرفان در نگارگری و مصورسازی نسخه‌ها بعد از دوره تیموریان در دوران صفوی ورود پیدا کرد. به همین سبب نمادهای عرفانی و مذهبی بسیاری در ترسیم نگاره‌ها توسط نگارگران استفاده شده است. در این میان مصورسازی معراج پیامبر(ص) نیز در این دوره انجام شد. نگاره معراج در خمسه نظامی یکی از آن‌ها بود، که در سال ۹۰۰ه.ق برای امیرعلی فارسی‌برلاس تهیه شده بود. اما حدود ۱۰ سال بعد، در مکتب تبریز دوم هنرمندی چیره‌دست، نگاره‌ای تک‌برگ از معراج حضرت پیامبر(ص) آفرید، که این نگاره در مجموعهٔ کی‌یر در لندن نگهداری می‌شود. این نگاره متعلق به نسخه‌ای از *خمسه نظامی* است که در زمان شاه اسماعیل یازده نگارهٔ دیگر بدان افزوده شد. غیر از سه نگاره، که از آن که در مجموعه کی‌یر است، مابقی این نسخه در سرای توپقاپی محفوظ است(حسینی و گرشاسبی فخر، ۱۳۸۹: ۴۰). به‌طورکلی این دوره شامل نسخ خطی و معراج‌نامه‌های نفیسی است، که *هفت‌اورنگ* جامی یکی از آن‌ها به شمار می‌رود.

هفت‌اورنگ جامی

هفت‌اورنگ یکی از آثار منظوم عبدالرحمن جامی، شاعر، محقق و عارف مشهور است. این اثر ارزشمند دارای هفت منظومه به سبک مثنوی و داستان‌های عاشقانه، حماسی و پندآموز است. در حدود سال‌های ۹۶۴-۹۷۳ ه.ق نسخه *هفت‌اورنگ* جامی یا *هفت‌اورنگ* سلطان ابراهیم میرزا (برادرزاده شاه‌تهماسب) در مشهد تهیه شده است. بخش‌های مختلف کتاب به‌طور جداگانه در مشهد، قزوین و هرات بازنویسی شده است و کتابت آن را محمود نیشابوری به همراه ۴ خوشنویس دیگر بر عهده گرفتند(پاکباز، ۱۳۸۳). این نسخه ۲۸ نگاره بدون رقم و تاریخ دارد. نقاشی نگاره‌ها به افرادی چون علی‌اصغر، شیخ محمد و عبدالله نسبت داده می‌شود(گری، ۱۳۸۵). این نسخه هم‌اکنون در گالری هنری فریر نگهداری می‌شود(جوانی، ۱۳۹۷: ۸۶). از دفتر هفتم این مجموعه با نام خردنامه اسکندری که هفتمین مثنوی از مجموعه *هفت‌اورنگ* جامی است، در سال ۸۹۰هجری، به شیوه اسکندرنامه نظامی گنجوی، به نام سلطان حسین بایقرا نگاره معراج حضرت رسول(ص) به نظم درآمده است.

جامی روایت خود از معراج را نخست با وصف شب به‌گونه‌ای معجزه‌آسا و سرشار از نور با براق، مرکب پیامبر آغاز می‌کند، و سپس در بخش کوتاهی به پرواز حضرت محمد(ص) سوار بر براق از فراز مکه و بیت‌المقدس می‌پردازد(جوانی، ۱۳۹۷: ۸۶). شاعر در این نگاره، پیامبر را با خورشید، کرات و سایر اختران مقایسه می‌کند و صفات گوهربار او را زر و گوهرهای افشان می‌سنجد(سیمپون، ۱۳۸۲: ۷۶). در این نگاره جامی معراج پیامبر را در دو بعد روحانی و جسمانی شرح داده است

بررسی تطبیقی مؤلفه‌های تصویری نگاره معراج در *خمسه نظامی* و *هفت‌اورنگ*

۱. بیان تصویری روایت

تصاویر منتخب، بخشی از روایت معراج حضرت محمد(ص) از مسجدالاقصی به آسمان‌ها است، که در آن پیامبر سوار بر براق به همراه جبرئیل بوده و فرشتگان در اطراف ایشان حضور دارند.

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041498.1073

همان‌طورکه در آیه ۱ سوره اسراء نیز به آن اشاره شده است. (سُبْحَانَ الَّذِی أَسْرَی بِعَبْدِهِ لَیلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَی الْمَسْجِدِ الْأَقْصَی الَّذِی بَارَکْنَا حَوْلَهُ لِنُرِیهُ مِنْ آیاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِیعُ الْبَصِیرُ: منزّه است آن [خدایی] که بنده‌اش را شبانگاهی از مسجد الحرام به‌سوی مسجد الاقصی -که پیرامون آن را برکت داده‌ایم- سیر داد، تا از نشانه‌های خود به او بنمایانیم، که او همان شنوای بیناست).

در نگاره خمسه نظامی عروج عارفانه پیامبر در ترکیبی عالی با عوامل بدیع مشاهده می‌شود، به‌گونه‌ای‌که نگارگر در جهت هرچه باشکوه‌تر شدن مجلس معراج تمام تلاش خود را به کار برده و سنت‌های پیشین نقاشی ایران را نیز در ارائه اثر خویش استفاده کرده است(شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۵۶). کادر این نسخه مستطیل است. در دوسوم بالایی کادر پیامبر(ص) سوار بر مرکب خویش به همراه فرشتگان و جبرئیل دورتادور ایشان ترسیم شده است و یک‌سوم پایینی نگاره به عوامل معماری (نمادی از خانهٔ کعبه و شبستان‌های مسجدالحرام) اختصاص داده شده است (تصویر۱).

اما در نگاره معراج در نسخه *هفت‌اورنگ* جامی یک کتیبه در قسمت بالا و دو کتیبه کوچک در قسمت پایین نگاره وجود دارد، که بدون متن هستند. مصورسازی واقعه معراج نیز به‌گونه‌ای انجام شده که پیامبر سوار بر براق (مرکب خویش) در مرکز کادر قرار گرفته و شش فرشته نیز به همراه جبرئیل در اطراف ایشان به تصویر درآمده است(تصویر۲).

۲. ویژگی‌های شمایلی در ترسیم چهره پیامبر(ص)

شمایل‌نگاری پیامبر(ص) در دو دوره تیموری و صفوی به‌گونه‌ای متفاوت به تصویر درآمده است. چراکه در دوره تیموری چهره پیامبر(ص) آشکار است اما در دوره صفوی به دلیل گرایش‌های مذهبی و تعصبات سخت در جریان فرقه‌گرایی چهره ایشان به کمک هاله‌ای از نور سفید پوشانده شده است.

به این منظور در نگاره معراج در خمسه نظامی که در دوره تیموری مصور شده است، چهره پیامبر(ص) به تصویر درآمده و پوشیده نشده است. به‌طوری‌که می‌توان گفت چهره ایشان دارای خصوصیات ظاهری همچون: صورت سه رخ با محاسنی به رنگ سیاه، چشمانی بادامی است. دستار پیامبر به رنگ سفید کار شده و لباس ایشان به رنگ قهوه‌ای تیره کار شده است. هالهٔ مقدسی پیرامون پیامبر و براق را فراگرفته است، که این هاله طلایی‌رنگ بوده و بیشتر به ابرهای ترسیم شده در نگاره شبیه است که نگارگر برای ایجاد تمایز میان هالهٔ مقدس و ابرها، آن را به رنگ طلایی تیره‌تری کار کرده است.

در نگاره معراج در *هفت‌اورنگ* جامی، چهره پیامبر(ص) به جای نمایش حالات و اجزای آن، به‌منظور تأکید بر قداست، با نقاب (برقع) سفید پوشانده شده است. لباس ایشان نیز به رنگ سبز ترسیم شده است چراکه به گفته علاءالدوله سمنانی در رساله نوریه، هفتمین و آخرین مرتبه از لطایف که هر یک نوری خاص داشته و مرحله‌ای است که سالک در آن مرتبه در حال مکاشفه،

تصویر۱، معراج پیامبر، خمسه نظامی، منسوب به عبدالرزاق، هرات ۹۰۰ ه.ق؛ موزه بریتانیا، لندن (منبع: آژند، ۱۳۸۷: ۲۰۸).

تصویر۲، معراج حضرت محمد(ص)، *هفت‌اورنگ* جامی، ۹۶۳-۹۷۲، ه.ق، گالری هنری فریر، واشنگتن، (منبع: شین دشتگل، ۱۳۸۹)

مشاهده آن نور خواهد بود، به رنگ سبز است و آن مرتبه لطیفه حقیه نام دارد، که این مرتبه با رنگ سبز، با وجود حضرت محمد(ص)، در عالم کبیر منطبق می‌باشد (سمنانی، ۱۳۷۵).

۳. مؤلفه‌های تصویری

ـ مرکب پیامبر

براق یکی از مهم‌ترین اشخاص روایت معراج محسوب می‌شود، که در بیشتر نسخه‌های مصورسازی شده معراج به عنوان مرکب پیامبر(ص) ترسیم شده است. تصویرگری این موجود غریب و فراواقعی بر اساس احادیث و روایات مربوط به معراج حضرت محمد(ص) به شکل موجودی با پیکر اسب و چهره انسان و دم گاو و دو بال ترسیم شده است. شین دشتگل معتقد است که در بازآفرینی نقش براق تمام توصیفات محدثان و راویان اسلامی اجرا نشده، و تنها در اغلب نقاشی‌ها به شکلی قراردادی تکرار و با روش مشابهی اجرا شده است(شین دشتگل، ۱۳۸۷: ۸۸). همچنین بر اساس روایات براق از مهم‌ترین عناصر تصویری برای نشان دادن مسیر حرکت در نگاره‌های معراج پیامبر(ص) است. ابوعلی‌سینا نیز معتقد است براق در جهان‌بینی ایرانیان چنان جایگاهی می‌یابد، که فراتر از محدوده روایت داستان معراج بسی می‌رود. و به نمادی از بهترین و چالاک‌ترین مرکب برای هر سفری به‌ویژه سفرهای روحانی و عاشقانه تبدیل می‌شود، به‌گونه‌ای که در میان اندیشمندان نیز نمادی از عقل روبه‌رشد و کمال است، یعنی عقل فعال که غالب بر قوت‌های دیگر است(ابوعلی سینا، ۱۳۶۵: ۱۰۳).

براق در نگاره *خمسه* نظامی با بدن اسب‌مانند و سری بزرگ‌تر از حد متعارف با چهره زنانه و همراه با تاجی مرصع و زرین بر سر و طوقی ظریف بر گردن، در حال حرکت به سمت پایین است. بدن براق به رنگ صورتی روشن و ملایم است. پرداخت اندام‌وار و دم‌باریک و به زینت‌کاری‌ها در بدن با دقت بسیار انجام شده، که ترکیبی زیبا از براق ارائه داده است.

براق در *هفت‌اورنگ* جامی بدنی اسب‌مانند و نیمرخ و چهره‌ای زنانه و سه رخ دارد. همچنین او پوششی به شکل کلاه‌پوستی تزئینی بر سر داشته، که موهایش از کناره‌های کلاه، در کنار گوش‌هایش آزاد و رها است. او گردنبندی مثلثی شکل بر گردن دارد و پوششی سبزرنگ با حاشیه‌ای سرمه‌ای یا سیاه مملو از نقوش گیاهی و اسلیمی طلایی بر روی بدن خود دارد. دورتادور پیامبر و براق هاله‌ای از شعله‌های آتش به چشم می‌خورد که شعله‌ها به صورت فشرده و گره‌خورده تصویر شده‌اند.

ـ جبرئیل

جبرئیل کلمه‌ای عبری بوده و به معنای «مرد خدا» و یا «قوت خدا» است و در اسلام جزو یکی از چهار فرشته مقرب درگاه پروردگار محسوب می‌شود(یاحقی، ۱۳۷۵: ۱۶۰). در ترکیب مجالس نقاشی معراج پیامبر(ص) جبرئیل نقش هدایتگر پیامبر(ص) در مسیر سفر در آسمان را دارد، و پیوسته پیشاپیش ایشان، در حال پرواز، و یا در حال حمل پرچم سبزرنگ با حرکات متنوع سر، دست‌ها و پاها، اغلب رو به‌سوی پیامبر(ص) به تصویر کشیده شده است(شین دشتگل، ۱۳۸۷: ۸۷). تاج و یا کلاه زرین بر سر جبرئیل نیز در نگاره‌های معراج نمادی از کرامت او است.

در نگاره *خمسه* نظامی جبرئیل کمی بالاتر از پیامبر(ص) و براق قرار گرفته است. او به‌واسطه داشتن چهار بال از دیگر فرشتگان تمیز داده شده است. ترسیم فیگور جبرئیل همچون دیگر فرشتگان در پشت ابرها پنهان شده و تنها نیم‌تنه بالایی و یکی از دستان او که به کمک آن مسیر را به پیامبر(ص) نشان داده، قابل مشاهده است.

جبرئیل در نگاره *هفت‌اورنگ* در سمت چپ نگاره در مقابل پیامبر(ص) به عنوان راهنما ایستاده و پیشاپیش ایشان در حرکت است. او چهار بال بلند و رنگارنگ داشته و تاج و کلاهی شبیه به تاج بلیقیس بر سر دارد. نگاه او به سمت پیامبر و نگاه پیامبر متقابلاً به سمت جبرئیل است.

ـ فرشتگان

بخش وسیعی از ترکیب‌نگاره‌های معراج به فرشتگان اختصاص دارد. «در ایران کهن کلمه فرشته و در عربی کلمه سروش، هاتف و ملک نام گرفته، نماد نفس بالدار یا جان است، رمزی کهن که میسر راه‌یابی به ملکوت را آسان می‌سازد و موجب پیوند رب و مربوب می‌شود»(کامرانی، ۱۳۸۵). در مسیر عروج حضرت محمد(ص) فرشتگان با ترکیبی با بال‌های زیبا و رنگارنگ به صورت دو، سه و یا چهارگانه ترسیم شده‌اند، که در حال نورافشانی، گلاب‌پاشی، ثناگویی، آوردن میوه‌های بهشتی و جامگان مینوی هستند. همچنین مشعل‌ها و قندیل‌های نمادینی در دست دارند و میان حلقه‌هایی از نور و ابرهای پیرامون پیکر حضرت محمد(ص) و به تصویر درآمده‌اند(شین دشتگل، ۱۳۸۷: ۹۱).

در خمسه نظامی فرشتگان تعداد ۱۲ فرشته با چهره‌های شبیه زنان جوان با صورت‌های کشیده، چشمان سیاه درشت، ابروان کمانی، بینی راست و دهان کوچک و گردنی کوتاه و حالتی سه‌رخ و بال‌های ظریف و بلند و اندامی ریزنقش در پشت ابرها ترسیم شده‌اند، که این ویژگی‌های ظاهری فرشتگان از ویژگی‌های مکتب هرات پیروی می‌کند. موهای فرشتگان به شکل ساده ترسیم شده‌اند و بعضی تاج و یا کلاه نیز بر سر دارند. بال‌های رنگی فرشتگان تنوع کمی داشته و شکل بال‌ها نیز تقریباً مشابه هستند.

در *هفت‌اورنگ* جامی در این نگاره ۷ فرشته با اندامی فاخر و بلندقامت متقارن و با چهره‌ای زنانه در حالات نورافشانی،

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041498.1073

گلاب‌پاشی، حمد و ثنا در متن لاجوردی آسمان و پیرامون پیامبر(ص) به تصویر درآمده‌اند(شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۸۷). بال‌های فرشتگان با رنگ‌های متنوع کار شده است. دو فرشته در بالای سر پیامبر در حال نور پاشیدن به حضرت هستند، فرشتهٔ سمت راست در حال گلاب و یا عطرپاشی بوده، دو فرشتهٔ پایینی هدایایی در دست داشته و یکی دیگر در کنار آن دو در حال خوش‌آمد گویی است.

ـ آسمان

همان‌طورکه در نگارگری آسمان به رنگ‌های آبی، لاجوردی و طلایی کار می‌شود و نماد لایتناهی است، در نگاره‌های معراج پیامبر(ص) نیز اغلب آسمان با رنگ لاجوردی با ابرهای طلایی‌رنگ در میان آن نمایان شده است. از نظر محمدی شاهرودی بهشت نیز در فرهنگ اسلامی غالباً در آسمان تصور می‌شد، و جایگاه ملائکه و تقریر الهی و سرزمین بازگشت روح پس از مرگ نیز در آسمان بوده است(محمدی شاهرودی، ۱۳۷۹: ۴۲۶). جوانی معتقد است بر اساس آیات قرآن ستارگان و سیاره‌هایی که برای انسان‌ها قابل مشاهده است، همه در آسمان اول هستند، و عالم دیگری ورای آسمان ششم قرار دارد که از محدوده دید ما و ابزارهای علمی ما بیرون است و درمجموع عالم می‌شود(جوانی، ۱۳۹۷: ۶۸). در *خمسه* نظامی آسمان به رنگ آبی لاجوردی تیره کار شده که در آن ابرهایی حجیم و به توده‌ای شکل و به رنگ طلایی همچون شعله‌های آتشین شناور هستند. این‌گونه به نظر می‌رسد که نگارگر برای نمایان ساختن نور الهی در آسمان هفتم، جایی که پیامبر حضور دارد، بر ترسیم پی‌درپی ابرهای توده‌ای طلایی تأکید کرده است.

آسمان در نگاره معراج در *هفت‌اورنگ* جامی به رنگ آبی لاجوردی که از اصیل‌ترین رنگ‌های مطرح در هنر اسلامی هسته تمثیل مراقبه و مشاهده محسوب می‌شود، ترسیم شده است. همچنین در همهٔ قسمت‌های آسمان ابرهایی مواج و کاملاً تزئینی در رنگ‌بندی متنوع وجود دارد، که با خطوط مشخص از یکدیگر متمایز شده‌اند.

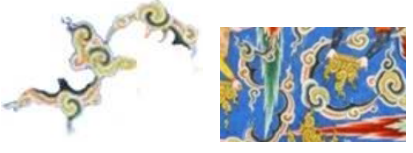
۴. ویژگی‌های تجسمی

در این قسمت هریک از دو نگاره معراج پیامبر(ص) در *خمسه* نظامی و *هفت‌اورنگ* بر اساس ویژگی‌های تجسمی همچون:(ترکیب‌بندی، طراحی، رنگ، پیکره‌سازی و واقع‌نمایی) مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرند.

نگاره معراج در *خمسه* نظامی از نظر ترکیب‌بندی مستطیل‌شکل بوده و در قسمت بالای آن چند بیت شعر نوشته شده است. فضایی معمارگونه در یک‌سوم قسمت پایین نگاره وجود دارد. ترکیب‌بندی نگاره حلزونی و نامتقارن است و پیامبر در مرکز نگاره قرار گرفته و عناصر بصری دیگر همچون فرشتگان در اطراف او قرار گرفته‌اند. در این ترکیب‌بندی نوعی به کمک ابرها در بالا و عوامل معماری در پایین نگاره نوعی تقابل بین پویایی و سکون ایجاد شده است. در طراحی ابرها از خطوط منحنی و برای طراحی عوامل معماری از خطوط مستقیم و صاف استفاده شده است. تقسیم رنگ‌های سرد و گرم با درایت تمام صورت گرفته، به‌طوری‌که تمرکز هر یک از لکه‌های رنگی نابه‌جا نیست. رنگ زرد زرین و یا رنگ طلایی، بیشترین رنگی است که در این نگاره به چشم می‌خورد، این رنگ حاصل شهود و رنگی غیرواقعی و مادی است. آسمان به رنگ آبی کبود و ابرها به رنگ طلایی کار شده است. این دو رنگ جز رنگ‌های عرفانی و نتیجهٔ شهود هنرمند هستند، و مخاطب با تماشای نگاره به وجود روایتی عرفانی و اتفاقی مذهبی پی می‌برد. و فیگورها نیز مشابه و به یک صورت کار شده است و فیگور و جامه جبرئیل و پیامبر(ص) نیز طراحی دقیقی ندارد. فضاسازی اثر به‌طور خیالی و مبتنی بر روایات گفته شده از معراج‌نامه‌ها ترسیم شده است(جدول‌های ۱ و۲).

در قسمت بالا و پایین نگاره معراج در *هفت‌اورنگ* جامی دو کتیبه دیده می‌شود، که بدون متن هستند. پیامبر نیز در مرکز کادری مستطیل‌شکل مصور شده است. ترکیب‌بندی این نگاره محدود و فاقد پرسپکتیو است. غیر از روی‌هم قرار گرفتن چند مؤلفه تصویری، تلاشی برای ایجاد پرسپکتیو صورت نپذیرفته است. فضای طرح نیز متعادل و ایستاست. ابرهای پیچان و هاله‌های شعله‌سان اطراف پیامبر(ص) به کمک خطوط منحنی و درنهایت دقت به تصویر درآمده است. تعداد ۷ فرشته در اطراف ایشان ترسیم شده‌اند. عدد ۷ در نمادشناسی اعداد، نشانه کثرت، کل نیروها در یک نظام و کلیتی در حال حرکت و پویایی کامل است.. رنگ‌ها در این نگاره به‌طوری به صورت استادانه به کار گرفته شده است، به‌طوری‌که رنگ‌های مکمل و رنگ‌های سرد و گرم به‌گونه‌ای در کنار هم قرار گرفته‌اند که وجود تضاد رنگی میان آن‌ها، نوعی تنوع، درخشندگی، وحدت، تعادل و هارمونی رنگ را به بیننده القا می‌کنند، و چشم او را هنگام مشاهده اثر به چرخش در کل اثر وامی‌دارند. رنگ آبی لاجوردی بیشترین رنگی است که در آسمان به چشم می‌خورد، این رنگ یکی از اصیل‌ترین رنگ‌های مطرح در هنر اسلامی و هسته تمثیل مراقبه و مشاهده محسوب می‌شود. همچنین نشانه بی‌کرانگی آسمان آرام و تفکر برانگیز سحرگاهان صاف و صمیمی بوده و انسان را به درون خویش برده و آرام می‌سازد. همچنین پیکره‌سازی فرشتگان همچون طراحی چهره، پوشش سر، آرایش گیسوان حرکات سر و نگاهشان به‌طور دقیق ترسیم شده است. و هر یک از چهره‌ها دارای نمای سه‌رخ هستند. فضاسازی اثر نیز در این نگاره به‌طور خیالی و مبتنی بر روایات گفته شده از معراج‌نامه‌ها ترسیم شده است (جدول۱ و۲).

جدول۱، مقایسه عناصر تصویری در *خمسه* نظامی و *هفت‌اورنگ* جامی، منبع: نگارنده.

عناصر	خمسه نظامی	هفت‌اورنگ جامی
پیامبر	 - چهره پیامبر آشکار است. - نمایان بودن خصوصیات ظاهری چهره؛ همچون: صورت سه رخ با محاسنی به رنگ سیاه، چشمانی بادامی. - وجود شعله آتشین طلایی‌رنگ در اطراف ایشان.	 - پوشاندن چهره پیامبر(ص) به کمک هالهٔ نور سفید به منظور تأکید بیشتر بر قداست ایشان. - وجود شعله آتشین طلایی‌رنگ در اطراف ایشان.
مرکب پیامبر	 - مرکب پیامبر(ص) براق است. - بدن اسب‌مانند و سری بزرگ‌تر از حد متعارف با چهره زنانه و همراه با تاجی مرصع و زرین بر سر و طوقی ظریف بر گردن است. در حال حرکت به سمت پایین. وجود شعله آتشین طلایی‌رنگ در اطراف براق.	 - مرکب پیامبر(ص) براق است. بدنی اسب‌مانند و نیمرخ و چهره‌ای زنانه و سه رخ و پوششی به شکل کلاه‌پوستی تزئینی بر سر دارد. گردنبندی مثلثی شکل بر گردن دارد و پوششی سبزرنگ با حاشیه‌ای سرمه‌ای یا سیاه مملو از نقوش گیاهی و اسلیمی طلایی بر روی بدن خود دارد.
جبرئیل	 دارای ۴ بال هم‌جهت و به سمت است. نیمی از بدن او در پشت ابرها پنهان شده است. کلاه یا تاجی بر سر ندارد.	 دارای ۴ بال رنگارنگ است. تاج و کلاهی شبیه به تاج بلیقیس بر سر دارد.
فرشتگان	 - تعداد ۱۲ فرشته با چهره‌های شبیه زنان جوان؛ حالتی سه‌رخ و بال‌های ظریف و بلند و اندامی ریزنقش در پشت ابرها ترسیم شده‌اند. بعضی تاج و یا کلاه نیز بر سر دارند.	 - قرارگیری ۷ فرشته با اندامی فاخر و بلندقامت متقارن و با چهره‌ای زنانه در حالات نورافشانی، گلاب‌پاشی، حمد و ثنا پیرامون پیامبر(ص)، و بعضی تاج و یا کلاه نیز بر سر دارند.
آسمان	 - آسمان به رنگ آبی لاجوردی تیره کار شده و در آن ابرهایی حجیم و به توده‌ای شکل و به رنگ طلایی همچون شعله‌های آتشین شناور هستند. حجم بیشتر آسمان را ابرها تشکیل داده‌اند.	 - آسمان به رنگ آبی لاجوردی کار شده و در همهٔ قسمت‌های آن ابرهایی مواج و کاملاً تزئینی در رنگ‌بندی متنوع به صورت ظریف طراحی شده‌اند. و با خطوط مشخص از یکدیگر متمایز شده‌اند.

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041498.1073

جدول۲، مقایسه ویژگی‌های تجسمی نگاره معراج در خمسه نظامی و *هفت‌اورنگ* جامی، منبع: نگارنده

ویژگی‌های تجسمی	خمسه *نظامی*	هفت‌اورنگ *جامی*
ترکیب‌بندی	کادر نگاره مستطیل‌شکل بوده و ترکیب‌بندی حلزونی و نامتقارن است. فضایی معمارگونه در یک‌سوم قسمت پایین نگاره وجود دارد.	کادر نگاره مستطیل‌شکل بوده و ترکیب‌بندی حلزونی و تا حدی متقارن است. فاقد پرسپکتیو فضایی است.
حرکت	حرکت از سمت چپ به راست و به سمت پایین است.	حرکت از سمت چپ به راست و به‌طور مستقیم است.
طراحی	طراحی خطوط منحنی و مستقیم و هندسی‌وار، عدم وجود پرسپکتیو فضایی طراحی ساده و مشابه هم از فیگورهای فرشتگان. تقابل بین پویایی و سکون در نگاره.	ابرهای پیچان و هاله‌های شعله‌سان اطراف پیامبر(ص) به کمک خطوط منحنی و درنهایت دقت به تصویر درآمده است. فضای طرح نیز متعادل و ایستاست.
رنگ	رنگ زرد زرین و یا رنگ طلایی، بیشترین رنگی است که در این نگاره به چشم می‌خورد، این رنگ حاصل شهود و رنگی غیرواقعی و مادی است. آسمان به رنگ آبی کبود و ابرها به رنگ طلایی کار شده است. رنگ طلایی به شکل شعله‌های آتش پیرامون براق و پیامبر(ص)	به‌کارگیری رنگ‌های درخشان و با خلوص بالا. استفاده از رنگ‌های مکمل و رنگ‌های سرد و گرم در کنار هم، وجود تضاد رنگی و ایجاد تنوع، درخشندگی، وحدت، تعادل و هارمونی رنگ و وجود رنگ طلایی به صورت شعله‌های آتشین پیرامون پیامبر(ص) و براق.
پیکره‌سازی	پیکره‌سازی نیز در این اثر تقریباً مشابه، چهره‌ها یکسان و از تنوع کمی برخوردار هستند.	پیکره‌سازی فرشتگان همچون طراحی چهره، پوشش سر، آرایش گیسوان حرکات سر و نگاهشان به‌طور دقیق ترسیم شده است. و هر یک از چهره‌ها دارای نمای سه‌رخ هستند
واقع‌نمایی	فضاسازی خیالی و مبتنی بر روایات گفته شده از معراج‌نامه‌ها.	فضازسای خیالی و مبتنی بر روایات گفته شده از معراج‌نامه‌ها.

نتیجه‌گیری

این پژوهش در پی پاسخ به این سؤال که؛ وجوه افتراق و اشتراک تجسمی و شمایلی در روایت تصویری معراج حضرت رسول در *خمسه* نظامی و *هفت‌اورنگ* جامی چه بوده است؟ انجام شد. نتیجهٔ به‌دست‌آمده حاکی از آن است که؛

ـ شمایل مقدس حضرت محمد(ص) در نگاره معراج *خمسه* نظامی و *هفت‌اورنگ* جامی به‌گونه‌ای متفاوت ترسیم شده است. به‌گونه‌ای که در *خمسه* نظامی چهره پیامبر(ص) به تصویر درآمده و پوشیده نشده است و حتی خصوصیات ظاهری چهره ایشان همچون: صورت سه رخ با محاسنی به رنگ سیاه، چشمانی بادامی قابل رؤیت است. اما شمایل پیامبر(ص) در *هفت‌اورنگ* جامی به علت وجود تعصبات سخت شیعیان، آشکار نبوده و هاله‌ای نورانی به رنگ سفید چهره ایشان را پوشانده است.

ـ در هر دو نگاره *خمسه* نظامی و *هفت‌اورنگ* جامی هاله آتشین طلایی‌رنگ برای نشان دادن قداست و کرامت پیامبر(ص) پیرامون ایشان کار شده، و مشابه یکدیگر در هر دو نگاره این هاله پیرامون پیامبر(ص) و براق را فراگرفته است.

– مرکب پیامبر(ص) براق است، موجود غریب و فراواقعی با توجه به احادیث و روایات مربوط به معراج حضرت محمد(ص) به شکل موجودی با پیکر اسب و چهره انسان و دم گاو و دو بال بوده است ترسیم شده است. به‌گونه‌ای که براق در *هفت‌اورنگ* کمی با دقت بیشتری نسبت به براق *خمسه* نظامی کار شده است.

– جبرئیل فرشته راهنمای پیامبر(ص) در هر دو نگاره دارای ۴ بال است. اما در نگاره *هفت‌اورنگ* با جزئیات بیشتر و استفاده از پالت رنگی بیشتر کار شده و فیگور او به صورت کامل ترسیم شده است.

– فرشتگان در *هفت‌اورنگ* جامی با اندامی فاخر و بلندقامت

متقارن و با جزئیات بیشتری کار شده است و در ترسیم جامه و بال‌های آن‌ها از رنگ‌های بیشتری استفاده شده است.

– آسمان در نگاره معراج در *خمسه* نظامی تنها با ابرهای طلایی‌رنگ و توده‌ای پر شده است، اما در *هفت‌اورنگ* ظریف‌تر و با رنگ‌های متنوع‌تر و دقیق‌تری ترسیم شده است.

– ترکیب‌بندی هر دو نگاره به شکل مدور و حلزونی‌شکل است و روایت معراج درون کادری مستطیل‌گونه به تصویر درآمده است. اما در خمسه نظامی کادر نگاره به دو قسمت تقسیم شده و عوامل معماری نیز به آن اضافه شده است.

– حرکت در هر دو نگاره مشابه هم بوده، به‌طوری‌که در خمسه نظامی حرکت از چپ به راست و به سمت بالا است اما در *هفت‌اورنگ* حرکت از سمت چپ به راست و به‌طور مستقیم انجام شده است.

– خطوط طراحی در هر دو نگاره به صورت منحنی و هندسی‌وار به کار برده شده است، اما در خمسه نظامی خطوط منحنی ابرها و خطوط مستقیم عوامل معماری نوعی تقابل بین پویایی و سکون در نگاره ایجاد کرده‌اند اما در *هفت‌اورنگ* جامی طراحی به‌گونه‌ای است که فضایی متعادل و ایستا ایجاد شده است.

– رنگ در هر دو نگاره به صورت درخشان و قرارگیری رنگ‌های مکمل و رنگ‌های سرد و گرم در کنار هم استفاده شده است. و همچنین تضاد رنگی وجود که موجب ایجاد تنوع، درخشندگی، وحدت، تعادل و هارمونی رنگ شده است. اما در خمسه نظامی رنگ طلایی در قسمت بالای نگاره به‌وفور مشاهده می‌شود و در *هفت‌اورنگ* جامی تنوع رنگی در همه قسمت‌های نگاره وجود دارد.

– پیکره‌سازی خمسه نظامی مشابه بوده و از تنوع کمی برخوردار هستند. اما در *هفت‌اورنگ* پیکره‌سازی به‌طور دقیق و کامل‌تری انجام شده است.

– در همهٔ نگاره‌ها، عالمی مثالی از صور خیالی مجسم گردیده که این نوع فضاسازی مطابق روحیات کلی هنر ایران است.

همچنین با توجه به بررسی ساختارهای تجسمی و عوامل تصویری در دو نگاره خمسه نظامی (تیموری) و *هفت‌اورنگ* جامی (صفوی)، می‌توان به شرایط فرهنگی هر دوره نیز پی برد، به‌طوری‌که می‌توان گفت؛ توجه و احترام به آیین محمدی در دوره تیموریان و به تصویر کشیدن صحنه‌های مضامین دینی، در دوران میانه تاریخ نقاشی ایران ازجمله جلوه‌های بارز پرداختن به تصویرپردازی چهره پیامبر(ص) است. چهره پیامبر(ص) به‌وضوح دیده می‌شود و هیچ پوششی چهره ایشان را نپوشانیده است. حالت چشم‌ها، بینی و محاسن ایشان به‌خوبی قابل رؤیت است. در این دوره هنوز حالات چهره تحت تأثیر دوره قبلی یعنی ایلخانان بوده و تأثیرات مغولی مثل بادامی بودن چشم‌ها در این نگاره‌ها مشاهده می‌شود. همچنین جزئیات بارز در چهره‌پردازی با ریش و سبیل متأثر از نقاشی آسیای میانه، به شکل واقع‌گرایانه با پرداختی دقیق در نمایش حالات درونی در روحیه ایشان تصویر شده است، که در نگاره معراج *خمسه* نظامی قابل مشاهده است. اما در دوره صفوی و قیام شاه اسماعیل اول، گرایش‌های مذهبی و تعصبات سخت در جریان فرقه‌گرایی، عوامل تصویری جدید را در صحنه‌های معراج حضرت محمد(ص) به‌خصوص در دوران جدید تاریخ نقاشی ایران پدید آورد. جلوه‌های خاص از تصویرسازی معراج حضرت محمد(ص) با عناصر تصویری مانند؛ شیوه ترسیم حالت و اندازه عمامه ایشان، آرایش نقاب یا روبند سفید بر چهره یا تجسمی از نور زرین به جای آن اهمیت بسیار دارد، چراکه پیروان شیخ صفی در عصر صفوی بسیار تحت تأثیر فرقه‌گرایی و تعصبات سخت شیعیان بودند به همین منظور چهره پیامبر(ص) با نقاب (برقع) سفید پوشانیده شده است، که در نگاره‌های *هفت‌اورنگ* جامی به‌خوبی قابل مشاهده است.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، *مکتب نگارگری هرات*، تهران: فرهنگستان هنر، چاپ اول

ابوعلی سینا (۱۳۶۵)، *معراج‌نامه، به انضمام تحریر آن از شمس‌الدین ابراهیم ابرقوهی*، مقدمه، تصحیح و تعلیق، نجیب مایل هروی، مشهد، بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.

ادیب بهروز، محسن (۱۳۸۱)، *معراج از دیدگاه قرآن و روایات*، تهران: شرکت چاپ و نشر بین‌الملل.

پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، نقاشی ایران، تهران: انتشارات زرین و سیمین

تشکری، علی اکبر؛ نقیبی، الهام (۱۳۹۳)، *تعامل و تقابل تصوف و تشیع در عصر صفوی*، پژوهش‌های تاریخی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، دوره جدید سال ششم، شماره ۲۲، صص۴۹-۶۶.

جوانی، اصغر (۱۳۹۷)، *سیر تحول معراج‌نگاری حضرت محمد(ص) از عصر ایلخانی تا صفوی*، ناشر: دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.

چرخیان، کاترین (۱۳۸۶)، *بررسی نگارگری در دوره صفویه*، هنر، دوره چهارم(۴)، ۴-۷.

حسینی، مهدی و گرشاسبی فخر، محمدرضا (۱۳۸۹)، *بررسی نماد براق در مکتب‌های هرات و تبریز(۲)*، هنرهای تجسمی نقش‌مایه، سال سوم(۵)، ۴۳-۵۲.

دوازده‌امامی، مهدی و همکاران (۱۳۹۷)، *مطالعه تطبیقی واقعه معراج در نگاره‌های معراج سلطان محمد و متن معراجیه‌های نظامی*، دوفصلنامه علمی-ترویجی نگارینه هنر اسلامی، دوره پنجم، شماره شانزدهم. https://doi.org/10.22077/nia.2019.1584.1115

دهخدا، علی اکبر و همکاران (۱۳۳۴)، *لغت‌نامه*، ج۴۵، تهران: سازمان لغت‌نامه دهخدا.

زکی‌زاده، علیرضا (۱۳۸۴)، *معراج پیامبر(ص)*، نشر: جام جوان

سید اصفهانی، مارال (۱۳۹۲)، *تاثیرات عرفان اسلامی بر نقاشی ایران*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، تهران: هنرهای زیبا، استاد راهنما: علیرضا نوروزی طلب.

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041498.1073

سیمپون، شرو، ماریا (۱۳۸۲)، شعر و نقاشی ایرانی، مترجم؛ عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی، نسیم دانش

شین‌دشتگل، هلنا (۱۳۸۹)، *معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی با نگاهی به پیکرنگاری حضرت محمد(ص)*، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۹)، *حماسه‌سرایی در ایران*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

طبیبی، عبدالحکیم (۱۳۶۸)، *تاریخ مختصر هرات در عهد تیموریان*، تهران: هنرمند.

فاتحی، پروین (۱۳۸۹)، *معراج پیامبر اکرم(ص) و معراجنامه‌های منظوم در ادب فارسی*، تهران، نشر: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

کوپر، جی سی(۱۳۸۰)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه؛ ملیحه کرباسیان، تهران: نشر فرشاد.

گری، بازیل (۱۳۹۶)، نقاشی ایرانی، ترجمه؛ عربعلی شروه، تهران: عصر جدید

مایل هروی، نجیب (۱۳۶۶)، *معراجنامه ابوعلی‌سینا*، مشهد: انتشارات آستان قدس

محمدی شاهرودی، عبدالعلی (۱۳۷۹)، *پرتویی از معراج*، تهران: انتشارات اسوه.

مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۷۱)، *معراج شق‌القمر، عبادت در قطبین*، انتشارات نسل جوان.

هاتشتاین، مارکوس و دیلیس، پیتر (۱۳۹۰)، *هنر و معماری اسلام*، ترجمه: ریاحی هرمز، تهران: پیکان.

Grube,E,1976, The Word of Islam, London.

OPEN ACCESS

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

around him on this way). After studying each of the images and examining their image components and visual characteristics, the conclusion reached was that; Paying attention and respect to the Muhammadan religion in the Timurid period and depicting scenes of religious in the middle period of the history of Iranian painting are among the evident manifestations of depicting the face of the Prophet (PBUH). The face of the Prophet (PBUH) is visible and no veil has covered his face. The condition of his eyes, nose, and features can be seen. In this period, facial expressions are still influenced by the previous period; i.e. the Ilkhanis and Mongolian influences, such as almond-shaped eyes, can be seen in these pictures. Also, the apparent details in the face painting with beard and mustache influenced by Middle Asian paintings are depicted realistically with a detailed treatment in showing the inner states of his spirit, which is apparent in the image of Khamsa Nizami's ascension. However, during the Safavid period and the uprising of Shah Ismail, religious tendencies and strict prejudices in the course of sectarianism created new visual factors in the scenes of the Ascension of Prophet Muhammad (PBUH), especially in the new era of Iranian painting history. Special effects of depicting the ascension of Prophet Muhammad (pbuh) with visual elements such as the way of drawing the shape and size of his turban, the arrangement of a veiling or a white veil on his face, or an image of golden light instead is principal, because the followers of Sheikh Safi in the Safavid era were very much influenced by the sectarianism and strict prejudices of the Shiites, for this reason the face of the Prophet (S) is covered with a white veil (burqa), which can be seen in Haft Aurang Jami paintings.

Keywords: Meraj, Khamsa Nizami, Haft Aurang, Painting of the Islamic period

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

the Prophet's ascension. Above the painting, poems from Hakim Nizami's ascension letter are inscribed, which he composed at the beginning of Makhzanul-Asrar. This version has 22 illustrations, some of which were painted by Behzad, and 7 of its illustrations have the figure of Ghasem Ali (Chehregosha), Behzad's student, which was dated 899AH. Several paintings by Behzad were also recorded in 898AH. The illustrated leaf of the version (leaf 5b) which was illustrated in the year 900 A.H. in the school of Herat, measuring 14 x 21 cm, was illustrated by a prominent artist contemporary of Behzad named Abdol Razzagh on which are poems from the ascension letter written by Hakim Nizami at the start of Makhzanul-Asrar, and is now kept in the British Library in London. Also, Haft Aurang is one of the poems of Abdul Rahman Jami, who is a famous poet, researcher, and mystic. This valuable work has seven verses in Masnavi style and romantic, epic, and instructive stories. Around the years 964-973 A.H., the version of Haft Aurang Jami or Haft Aurang of Sultan Ibrahim Mirza (nephew of Shah Tahmasab) was prepared in Mashhad. Different parts of the book were rewritten separately in Mashhad, Qazvin, and Herat. Mahmoud Neishabouri and four other calligraphers inscribed the book. Jami begins his narrative of the Ascension by describing the night as miraculous and full of light with shining, and then it continues in a short section with the flight of Prophet Muhammad (PBUH) riding by Boragh over Makkah and Baytol Moghadas). In this painting, Jami has described the Ascension of the Prophet in two dimensions, spiritual and physical.

Therefore, this historical closeness in these two versions of ascension in Khamsa Nizami and Haft Aurang Jami has caused similarities and differences in the visual structure and pictorial components. Thus, the main goal of this research is the comparative study of the pictorial components of the Ascension of the Prophet (pbuh) in Khamsa Nizami and Haft Aurang Jami, and the main question raised is: What are the differences and commonalities of visualization and iconography in the pictorial narration of the Ascension of the Prophet (PBUH) in Khamsa Nizami and Haft Orang Jami? The research method is descriptive-analytical in terms of its execution method and fundamental in terms of its goal. The information collection method is documentary and library. The research approach is based on the discovery of differences and commonalities of visualization and iconography in the painting of the Ascension of Prophet Muhammad (PBUH).

For this purpose, first, both images of Khamsa Nizami's ascension and Haft Aurang Jami are studied and analyzed, and then they are compared with each other, and the differences and commonalities of visualization and iconography are discovered in them. The obtained information was placed in charts. The study items in each of the two images related to a part of the ascension journey of the Prophet (PBUH) have been selected (when Prophet Muhammad (PBUH) was on the way to Jerusalem and angels gathered

A Comparative Study of the Visual Components of the Ascension of the Prophet (PBUH) in Khamsa Nizami and Haft Orang Jami

Parisa Golaghaei[1]

Type of article: original research
Receive Date: 19 - 8 - 2024, Accept Date: 15 - 9 - 2024
DOI: 10.22034/RPH.2024.2041498.1073

Extended abstract

In the history of Iranian painting, the ascension of Prophet Muhammad (PBUH) has always been one of the most common religions in the field of Sunni and Shia, and it has created a suitable platform for poets and painters to create artworks. After that, Iranian painters added mysticism and Sufism to their subjects because Iranian painting has deep roots in religion and religious beliefs. For this purpose, it has been drawn and illustrated in different historical periods in Iran. The influence of mysticism in Iran reached its peak during the Timurid period, and in addition to painting, it also entered the visualization of manuscripts, and many artists who had a mystical mentality or were mystics began to create artworks based on mysticism that also, it continued in the Safavid period. So that there was always a lively and productive connection between mystics and artists. At this time, the works drawn from the narrative of the Ascension were not identical based on the influence of religious mysticism and governmental conditions, and each had differences and similarities. It was according to the tact of supporters and orders in comic books of different ages, and details have been changed in the behavior of the organs, such as the movements and size of the head, hands, the number of figures, the shape of the aura and head covering in different sizes and others. However, artists in both the Timurid and Safavid periods also illustrated the Ascension of the Prophet (PBUH), so in the Timurid period they illustrated the version (Mirhaydar, Khavarannameh and Khamseh Nizami) and in the Safavid period they illustrated the version (Heft Aurang Jami, Khamseh Tahmasabi and Tahmasbi's divination letter).

Because the Ascension of the Prophet (PBUH) was depicted in Khamsa Nizami at the end of the Timurid period and in Haft Aurang Jami at the beginning of the Safavid period. A leaf from Khamsa Nizami with the title of its inscription "In ascension of Hazrat Resalat (PBUH)" is related to

1. MA Painting, Sepehr Institute of Higher Education, Isfahan, Iran.
Email: parisa.golaghaei@gmail.com

expressing spiritual and mystical concepts. Geometric and abstract motifs in Islamic architecture and decoration symbolize divine order and harmony, ultimately leading humans to closer communion with God and a better understanding of the world and its Creator. The findings of this research indicate that Surah Al-Fatiha, as one of the key surahs of the Quran, can serve as a suitable basis for defining Islamic religious art. Concepts such as Lordship, guidance, mercy, and justice, frequently mentioned in this surah, provide a comprehensive framework for Islamic art. In this view, Islamic art should be simultaneously aesthetically pleasing and capable of conveying deep spiritual and ethical concepts to the audience. Unlike many other arts that may only emphasize apparent beauty, Islamic art seeks to express divine truths and educate humanity. This art can play a fundamental role in the spiritual guidance of humanity toward perfection and closeness to God.

Therefore, art is defined as the manifestation of beauty and perfection that attracts the audience's attention, evokes their admiration, and guides them toward a purpose related to servitude, guidance, and receiving divine grace. This definition is derived from the concept of praise, as the appreciation of beauty is only accepted regarding the praise of God. According to this definition, if art is the creation of perfection, this attribute solely belongs to God, and only He is worthy of such a description. Others are intermediaries in revealing the perfection created by God. Thus, from this perspective, the artist assumes the role of a praiser, meaning one who recognizes the manifestation of beauty and places themselves and others in a position to admire it.

Keywords: Islamic Art, Quranic Art, Hamd, Hosn

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

absolute truth, believing art cannot attain complete truth. He considered art a form of imitation of reality that may distance humans from understanding the truth.

On the other hand, Aristotle perceived art as a means to purify the human soul through empathy with the emotions of others. He believed that art could aid in cleansing negative feelings and emotions through the experience of catharsis. These views have been examined by thinkers and artists in later periods, contributing to the development of Western art. The main components of the concept of art from the perspective of experts and the artistic community include beauty, evocation, awareness-raising, movement and transformation, and key art themes, among others. However, in Islam, art is regarded not only as a means of expressing human emotions but also as a tool for conveying divine messages and manifesting spiritual truth. In this framework, Islamic art seeks to represent the absolute divine truth revealed in the Holy Quran. The Quran is valuable not only as the word of God from a content perspective but also as an artistic masterpiece from an aesthetic perspective.

The combination of linguistic beauty and profound spiritual concepts in the Quran, especially in Surah Al-Fatiha, demonstrates the significance of art in serving divine purposes. For the beauty of the word "praise," it has been chosen. To understand and define the main component, namely "praise," we refer to Surah Al-Fatiha, and based on this surah, we interpret art and its components. Surah Al-Fatiha begins with praising God: "Alhamdulillah Rabb al-'Alamin" (Praise be to God, the Lord of the Worlds). This sentence indicates that God is not only the world's Creator, but also the overseer and manager of all beings. This divine governance and Lordship is exercised through His guidance and mercy upon humans and other beings.

In this context, Islamic art must also guide and direct humans and act as a means for drawing closer to God. This research also explores the role of Islamic artists in elucidating spiritual concepts. From the Islamic perspective, an artist creates artwork through a deep understanding of divine truth inspired by Quranic meanings. They act as intermediaries between God and humanity, striving to convey divine messages to the audience through art. Such an artist utilizes various artistic tools, including painting, calligraphy, architecture, and music, and endeavors to guide humans toward spiritual perfection and closeness to God. Therefore, art in Islam is not merely a means of expressing personal emotions. It is a tool for educating and guiding humanity toward truth. In another section of this research, the relationship between art and spiritual education in Islam is examined. Islamic art, grounded in Quranic concepts, can play an effective role in educating individuals. Art serves not only as a source of enjoyment and appreciation of beauty but also as a means for reflection on divine concepts. Especially in Islamic societies, art has always played a central role in

Definition of Art based on Surah Mubarakah Al-Hamd

Mohammadjafar Mostashreq[1], **Ahmadreza Okhovat**[2]

Type of article: original research
Receive Date: 11 - 5 - 2024, Accept Date: 5 - 8 - 2024
DOI: 10.22034/RPH.2024.2026492.1062

Extended abstract

Art has always been one of the main pillars of human civilization and has played various roles in different societies. From a means of expressing personal emotions and experiences to a tool for conveying cultural, social, and religious concepts, art has captured human attention throughout history. In Islamic culture, art holds a special place that is worthy of consideration not only from an aesthetic perspective but also from a spiritual one. In this context, Islamic art has unique characteristics in connection with religious and Quranic concepts, especially Surah Al-Fatiha (the Opening). This research aims to examine the notion of art in Surah Al-Fatiha and provide a framework for Islamic religious art. Surah Al-Fatiha is one of the key surahs of the Quran, recited in every Muslim prayer. This surah begins with praising and glorifying God and refers to concepts such as Lordship, mercy, justice, and guidance. Therefore, analyzing this surah can lead us to a deeper understanding of the role of art in Islam and its importance as a tool for elucidating spiritual truths and educating human beings.

While this surah expresses profound philosophical and divine concepts, it is also accompanied by linguistic and literary beauty, and it can be seen as an example of art serving the spiritual and moral guidance of humanity. When discussing the Quran, it is crucial to have a precise understanding of the intended concept. This article analyzes existing propositions and scientific definitions to clarify the conventional concept of art and its meaning. We will also identify the main components of the notion of art from the perspective of experts and the artistic community. In various cultures, art has always been regarded as a tool for displaying and expressing human emotions, experiences, and beliefs. In Western philosophy, from classical times to the present, art has been discussed as a means of imitating nature or creating an independent truth. Plato viewed art as an imperfect reflection of

1. Assistant Professor, Department of Television, Faculty of Radio and Television Production, IRIB University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: mostashreq@iribu.ac.ir
2. MA Plant Biology, Faculty of Biology, Science Campus, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: okhovatnoor@yahoo.com

the play, undergo a transformation that leads them to a mystical experience of manifestation. To illustrate these ideas, the paper provides a detailed analysis of Marcel's play "Grace". The play revolves around themes of forgiveness, suffering, and spiritual transformation, all of which are central to the notion of manifestation. The character of Gerard, who is grappling with terminal illness, undergoes a profound spiritual awakening that mirrors the mystical concept of Tajalli. His suffering serves as a catalyst for a deeper understanding of his relationship with God and the people around him, leading to an experience of divine manifestation. Through this case study, the paper demonstrates how Marcel's dramaturgical approach can be applied to the representation of mystical experiences. The characters in *Grace* are not merely vessels for philosophical ideas; they are deeply human figures whose spiritual journeys are grounded in their personal relationships and struggles. This reflects Marcel's belief that existential and spiritual truths are best understood not through abstract reasoning but through lived experience.

The findings of this research suggest that Gabriel Marcel's existential philosophy offers valuable insights into the dramaturgy of mystical concepts, particularly the concept of manifestation. By applying Marcel's distinction between primary and secondary reflection, dramaturges can create characters who undergo a transformative journey toward spiritual awakening. This process mirrors the mystical experience of Tajalli in Islamic mysticism, where the divine manifests in the seeker's heart. Moreover, Marcel's emphasis on interpersonal relationships and the lived experience of mystery provides a framework for overcoming the challenges of representing spiritual experiences in modern dramaturgy. By focusing on the existential struggles of characters and their encounters with the divine, dramaturges can create plays that resonate with contemporary audiences while preserving the depth and complexity of mystical experiences. Ultimately, this paper argues that integrating Marcel's thought with the concept of manifestation in Islamic mysticism offers a powerful tool for exploring spiritual themes in the theatre. Through the dramaturgy of manifestation, plays can move beyond the limitations of rationalism and materialism to engage with the mystery of being and the possibility of divine encounter.

Keywords: Dramaturgy, Manifestation, Marcel's thought, Islamic mysticism, Play

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

philosophical works and Islamic mysticism texts. This method allows for an in-depth exploration of the intersections between philosophy, mysticism, and dramaturgy, with a particular focus on the dramatic potential of mystical experiences. The study uses Marcel's play *Grace* as a case study to demonstrate how the manifestation process can be articulated dramatically. The paper begins by outlining the key concepts of Gabriel Marcel's philosophy, particularly his distinction between primary and secondary reflection. Primary reflection is characterized by objectivity and scientific reasoning, while secondary reflection is deeply personal, existential, and concerned with the mystery of being. Marcel's emphasis on interpersonal relationships, embodiment, and the encounter with the "Other" provides a framework for understanding the mystical journey in dramaturgical terms. The concept of manifestation in Islamic mysticism, particularly within the writings of mystics, refers to the appearance of divine attributes in the hearts of mystics. The manifestation is not a mere intellectual understanding but an experiential reality that transforms the mystic's perception of the world. This paper argues that Marcel's secondary reflection can serve as a bridge between the intellectual and the experiential dimensions of mystical manifestation in dramaturgy.

One of the key challenges discussed in this research is the modern world's shift away from mysticism and spirituality, driven by rationalism and technical thinking. Marcel's philosophy addresses this "demystification" of the world by emphasizing the importance of existential inquiry and interpersonal relationships in reclaiming a sense of mystery. In the context of dramaturgy, this challenge manifests in the difficulty of representing spiritual experiences in a way that resonates with contemporary audiences. The paper explores how Marcel's thought can help overcome this challenge by creating characters who transition from a materialistic worldview to one open to the mystery of being and divine manifestation. Marcel's dramaturgy is deeply rooted in his existential philosophy. He believed that the purpose of drama is not merely to entertain but to reveal profound truths about the human condition, particularly the relationship between individuals and the divine. His plays often feature characters who undergo a process of spiritual awakening, moving from a state of existential despair to one of hope and faith. This process mirrors the concept of manifestation in Islamic mysticism, where the divine presence manifests in the heart of the mystic through a transformative journey. In applying Marcel's ideas to the concept of manifestation, the paper discusses how dramaturgical techniques can be used to depict characters who experience the divine in a tangible, experiential way. Marcel's distinction between primary and secondary reflection provides a useful tool for dramatizing the shift from a superficial engagement with the world to a deeper, more spiritual understanding. Characters who initially engage with the world in a materialistic or rationalistic manner can, through

Dramaturgy of the Concept of Manifestation Based on Gabriel Marcel's Thought (A look at the play Grace)[1]

Seyed Sadroddin Ferdosi shahandashti[2], Shamsolmolok Mostafavi[3], Seyyed Abulqasem Hosseini Zharfa[4]

Type of article: original research
Receive Date: 16-8-2024, Accept Date: 20 - 9 - 2024
DOI: 10.22034/rph.2024.2043589.1079

Extended abstract

This paper explores the intersection of Gabriel Marcel's philosophy and the concept of "Tajalli" (Manifestation) in Islamic mysticism, focused on dramaturgy. Marcel, a Christian philosopher and playwright, provided a unique perspective on existential and religious themes, which this research seeks to integrate with the mystical notion of manifestation, specifically within the framework of Islamic thought. The study addresses how Marcel's philosophical ideas can inform the dramaturgy of mystical experiences, particularly the manifestation of divine attributes in dramatic characters. This is especially relevant in understanding how deep spiritual experiences, such as Tajalli, can be represented within the theatrical domain. The central question the article seeks to answer is: How can Gabriel Marcel's existential philosophy be applied to the dramaturgy of the concept of manifestation in a dramatic text? The primary objective of this research is to examine the challenges and opportunities that Marcel's thought offers for dramatizing mystical concepts, particularly in the context of manifestation. The hypothesis posits that Marcel's concept of secondary reflection—moving beyond superficial, materialistic contemplation to a more profound, spiritual understanding—can be employed in dramaturgy to create characters who experience and embody manifestation. The research employs a library-based, analytical-interpretive method, relying on a reading of both Marcel's

1. This article is derived from Seyyed Sadruddin Ferdosi Shahandashti's doctoral dissertation, titled "Dramaturgy of Mystical Themes Based on the Thought of Gabriel Marcel; A Case Study is the works of Qasim Hashminejad " The research is supervised by Dr. Shamsolmolok Mostafavi, with advisory support from Dr. Seyyed Abulqasem Hosseini Zharfa, at the Department of Science and Research, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
2. PhD student in Philosophy of Art, Department of Law, Theology and Political Science, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: sadra.ferdosi@gmail.com
3. Associate Professor of philosophy, North Tehran Branch. Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: sha_mostafavi@yahoo.com
4. Associate Professor of Wisdom of Art Department, Higher Education Institute of Islamic Art and Thought, Qom, Iran. Email: Dr.zharfa@itaiha.ac.ir

inherent limitations of living on earth, including the passage of time. This process has a completely different order from the position of the perfection of creation, the position of the supreme essence, and the position of "*Kon Fayakun*". It is manifested in his product and main product. From this entry, the creation of an imperfect creator is an imperfect product. The human intellect, as the first creation of excellence, recognizes perfection and beauty through deficiency in the order of analogy. In this analogy, the shortcomings of human creation are revealed. To eliminate these shortcomings, one can take advantage of the beauty attributes given by the Supreme Being. By observing the perfection and beauty of nature, one can adorn their imperfect creations with familiar arrays found in nature. This act requires courage and faith in God.

Keywords: Innovation, Artificial Arts, Glory and Beauty, Decoration, Islamic Wisdom

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

and its adjuncts) are understood by the sage. Among the most important temporary additions of human beings are human actions, actions that the creation of the wise man tries to copy from the action of the Supreme Creator, the manifestation of this similarity is the position of "invention"; Because the supreme creator is the originator of the heavens and the earth, and he is the creator of the great world (nature and everything that can be perceived by man) and the small world (man).

By applying wisdom and relying on Islamic teachings manifested in verses and hadiths, the worlds of creation (both the great world and the small world and its adjuncts) are understood by the sage. One of the most significant temporary additions of human beings is their actions. These actions are often attempts to mimic the actions of the Almighty Creator, with the manifestation of this similarity being referred to as "invention". The supreme creator is responsible for creating the heavens and the earth, as well as the vast world of nature and everything perceivable by man, including man himself. The position of innovation is a great container that is only worthy of a wise man, a perfect human being: a soul with the merit of being a container for attributes attributed to the divine essence. Yes, Maqam is the creation of the savior and supporter of man for the continuation and facilitation of life in the great world. From the very beginning of living on earth, the perfect human being, while knowing his needs, relying on the powers of reasoning and the clear flow of wisdom, and with the help of the basic materials and necessities available in nature, has invented industries and tools to solve his shortcomings.

From covering your body with plant fibers (in the initial moments of landing on the earth) to building houses at the bottom of rivers, making earthenware and metal objects, all of them were invented by the perfect human in the beginning, and their evolution throughout history until today has evolved. Based on archeological evidence, these inventions have been produced in the simplest possible way, using natural raw materials in a simple form that meets human needs. This initial simplicity, besides notable efficiency throughout history, has become more complex with the human environment becoming more complex (due to factors such as socialization and the creation of national and cultural geographical areas, etc.). And the new tools are still the result of the same basic human needs. The Caliph of Allah, the human being, used the position of innovation inherited from the Supreme Being in inventing artificial inventions to meet the needs of life, through the first wisdom of donating to the Supreme Being and resulting from the glorified attributes of God, to divine saints and perfect human beings.

It led to the creation of tools, crafts, and industries that solved the problems faced by people. The process of innovation in the act of a perfect human being is hindered by the essential deficiencies of human beings and the

Explaining the Place of Decoration in Artificial Arts from the Perspective of Islamic Wisdom

Mehdi Khankeh[1]

Type of article: original research
Receive Date: 14-8-2024, Accept Date: 17-9-2024
DOI: 10.22034/rph.2024.2043487.1078

Extended abstract

Wisdom is the gateway to direct understanding of the created world of God. The wise man is the caliph of God on earth; he looks with the eye of the hereafter and hears with the ear of another because the truth of the created world of the Merciful Creator is in the eyes and ears of the head should not be exposed, but requires such a high container, such a worthy container. From the beginning, philosophers of the Islamic period have included the concept of resembling God to the extent of human capacity in the definition of wisdom. The Brothers of Safa (Akhawan al-Safa) also included the same definition in their treatises. In their definition of the extent of philosophy, they wrote that "it is resembling God to the extent of human capacity," and the resembling refers to "sciences and crafts and the dissemination of goodness."

From the point of view that the Almighty is "the knowledge of the scholars, the wisdom of the sages, the creation of crafts and the best of the people" and to the extent that each person's rank in science, crafts, and wisdom increases, he gets closer to God. As far as philosophy is concerned, this definition is not descriptive, and theoretical wisdom is similar to God's attributes, such as being All-Knowing and Wise. Practical wisdom, on the other hand, is similar to other attributes such as God's goodness, justice, and benevolence. Wisdom, this knowledge given by Hazrat-e Doost, is the foundation on which Islamic knowledge is manifested; A complete knowledge that removes the veil from the whole world. "Islamic education is a collection of divine and human knowledge, whose roots are rooted in the source of Islamic revelation, and from which grace has been drawn, and over the centuries, it has benefited from various sources, from Greece, Alexandria, and Rome to Iran, India, and China. It has become a stout tree. By applying wisdom and relying on Islamic teachings manifested in verses and hadiths, the worlds of creation (both the great world and the small world

1. Assistant Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Islamic Arts, Farshchian University of Iranian Islamic Arts, Tehran, Iran. Email: Mehdikhankeh@iau.ir

lighting design, this mosque not only creates a beautiful and enchanting space but also artistically displays profound mystical concepts.
Ibn Arabi, a major Islamic mystic, pays special attention to the notion of absolute light as the manifestation of the divine essence. He interprets light not only as a physical phenomenon but as a symbol of divine truth appearing in the world. In this context, the Sheikh Lotfollah Mosque, through its use of light, symbolically refers to these divine manifestations, establishing a connection between Islamic art and mysticism.
Although the architecture of the Sheikh Lotfollah Mosque has been extensively studied from aesthetic and historical perspectives, research specifically addressing the connection between the mosque's lighting design and mystical concepts is relatively scarce. This study explores the relationship between lighting design in the Sheikh Lotfollah Mosque and the notions of absolute light and divine manifestations in Ibn Arabi's mysticism. The primary questions are: How are absolute light and its manifestations reflected in the architecture of the Sheikh Lotfollah Mosque? To what extent can these reflections be aligned with Ibn Arabi's mystical views? What is the connection between the concepts of similitude and transcendence in Ibn Arabi's mysticism and the lighting design in the Sheikh Lotfollah Mosque?
The research seeks to achieve the following objectives: Analyze the reflection of absolute light and its manifestations in the architecture of the Sheikh Lotfollah Mosque. Comparative analysis of Ibn Arabi's mystical views with the mosque's lighting design clarifies the relationship between the concepts of similitude and transcendence and the lighting design in the mosque's architecture. This research also analyses how a spiritual and mystical experience is created through the mosque's lighting design.
Given the importance of Islamic architecture in Iranian culture and art, a detailed and thorough examination of symbolic elements in these buildings can lead to a deeper understanding of the relationship between art, architecture, and Islamic mysticism. The Sheikh Lotfollah Mosque, as a prominent example of Safavid architecture, is significant not only historically and artistically but also in terms of its mystical concepts. This study can contribute to elucidating how profound mystical concepts are reflected in Islamic architecture and provide a comparative analysis between these concepts and architectural design. Ultimately, the research will directly enrich the study of Islamic architecture and mysticism and identify lesser-explored aspects of these works.

Keywords: Light, Similitude, Transcendence, Islamic architecture, Ibn Arabi, Sheikh Lotfollah Mosque

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Light and Its Manifestations in Sheikh Lotfollah Mosque: Explanation of Ibn Arabi's Views

Somayeh Arezoofar[1]

Type of article: original research
Receive Date: 15 - 8 - 2024, Accept Date: 20 - 9 - 2024
DOI: 10.22034/RPH.2024.2038030.1068

Extended abstract

The concepts of similitude and transcendence in Islamic theology are fundamental and challenging topics that have been the focus of philosophers, theologians, and mystics throughout Islamic history. These concepts pertain to how God is described through divine names and attributes and the interpretation of the relationship between the multiplicity of the world and the essential unity of the divine. Similitude involves making God comparable to creation, which, if taken to extremes, may lead to restriction of the concept of divinity. Conversely, transcendence involves keeping God free from any resemblance to human attributes, which, if pursued without limits, can render the understanding of divinity obscure and inaccessible.

The balance between these two approaches has always been a challenge in Islamic thought, and understanding this balance is crucial for a more precise appreciation of Islamic art. Islamic art, shaped by Islamic philosophy and mysticism, strives to find a way to express the divine truth without falling into extreme similitude or transcendence. Among the prominent Islamic mystics, Ibn Arabi has provided a balanced perspective on similitude and transcendence, attempting to harmonize and integrate these concepts. According to Ibn Arabi, a complete understanding of divinity and Islamic art depends on the synthesis and balance between these approaches. He believes that excess in either direction can lead to misguidance and a limited understanding of divine truth. Therefore, Islamic art, in its perfection, is an effort to create a balance between similitude and transcendence. Instead of a direct imitation of nature, it utilizes elements like light in such a way that reflects profound mystical concepts without falling into the extremes of similitude or transcendence.

Light, as one of the primary elements in Islamic architecture, has always played a role beyond mere aesthetic considerations, serving as a symbol of divine presence and manifestations in the material world. The Sheikh Lotfollah Mosque, one of the most outstanding examples of Safavid architecture, especially in terms of light usage is considered a masterpiece. With its unique

1. Assistant Professor, the Visual Communication Department, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran. Email: s.arezoufar@shahed.ac.ir

and their value serves as evidence of authority highlighting the significance of the content. The validity of such fabrics arises from the quality of the materials used in their weaving and sewing and the practical themes they embody through patterns and inscriptions. Moreover, aesthetic, spiritual, and conceptual aspects of their patterns and inscriptions certainly add to their preciousness. In this sense, the fabric used as tomb palls in Iran holds symbolic validity that intrinsically and by function is synonymous with veneration, glorification, sanctity, and dignity. Such instances are evident conceptions of an aesthetic principle that elucidates and embodies the notion of *Harim*, a sort of modesty (*Haya*) blended with mystery. This modesty is both concealing and revealing, and while avoiding self-exposure, it discloses truths: on the one hand, it casts veils over things; on the other, it sheds light on them. The idea of modesty allows for both concealing and revealing simultaneously. This is why the idea of *Haya* is seen as the revealed representation of *Harim*: it suggests that it may both reveal and conceal. These two peculiar senses, perpetually struggling between two paradoxical poles, create a sense of mystery, which escapes any restrictions that reveal its identity and cannot be characterized in a particular category. From a historical perspective, focusing on the notion of *Harim* reveals an extended tradition of the use of textiles to adorn and decorate holy shrines and tombs. While the choice of materials, colors of ornamentation, and any patterns, motifs, or inscriptions may enhance this validity, even without those elements and from the perspective of the symbolic reasoning behind the application of fabric for this purpose, it connotes value for the content. To summarize, fabric, in its role as grave palls, serves as a metaphor for vigilance.

Keywords: Islamic Iran, Grave, Tomb pall, Fabric

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

specific case studies such as shrine or coffin covers. The primary focus is to examine the reason for employing fabric for this. The main objective of this research is to explain the role and significance of fabric as grave palls in Islamic Iran. The study employs a qualitative methodology and follows a descriptive-analytical approach. It is a historical study with a developmental purpose. Data collection is conducted through archival research, note-taking, and visual analysis. The statistical population of grave covering fabrics in Islamic Iran serves as a reference for examining case studies. Within this article, nine fabric pieces or fragments that are likely to have been used as grave covers have been examined. Additionally, three other examples, although incorrectly identified as grave covers in previous research, closely resemble them. The inclusion of other types of grave-covering rugs in the article aims to enhance the readers' understanding of the topic.The findings of this study reveal that fabric serves as a cover for valuable objects or locations, thereby adding value in two distinct ways. Wooden furniture was scarce in the Islamic societies. People ate and slept on the floor, using carpets, beds, and pillows to keep themselves comfortable. They kept their books and other items in niches, and their garments and bedrolls in coffers, or they simply piled them in the corner of their rooms. Therefore, textile production was significant in Islamic culture, much like steel is today. It was used not only to sew clothing but also curtains, bedrolls, pillows, and tents, as well as to enclose gardens and fabricate decorative awnings (as seen in ancient images). Consequently, a substantial portion of the population, possibly the majority of workers, was employed in this industry. This has had a bearing on aesthetic views. The weaved fabrics were not fragile so they could be readily transported. Widespread textile commerce offered the Islamic world a kind of reciprocal and constant career advancement, a process that is still observed wherever carpet manufacturing is undertaken. On the other hand, many saw architectural decoration as clothing for covering constructions, which explains why there are so many textile-inspired designs in architecture. Firstly, it functions as a protective shield, as exemplified by the coverings used for the Kaaba. In Persian culture, fabric represents a form of boundary and modesty that conceals and protects its domain. As a cover and guardian, fabric acts as a symbol that highlights the value of what it conceals, augmenting its preciousness. This tradition persists until now, evident in the various coverings employed for valuable or even ordinary household items. Within religious culture, the concept of boundaries plays a significant role in fostering harmony. Harmony is also rooted in the aspiration for unity with the origin, nature, and social relations. Harmony is achieved when each element maintains its rightful place, preventing blending or displacement. When everything is in its proper order, encroachment, transgression, and conflict dissipate. Another issue is that fabrics used for this purpose are typically precious,

The Significance of Fabric as a Tomb Pall during the Islamic Period in Iran[1]

Ameneh Mafitabar[2]

Type of article: original research
Receive Date: 27 - 1 - 2024, Accept Date: 14 - 6 - 2024
DOI: 10.22034/RPH.2024.2021281.1059

Extended abstract

Fabric, a traditional and industrial product, has always been captivating due to its primary application as clothing to adorn and protect the human body. However, its versatility extends far beyond that, encompassing a surprising array of diverse and widespread uses. One such noteworthy application of fabric lies in its role as a burial shroud, accompanying Muslims in death. With such significance in life and death, the fabric holds a special value. Within Islamic Iran, one of the crucial functions fabrics serve is covering the graves, specifically tombstones. Despite its importance, this subject has seldom been explored as a distinct and standalone topic. Firstly, it is essential to clarify the concept of a grave in this study. For simplicity, a grave in this study refers to a burial site with a coffin or tombstone, without delving into the distinctions between various burial places such as graves, tombs, coffins, shrines, and the like. Moreover, when referring to "Islamic Iran," this article encompasses a vast period spanning approximately the past fifteen centuries without focusing on any particular era. However, when appropriate and supported by available examples, it does touch upon later periods such as the Safavid and Qajar eras. Rather than engaging in discussions regarding the physical and formal characteristics of different types of grave palls or conducting an examination of famous historical examples like the holy shrines of the Infallible Imams (PBUH), this article solely aims to elucidate the underlying rationale behind the utilization of fabric as shrouds for graves during the Islamic period in Iran. It seeks to explore the symbolic function of fabric as grave palls within the Iranian Islamic era without delving into the intricacies of patterns, designs, or

1. This article is derived from a research project titled 'Study on the characteristics of the Razavi art school from the perspective of analyzing the design and motif in the fabric coverings of the holy shrine of Imam Reza (a.s.) (from the Safavid period to the end of the Qajar era)' by the first author at Iran University of Art.
2. Assistant Professor, Faculty Member of the Department of Textile and Clothing Design, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email: a.mafitabar@art.ac.ir

praised in many ancient texts. It's written that Ḵhosrow loved this horse so dearly that upon its death, he commanded its image be carved into the mountain.

However, a curious detail arises: the artists who illustrated these scenes over several centuries, whenever they wished to depict the bas-relief of Mount Bīstūn, instead painted a different relief— one, now known as Taq-i Bostān. The bas-relief at Taq-i Bostān, located in a large rock-cut arch, is several kilometers from Bīstūn. This research addresses the question: Why did this substitution occur in Persian painting: Why did the artists depict Taq-i Bostān instead of Bīstūn? Did they not recognize the difference between the two sites, or did they lack an accurate understanding of the reliefs?

In search of answers, ancient reports about these two locations were first examined to understand the historical perception of these sites. The study reveals that none of the earlier reports from the 8th to 15th centuries confused the artworks of Bīstūn and Taq-i Bostān. These reports were likely the source of knowledge for later artists. Therefore, if no confusion existed in earlier observations and accounts, why did Persian painters choose to depict the reliefs of the grand arch at Taq-i Bostān instead of those at Bīstūn?

For this research, 20 paintings from 47 illustrated *Ḵamsa* (Quintet) manuscripts were examined and analyzed. The findings indicate that the visual substitution of these reliefs in Persian paintings was a deliberate artistic choice, not a result of confusion between the two historical sites. The ancient people's unfamiliarity with the meaning and historical identity of Bīstūn's bas-reliefs, particularly the figures represented, led them to choose the imagery of Taq-i Bostān. The motifs of Taq-i Bostān were more understandable and relatable when viewed in the context of Ḵhosrow's life. It seems that the reliefs of Taq-i Bostān had significant narrative potential for the people of that time, allowing them to associate these images with familiar oral stories. Some of the core elements of this narrative potential include the depiction of a female figure, the horse motif, the grandeur of Sassanian kingship, and their connection to Ḵhosrow's life. These features were precisely the elements needed for illustrating Neẓāmī's story of Ḵosrow and Shīrīn: the depiction of a woman (Shīrīn), the image of a horse (Shabdiz), a wealthy and powerful king (the Sasanian king Ḵosrow II Parvēz), who can remove his rival, and, most importantly, bas-reliefs carved into a mountain, representing Farhād's craftsmanship.

Keywords: Neẓāmī Ganjavī, *Ḵamsa* (Quintet), Ḵhosrow and Shīrīn, Farhād, Bas-reliefs of Kermānšāh, Bīstūn, Taq-i Bostān.

OPEN ACCESS
This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Bīstūn or Taq-i Bostān? The Roots of Farhād ‘s Bas-Relief Representation in Illustrated *Ḵamsas* (Quintet) with a Focus on Early Islamic Writings

Maryam Keshmiri[1]

Type of article: original research
Receive Date: 25 - 7 - 2024, Accept Date: 10 - 9 - 2024
DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

Extended abstract

The story of Ḵosrow and Shīrīn is a romantic tale composed by Neẓāmī Ganjavī in the 12th century, though its roots go back centuries earlier. In this story, Shīrīn is an Armenian princess renowned for her extraordinary beauty. Ḵosrow is none other than Ḵosrow II Parvēz (r. 591-628), the powerful Sassanian king, who falls in love with Shīrīn and desires to marry her. Neẓāmī introduces a fictional character whose historical identity is unknown: Farhād, a master craftsman skilled in rock carving and mountain reliefs. In Neẓāmī’s tale, Farhād falls in love with Shīrīn. Enraged by this rival, Ḵosrow sends Farhād to the mountains under the pretext of carving Mount Bīstūn. Bīstūn is a mountain near modern-day Kermānšāh, Iran, renowned for its exquisite historical bas-reliefs, including Darius the Great’s inscription and the statue of Hercules from the Seleucid era. Neẓāmī references this mountain in his story, portraying Farhād as the creator of these reliefs.

The illustration of the Ḵhosrow and Shīrīn story in the *Ḵamsa*(Quintet) manuscripts was particularly popular between the late 14th and late 16th centuries. Workshops in important cities such as Tabriz, Shiraz, and Herat produced these manuscripts under the patronage of Iranian kings and princes. Among the scenes illustrated in these manuscripts, the depictions of Farhād’s encounters with Shīrīn were particularly prominent and frequently illustrated. Notable examples include the scene where Shīrīn visits Farhād or the moment when Farhād carries Shīrīn and her horse on his shoulders to the palace. In many of these illustrated *Ḵamsas*(Quintet), when artists painted these scenes, they also included Farhād’s bas-relief on the mountain. Neẓāmī describes this bas-relief as “the portrait of Shīrīn” and “the figure of the king and Shabdiz” on Mount Bīstūn in Kermānšāh. Shabdiz was the name of Ḵosrow Parvēz’s famous horse, whose remarkable qualities have been

1. Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

article employs an interdisciplinary approach, including human geography, political philosophy, and ethnography. It is fundamental-theoretical in aim and descriptive-analytical in method. The information has been gathered from various library sources and websites and analyzed qualitatively. Based on implicit inferences, the relationship between politics and social conditions is examined, and the grounds for the formation of various arts are discussed in the contexts mentioned.

Keywords: Atabegs, Mongols, Abesh-Khatun, Political Governance, Political-Cultural Discourse

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

should be, with female rule being completely dependent on male patronage. It was under these circumstances that the reign of the only official queen of the Ilkhanate lasted a mere nine months, at the end of which, 'towards the end of 739 [July 1339] it occurred to the end of this term, they reached the sexist conclusion that Iran is unable to be ruled by a woman bringing to an end the rule of the line of Hulegu, who had arrived in Iran over eighty years earlier. Mongol rule in Iran is marked by the absence of any woman being recognized as ruler in the way that women had been in the times of the unifiedempire or in Central Asia. Abesh Khatun gradually transformed these beliefs through the implementation of her father's policies.

There is insufficient information regarding the governance of Abesh-Khatun, the only female ruler of Fars in the 7th century AH, and what exists are limited references in a few historical sources. The human geography and the reflection of geography (Shiraz) on humans and vice versa, indicate that the cultural, literary, and artistic flourishing during the era of Abesh-Khatun should be viewed in the context of the political and social conditions of Shiraz in the 7th century AH. One must imagine the prominent presence of the young Atabeg's governance in that political situation, even though this figure mostly played an intermediary role in maintaining the existing conditions. The aim of this article is to analyze the political discourse and governance of Abesh-Khatun and its reflection on culture. It seeks to answer the question of how, amidst the political turmoil of the time, a female ruler managed to nurture culture, literature, and art by relying on political power. She was able to, through a political strategy (political marriage) following her father Atabeg Abubakr's policies, transform Shiraz into a suitable hub for scholars, intellectuals, and artists, nurturing those who were meant to flourish under her patronage. This article attempts to analyze the limited available information, relying on the hypothesis of political governance's significant role in the cultural sphere, to demonstrate that Abesh-Khatun (the first official representative of the Ilkhans in Fars), like her predecessors (the Atabegs of Fars and the Buyid dynasty), played an effective role in transforming Shiraz into a center for scholars and artists. Additionally, one cannot overlook Abesh-Khatun's critical role in economic prosperity, which is essential for supporting the arts. The continuation of traditions, the construction of buildings such as schools and caravanserais, and the preparation of grounds for other arts confirm Abesh-Khatun's role in supporting the artistic community. Furthermore, Abesh-Khatun played a vital role in both the arts and economic prosperity necessary for supporting the arts, ensuring that with the continuity of the art-nurturing traditions of the Buyid dynasty and the Atabegs, the pre-Mongol artistic heritage, combined with new cultural elements, provided a suitable ground for the flourishing of art in subsequent periods. From this perspective, the art patrons of Herat can be seen as beneficiaries of these 7th-century policies in Shiraz. This

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 3, No. 1 (4), Spring & Summer 2024

The Role of Governance and Political Thought of Abesh-Khatun in the Cultural Sphere of Shiraz

Nafiseh Zarghami[1]

Type of article: original research
Receive Date: 10 - 8 - 2024, Accept Date: 26 - 8 - 2024
DOI: 10.22034/RPH.2024.2037895.1067

Extended abstract

Political Involvement and Women's Rule in the Ilkhanate ruling women did not entirely disappear from the Ilkhanate. The regions south of the Iranian plateau, Anatolia and the Caucasus were governed by local dynasties of Turkic origin (the Qutlughkhanids, the Salghurids and the Saljuqs of Rum) that were subject to the Mongols. In these areas, the political status of women followed different paths from the centre of power located in north-western Iran. In certain provinces, women ruled as legitimate heads of state in similar ways to women during the united Mongol Empire and Central Asia in the 1250s, but in all of them they maintained their active participation in the political scene. This section focuses on specific regions under Ilkhanid rule and the province of Fars and the rule of AbeshKhatun, a woman of the Salghurid dynasty connected to the Mongols that ruled south-western Iran in the thirteenth century.

The south-western province of Fars, continually linked to developments in Kerman, seems to have been influenced by the view that women might be openly recognised as rulers with the power to direct affairs of state in the region. Female rule emerged in the area in 1261, during the reign of Hülegü, when the Salghurid ruler S'aad II had died on his way to Shiraz to assume control after the death of his father Abu Bakr. These were the circumstances in which Turkan Khatu a wife of Sa'ad originally from Yazd, received a *yarligh* from Hulegu to rule in Fars as regent on behalf of her twelve-year-old son Muhammad. Consequently, at this point in the history of the Ilkhanate the Mongol rulers had granted permission for the south of Iran to be ruled by both Terken Qutlugh Khatun in Kerman and Turkan Khatun in Fars. But, compared with her Kermani counterpart, Turkan was not as successful in, nor as capable of, maintaining her position as the supreme authority in the region. It seems that these women only played a role at a symbolic level, when there was no agreement over whom the male ruler

1. Ph.D Art Research, Tehran University. Tehran, Iran. Email: n.zarghami@ut.ac.ir

heart. This is the same connection between the world of *laukika* (in the sense of tangible knowledge) and the world of *alaukika* (The metaphysical realm / the intelligible realm), which is recreated differently in the art of drama. In Indian thought, *rase* provides the possibility of connecting the world of Leo with the world of *alaukika*, and utilizing that connection, established at the beginning of the world according to mythological traditions and separated due to some reasons, is re-established. In other words, it expands from a meaning in the material world to a meaning in the immaterial and divine world.

Among other findings of this research, is that the act of sacrifice, as the main *Vedic teaching*, is also reflected in the art of drama. This research tried to categorize this reflection in eighteen cases. Also, the art of Indian performance in a ritual sense is different from what is meant by this word today, and like other ritual activities, it has an ultimate goal, which is the action to reach *Mokśa* (freedom) under the law of *Dharma*. Therefore, the performance of Indian religion is a kind of religious act rooted in the importance and function of the sacrifice in the *Vedic religion*, and rather than looking for aesthetic achievements, it seeks to create a feeling in the participant. The perception of *rase* is only achieved if, in addition to knowing the principles of execution of the victim, he believed in the principles governing it and watched it with the presence of his heart. The presence of a heart is rooted in the belief in ancient *Vedic wisdom*.

Keywords: Indian Art, *Vedic* Ritual, Ritual Art, Indian Performance, Sacrifice

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

of *Vedic* religion, to read it from the place of artistic experience, especially traditional performances. Therefore, first, the position of the sacrifice in the *Vedic religion* and the connection between it and the festival is described, and then the evolution of the concept of *rase* in the Indian ritual performance is examined. An attempt is made to reread the semantic and conceptual similarities between the two. This article aims to answer the question of the relationship between the show and the concept of *rase* as one of the Indian aesthetic principles and the act of sacrifice. What are the commonalities between how the participant seeks pleasure in the show and the perception of performing a religious act, especially the sacrifice, for the seeker?

The reason for choosing performance art from among the types of art is that according to the ancient scriptures, ritual performance is the main place of appearance of *rase*; The principle that forms the basis of the formation of all kinds of art in traditional Indian thought. The process of creating and perceiving an artwork based on Hindu thought has two basic principles: First, *sādṛśya*, which means the harmony of the content and form of the artwork with the eternal forms, and the purpose of the artwork is defined in *sādṛśya*, which means true similarity and no lack or caste. In other words, *sādṛśya* explains the process of creating a work of art based on ruling principles. The second principle is called *rase*, which means taste and extract, but in the beautiful thing, it focuses on and discusses the process of aesthetic impact and emotions resulting from seeing the work of art in the mind and spirit of the observer. The importance of *rase* is based on ancient Indian texts. The purpose of creating and performing a ritual performance is to generate *rase* in the participant (observer).

The important point is that there is a correspondence between man and the creator (the principle of Atman/Brahman) in Indian thought. This correspondence can also be seen between man and the altar. In the Indian performance, there is the same correspondence between the venue of the show, the body of the actor, and the body of the audience. It is as if there is a correspondence between the temple and man.

The necessity of this correspondence between the body and the temple is that any prayer that takes place outside should also occur inside. The place of this event is the heart. In fact, in *Vedic* thought, external perceptible rituals are the only means of support for reflection and observation, which make it possible to know reasonable things through perceptible things. Therefore, the act of sacrifice is not only an act on the outside, but it can be considered an inner and mental act by nature. Concluding from what has been said, it can be concluded that the act of sacrifice establishes a link between the material and spiritual worlds. On the one hand, the subject of the sacrifice is transferred from the worldly (impure) realm or position to the sacred realm or position, and on the other hand, a connection is established between the human body and the spiritual world through the

Reinterpreting Ritual Performance as the Act of Sacrifice in Indian Civilization

Somayeh Ramezanmahi[1]

Type of article: original research
Receive Date: 5 - 8 - 2024, Accept Date: 18 - 9 - 2024
DOI: 10.22034/RPH.2024.2037533.1066

Extended abstract

Indian ritual performances, which have continued from the distant past to the present day, are one of the main branches of Indian art and enjoy a worldwide reputation. Considering that there is a holistic view of all human activities in the background of tradition, this research aims to reread the interface between religion and art by referring to *Vedic* texts. What is borrowed today from holy books like *Mahābhārata* and *Rāmāyaṇa* as the text of traditional Indian dramas is actually the retelling of religious myths in the form of narratives that in the past contained sacred concepts. Therefore, it can be said that the art of ritual performances in the world of tradition has been the reconstruction of the same myths and the revival of the same sacred concepts. But what turns such performances and narrations into a ritual act is the soul of the sacrifice, as one of the most significant and key religious concepts in the *Veda*s; So it can be said that The *Vedic* religion is instructions about how to perform the act of sacrifice. The word sacrifice in the Sanskrit language is equivalent to *yajña*; *Yajña* has the same root as *Yashan*, *Yasht*and *Yasna* in the Avesta language, and it is the same as the word " *Jashne* " in modern Persian as well as *Jashn* in Gujarati. *Yesna* is equal to *Yazišn* and sometimes êzšn in *Pahlavi*. The root of these words, *Yaz* and *Yas*, means to worship through sacrifice and prayers performed in front of the fire. In the book Sir Akbar *Upaniśad*, Darashkoh considered the root of the word *Yajña* to be the same as *Yaj*, which means sacrifice and sacrificer, and *Yajña* (jajn/ yajn) means to sacrifice for others.

Initially, sacrifices were material, involving humans, animals, and plants. However, with the emergence of the *Upanišads*, these sacrifices transformed from physical offerings to spiritual ones, as seekers aimed to draw closer to God by sacrificing their souls. The junction of the act of sacrifice and art in its ritual meaning lies right at this point.

This article attempts to expand the concept of sacrifice from the perspective

1. Assistant Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. Email:Ramezanmahi.s@soore.ac.ir

medieval churches. This aims to instill a sense of freshness and coolness in the space., much like the shade of an oasis in the desert. In summary, the analysis of the Kerman vase carpet reveals that the plant motifs of the carpet and the symbol of the tree date back to ancient times, such as the Achaemenid period. Over time, the circular motifs evolved into spirals and then into lines adorned with flowers and leaves, known as Khatai, and ultimately became arabesque motifs. The blue color of the carpet, in all traditional Iranian and European arts, speaks of nature and the sky and symbolizes heartfelt faith and divinity. The abundance of plant ornamentation in the carpet reflects the idea that the world is based on harmony; despite the diversity of phenomena, they all ultimately return to the absolute, unified essence of God. The Shah Abbasi flowers or lotuses, in Indian belief, serve as the vessel for primordial creation. According to Burckhardt, only someone with inner illumination can read nature and ultimately understand the symbols. He believes traditional art aims to depict the essence of truth solely through symbols linked to nature. Achieving this goal is not possible through realistic art, as truth is not manifest and earthly.

Keywords: Traditionalism, Burckhardt, Safavid, Kerman Carpet, Floral Motifs

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

rhythm, exhibits an unbroken flow, opposing stages, and a balance of solid and empty shapes. At times, this art has been deemed "lacking human qualities" due to its abstract and formalistic nature. It speaks of the centrality of the human spirit and soul among purely plant-based decorations, devoid of any non-plant-based decorations. Burckhardt states that from the perspective of a Muslim artist or craftsman in the Islamic world, the geometric intertwining pattern was undoubtedly the most rational approach to ornamenting a surface, as this motif points to the idea that divine unity or the oneness of divinity is the foundation of the endless variety of the world. Indeed, the unity of divinity lies beyond all manifestations because its essence, which is total and whole, leaves nothing outside of itself and encompasses everything. Nevertheless, it is through the harmony cast over the world that divine unity becomes apparent, and harmony is nothing but "unity in diversity," just as "diversity in unity" exists. In addition to the arabesque motifs, the Shah Abbasi flower (lotus) also appears in the vase carpet motifs. According to Burckhardt's writings, in Indian culture, Agni is the spiritual seed or gemma from which the totality of human nature grows; therefore, Agni is hidden in the sacrificial altar, just as it is concealed in the human heart. It is born from the primordial waters, which are the sum of all potentialities, whether spiritual or cosmic and for this reason, the lotus flower serves as its vehicle. Burckhardt asserts that the art of carpet weaving, a distinguished hallmark of the Islamic world, has not been hindered by the exclusive use of geometric forms following artistic compositions on a flat surface and the absence of images in the literal sense. Although the arabesque functions like rhythm and meter, it maintains its primary connection with plants. Its plant-like virtues manifest on suitable occasions, and its stylized framework, along with the unique genius of the artist or ethnic group, reconciles the artwork with nature. Despite distancing itself from realism, it remains connected to abundance and fertility, as in a dry, barren land, decorative motifs must present an image of wealth and the abundance of greenery before the eyes. The sublime theme of the urban carpet is the garden, which is naturally a depiction of the Quranic paradise, described as "gardens beneath which rivers flow." It is woven with representations of the heavenly nature that also cover the earth, framed by a border resembling a river, which is filled with floral ornaments of Shah Abbasi flowers or lotuses and leaves placed upon Khatai motifs. This is based on the idea that in the Quran, "al-Jannah" (paradise) has two meanings: "garden" and "concealment." Regarding the color of the carpet, the Kerman vase carpet is primarily blue with crimson-red borders. Blue is a soothing and powerful color that conveys serenity, loyalty, and faith. According to Burckhardt, blue is a color that has been extensively used in sacred places, such as the glazed tiles of mosques and the Qur'anic inscription tiles across different Islamic periods and countries, as well as in the stained-glass windows of

Kerman vase carpet? In the history of motifs, what works do its patterns and colors reflect? And how can the motifs of the carpet, especially the one in question, be analyzed and examined from Burckhardt's point of view? The research method is descriptive-analytical with a historical approach, and information is gathered through documentary sources and literature. The pinnacle of carpet design and weaving in Iran was achieved under the support of the Safavid dynasty from 907 to 1152 AH (1501-1739 AD). During the Safavid era, the city of Kerman gained real significance thanks to the efforts of Ganj Ali Khan. According to Sir John Chardin, the best and largest carpets that made their way to royal courts were mostly designed and woven by the skilled artists of Kerman. One reason for the fame of the illustrious Kerman carpets is the abundance of patterns and designs and the use of a diverse range of colors that are completely in balance with each other. The vase-design carpet woven in Kerman in the 17th century represents swirling, intertwined plant motifs of arabesque leaves and flowers, predominantly using blue tones on its background. This carpet is identified as having a vase design due to the small vase motifs from which leaves emerge. The vase symbolizes the earth-mother goddess: "A distinction must be made between the mother goddess and the earth-mother goddess. The earth-mother goddess is the source of life and has been instrumental in primordial creation, eternally a source of abundance for all natural phenomena; everything comes from her and returns to her, and the world is her body." Moreover, plant motifs, especially trees, have held such prominence in all ceramics, textiles, paintings, and even carvings throughout Iranian history that they have been regarded with respect by renowned artists. The cypress trees depicted on the murals of Persepolis are among the oldest works demonstrating the importance and prestige of this creation of the Lord among the artists and kings of the Achaemenid dynasty. Especially regarding the arabesque motifs, there is an older example, although it differs from later arabesques, it is undoubtedly from the early stages of the transformation of simple floral motifs into arabesques. This example is a felt piece discovered along with the findings of the Pazyryk Valley. Regarding the concept of the arabesque motif, Burckhardt writes that it is not merely a substitute for figurative art, which is prohibited in Islam. Even though there are different artistic interpretations of this law, the arabesque, with its rhythmic repetition, serves a very different artistic purpose than figurative art and stands in direct opposition to it. The arabesque does not captivate the eye to draw it into an imaginary world, but on the contrary, it liberates the eye from all mental distractions. The arabesque conveys no particular thought and more accurately represents a state of being that is simultaneously calm and rhythmic. The arabesque is an abstract art form, composed according to conscious rules, devoid of any subjective, semi-conscious, or hesitant elements. The arabesque, with its vines of pure

Recognizing the Structure of the Kerman Vase Carpet from the Late 17th Century from Burckhardt's Point of View

Shiva Alaee Yazdi[1], **Mansour Hessami Kermani**[2]

Type of article: original research
Receive Date: 23 - 6 - 2023, Accept Date: 4 - 9 - 2023
DOI: 10.22034/RPH.2023.2004217.1039

Extended abstract

Titus Burckhardt was a Swiss traditionalist theorist who dedicated his life to studying various cultures and beliefs, including Islam. He explained and interpreted the philosophy of medieval and Eastern symbols based on the Perennial Wisdom. According to Burckhardt, the complete expression of the relationship between art and metaphysics can be found in Plato's statement: "Beauty is the splendor of truth." In his view, it is only through symbols connected to nature that one can depict the essence of truth, which is the aim of traditional art. Realistic art cannot achieve this goal, as truth is neither evident nor earthly.

Burckhardt divided traditional arts into two categories: one includes arts in Islamic civilization, such as painting and music, which are non-sacred arts, and the other, like mosque architecture and calligraphy in Islam or church architecture in medieval Christianity, as sacred art. Sacred art is a part of traditional art that is directly and intimately connected with religious principles and is related to religious rituals and ceremonies. To distinguish it from traditional art, it is referred to as sacred or holy art. The art of carpet weaving, which is related to this research, is considered a non-sacred traditional art. The hypothesis of this article is that the motifs of carpets featuring plant ornamentation can be interpreted through the lens of ornamentation and color, drawing on Burckhardt's perspectives.

This article posits that the motifs of carpets featuring plant ornamentation can be interpreted through the lens of ornamentation and color. This research aims to analyze the motifs and symbols of the 17th-century Kerman vase carpet, a relic from the late Safavid period, based on the philosophy of traditionalism, particularly Burckhardt's perspective. This research addresses the following questions: What visual symbols are depicted in the

1. Master of Painting, Faculty of Art, Al-Zahra University, Tehran.
Email: sh.alaee@student.alzahra.ac.ir
2. Associate Professor and Faculty Member of Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: m.hessami@alzahra.ac.ir

resting goats, the goats face each other, right goat rests on all fours with large antlers spread widely apart, while the other stands opposite grazing above, painted with significantly smaller antlers. 4 – Fighting rams, two men watch eagerly as the two rams hook horns. 5 – Two Iraqi (Tabrizi) goats are shown standing side by side, one stands tall, while the other bends down to eat some leaves. 6 – Rhinoceros standing in profile. 7- Two mountain rams are shown facing each other. The left ram appears smaller, kneeling submissively before the larger ram who stands tall with horns well defined. All of these paintings are inscribed.

Keywords: Kampfer, Jani ibn Bahram Farangi-saz, Muraqqa, Qurchyan, Jazayeri, Gorji, Qizilbash, Qalandar

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

1- Scene of two men dancing; the right man plays a stringed instrument while the other holds the scarf around his neck. Both men are wearing short clothes with decorations tied below each knee. Feathered hats adorn their heads.
2- Portraits of a Qizilbash and a woman; The man gazes opposite towards the woman seated upon cushions while placing a strand of flowers into her hair.
3- Portrait of Cavalryman; On horseback is depicted a man aiming his bow and arrow toward a Snake.
4- Trainer watching a competition between two wrestlers; To the left, the wrestlers are entangled, bare-chested, shaved heads, and shoeless, while the fully clothed trainer stands aside, holding a cloth in one hand. A purse hangs from the sash tied around his waist, while a large turban covers his head.
5- Double portraits palace usher on the right and the royal bodyguard on the left. Usher strands legs widely separated, holding an axe-like object in one hand while resting his other hand upon the sash tied around his waist. On opposite strands, the royal bodyguard is leaning against a long cane held in one hand while the other plays with the mustache. The bodyguard is dressed in a long robe with an elaborate, feathered headdress.
6- Doubled portraits of an Indian woman and a Georgian woman. Indian woman, left, holds a small, shallow cup in one hand and a large vessel in the other. A turban wraps around her head and a long shawl extends to the ground. Three strands of beads hang from her neck. While a translucent skirt drops over her pants tied at her waist by a long sash. The Georgian woman holds a piece of fruit in one hand and the other clutches her sash, tied around her waist. She wears a triangular-shaped hat, jacket, skirt pants, and heeled shoes.
7- Qalandar speaking to a young devotee. Qalandar, an itinerant Sufi, who learns and teaches during his travels, is shown bare cheated with strings of beads hanging around his neck and resting against a tree with his belongings (hat, stick, and reeded musical instrument) placed in front.
8- Portrait of a Sakinah, painted in a circular vignette. She gazes towards the right.
9 – Leyli tending to an emaciated Majnun, covered by only a cloth around his waist, lays upon Leyli, gazing up at her. Leyli dressed in a printed jacket, skirt, and pants, sits cross-legged, Supporting Majnun. Surrounding them rests a dog, gazelle, and rabbit.
The animal category examples are, 1 – Tow Antelopes, shown side by side. One stands tall, while the other lays on the ground, head turned facing upwards. 2 – A performing goat and spectators. This painting depicts five Tabrizi Men and a dog surrounding the performing goat. One man kneels playing a drum, while another sits beside a column with a goat balancing on top. Three other men gaze upon the event from either side. 3 – Two

Kampfer ‘s Muraqqa: A Visual Interpretation on Society of Isfahan under Safavid Period

Yaghoub Azhand[1]

Type of article: original research
Receive Date: 6 - 9 - 2024, Accept Date: 10 - 9 - 2024
DOI: 10.22034/RPH.2024.2042834.1077

Extended abstract

Engelbert Kampfer (1651-1716) was born in Lemgo. Kampfer was a German traveler known for his tour of Persia between 1683 and 1693. In 1681, he visited Upsala in Sweden, where he was offered inducements to settle. His desire for foreign travel led him to become secretary to the second embassy of the Swedish ambassador, whom Charles XI sent through Russia to Persia in 1683.

He wrote a book about his travels (later translated into Persian) published in 1712. This book is important for its Persian observations and description of the Persian court of Shah Suleyman Safavi. His book was a chief source of Western knowledge about Persia and Persian society during the Safavid period. Kampfer also collected materials and information on Isfahan society. He mixed careful observation with a strong desire to make these observations confirm the European conception of Persia. Of all early travelers in Persia, Kampfer was probably the most acute observer. He came to Isfahan in 1684 as a physician in the service Swedish mission. He stayed in Isfahan for twenty months. He dedicated his time to all sorts of scholarly activities, Including Cartography, Botanical studies, and medical observations.

When he stayed in Isfahan, he wanted Jani -ibn Bahram Farangi-saz, a painter, to make him an album. His album is known as Album of Persian Costumes and Animals with some Drawings by Kampfer. This Album contains 44 paintings and drawings.

Its technique is painted ink and opaque watercolor on paper. This Album was produced in Isfahan, 1096 AH. Its size is 42,32cm* 20,26cm. Bounded in brown leather with gold gilt decoration. This article created a visual interpretation of paintings and drawings of the Album (Muraqqa). This article features two categories: one for paintings of men and women and another for paintings of animals. The first category interprets representations of humans, while the second focuses on animals.

1. Professor, Department of High Studies of Art, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran.
Email: yazhand@ut.ac.ir

institutions and phenomena to mere mechanical systems conflicts with the vital coexistence of living, constructive elements, and humanity's cultural presence and openness in the world. In simple clear language, every culture is a living, dynamic and creative ecosystem, and landscape. There is unity and continuity among its constituent parts, elements, and members. Human actors, possessing thought, will, determination, and emotion, always play a central, constructive, creative, and "poetic" role in the emergence and unfolding of any culture.

Keywords: Culture, Coexistence, Art, Creativity

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

A Reflection on the Coexistence between Culture, Art and Artistry

Hekmatollah Molla Salehi[1]

Type of article: original research
Receive Date: 25 - 8 - 2024, Accept Date: 26 - 8 - 2024
DOI: 10.22034/RPH.2024.2039574.1069

Extended abstract

In the following compact and short writing, an attempt has been made to analyze and explain the "Simultaneity" or the root, source, and essential kinship between culture in its general, macro, and comprehensive sense, with art and artistry, and creative, innovative, and artistic movements and actions. Human should be examined and articulated in the creation of secondary reality, as a work of art form. In other words, the issue is this: What is the connection between human cultural behaviors and artistic tendencies and actions, and his sphere of aesthetic experiences? Is the relation and kinship formal and incidental, or related to the roots, source, and substance? Is it coexistence and nature? Or coexisting and formal and incidental and different from each other? Is Man first a cultural person and then an artist, or first an artist and then a cultural person? Or is the relationship between human culture and artistry not the relationship between two separate principles, but rather, complementary and supporting one another? Culture in the general, macro, and comprehensive sense encompasses all the perceptual shields and lived experiences and the existential openness of man in the world. The relationship between culture, such as the openness of existence with art and artistry, and human creative and innovative movements and actions, is essential and based on coexistence and is inherent. There are two sides of the same coin. Of course, culture includes art, and art is specific to the cultural openness of man in the world. In other words, art and artistry and creative actions and taste and aesthetic experiences of man such as religion and lived experiences and man's perceptions of the sacred, divine, sublime, and beyond such as the skills and technological and practical practices of man such as thinking, wisdom, and scholarship of all examples and manifestations and the signs of the existential openness of humans include and are cultural beings. Culture is also defined as cultural heritage. There is unity and unity between them. They are not connected like screws and nuts and inanimate pieces of metal. Reducing culture and its

1. Professor, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: msalehi@ut.ac.ir

Title	Pages
A Reflection on the Coexistence between Culture, Art and Artistry **Hekmatollah Molla Salehi**	4
Kampfer ‘s Muraqqa: A Visual Interpretation on Society of Isfahan under Safavid Period **Yaghoub Azhand**	6
Recognizing the Structure of the Kerman Vase Carpet from the Late 17th Century from Burckhardt’s Point of View **Shiva Alaee Yazdi, Mansour Hessami Kermani**	9
Reinterpreting Ritual Performance as the Act of Sacrifice in Indian Civilization **Somayeh Ramezanmahi**	13
The Role of Governance and Political Thought of Abesh-Khatun in the Cultural Sphere of Shiraz **Nafiseh Zarghami**	16
Bīstūn or Taq-i Bostān? The Roots of Farhād ‘s Bas-Relief Representation in Illustrated Ḵamsas (Quintet) with a Focus on Early Islamic Writings **Maryam Keshmiri**	19
The Significance of Fabric as a Tomb Pall during the Islamic Period in Iran **Ameneh Mafitabar**	21
Light and Its Manifestations in Sheikh Lotfollah Mosque: Explanation of Ibn Arabi’s Views **Somayeh Arezoofar**	24
Explaining the Place of Decoration in Artificial Arts from the Perspective of Islamic Wisdom **Mehdi Khankeh**	26
Dramaturgy of the Concept of Manifestation Based on Gabriel Marcel’s Thought (A look at the play Grace) **Seyed Sadroddin Ferdosi shahandashti, Shamsolmolok Mostafavi, Seyyed Abulqasem Hosseini Zharfa**	29
Definition of Art based on Surah Mubarakah Al-Hamd **Mohammadjafar Mostashreq, Ahmadreza Okhovat**	32
A Comparative Study of the Visual Components of the Ascension of the Prophet (PBUH) in Khamsa Nizami and Haft Orang Jami **Parisa Golaghaei**	35

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 3, No. 1 (4), Spring & Summer 2024
License Holder: Soore International University

Director in-charge: **Mohammad Hossein Saei**
Editor in-chief: **Yaghoub Azhand**
Deputy Editor-in-Chief: **Hasan Bolkhari Ghahi**
Publisher: **Soore International University**

Editorial Board:
Kamran Afshar Mohajer
Mandana Berkashli
Hasan Bolkhari Ghahi
Seyyed Gholamreza Eslami
Mostafa Goudarzi
Seyed Razi Mousavi Gilani
Mohammad Hossein NaserBakht
Abdolhamid Noghrekar
Marzieh Piravi Vanak
Mina Sadri

Executive Director: **Somayeh Ramezanmahi**

Circulation: 1000 Copies

Design, Preparing and Publishing: "Soore International University" Publication
Adjusting Overall Design and Supervision: Vahid Rouzbahani
Editor of English Abstracts: Zakiyeh Sadat Tabatabaei
Editor of Articles (In Persian): Jabbar Ojaghloo
Logotype: AhmadAli Asali
Cover Design: Mohamad Sharif NikShohrat
Page Layout: Javad Mohamadi

Soore University

Address: Soore University, No.252, Kamyaran Alley, Azadi Ave., Tehran, Iran.
Postal Cod: 1345633151
Phone: (+98-21) 66374455
Website: https://rph.soore.ac.ir
Email: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir
philosophy.rahpooye@gmail.com

رھنمود
حکمت ہنر
4