پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نقد ادبی

- ادارک «بی چه گونه» هنر / دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی
- سودابه‌ای دیگر / دکتر شهلا حائری
- دوشیزه / ماریو بارگاس یوسا / عبدالله کوثری
- دن کیشوت ۴۰۰ ساله شد / مینو مشیری

ادراکِ «بی‌چه‌گونهٔ» هنر

محمدرضا شفیعی کدکنی

با یاد دوستِ فرزانه،
شرف‌الدین خراسانی «شرف»

«زبانِ علم» می‌جوشد چو خورشید
«زبانِ معرفت» گنگ است جاوید
عطار

می‌توان گفت که میدانِ معرفت و شناخت انسان، از درون و پیرامونش، از دو گونه بیرون نیست: «شناختِ عاطفی و هنری» و «شناختِ منطقی و علمی». در شناختِ منطقی و علمی نوعی معرفتِ یکسان و جهانی و بی‌مرز Universal وجود دارد که همهٔ افراد بشر یک تصوّر از «مثلث» یا «کُره» یا «آب» و یا «هوا» دارند ولی شناختِ هنری و عاطفی در بافت‌های فرهنگی و زمینه‌های تاریخی و جغرافیائی متفاوت است. در عرصهٔ شناختِ منطقی و علمی ما موضوعِ معرفت را به‌دیگران عیناً انتقال می‌دهیم، یعنی اگر ندانند که آب درصد درجهٔ حرارت در کنارِ دریا به‌جوش می‌آید و یا مجموع زوایای مثلث صد و هشتاد درجه است، از راهِ استدلال یا آزمایش این مطلب را به‌آنها «ثابت» می‌کنیم ولی در عرصهٔ شناختِ عاطفی ما آنها را فقط «اقناع» می‌کنیم به‌این معنی که وقتی مخاطبی را تحتِ تأثیر یک بیان هنری قرار می‌دهیم، چیزی را برای او «اثبات» نمی‌کنیم ولی او را در برابرِ مفهومِ آن بیان، «اقناع» می‌کنیم.

تا اینجای مطلب، چندان بدیهی است که من از نوشتنِ همین چند سطر هم باید عذرخواهی کنم. ولی برای دنبالهٔ بحث، یادآوری آن را ضروری یافتم و ناگزیر بودم. آنچه در دنبالهٔ این امرِ بدیهی می‌خواهم مطرح کنم این است که میزانِ «اطمینان» و «یقین» و «ابطال ناپذیریِ» بسیاری از داده‌های عاطفی و هنری، گاه، چندان استوار است که رویاروی معرفتِ منطقی و علمی می‌ایستد و در ناخودآگاهِ آدمی به‌ستیزه با داده‌های معرفتِ منطقی و علمی، برمی‌خیزد و حتی آن را

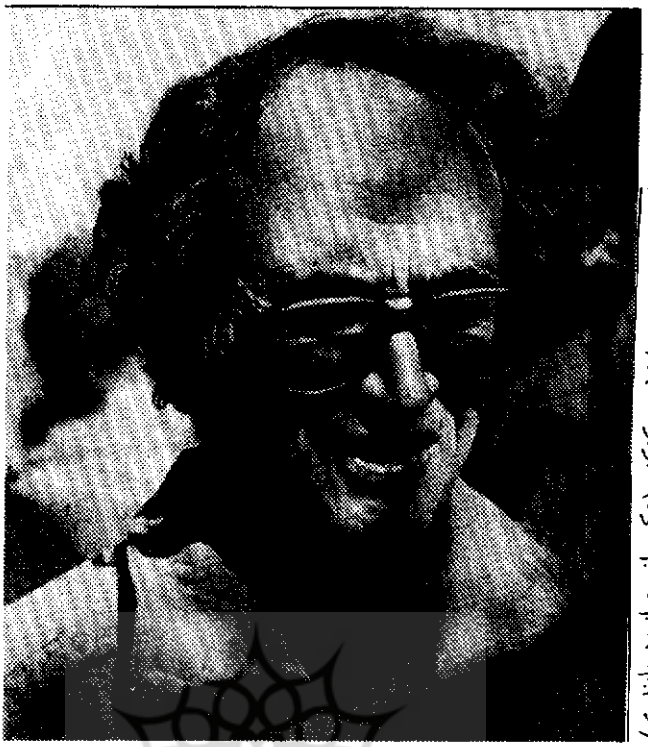
مغلوب می‌کند. تصور می‌کنم در این بخش از سخن هم به‌تکرار یک امرِ بدیهی پرداخته‌ام. هرچه هست از گفتنِ آن نیز ناگزیر بودم. نگاهی به‌تاریخ علم و تمدن نشان می‌دهد که «معرفتِ اقناعی» رویاروی «معرفتِ اثباتی» غالباً صف‌آرایی داشته و بسیاری از داده‌های معرفتِ اثباتی را مغلوب خود ساخته است. گاه نیز مغلوب معرفتِ اثباتی شده است. چنان نیست که همواره معرفتِ اثباتی از این نبرد پیروز، به‌در آمده باشد. بسیاری از گزاره‌های هنری (که وظیفه‌ای اقناعی دارند) بربسیاری از مفاهیم و مصادیقِ «علم» غلبه کرده‌اند. کهنه شدن بعضی از داده‌های علم و استمرارِ ارزش شاهکارهای هنری، نشانهٔ پیروزیِ بخشی از گزاره‌های هنری در برابر بعضی از گزاره‌های علمی است.

بار دیگر از طرح این بدیهیّات نیز باید عذرخواهی کنم تا برسم به‌اصلِ مطلب که قدری پیچیده می‌نماید و آن این است که در مرکزِ تمام گزاره‌های اقناعی (یعنی دینی و هنری) نوعی ادراکِ «بلاکیف» و «بی چه‌گونه» وجود دارد و در مرکز گزاره‌های «اثباتی» ما به‌چنین ادراکی نمی‌رسیم، بلکه برعکس ادراک ما ادراکی است که از «کیف» و «چه‌گونگیِ» آن آگاهی داریم و در مقابل باید آن را ادراکِ «ذاتِ کیف» یا ادراک «با چه‌گونه» نام‌گذاری کرد.

با هرگزارهٔ علمی و منطقی، مخاطب، «چه‌گونگیِ» معرفتِ حاصل از آن گزاره را، با تمام اجزاء، در می‌یابد ولی در هرگزارهٔ هنری، و به‌ویژه در مرکزِ آن، نوعی معرفتِ «بلاکیف» و نوعی شناختِ «بی چه‌گونه» وجود دارد. اگر لذتی که طفلان خردسال از «اَتَلْ مَتَلْ تُوتُوله» می‌برند ـ و تکرارِ آن در طول قرون و اعصار نشان دهندهٔ این واقعیّت است ـ مصداقِ سادهٔ گزارهٔ هنری و اقناعی تلقی شود و التذاذ از فلان غزل حافظ برای هنرشناسان، نمونهٔ پیچیدهٔ گزاره‌های اقناعی و هنری باشد، در مرکزِ ادراکِ ما از غزل حافظ یک شناختِ «بلاکیف» وجود دارد که در مرکزِ التذاذِ کودک از «اَتَلْ مَتَلْ توتوله» نیز برای او وجود دارد. وقتی کودک بزرگ‌تر شد خواهد فهمید که در مرکزِ آن التذاذ، ادراکِ بلاکیفی نسبت به‌نظامِ ایقاعی آن کلمات نهفته بوده است که او را چنان مسحور خود می‌کرده است و ما نیز از تأمل در شعرِ حافظ به‌این نتیجه می‌رسیم که چیزی در آن نهفته است که «یُدْرَک و لایُوصَف» است و هرچه هست امری است «اقناعی» و نه اثباتی.

اصلِ سخن، در این گفتار، توجه دادنِ خواننده است به‌این نکته که در مرکزِ هرپدیدهٔ هنری و هربیانِ عاطفی، یک امرِ «بلاکیف» و یک ابلاغِ «بی چه‌گونه» نهفته است که اگر ما بتوانیم آن را از «بلاکیف بودن» و «بی چه‌گونه بودن» به‌در آوریم، می‌توانیم آن ابلاغ را از عرصهٔ هنری بودن و از تأثیر عاطفی‌اش خلع کنیم و بگوییم برای ما، مصداقِ هنر نیست و برما تأثیرِ عاطفی ندارد.

در ترجمهٔ آثار هنری و گزاره‌های عاطفیِ دیگر زبان‌ها، اگر نتوانیم آن ویژگیِ «بلاکیف» بودن و



● دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی (عکس از سهراب دریابندری)

«بی چه‌گونگی» را به‌نوعی بازآفرینی کنیم، چیز مهمی از آن گزاره انتقال نخواهد یافت و همین جا می‌توان یادآور شد که ای بسا، در ترجمه، آن ویژگیِ «بلاکیف» و «بی چگونه» از اصل هم بیشتر اتفاق می‌افتد یا در جاهایی از اثر ـ که در متنِ اصلی «بی چگونگی» وجود دارد ـ در ترجمه وجود نداشته باشد، و برعکس، در مواردی از ترجمه این «بی چگونگی» اتفاق افتد که در اصل اثر نیست. آنها که دست اندرکارِ ترجمهٔ شعر بوده‌اند این تجربه را بسیار داشته‌اند.

این‌که ما از متون مقدّس در زبانی غیر از زبان خودمان بیشتر متأثر می‌شویم (دعاها، زیارتنامه‌ها، مناجات‌ها) باید ریشه‌اش در همین مسألهٔ ادراکِ «بلاکیف» باشد، چون در این گونه سخنان در زبانِ خودمان برای «بی چگونگی» میدانِ کمتری وجود دارد.

در تمام مصادیقِ هنرهای ناب، در تمام شطح‌های صوفیه، در تمام دعاها و مناجات‌های متعالی و جاودانه، صبغه‌ای از ادراکِ «بلاکیف» و احساسِ «بی چه‌گونه» وجود دارد.

در مرکزِ تمام شاهکارهای هنری، این ویژگیِ ادراکِ «بی چه‌گونه» و «نقطهٔ نامعلوم» نهفته است. نقطهٔ نامعلومی که اگر روزی به‌معلوم بَدَل شود، دیگر آن شاهکار، شاهکار تلقی نخواهد شد؛ دستِ کم برای کسی که این آگاهی را یافته و دیگر در برابر آن اثر آن ادراکِ بی‌چگونه را در خود نمی‌یابد.

در جوهرِ همهٔ ادیان و در مرکزِ تمامِ جریان‌های عرفانی جهان، این مسألهٔ «ادراکِ بلاکیف»

حضور دارد. به‌همین دلیل، عرفان و دینی که در مرکزِ آن عناصری از «پارادوکس» وجود نداشته باشد، ظاهراً، نمی‌توان یافت. (نمونه‌اش: تثلیث در آئین مسیح و مسألهٔ آفرینش ابلیس در إلاهیات اسلامی و...) دینی که تمام اجزای آن را بتوان با منطق و به‌بیان «اثباتی» و عقلانی توضیح داد همان قدر دین است و پایدار که اثری هنری که تمامِ جوانبِ زیبائیِ آن را بتوان توصیف کرد. اگر تمام اجزای یک دین را بتوان به«بیانِ اثباتی» توضیح داد، دیگر آن دین باقی نخواهد ماند و اگر تمام جوانبِ اثری هنری را بتوان با بیان اثباتی، توصیف کرد، دیگر آن اثر، اثری هنری نخواهد بود. قدمای متفکرین ما، قلمرو «ایمان» را قلمروِ «تو مدان» می‌دانسته‌اند یعنی عقیده داشته‌اند، رابطه‌ای وجود دارد میان «ایمان» و یک «نامعلوم» سنائی در حدیقه می‌گوید:

چه کنی جستجویِ چون جان، تو
«تو مدان» نوش کن چو «ایمان» تو[1]

یعنی ایمان، امری است از مقولهٔ «تو مدان» و «تو مدان» اصطلاحی است که با ابوسعید ابوالخیر واردِ قلمرو عرفان ایرانی شده است. داستانِ آن به‌اختصار این است که وقتی بوسعید در کودکی به‌دکّانِ پدرش ـ که عطّار بود ـ می‌رفت، هرلحظه از او می‌پرسید که این خریطه چه دارد و آن خریطه چه دارد؟ سرانجام حوصلهٔ پدرش سرآمد و برای رهائی از پرسش‌های طفل به‌او گفت: این خریطه «تو مدانِ بلخی» دارد. بعدها وقتی بوسعید براثرِ تحوّلاتِ روحی خویش و پشت پا زدنِ به‌علوم رسمی، کتاب‌های خود را، در خاک دفن کرد، پدرش از او پرسید که:

«ای پسر! آخر این چیست که تو می‌کنی؟» شیخ گفت: «یاد داری آن روز که ما، در دوکانِ تو آمدیم و سؤال کردیم که در این خریطه‌ها چیست؟ و در این انبان‌ها چه درکرده‌ای؟» تو گفتی: «تو مدانِ بلخی؟» [پدر] گفت: «دارم» شیخ گفت: «این تو مدانِ میهنگی است!»[2]

بعد از عصرِ بوسعید، این تعبیر «تو مدان» موردِ توجه عُرفا قرار گرفته است و سنائی در این بیتِ حدیقه، «ایمان» را از مقولهٔ «تو مدان» به‌حساب می‌آورد، یعنی چیزی که در مرکزِ آن امری نامعلوم نهفته است. همان که مولانا به بیان دیگر آن را چنین عرضه می‌دارد: جز که حیرانی نباشد کارِ دین.

---

۱. **حدیقهٔ سنائی**. چاپ استاد مدرس رضوی. ۱۱۴، صورتِ انتخابیِ متن استاد چنین است: تو **بدان**، ولی نسخه بدل‌ها: تو **مدان** دارند که هم با قرینهٔ مقامی و هم با سابقهٔ عرفانی و فرهنگی تصوفِ خراسان انطباق استواری دارد.

۲. **اسرار التوحید**، چاپ آگاه، ۳۲/۱ و مقایسه شود با تعبیر «تو مباش» در همان کتاب ۴۳/۱.

در تاریخ اندیشهٔ اسلامی، وقتی امام مالک بن‌اَنَس (۹۳ ـ ۱۷۹) مسألهٔ «ادراکِ بلاکیف» را در «الرَّحمٰنُ عَلیٰ العرشِ اِستویٰ»(۲۰/۵) مطرح کرد[۱]، به‌نظرم یکی از مهمترین حرف‌های تاریخ اسلام را برزبان آورد و شاید هم یکی از مهمترین اندیشه‌ها را در عرصهٔ الاهیّات جهانی.

از آنجاکه قلمروِ دین و قلمروِ هنر، هردو عرصهٔ «ابلاغِ اقناعی» است و نه «ابلاغِ اثباتی»، پس نظریهٔ او در بابِ «ادراک بلاکیف» می‌تواند در هنرها نیز مورد بررسی قرار گیرد.

تمام کسانی که با در دست گرفتنِ «چُتکه» آثار هنری را تجزیه و تحلیل می‌کنند و با «چتکه» به‌آنها نمره می‌دهند، غالباً، کسانی هستند که از تجربهٔ خلاّق هنری، بی‌بهره‌اند. این «هنرشناسان» «چتکه» به‌دست، غالباً، در محاسبات و ارزیابی‌های خود، همان جاهایی را که قابلِ ادراکِ «با چه‌گونه» است مورد بررسی قرار می‌دهند و از اصل هنر که قلمروی «بی چه‌گونه» دارد، غالباً، در غفلت‌اند.

تجربهٔ دینی، تجربهٔ هنری، تجربهٔ عشق، همه از قلمروِ «ادراکِ بی چه‌گونه» سرچشمه می‌گیرند. بهترین تمثیلِ آن داستان مردی است که عاشق زنی بود و هرشب، به‌عشقِ دیدارِ آن زن، از رودخانه‌ای ژرف و هولناک، عبور می‌کرد. این دیدارها مدت‌ها ادامه داشت تا آن‌که یک شب مرد، از زن پرسید که «این لکهٔ سفید کوچک در چشم تو از کی پیدا شده است؟» زن بدو گفت: «از وقتی که عشقِ تو کم شده است. این لکّه همیشه در چشمِ من بود و تو، به‌علّتِ عشق، آن را نمی‌دیدی. اکنون به‌تو توصیه می‌کنم که امشب از رودخانه عبور نکنی که غرق خواهی شد» و آن مرد نپذیرفت و غرق شد.[۲] زیرا دیگر عاشق نبود و از نیروی عشق بهره نداشت. آن «ادراکِ بی چه‌گونه» که سرچشمهٔ عشق بود به‌ادراکی «با چه‌گونه» (آگاهی از لکّهٔ سفید در چشم معشوق) بَدَل شده بود و عملاً، عشق، از میان برخاسته بود. در میان امثال و حکمی که برسرِ زبان‌هاست اگر دقت کنیم، همین تجربه تکرار می‌شود که:

---

۱. تاریخ دقیق این گفتارِ مالک بن انس را ضبط نکرده‌اند یا من ندیده‌ام ولی ظاهراً در نیمهٔ اوّلِ قرن دوم بوده است که مردی از او در مسجد می‌پرسد که «الرحمن علی العرش استوی» یعنی چه؟ و او می‌گوید: الا ستواءُ معقول والکیفُ مجهول و لا اظنک الاّ رجل سوء» **العقد الفَرید**، ابن عبدربّه ۱۶۶/۱ و به صورت‌های دیگر هم نقل کرده‌اند که «استوا، معلوم است و چه گونگی آن مجهول و ایمانِ بدان واجب و سئوال از آن بدعت» **احیاء علوم الدین**، غزالی، ۹۶/۱ برای تفصیل مراجعه شود به تعلیقات **اسرارالتوحید** ۹/۲ ـ ۵۷۷.

۲. قدیمیترین جایی که این داستان را به‌یاد دارم در سوانح احمد غزالی است. و پس از غزالی، سنائی در حدیقه، آن را منظوم کرده است **حدیقةالحقیقه** ۲ ـ ۳۳۱ و پس از او عطار، در **منطق‌الطیر**، ۱۶۹.

چشم بداندیش، که برکنده باد،
عیب نماید هنرش در نظر
ور هنری داری و هفتاد عیب
دوست نبیند بجزآن یک هنر[1]

یا در این بیت عربی:

وَ عَیْنُ‌الرِّضا عَنْ کُلِّ عیبٍ کَلیلَةٌ
وَ لکِنّ عَینُ السُّخْطِ تُبْدِی المساویا

تعبیر «دوست نبیند به‌جز آن یک هنر» صورتِ ساده شدهٔ همان قصهٔ مردِ عاشق است که از رودخانه عبور می‌کرد و تعبیرِ «عین‌الرضا» که شاعری آن را به‌فارسی ترجمه کرده است و بدین گونه شهرت دارد:

چشمِ رضا بپوشد هرعیب را که دید
چشم حسد پدید کند عیب ناپدید

صورت ساده شدهٔ «چشم عاشق» و چشم شخصی است که به‌موضوعی «ایمان می‌ورزد» و یا از یک «اثر هنری» التذاذ می‌برد. اینها حقایق ساده شده‌ای از آن نکتهٔ ژرف است که در قلمروِ «عشق»، «ایمان» و «هنر» نوعی «نمی‌دانم» و نقطهٔ «ابهام» همیشه باید باشد وگرنه عشق و هنر و ایمان از میان برمی‌خیزد.

هرکس تجربهٔ عشق را ـ فراتر از حدِّ پاسخ به‌نیاز جنسی ـ در خود احساس کرده باشد می‌داند که در مرکزِ آن، چنین ادراکِ بی چه‌گونه‌ای نهفته است. پاسخی که لیلی به‌خلیفه داد بهترین مصداق این حقیقت است. وقتی که خلیفه از رهگذرِ ادراکِ «با چه‌گونه» جمال لیلی را می‌دید و مجنون با ادراکِ «بی چه‌گونه»:

گفت لیلی را خلیفه «کان توی کز تو مجنون شد پریشان و غوی؟
از دگر خوبان تو افزون نیستی» گفت: «خامُش! چون تو مجنون نیستی»[2]

«تو مجنون نیستی» یعنی تو از ادراکِ «بلاکیف» و «بی چه‌گونه» محرومی و مجنون از آن بهره دارد. تو چُتکه برداشته‌ای و می‌گویی «بینیِ لیلی به‌خوبی بینیِ فلان دختر نمی‌رسد، چشمش هم از چشمِ فلان دختر زیباتر نیست و...» حاصل این برداشتِ تو ادراکی است «با چه‌گونه» امّا مجنون، چنین چُتکه‌ای در دست ندارد نگاهِ او نگاهِ عاشق است و ادراکِ او ادراکِ «بی چه‌گونه».

---

۱. **گلستان سعدی**، چاپ استاد یوسفی، خوارزمی، ۱۳۶.

۲. **مثنوی**، چاپ نیکلسون، ۱۲ / ۲۶.

در مرکزِ تمام تجربه‌های دینی، عرفانی، و اِلاهیّاتیِ بشر این «ادراکِ بی چه‌گونه» باید وجود داشته باشد و نقطه‌ای غیرِقابلِ توصیف و غیرقابلِ توضیح با ابزار عقل و منطق، باید در این‌گونه تجربه‌ها وجود داشته باشد و به‌منزلهٔ ستون فقراتِ این تجربه‌ها قرار گیرد. در التذاذِ از آثار هنری نیز ما با چنین ادراکِ بلاکیف و بی چه‌گونه‌ای، همواره، رو به‌رو هستیم. چرا «هنر» و «ابتذال» با یکدیگر جمع نمی‌شوند؟ زیرا وقتی چیزی مبتذل (به‌معنی لغوی کلمه) شد، دیگر نقطهٔ ابهام و زمینه‌ای برای ادراکِ بی چه‌گونه ندارد.

از همین جاست که گاه یک «اثر» برای بعضی از مردم مصداقِ هنر است و برای بعضی دیگر هنر شمرده نمی‌شود. آنهاکه هنر می‌دانندش هنوز نقطهٔ ادراکِ بی چه‌گونه‌ای در آن می‌یابند و آنها که آن اثر را از مقولهٔ هنر به‌حساب نمی‌آورند کسانی هستند که آن اثر، برای آنها، هیچ نقطهٔ ادراکِ بلاکیفی ندارد: مشتِ آن «هنرمند» و صاحب آن اثر در برابرِ آنها باز است. مثل اینکه بگویند: این شعر فقط وزن و قافیه دارد یا تشبیهش صورتِ دست مالیِ شدهٔ فلان تشبیهِ از فلان شاعر است یا مضمونش را دیگری با صورتی که مرکزی برای ادراک بلاکیف دارد، قبلاً، آورده است. برای این گونه افراد، آن اثر، دیگر مصداق هنر نخواهد بود. امّا اگر کسانی باشند که از آن گونه هوش و آگاهی برخوردار نباشند، می‌توانند از چنان اثری هم احساس التذاذ هنری کنند، زیرا برای آنها هنوز، نقطه‌هایی از ادراکِ بی چه‌گونه در آن «اثر» وجود دارد.

پس در فاصلهٔ زبان روزمرّه و حرف‌های مکرّرِ کوچه و بازارِ مردم، از یک سوی، و شاهکارهای مسلّمِ شعرِ جهان از سوی دیگر، همیشه، مجموعهٔ بی‌شماری از طیف‌های هنری، با شدّت و ضعفِ بسیار، وجود خواهد داشت. تا مخاطب و داورِ این موضوع چه کسانی باشند؟

درکاربُردهای روزانه، می‌گوییم این اثرِ هنری یا این شعر، یا این قطعهٔ موسیقی «لطیف» است و کمتر متوجّهِ عمقِ این کلمه می‌شویم. با اینکه لطیف از اسماء الاهی است و مفسّرانِ قرآن در بابِ آن، از دیدگاه‌های گوناگون سخن گفته‌اند[1]، کمتر کسی «لطیف» را بدان خوبی و ژرفی درک کرده است که یکی از «مجانینِ عقلا» که از او دربارهٔ «اللّطیف» پرسیدند و او گفت:

لطیف آن است که «بی چه‌گونه» ادراک شود[2] توضیحی که این دیوانه دربارهٔ معنی «اللّطیف»،

---

۱. برای نمونه مراجعه شود به **روح الارواح**، سمعانی، که شرح اسماء حسنیٰ اِلاهی است صفحات ۲۵۷-۲۴۱ سمعانی اللطیف را در مفهومی غیر جمال شناسانه گرفته و به‌معنیِ علیم و مُحسِن. با اینکه اسلوبِ عرفانیِ او اقتضای آن را داشته که با نگاهی جمال شناسانه به کلمهٔ اللطیف بنگرد.

۲. **مجانین العقلاء**، محمدبن حسن نیشابوری، چاپ الکیلانی، ۱۵۱ و مقایسه شود با **تازیانه‌های سلوک**، ۲۴۵.

از اسماء الاهی، داده است، بی‌گمانِ درست‌ترین و ژرف‌ترین توضیح است زیرا معنای آن را به‌همان قلمروی بُرده است که مرکز «الاهیّات» است و آن عبارت است از «ادراکِ بی چه‌گونه.» در قرآن کریم در چند مورد صفتِ «اللّطیف» دربارهٔ خداوند آمده است از جملهٔ در آیهٔ ۱۰۳ سورهٔ انعام (سورهٔ ششم) است و در این بافت: «لاتُدرکه الأبصار و هُوَ یُدرِکُ الأبصار وَ هُوَاللّطیفُ‌الخَبیر» (۶/۱۰۳).

و این بافت، مناسب‌ترین بافتی برای مسألهٔ ادراکِ بی‌چه‌گونهٔ حق تعالی است: چیزی را بتوان احساس کرد و نتوان آن را «دید» و به‌قلمروِ تجربهٔ اِبصار و دیدن درآورد، بهترین تعبیری که از آن می‌توان تصور کرد همانا همان اللّطیف است با تفسیری که آن مجنونِ عاقل ارائه داده است.

مفسّرانِ اشعری و معتزلی و شیعی دربارهٔ این آیه و فهم‌های گوناگونِ خود از این آیه سخن‌ها گفته‌اند ولی هیچ کس به‌این ظرافت و ژرفی که آن دیوانه از آن سخن گفته است نرسیده است.[1]

«اسم» اللّطیف که در قرآن کریم هفت مورد دربارهٔ حق تعالی به‌کار رفته است، همواره با «اسمی» دیگر از قبیل «الخبیر» (پنج مورد) و العلیم (یک مورد) و القوّی (یک مورد) همراه بوده است دلیل آن از نظر بلاغی، گویا، این است که آن صفت‌ها وجودِ او را از طریقِ معنای خود اثبات می‌کنند و «اللّطیف» صاحبِ آن صفت‌ها راکه وجودی محسوس است به‌گونهٔ «بلاکیف» و «بی چه‌گونه» در می‌آورد. به‌همین دلیل حتی یک مورد هم «اللّطیف» به‌تنهایی به‌کار نرفته است.

خدای را می‌توان شناخت امّا با شناختی «بی چه‌گونه» اگر در ذاتِ حق به«چه‌گونگی» برسیم همان مصداقِ «کُلّما مآمَیَّزتُمُوهُ بأوهامِکُم» است که «مردود» است و «مصنوع»[2]. عیناً در موردِ «هنر» و «عشق» نیز این قضیّه صادق است. در مرکزِ هر«عشق» و هر«اثر هنری» آن ادراکِ «بی چه‌گونه» حضور دارد. هم خدا «لطیف» است و هم «هنر» و هم «عشق» و هرسه را ما «بی چه‌گونه» ادراک می‌کنیم. و اگر «با چگونه» شد دیگر نه خداست و نه عشق و نه هنر.

---

۱. برای تفاوت آراء مفسران در فهم اللّطیف و تمامیِ آیه مراجعه شود به‌زمخشری **کشاف** ۵۲/۲ از دید معتزلی و امام فخر، در **مفاتیح‌الغیب**، ۱۳/۳۳-۱۲۴ و قشیری در **لطایف‌الاشارات** ۴۹۳/۱ از دید اشعری و از دید شیعی **جوامعُ الجامع**، طبرسی، چاپ سنگی، ۱۳۳ که روایتی از حضرت رضا (ع) نقل می‌کند که «اِنّها الأبصارُ بالقلوب» و خود مؤلف توضیح می‌دهد که «ای لا یقعُ علیه الأوهام و لا یُدرکُ کیفَ هو؟».

۲. سخنی است بسیار مشهور در میان صوفیّه به نامِ شبلی معروف است. **اللُّمع**، ابونصرِ سرّاج، ۳۰. و در میان شیعه به‌نام امام باقر(ع) **المحجّةُ‌البیضاء**، ۱۳۱/۱ و **تعلیقات** استاد مدرس رضوی بر **حدیقه**، ۱۲۹.