مقدّماتی دربارهٔ مبادی عرفانی هنر و زیبایی در اسلام
با اشاره به مثنوی معنوی

دکتر شهرام پازوکی *

تاریخ دریافت مقاله: ۸۲/۶/۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۲/۸/۳

چکیده:

برخلاف آنچه بسیاری از پژوهشگران در باب زیبایی و هنر در تفکّر اسلامی می‌گویند، نوعی تفکّر و معرفت به زیبایی و هنر در اسلام وجود دارد که البتّه با آنچه در عالم غرب از قرن هیجدهم تحت عنوان aesthetics رایج شد تفاوت اصولی دارد. مبادی هنر و زیبایی در اسلام کاملاً عرفانی و تابع نگرش معنوی مسلمین به حقیقت و هستی و آدم و عالم است از این‌رو فقط با ورود به عرفان اسلامی و انس با آن می‌توان درکش کرد. مهم‌ترین این ارکان عبارتند از حسن و جمال الهی، تجلّی، مقام احسان، تشبیه و مقام نیستی و بی‌هنری. از مهم‌ترین متون عرفانی که در آن تقریباً به تمامی این نکات به اجمال و تفصیل اشاراتی شده است، مثنوی معنوی است. در این مقاله با استناد به مثنوی، ارکان عرفانی زیبایی و هنر در عالم اسلام بیان می‌شود و به دو هنر متفاوت شعر و نقاشی به عنوان مثال اشاره می‌گردد.

واژه‌های کلیدی:
حسن و جمال الهی، تجلّی، مقام احسان، تشبیه.

* عضو هیئت علمی مؤسسه حکمت و فلسفه ایران، وزارت علوم (استادیار). E-mail: shpazouki@hotmail.com

مقدمه

ما چو چنگیم و تو زخمه می‌زنی
زاری از ما نه، تو زاری می‌کنی
ما چو نائیم و نوا در ما زتست
ماچوکوهیم و صدا در ما زتست
ما چو شطرنجیم اندر بُرد و مات
بُردومات ما زتُست ای خوش صفات[1]

در نگاه اوّلیه به هنر در عالم اسلام و آرا و آثار متفکّران مسلمان، یک نظام منسجم هنری به چشم نمی‌خورد و لذا این شبهه القا می‌شود که هنرمندان مسلمان مبادی نظری خاصّی را مطمح نظر نداشته‌اند و آنچه گفته‌اند یا حاصل خام نظری و یا به تقلید از دیگران است. به این دلیل اگر زیبایی‌شناسی (aesthetics) را به معنایی که در دوره مدرن متداول شده، موردنظر قرار دهیم به این معنا در اسلام چیزی به نام زیبایی‌شناسی اسلامی یا نوعی معرفت هنری وجود ندارد و قول کسانی که چنین می‌گویند صادق است.[2] ولی اگر زیبایی را به معنای خاصّی که در عالم اسلامی داشته است موردتوجّه قرار دهیم نوعی تفکّر و مبانی عرفانی درباره زیبایی می‌یابیم که کاملاً متفاوت از زیبایی‌شناسی مدرن است.[3] حقیقت این است که با کمی هم‌دلی و ورود به عالم معنوی هنرمندان مسلمان به زودی درمی‌یابیم که آنان حائز بینش و بصیرت خاص عمیقی به هنر و زیبایی بودند و لذا هنرشان تابع اصول و مبادی متعالی‌ای است که در چارچوب ذهن علمی ما نمی‌گنجد و در آن جا نمی‌گیرد، لذا فهم آن برای ما مشکل است.

مبادی هنر و زیبایی در عالم هنر اسلامی کاملاً عرفانی و تابع نگرش معنوی خاصّی است که مسلمین داشته‌اند. این مبادی تفاوت اصولی با مبادی هنر مدرن دارد. از این رو ورود به عالم معنوی عارفان مسلمان و درک جایگاه مقام والای هنر و زیبایی در آن برای کسانی که انسی با عالم عرفانی ندارند و خبری از آن نشنیده‌اند دشوار و گاه غیرممکن است و چه‌بسا محقّقان جدید در هنر اسلامی از ظنّ خود اقوالی را به زبان آورند که روح آنان کاملاً با آن بیگانه بوده باشد.

اگرچه عارفان مسلمان هم زبان و هم دل هستند چون همگی ثمرات شجره مبارکه عرفان و تصوّف اسلامی می‌باشند و از این جهت نمی‌توان هیچ‌کدام را دارای ابداعات و نوآوری‌های فکری بی‌سابقه‌ای در نظر آورد، ولی بعضی از آنان در آثار خویش مستقیماً و غیرمستقیم متعرّض موضوع هنر و زیبایی شده‌اند.

در میان عارفان مسلمان مولانا جلال‌الدّین بلخی (مولوی) در قرن هفتم در شاهکار عرفانی خویش مثنوی معنوی بیش از همه نگرش خاصّ عارفان را بیان کرده است و از این حیث کتاب وی شاید بهترین مدخل برای ورود به عالم هنری هنرمندان مسلمان باشد. در اینجا با استناد و استشهاد به مثنوی مولوی اجمالاً این نگرش خاص را بیان می‌کنیم.

مبادی عرفانی هنر و زیبایی در اسلام

چنان‌که گفته شد مبادی هنر و زیبایی در عالم اسلام کاملاً عرفانی است که در اینجا امّهات آن شرح داده می‌شود:[4]

مهم‌ترین ارکان عرفانی در این باب مساله "تجلّی" است که منشاء حُسن و زیبایی می‌شود. شرح مطلب به قراری که عارفان می‌گویند اجمالاً چنین است که حضرت حقّ از مقام غیب‌الغیوبی خود که عرفای مسلمان آن را مقام "کنزمخفی" یا "گنج پنهان" یا "عماء" یا "تاریکی" می‌خوانند بیرون می‌آید و حجاب از دیده برمی‌کشد. در این کشفِ حجاب از طرفی عالمْ نور وجود را می‌یابد و از طرف دیگر حسن حقّ ظاهر می‌شود. مادام که حضرت دوست در نهانخانه غیب بود، حُسنی در میان نبود ولی وقتی پرده از رخساره برداشت، جمال او تابان گشت.

به قول سعیدالدّین فرغانی، عارف شارح تائیه ابن فارض، «پس معنی جمال و حقیقت او کمال ظهور است»[5] که البتّه کمال ظهور مشتمل بر تناسب و ملائمت نیز هست. و این تعریفی است از جمال که تقریباً در همه موارد در عرفان اسلامی و حتّی نزد حکمای یونان باستان مثل افلاطون[6] و بعضی عرفا و حکمای قرون وسطی مقبول و معروف بوده است.

عبدالرّحمان جامی در این باب در مثنوی یوسف و زلیخا گوید:[7]

درآن خلوت که هستی بی‌نشان بود
به کنج نیستی عالم نهان بود

. . .

ولی زآنجا که حکم خوبرویی است
زپرده خوبرو در تنگ خویی است
پریرو تاب مستوری ندارد
چو دربندی سر از روزن برآرد
برون زد خیمه زاقلیم تقدّس
تجلّـــی کرد در آفاق و انفـــس

بدین قرار از آنجا که همهٔ موجودات مظاهر تجلّی حق هستند، جمال حق و حُسن و وجه الهی در همه موجودات ساری است و به این معنا موجودبودن مساوی آیت حق و حَسَن و زیبابودن است. از این‌رو در حدیث نبوی آمده که اِنّ اللّه کَتَبَ الاحسانَ علی کلّ شیء،[8] یعنی خداوند احسان یعنی زیبابودن را بر همه‌چیز فرض کرده است. پس اصل هر حسن و جمالی، جمال ذوالجلال است که مولوی گوید:

اصل صد یوسف جمال ذوالجلال
ای کم از زن شو فدای آن جلال[9]

پس سخن گفتن درباره هر حُسن و زیبایی درحقیقت سخن گفتن از حُسن معشوق ازلی است:
مولوی گوید:

بهر دیدهٔ روشنانْ، یزدانِ فرد
شش جهت را مَظهر آیات کرد
تا به هر حیوان و نامی کهْ نگرند
از ریاض حُسن ربانی چَرَند
بهر این فرمود با آن اِسپه او
حیـــث وَیَتَـــــم فَثَمَّ وَجهُهُ
. . .
حُسن حق بیند اندر روی حور
همچو مَهْ در آب از صُنع غیور[10]

حُسن و زیبایی منشاء بروز عشق می‌شود که از دیدن جمال معشوق که متجلّی گردیده پیدا می‌شود. این فقط مقام خاصّ آدمی است که عاشق شود، چنان‌که حافظ گوید:

در ازل پرتو حسنش زتجلّی دم زد
عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد

اگر از آن طرف ظهور و تجلّی و بروز حُسن است از این طرف عشق و جذبه و شور و شوق عاشقانه است. دلربایی و بی‌هوشی و مستی است. امّا آن کس که عاشق نیست او حُسن الهی را در همه جا نمی‌بیند بلکه صورت خود را می‌بیند.
مولوی گوید:

از قدح گر در عطش آبی خورید
در درونِ آب حق را ناظرید
آن‌که عاشق نیست او در آبْ در
صورت خود بیند ای صاحب بصر[11]

بخش اعظم مثنوی شرح این ظهور و تجلّی و بروز حُسن از یک طرف و شور و شوق عاشق حُسن از طرف دیگر است و اینکه عاشق چه راه‌ها را باید طی کند و از چه عقباتی بگذرد تا به درّ هوش‌ربای حُسن در انتهای مثنوی برسد.

عشق معراجی است سوی بام سلطان جمال از رخ عاشق فروخوان قصّه معراج را[12] داستان حسن و عشق به قول مولانا آخر ندارد (این ندارد آخر) و شاید بدین سبب مثنوی نیز ناتمام ماند. ولی بی‌تردید مثنوی به عنوان یک "حُسن‌نامه" تمام عیار محفوظ مانده است.

هنر نیز به هنگام تجلّی و کشف حُسن و به عبارت دیگر در مقام احسان تحقّق می‌یابد. هنرمند، مُحسن یعنی اهل احسان است. امّا احسان چیست؟ مقام احسان در عرفان پس از مراتب اسلام و ایمان است. در تعریف این مقام پیامبر می‌فرماید: الاحسانُ اَنْ تَعْبُدَاللّه کانّکَ تَراه و اِنْ لَمْ تَکُنْ تَراه فَاِنّه یَراک[13] (احسان آن است که خداوند را به‌گونه‌ای عبادت کنی که او را می‌بینی و اگر تو او را نمی‌بینی او ترا می‌بیند).

این همان مقام است که رسول اکرم در ضمن حدیث دیگری تحت عنوان مقام حقیقت به آن اشاره کرده، می‌فرماید: الشّریعةُ اقوالی والطّریقهُ افعالی والحقیقه احوالی. حقیقتْ احوال معنوی پیامبر است. این احوال، احوال شهودی پیامبر است که در بالاترین مقام جمال حقّ را می‌بیند و حسن الهی بر او ظاهر می‌گردد و این پس از آن است که حضرت حقّ از مقام غیب‌الغیوبی و خلوتخانه خود تجلّی کرد و پرده از روی تابناک افکنده است.

با این مقدّمات به نزد مولانا، هنرمند، از طرفی عارفی است که متوجّه حسن می‌شود و آن را به چشم جان می‌بیند و به ظهور می‌آورد و از طرف دیگر عاشق است. هنر مقام ظهور بطون است که در آن حُسن و زیبایی متحقّق می‌شود.

هنرمند در مقام احسان، همه چیز را به حُسن می‌بیند. از جهتی هنرمند مانند رسول می‌ماند که لطیفه باطنی و ناگفتنی و ناشنیدنی اِحسان را ظاهر می‌سازد[14] تا گوش جان و چشم دل اهل هنر را برباید و آنها را به سرزمین حُسن ببرد. او مذکّر یا یادآور حُسن الهی است.

بنابراین در عرفان اسلامی حُسن و زیبایی برخلاف آنچه متداول است فقط در قلمرو هنرها طرح نمی‌شود بلکه این مساءله مربوط به کل وجود است که در آن موجودات به عنوان مظاهر حَسَن الهی هستند.

امّا درباره خود هنر، هیچ‌گاه در عالم اسلام کلمهٔ هنر به معنایی معادل کلمه art غربی به‌کار برده نشده است، چنان‌که در مثنوی مولانا نیز چنین است. هنر حقیقی نزد او مانند دیگر عرفا فضلیت نفسانی است که حاصل دیدن حسن الهی است. به‌جای هنر (به معنای جدید) او از لفظ حرفت یا صنعت بهره می‌جوید. در مثنوی تفاوتی ماهوی میان هنرهای زیبا (fine arts) و دیگر فنون و حرف مثل نجاری و معماری دیده نمی‌شود. از

حیث ماهوی میان شاعری و نقاشی و نجاری تفاوتی نیست. گرچه اختلاف مراتب میانشان هست. مصنوع هنری چون به هنگام ارتباط جان انسان با ساحت قدس پدید می‌آید و مولود مقام مشاهده و احسان است، زیبا می‌باشد و لذا افزودن صفت "زیبا" به هنر ــ چنان‌که امروزه در مورد بعضی هنرها به کار می‌برند ــ حشو زاید است.

هنرمند نیز جزو طبقه خاصّی جدا از عوام‌النّاس نیست. تقسیم‌بندی ما در دوره جدید که گروهی هنرمند و اهل زیبایی و ممتاز و گروهی هم عامّه عمیا هستند نزد او معنی ندارد. اهل هنر هم آدمی ساده است با این تفاوت که در باطن و جان خویش به مقاماتی رسیده و در صنعت خویش به مهارت‌های دست یافته است که در اثر هنری عیان می‌شود. هنرمند قبل از اینکه صنعتگری بیاموزد باید اهل ادب و تزکیه نفس و فتوّت شود. آنگاه و در حین این سلوک نفسانی است که صنعت خویش را از استاد که در عین حال مرشد روحانی او نیز هست می‌آموزد.

و چون همهٔ هنرها منشاءیی آسمانی دارند و هنر برخاسته از سرچشمه معنویت و عرفان می‌باشد، پس سلیقه‌های شخصی یا حالات و نفسانیّات فردی در پیدایش آن مدخلیتی ندارد. به تعبیر مولانا نقاش زمینی کاری را می‌کند که نقاش آسمانی می‌کند. شاعر از خود شعر نمی‌گوید، محبوب ازلی است که شعر می‌گوید. چنگ نواز نیست که می‌نوازد، مطرب عشق است که زخمه می‌زند. هنرمند مانند نی‌ای می‌ماند که نایی در او می‌نوازد و هرچه این نی تهی‌تر و عاری‌تر از خودیت باشد، نوای نی‌زن زیباتر و دلنشین‌تر خواهد بود.

اسرار هنرها و حِرَف نیز یافته‌های قلبی است نه بافته‌های ذهنی. این اسرار از استادی به استاد دیگر سینه به سینه منتقل می‌شود. مولانا ضمن داستانی در مثنوی آموختن پیشه گور کنی قابیل را از زاغ نقل می‌کند و می‌گوید قابیل حتّی این حرفه که کمترین حرفه‌ها است را از زاغ و او به الهام حقّ می‌آموزد:

کندن گوری که کمتر پیشه بود
کی زفکر و حیله و اندیشه بود؟
گر بُدی این فهم مر قابیل را
کی نهادی بر سرْ اوْ هابیل را؟[۱۵]

پس هیچ‌کس به عقل و تدبیر خویش و به فکر و گمان خود اهل هنر نمی‌شود بلکه باید تعلیم یابد. تعلیم از استادی یابد که اهل الهام است[۱۶]. مولانا گوید:

عقل جزوی عقل استخراج نیست
جز پذیرای فن و محتاج نیست
قابل تعلیم و فهم است این خرد
لیک صاحبْ وحی تعلیمش دهد[۱۷]

نهایتاً عقل، بر مهارت و تخصّص حرفه‌ای هنرمند می‌افزاید ولی وجههٔ هنری امر از جای دیگر است:

جمله حرفت‌ها یقین از وحی بود
اوّل او، لیک عقل آن را فزود
هیچ حرفت را ببین کاین عقل ما
تاند او آموختن بی اُوستا؟[۱۸]

و هنرمند حتّی اگر در فن خویش موشکاف هم باشد فقط به مدد استاد، راه به آنجای دیگری می‌برد:

گرچه اندر مکرْ موی اِشکاف بُد
هیچ پیشه رامْ بی اُستا نشد
دانشِ پیشه ازین عقل ار بُدی
پیشهٔ بی اوستا حاصل شدی[۱۹]

ما از هنر فقط مهارت را می‌بینیم ولی مولانا می‌گوید آن رشته‌ای که هنرمند را می‌کِشد نمی‌بینید. پس هنرمند باید مهارت‌بینی را کنار گذارده و متوجّه کِشنده شود:

می‌روی گه گمره و گه در رَشَد
رشته پیدا نه و آنْ کت می‌کِشد
اشتر کوری، مهارِ تو رهین
توکِشش می‌بین، مهارت را مبین[۲۰]

باید متوجّه گردید که اصل هنرِ هنرمند حیله و تدبیرکردن و فن‌آوری نیست:

چون نکردی هیچ سودی زین حیل
ترک حیلت کن که پیش آید دوَل
چون یکی لحظه نخوردی بَر زفَن
ترک منْ گو، می‌طلب ربّ المِنَن[۲۱]

پس از ذکر مبادی عرفانی حسن و زیبایی و هنر، اینک به نگرش مولانا به هنرهای خاص می‌پردازیم. بیش از همه هنرها در مثنوی به ترتیب اهمیّت از شعر، موسیقی، سماع و نقاشی سخن رانده شده است. در اینجا اجمالاً به شعر و نقاشی می‌پردازیم.

شعر

از میان همه هنرها همواره شعر نزد مولانا مثل اکثر عرفا مقام رفیعی داشته است. شاعران فارسی اهل عرفان، زبان‌آوران و زبان‌دانان حقیقی زبان فارسی هستند[۲۲]. عرفان روح زبان فارسی است. از این‌رو هرگاه پیوند زبان فارسی از عرفان و تجربیّات عرفانی گسسته شد، این زبان رو به افول نهاد. از قلّه‌های زبان فارسی زبان مولانا است و بی‌تردید به نزد او

شعر والاترین هنرها و بلکه حقیقت همه آنها است، از این‌رو آنچه دربارهٔ شعر می‌گوید ماهیتاً در مورد دیگر هنرها صادق است.

با همهٔ تعلّق خاطر به شعر، مولانا خود را از جهت صنعتگری و حرفه‌ای شاعر نمی‌داند. او خود را ادیب نمی‌خواند چنان‌که گفته است: «من از کجا، شعر از کجا. والله که من از شعر بی‌زارم و پیش من از شعر بدتر کاری نیست»[۲۲]. و در جای دیگر گوید:

شعر چه باشد بر من تا که از آن لاف زنم
هست مرا فن دیگر غیر فنون شعرا

یا اینکه گوید:

رستم ازین بیت و غزل، ای شه و سلطان ازل
مفتعلن مفتعلن مفتعلن کُشت مرا
قافیه و مغلطه را، گو همه سیلاب ببر
پوست بود، پوست بود، درخور مغز شعرا[۲۴]

شعر مولانا تابع احوال عرفانی و از حیرت و مستی است و بدیهی است که چنین شعری حاصل نبوغ فکری نیست و بلکه وادی الهی است. او خود گوید:

تو مپندار که من شعر به خود می‌گویم
تا که هشیارم و بیدار یکی دم نزنم[۲۵]

شعر وی به تعبیر سلطان ولد «خودنمایی نیست، خدانمایی است»[۲۶]. بادی است که از طرف گلشن می‌وزد و بوی گلشن می‌رساند درحالی‌که در شعر شعرای حرفه‌ای همین باد از گلخن آید و از این‌رو بویی ناخوش دارد. «اگرچه باد یکی است امّا گذرگاه مختلف است. هر که را مشامی صحیح باشد فرق هر دو تواند کردن»[۲۷]. او شاعر حرفه‌ای نیست بلکه عارف شاعر است.

بدین جهت، جنبه صنعتگری شعر و رعایت لوازم آن مولانا را ملول و آزرده خاطر می‌کند و می‌گوید: فاعلاتن فاعلات کشت مرا. و هرگاه به شعر از جهت عَروضی و قافیه می‌اندیشد دلدارش او را متنبّه می‌سازد و می‌گوید:

قافیه اندیشم و دلدار من
گویدم نیندیش جز دیدار من[۲۸]

و اگر زبان مانع باشد نهایتاً با زبان بی‌زبانی می‌خواهد با او سخن گوید:

حرف و صوت و گفت را برهم زنم
تا که بی این هرسه با تو دم زنم[۲۹]

احوال و مواجید حاصل از قرب به حق بدان نحو که عرفا به آن نایل می‌شوند قبل از اینکه به زبان ظاهر شعری درآید در دهان باطنی یافت می‌شود و به‌زبان باطن درمی‌آید. این معانی اگر هم از مجلای شعر در زبان ظاهر نشود، آن دهان پنهانی های و هوی خود و فغانِ زان سری را دارد:

دو دهان داریم گویا همچونی
یک دهان پنهان است در لب های وی
یک دهان نالان شده سوی شما
هـــای و هویـــی درفکنده در هوا
لیک داند هر که او را منظر است
که فغان این سری هم‌زان سر است[۳۰]

نقاشی

از دیگر هنرهایی که مولانا در مثنوی از آن یاد می‌کند نقّاشی است. در مثنوی کلمات نقش و نقاش و قلم و تشبیهات مبتنی بر آن فراوان به‌کار رفته است.

دربارهٔ نقاشی و ماهیّت آن مولانا داستانی را در دفتر اوّل مثنوی[۳۱] نقل و تفسیر می‌کند که از جهت فهم نگرش وی به نقاشی و منشاء آن و بلکه منشاء همه هنرها حائزاهمیّت است. در این داستان که تحت عنوان "مِری کردن رومیان و چینیان در علم نقاشی و صورتگری" در مثنوی آمده است، مولانا چنان‌که خود گوید می‌خواهد مثالی از "علم نهان" ذکر کند.

ور مثالی خواهی از علمِ نهان
قصه‌گو از رومیان و چینیان[۳۲]

داستان بدین قرار است که چینیان و رومیان هریک در هنر نقاشی خود را استادتر می‌دانست و در این باب مجادله می‌کرد. روزی شاه بر اینکه نشان دهد دعوی کدامیک درست است دو خانه مقابل یکدیگر دراختیار آنان قرار داد و میانشان پرده‌ای آویخت تا هر یک نقاشی کند به‌نحوی که یکی از کار دیگری آگه نشود. چینیان برای نقاشی خود رنگ‌های زیادی استفاده کردند و نقش‌ها پدید آوردند ولی رومیان از رنگی بهره نجستند و نقشی بر دیوار نکشیدند و درعوض دیوار خانه روبروی چینیان را صیقل زدند و آن را صافی کردند. وقتی کار به انتها رسید، شاه ابتدا دیوارهای چینیان را دید که آنقدر نقاشی‌های زیبا با رنگ‌های جذّاب در آن پدید آمده بود که به قول مولانا «می‌ربود آن عقل را و فهم را» ولی وقتی به سوی رومیان آمد و پرده‌ها را از میان بالا کشید.

عکس آن تصویر و آن کردارها
زد برین صافی شده دیوارها
هرچه آنجا دید، اینجا به نمود
دیده را از دیده خانه می‌ربود

مولانا در نتیجه‌گیری داستان می‌گوید مراد از رومیان، صوفیان هستند که بی‌کتاب و فن ــ و به تعبیر مولانا "بی‌هنر"

ـ تصفیه و تخلیه دل کرده‌اند:

رومیان آن صوفیانند ای پدر
بی زتکرار و کتاب و بی‌هنر
لیک صیقل کرده‌اند آن سینه‌ها
پاک از آز و حرص و بخل و کینه‌ها

از این داستان چند نکته را می‌توان یافت:

اوّل اینکه، هنر حقیقی بی‌هنری است و بی‌هنر شدن. در عوض هنر مقرون به معرفت است و معرفت حقیقی که منشاء هنر است، علم نهان و باطنی است که حاصل درس و عقل و تدبیر نیست بلکه با صافی ساختن دل از اغیار و به اصطلاح با تخلیه و تصفیه بدان دست یافته می‌شود. و صورت زشت از صورت نیکو تمیز داده می‌شود:

آئینه دل صاف باید تا در او
واشناسی صورت زشت از نکو

تا دل تصفیه نگردد، نمی‌تواند تحلیه یعنی آراسته شود. تحلیه دل، مقام هنرمندی و کسب صور خیالی از نقش خانه غیبی است که به تعبیر مولانا آن "صورتِ بی‌صورت بی‌حدّ غیب" بر صفحه دل نقش می‌بندد و در اثر هنری به شهادت و به منصهٔ ظهور درمی‌آید:

آن صفای آینه وصف دل است
صورت بی‌منتها را قابل است
صورتِ بی‌صورت بی‌حدّ غیب
زآینه دل تافت بر موسی زجیب
گرچه آن صورت نگنجد در فلک
نه به عرش و فرش و دریا و سَمَک
زانکه محدود است و معدوست آن
آینهٔ دل را نباشد حدّ، بدان [۳۳]

شدّت حُسن صورت و طراوت آن دلیل بر زیبایی سیرت و صفای نفس است و از طرفی ازدیاد صفای نفس موجب اشتداد تجلّی وجههٔ غیبی و به‌تعبیر عرفا مقام لامقام و ساحت قدس (the Holy) می‌گردد، بنابراین هر اندازه که صورت زیباتر باشد، تجلّی امر غیبی شدیدتر می‌شود [۳۴] و برحسب اشتداد آن عشق نیز شدّت می‌یابد در این عشق و شوق تجلّیات هنری نمودار می‌شود و هنر شکل می‌یابد. امّا اگرچه صورت زیبا متناسب با معنا است ولی آنچه انسان را جذب می‌کند همان معنای پنهانی است که نمی‌داند چیست و جاذبه‌اش انسان را به خود می‌کشاند. از این منظر هنر در مقام حس متوقّف نمی‌شود:

آنچه معشوق است صورت نیست آن
خواه عشقِ این جهان، خواه آن جهان
آنچه بر صورت تو عاشق گشته‌ای
چون برون شد جان، چرایش هشته‌ای [۳۵]

با این حساب معنای این صورت، خدا است:

گفت المعنی هوالله شیخ دین
بحر معنی‌های ربّ العالمین [۳۶]

نکته دیگر اینکه چینیان نقاشی‌ای با رنگ و به تقلید از طبیعت پدید آوردند و نقاشی آنها بنابر اصطلاحات جدید جنبه ناتورالیستی و representational داشت.

در نقاشی ناتورالیستی سعی می‌شود همهٔ اجزای طبیعت و عالم خارج چنان‌که انسان به حواسّ ظاهری آنها را درمی‌یابد، نشان داده شود تا حظّ حسی برده شود.

اصولاً در هیچ یک از هنرها در تمدن اسلامی چنین چیزی مقبول نبوده و مفهومی نداشته است. در این داستان مثنوی، رومیان همان نقش‌های چینیان را پدید آوردند منتها با این تفاوت که نقاشی آنها نمایش (representation) عالم طبیعت به مدد حواس ظاهری و چنان‌که در عالم فیزیکی هستند نبود بلکه مشاهدهٔ درونی، معانی و صوری (ideas) بود که حقیقت همین موجودات طبیعی هستند آن هم به مدد حواس باطن و در پرتوی نور الهی و از آن جهت که جمال الهی را نشان می‌دهد نه عالم فیزیکی خارجی را. این صور خیالی را هنرمند کشف می‌کند. [۳۷]

در همین باب، مولوی در دفتر چهارم مثنوی قصه صوفی‌ای را نقل می‌کند که در میانِ گلستان سر به زانوی مراقبت فروبرده بود و یارانش به اعتراض گفتند که سر برآور و بر گلستان و ریاحین و مرغان و دیگر آثار رحمت حق تفرّج کن.

صوفی در جواب گفت: آثار حق، آثاری است که در دل است و آثار خارجی، آثار آن آثار در دل است:

گفت آثارش دل است ای بوالهوس
آن بـــرون، آثارِ آثارست و بس
باغ‌ها و سبزه‌ها در عینِ جان
بر بُرون عکسش چو در آبِ روان
آن خیالِ باغ باشد اندر آب
که کند از لطفِ آبْ آن اضطراب
باغ‌ها و میوه‌ها اندر دل است
عکسِ لطفِ آن برین آب و گِلست [۳۸]

بدین قرار هنرمند حقیقت موجودات را در دل می‌جوید و عکس آنها را در اثر هنری در بیرون می‌نمایاند نه اینکه تقلید از موجودات خارجی کند. چرا که آنچه در دل می‌یابد حقیقت موجود خارجی است. پس اثر هنری به حقیقتِ موجود محسوس خارجی نزدیکتر است.

از این‌رو فرق چینیان و رومیان این بود که یکی پذیرنده صور بود و دیگری فقط می‌نمود (representational) [۳۹]:

نیست دید رنگ بی‌نور برون
هم‌چنین رنگ خیالِ اندرون
این برون از آفتاب و از سُها
و اندرون از عکس انوار عُلی
نور نور چشمْ خود نور دل است
نور چشم از نورلها حاصل است
باز نورِ نورِ دل نور خدا است
کو زنور عقل و حس پاک و جدا است [۴۰]

پس هنرمند بیش از آنکه اهل اندیشه و تدبیر و فکر خودی باشد باید اهل تذکّر و یاد و خاطره و آشنایی باشد:

رفت فکر و روشنایی یافتند
نحر و بحرِ آشنایی یافتند [۴۱]

همین یاد و ذکر مقدّمهٔ نوعی معرفت و فکر می‌شود که مطلوب مولانا است نه فکر حیلت‌اندیش.

ذکر آرد فکر را در اهتزاز
ذکر را خورشید این افسرده ساز [۴۲]

و همین فکر است که راه به دوست و مقام مشاهده جمال شاهد ازلی و احسان می‌گشاید و هنرمند هنرمند می‌گردد:

فکر آن باشد که بگشاید رهی
راه آن باشد که پیش آید شهی
شاه آن باشد که از خود شه بود
نه به مخزن‌ها و لشکر شه شود
تا بماند شاهی او سرمدی
همچو عزّ مُلک دینِ احمدی [۴۳]

بدین قرار به هیچ وجه نمی‌توان منشاء هنر را احساسات (aisthesis) و عواطف یا مقصد آن را ایجاد لذّت حسّی در مخاطب دانست چنان‌که در هنر مدرن می‌پندارند و در ابداع خود لفظ زیبایی‌شناسی (aesthetics) نیز ملحوظ بوده است. از اینجا به نکته دیگری در این داستان می‌رسیم. و آن اینکه نزد مولانا اصل هنر از عالم بی‌رنگی و نیستی است. شاعر تا هشیار و بیدار باشد دم نمی‌زند. نقاش نیز تا نقاش ازلی قلم به‌دست نگیرد، نقشی نمی‌کشد. کارگاه هنری، کارگاه نیستی است و استادان همه به دنبال نیستی هستند و نیستی می‌آموزند. این مطلب را مولانا در مواضع مختلف مثنوی تذکّر می‌دهد. از جمله در دفتر ششم گوید:

چون شنیدی شرحِ بحر نیستی
کوش دایم تا بر این بحر ایستی
چون که اصل کارگاه آن نیستی است
که خلأ و بی‌نشان است و تهی است
جمله استادان، پی اظهار کار
نیستی جویند و جای انکسار
لاجرم استادِ استادانْ صمد
کارگاهش نیستی و لا بوَد
هر کجا این نیستی افزون‌تر است
کار حق و کارگاهش آن سر است [۴۴]

و این نیستی از برای آن است که هنرمند تا نیست نشود، حضرت دوست در او نقشی پدید نیاورد. فقط بر کاغذ ننوشته نویسند و بر زمین کاشته نشده تخم بکارند:

هستِ مطلق، کارساز نیستی است
کارگاه هست کُن، جز نیست چیست
بر نوشته هیچ بنویسد کسی
یا نهالی کارد اندر مَغرسی
کاغذی جوید که آن بنوشته نیست
تخم کارد موضعی که کِشته نیست
ای برادر موضع ناکِشته باش
کاغذ اسپید نابنوشته باش
تا مشرّف گردی از نون والقلم
تا بکارد در تو تخمْ آن ذوالکرم [۴۵]

البته نیستی حاصل استعمال چرس و بنگ نه‌تنها مطلوب مولانا نیست، بلکه ننگ است:

تا دمی از هوشیاری وارهند
ننگ خمر و بنگ بر خود می‌نهند [۴۶]

چرا که نیستی باید از جانب حق باشد تا حُسن و زیبایی حضرت حق دیده شود و هنرمند هنرمند گردد نه خیالات و اوهام نفسانی.

نیستی باید که آن از حق بود
تا که بیند اندر آن حُسن احد [۴۷]

نتیجه‌گیری

چنان‌که دیدیم نگرش عارفانی مثل مولانا به حُسن و زیبایی و هنرها به‌گونه‌ای کاملاً متفاوت از آن است که ما در دوره جدید به آن خو کرده‌ایم. از این‌رو ورود به عالم معنوی وی که نمونه برجسته عارفان مسلمان است و درک جایگاه مقام رفیع حسن و زیبایی در این عالم، برای کسی که انسی با آن ندارد و خبری از آن نشنیده است دشوار و بلکه غیرممکن است و چه‌بسا از ظنّ خود اقوالی را به زبان آورد که مولانا با آن بیگانه است. مولوی که خود ملتفت این معنا بوده در ابتدای مثنوی می‌گوید:

هرکسی از ظنّ خود شد یار من
از درون من بخست اسرار من [۴۸]

ناله مولانا حاکی از سر مولانا است و فهم این سرّ مستلزم هم‌زبانی با اوست و هم‌زبانی هم به گفته خود مولانا از هم‌دلی پیدا می‌شود. آنچه ما امروزه درباره زیبایی می‌پنداریم و دربارهٔ هنرها می‌اندیشیم در عالم مولانا غریبه است.

همان‌طور که اقوال مولانا نیز برای ما عجیب و دور از ذهن است. به هر تقدیر مثنوی او کتابی عارفانه و هنرمندانه است که خود از هنرها یعنی نواختن نی آغاز می‌شود (بشنو این نی چون حکایت می‌کند). نی‌ای که نابی‌اش حضرت دوست است و با شرح حُسن در داستان دژ هوش‌ربا ناتمام می‌ماند چون حدیث حُسن تمامی ندارد.

مولانا خود عارفی هنرمند است. او اگر زبان نمی‌گشود و هنرمندی نمی‌کرد باز هم مانند دیگرعارفان، های و هوی پنهانی خود را داشت. فرق او با دیگر عارفان این است که زبان به هنرمندی گشوده است و هنر مقام اظهار است. در این مقام او هنرمندی اهل شعر و موسیقی و سماع و نقاشی است. گرچه مثنوی شاءن والای ادبی دارد ولی ادبیات گویی نیست و مولانا اوّلاً ادیب نبوده است. مثنوی او حدیث احسن حُسن الهی و شور عاشقانه است. برای اینکه به درستی بتوانیم با مولانا هم‌زبان شویم باید چنان شویم که او دربارهٔ خود گوید:

جرعه‌ای بر ریختی زان خُفیه جام
بر زمین خاکِ من کاءس الکِرام
جرعهٔ حسن است اندر خاکِ گَش [۴۹]
که به‌صد دل روز و شب می‌بوسیش
جرعه خاک‌آمیز چون مجنون کند
مر ترا تا صافِ او خود چون کند؟ [۵۰]

و این احوال پختگان طریق عرفان است که خامان آن را نمی‌فهمند:

در نیابد حال پخته هیچ خام"
پس سخن کوتاه باید والسّلام" [۵۱]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پی‌نوشت‌ها:

۱ مثنوی مولوی، تصحیح نیکلسون، دفتر اوّل، ابیات ۵۹۸ ـ ۶۰۰. در این نوشته تمام ارجاعات به مثنوی از روی همین طبع است مگر اینکه به طبع‌های دیگر تصریح شود.

۲ از گروه کسانی که چنین اعتقاد دارند مثلاً می‌توان به کتاب عربی تهافت مفهوم علم الجمال الاسلامی، تاءلیف سعید توفیق، قاهره، ۱۹۸۹ اشاره کرد. وی در سراسر این کتاب سعی می‌کند که نشان دهد اصولاً مفهوم علم الجمال (زیبایی‌شناسی) دارای تهافت یا تناقض است.

۳ از کسانی که قائلند «فیلسوفان عمده مسلمان هیچ اثر خاصّی در موضوع زیبایی‌شناسی به‌وجود نیاورند ولی در آثارشان به مطالبی اشاره می‌کنند که فیلسوفان معاصر می‌توانند آنها را تحت این عنوان مورد بررسی قرار دهند» دبورا بلاک (Deborah Black) است در:
Encyclopedia of Philosophy, London and NewYourk, 1998, Vol. 1. P. Routledge

۴ چنان‌که از عنوان این مقال برمی‌آید بحث فعلی فقط در حدّ طرح مساءله و تمهید مقدّمات است و شرح تفصیلی و مبسوط این مبادی و طرح مطالبی از قبیل بحث خیال، رابطهٔ صورت و معنا، بی‌غرض بودن هنر و سمبولیسم هنری مجال دیگری می‌طلبد و از محدوده این موجزه خارج است.

۵ مشارق الدراری، سعیدالدّین فرغانی، تصحیح سیّد جلال آشتیانی، مشهد، ۱۳۵۷، ص ۱۳۱.

۶ افلاطون حُسن و خیر مطلق را ekphanestaton یعنی درخشنده‌ترین و تابنده‌ترین می‌خواند. اصولاً نزد یونانیان باستان موجود (on) یک پدیدار یا مظهر (Phainomenon) است و مساوق با زیبا (kalon) می‌باشد.

۷ هفت اورنگ جامی، تصحیح اعلاخان افصح راد و حسین احمد تربیت، دفتر نشر میراث مکتوب، تهران، ۱۳۷۸، ج ۲، ص ۳۴.

۸ این حدیث در منابع مختلف روایی از جمله صحیح مسلم (کتاب الصید، ص ۵۷) آمده است.

۹ مثنوی، دفتر پنجم، بیت ۳۲۲۹.
۱۰ مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۳۶۴۶ ـ ۳۶۴۰.
۱۱ مثنوی، همانجا.
۱۲ کلّیات شمس تبریزی، تصحیح بدیع‌الزّمان فروزانفر، ج ۱، بیت ۱۵۳۲.
۱۳ دربارهٔ این حدیث و اصولاً بحث دربارهٔ احسان کتاب فصوص الحکم ابن عربی در بخش "فصّ حکمة الاحسانیه فی کلمة القمانیه" و شروح این کتاب از بهترین مراجع است.
۱۴ به بیان دیگر زیبایی در مقام وَلایت، به‌معنای عرفانی آن، است که عیان می‌گردد. وَلایت باطن و جان رسالت است. در مقام ولایت، ولی به احوالی شبیه آنچه پیامبر فرمود دست می‌یابد و به مقام مشاهده یا احسان می‌رسد.
۱۵ مثنوی، دفتر چهارم، ابیات ۲ ـ ۱۳۰۱.
۱۶ به‌همین دلیل بحث دربارهٔ هنرمندان و طبقات و صنوف آنان در عالم اسلام در ضمن فتوّت‌نامه‌ها آمده است. در این‌باره مقالهٔ "آیین جوانمردان و طریقت معماران" تاءلیف دکتر هادی ندیمی، مندرج در مجموعه مقالات کنگره تاریخ معماری و شهرسازی، ج ۲، ص ۴۷۴ ـ ۴۴۹ نکات آموزنده دارد.
۱۷ مثنوی، ابیات ۶ ـ ۱۲۹۵.
۱۸ مثنوی، ابیات ۸ – ۱۲۹۷.
۱۹ مثنوی، ابیات ۱۳۰۰-۱۲۹۹.
۲۰ مثنوی، ابیات ۳ ـ ۱۳۲۲.
۲۱ مثنوی، دفتر دوم، ۳ ـ ۳۱۷۲.
۲۲ دربارهٔ نسبت میان زبان فارسی و عرفان و تصوّف اسلامی و تقدّس عرفانی زبان فارسی رجوع کنید به دکتر نصرالله پورجوادی، "حکمت دینی و تقدّس زبان فارسی" مندرج در بوی جان، تهران، ۱۳۷۲، ص ۳۷ ـ ۱.
۲۳ زندگی‌نامه مولانا جلال‌الدّین مولوی، فریدون بن احمد سپهسالار، با مقدّمه سعید نفیسی، اقبال، تهران، ۱۳۶۸، ص ۶۹.
۲۴ کلّیات شمس تبریزی، ج ۱، ابیات ۷ ـ ۴۸۶.
۲۵ جذبات الهیّه، منتخبات کلّیات شمس‌الدّین تبریزی، گردآورنده شیخ اسدالله ایزدگشسب، انتشارات حقیقت، ۱۳۷۸، ص ۲۴۰.
۲۶ سپهسالار، ص ۷۱. در آنجا از قول سلطان ولد در بیان فرق میان شعر اولیا و متکلّمان آمده است:
«شعر اولیاء الله همه تفسیرست و اسرار قرآن زیرا که ایشان از خود نیست گشته‌اند و به خدا قائمند. حرکت و سکون ایشان از حقّ است ... به خلاف شعر شعرا که از فکرت و خیالات گفته‌اند و غرضشان از آن اظهار فضل و خودنمایی بود. این جماعت شعر اولیاء را همچو شعر خود می‌پندارند و نمی‌دانند که درحقیقت فعل و قول ایشان از خالقست و مخلوق را در آن مدخل نیست.»
۲۷ همانجا.
۲۸ مثنوی، دفتر اوّل، بیت ۱۷۲۷.
۲۹ مثنوی، بیت ۱۷۳۰.
۳۰ مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۴ ـ ۲۰۰۲.
۳۱ مثنوی، دفتر اوّل، ابیات ۳۴۹۹ ـ ۳۴۶۷. این داستان را غزّالی در احیاء علوم‌الدّین نیز آورده با این تفاوت که در آنجا چینیان صیقل زدند و رومیان رنگ‌پردازی کردند. انوری نیز در اشعار خود آن را به‌صورت رقابت بین دو گروه نقاشان چین آن را آورده است. حکیم نظامی هم در اسکندرنامه آن را به‌گونه‌ای آورده که چینیان صیقل‌گر بودند و رومیان صورتگر (فروزانفر، مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی، صص ۵ ـ ۳۳). دربارهٔ سبب این تغییر گفته شده که «شاید تاحدّی از آن رو باشد که گوینده می‌خواهد طریقهٔ تصوّف را به اهل روم که مخاطب و مستمع او هستند منسوب دارد. ممکن است این نکته هم که در آن ایام نقاشی اهل چین نزد مسلمین شهرت داشت و صنعت آئینه‌سازی با نام اسکندر که رومی خوانده می‌شده است، همراه بوده است از اسباب این تصرّف مولانا در روایت غزّالی بوده است» (زرّین‌کوب، عبدالحسین، بحر در کوزه، ص ۲۰۸).
۳۲ مثنوی، بیت ۳۴۶۶.
۳۳ همانجا، ابیات ۸ ـ ۳۴۸۵.
۳۴ بیان السعادة فی مقامات العبادة، حاج سلطان محمّد سلطان‌علیشاه گنابادی، ج ۲، ص ۳۵۵.
۳۵ مثنوی، دفتر دوم، ابیات ۴ ـ ۷۰۳.
۳۶ مثنوی، دفتر اوّل، بیت ۳۳۳۸.
۳۷ هنر که ماهیتاً با صور خیالی سروکار دارد با "تشبیه" ارتباط نزدیک دارد و می‌خواهد حضور حق را در همه جا ناظر باشد. حال اگر صور هنری که اساساً خیالی هستند بخواهند توحید را بیان کنند باید زیبایی مخلوق را چنان نشان دهند که متعلّق به خود آنان مستقلاً نیست بلکه متعلّق به خدا است در این حال هیچ‌گاه نمی‌توان تصوّر کرد که خود شخص یا شیء مستقلاً زیبا باشد بلکه چون حُسن حق را نشان می‌دهد، زیبا است. رک: Chitick, William, Vision of Islam, p.298.
۳۸ مثنوی، دفتر چهارم، ابیات ۱۳۶۵ ـ ۱۳۶۲.
۳۹ دو واژه "پذیرنده" و "نمودن" واژگانی هستند که در فرق هنر چینیان و رومیان، نظامی نیز آنها را در اسکندرنامه آورده است. او می‌گوید:
همین در میانه یکی فرق بود که این می‌پذیرفت و آن می‌نمود
هرآن نقش کان صفحه گیرنده شد به افروزش این سو پذیرنده شد
(منقول از ماءخذ قصص و تمثیلات مثنوی، ص ۳۴).
۴۰ مثنوی، دفتر اوّل، بیت ۱۱۲۷ ـ ۱۱۲۴.
۴۱ مثنوی، دفتر اوّل، بیت ۳۴۹۴.
۴۲ مثنوی، دفتر ششم، بیت ۱۴۷۶.
۴۳ مثنوی، دفتر دوم، ۹ ـ ۳۲۰۷.
۴۴ مثنوی، دفتر ششم، ابیات ۷۰ ـ ۱۴۶۶.
۴۵ مثنوی، دفتر پنجم، ابیات ۴ ـ ۱۹۶۰.

۴۶ مثنوی، دفتر ششم، بیت ۲۲۵.
۴۷ مثنوی، کلاله خاور، ص ۳۵۵، سطر ۱۹.
۴۸ مثنوی، دفتر اوّل، بیت ۶.
۴۹ گش = خوب و زیبا.
۵۰ مثنوی، دفتر پنجم، ابیات ۴ ـ ۳۷۲.
۵۱ مثنوی، دفتر اوّل، بیت ۵.

منابع و مآخذ

ایزدگشسب، اسدالله، جذبات الهیّه: منتخبات کلّیات شمس الدّین تبریزی، انتشارات حقیقت، تهران، ۱۳۷۸.
پورجوادی، نصرالله، "حکمت دینی و تقدّس زبان فارسی" در کتاب بوی جان، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۷۲.
جامی، عبدالرّحمن، هفت اورنگ، تصحیح اعلاخان افصح راد و حسین احمد تربیت، دفتر نشر میراث مکتوب، تهران، ۱۳۷۸، ج ۲.
زرّین کوب، عبدالحسین، بحر در کوزه، تهران، ۱۳۷۹.
سپهسالار، فریدون بن احمد، زندگی نامه مولانا جلال الدّین مولوی، اقبال، تهران، ۱۳۶۸.
فرغانی، سعیدالدّین، مشارق الدراری، تصحیح سیّد جلال آشتیانی، مشهد، ۱۳۵۷.
فروزانفر، بدیع الزّمان، مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی، چاپ انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۶۲.
مولوی، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، افست ایران.
مولوی، کلّیات شمس تبریزی، تصحیح بدیع الزّمان فروزانفر، تهران، ۱۳۷۳.
ندیمی، هادی، "آیین جوانمردان و طریقت معماران، در مجموعه مقالات کنگرهٔ تاریخ معماری و شهرسازی ایران، انتشارات میراث فرهنگی کشور، ج ۲، تهران، ۱۳۷۴.

عربی

ابن عربی، فصوص الحکم، تصحیح ابوالعلاء عفیفی، بیروت، ۱۹۸۰.
سعید توفیق، تهافت مفهوم علم الجمال الاسلامی، قاهره، ۱۹۸۹.
سلطان علیشاه، حاج ملّا سلطان محمّد، بیان السعادة فی مقامات العباده، چاپ سوم، انتشارات حقیقت، تهران، ۱۳۸۱.

انگلیسی

Deborah L. Black, "Aesthetics in Islamic Philosophy", in Routledge Encyclopedia of Philosophy, editor Edward Craig, London and NewYork, 1998, Vol. 1, P. 75-79.
Sachiko Murata and William Chittik, The Vision of Islam, 1994.
Salim Kemal, "Aesthetics", in History of Islamic Philosophy, edited by S.H.Nasr and Oliver Leaman, Vol. 2, P. 969-978.