جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۴، ص ۱- ۲۰

مطالعهٔ تأثیر عملی عرفان شیعی در هنر سنّتی مطالعهٔ موردی شکل‌گیری هنر خاتم مربع از قرن هشتم ق[۱]

مهدی دوازده امامی*[۲]، قباد کیانمهر[۳]، سعید بینای مطلق[۴]

چکیده

نفوذ عرفان شیعی در جامعهٔ ایران در سده‌های هفتم تا یازدهم ق به شکلی است که بر ذهن و رفتار مردم تأثیر گذاشته و در حوزه‌های مختلف، از جمله هنر، نتایج عملی به همراه داشته است. چگونگی ظهور هنر خاتم مربع می‌تواند نشانه‌ای از حصول نتایج عملی مبانی فکری عرفان شیعی باشد. در این پژوهش سعی شده، با شیوهٔ مطالعهٔ کتابخانه‌ای و تاریخی و بهره‌گیری از مشاهدات عینی و استدلالی، صحت فرضیهٔ مطروحه ارزیابی شود؛ فرضیه‌ای که بلوغ و شیوع شیوه‌ای از عرفان شیعی را با شکل‌گیری و ظهور هنر خاتم مربع مرتبط می‌داند. به‌نظر می‌رسد تأثیر یکی از این روش‌های اخلاقی با عنوان عرفان «لا» یا عرفان «نفی» بر تزئینات چوبی می‌تواند موجب پیدایش شیوهٔ خاتم مربع شده باشد. دربارهٔ خاتم مربع و پیدایش نقشی تا این حد مقدس نشانه‌های تاریخی از وجود این امکان حمایت می‌کند و نتایج پژوهش را درخور تأمل می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: خاتم مربع، هنر شیعی، هنر صفوی، هنر عرفانی.

دریافت: ۱۳۹۳/۱۰/۱ پذیرش: ۱۳۹۴/۴/۲۴

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. این مقاله مرتبط با رسالهٔ دکتری مهدی دوازده‌امامی با عنوان «تبیین راهکارهای هماهنگی با فطرت در طراحی صنایع‌دستی» است.

۲. دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان(نویسندهٔ مسئول) m12emami@yahoo.com
۳. دانشیار گروه صنایع دستی دانشگاه هنر اصفهان q.kiyanmehr@aui.ac.ir
۴. استادیار گروه فلسفهٔ دانشگاه اصفهان said_binayemotlagh@yahoo.fr

مقدمه و طرح مسأله

گستردگی مفاهیم و عمق نفوذ آموزه‌های عرفانی در جامعهٔ ایران ضرورت توجه دقیق به نوع و شیوهٔ تأثیر مبانی فکری شیعی در عملکرد روزمره و مادی ایرانیان را افزایش می‌دهد، زیرا این مفاهیم، به دلیل تبعیت از آموزه‌های سنّتی و دینی، قابلیت بسط و توسعه در همهٔ ارکان زندگی را دارند. اگر مبانی فکری شیعه را آبشخور هنرمندان و هنر اسلامی بدانیم و هنر اسلامی را زبان گویای اعتقادات شیعه در قرون متمادی قلمداد کنیم، اهمیت رهیافت علمی به ریشهٔ شکل‌گیری هر یک از هنرهای اسلامی می‌تواند موجب رفع ابهامات و دست‌یابی به حقایق و تعابیر عمیق آیینی و تاریخی هر هنر شود. اگرچه تا قبل از حکومت صفویان در ایران مذهب شیعه به عنوان مذهب رسمی در ایران اعلام نشده بود، تمایلات شیعی و طیف وسیع شیعیان در ایران از جمله عوامل مؤثر در شکل‌گیری جریان‌های فکری و فرهنگی پیش از دوران صفویه بوده است. «برنامه‌های فرهنگی و علایق شخصی حاکمان تیموری بیانگر ارتباط مستقیم هنر و ایدئولوژی بوده است. ایشان آثار هنری با مضامین شیعی را سفارش می‌دادند که نشان‌دهندهٔ علاقه و ارادتشان به مذهب شیعه بود و به این وسیله رقابت‌هایی را به‌وجود آوردند و در نهایت، استانداردهای جدیدی را در زمینهٔ هنرهای بصری در شرق جهان اسلام پایه‌گذاری کردند» (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۹۶). پیدایش فرقه‌های عرفانی و شاخه‌های تصوف، همسو با مذهب تشیّع، که از سدهٔ سوم ق همواره روندی رو به گسترش در ایران داشته، توجه مردم را به جنبه‌های عبادی اسلام جلب می‌کند. «این فرقه‌ها نقش کلیدی در آماده‌سازی مردم برای پذیرش تشیّع تحت حاکمیت صفویه از راه تأکید بر جنبه‌های روحانی و معنوی مذهب داشتند» (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۹۶). با روی کار آمدن صفویان راه گسترش نفوذ تفکرات عرفانی در جامعهٔ ایران هموار شد و نمود خارجی و ظاهری آن به حداکثر خود از آغاز تاریخ اسلام تا آن زمان رسید. «قدرت سیاسی صفویانْ ایران را از نفوذ امیران محلی نجات داد و تکیه بر مذهب تشیّع آن را از قلمرو امپراتور عثمانی جدا ساخت» (تمیم‌داری، ۱۳۸۹: ۲۹). در این بین، تأثیر جانبی عرفان، که از زمان ظهور تشیّع، به شکلی کم‌رنگ، پا به عرصهٔ وجود نهاده بود دستاوردهای عینی خویش را، که طی سده‌ها در قالب آثار هنری و شیوه‌های رفتاری شکل گرفته بود، به طور فراگیر در اختیار عموم قرار داد. به‌نظر می‌رسد هنرمندان این عصر، که گرایش‌های عمیقی به مباحث عرفانی و تشیّع داشته‌اند، سعی کرده‌اند تا برخی از تعابیر عرفانی را در هنر خویش وارد کنند. شاید یکی از این موارد هنر خاتم مربع باشد که مبانی تکنیکیِ پیدایش آن در آثار باقی‌مانده از سدهٔ هشتم قمری قابل مشاهده است. این هنر، با ایجاد نقشی نمادین و زیبا، برگرفته از عرفان «لا»، هویت و شخصیت هنری خویش را پیدا می‌کند. اما، زمان دقیق ظهور آن به عنوان یک روش مستقل با نقوشی معنادار به پس از این تاریخ مربوط می‌شود. در این راستا، هدف اصلی

مقاله پاسخ به سؤالاتی مانند «خاتم مربع چگونه به وجود آمده است؟» و «چرا این هنر در نخستین ظهور خود از نقشی خاص (نقش مورد[1]) استفاده کرده است؟» بوده است.

در صورت صحت این فرضیه، شاید بتوان هنر خاتم مربع را نمودِ عینیِ هنری نامید که نتیجهٔ عملی تفکری مذهبی و فراتر از آن شیوه‌ای عرفانی است که رنگ‌مایه‌هایی از اصالت و تقدس را در خود جای داده است؛ هنری عرفانی و مقدس.

پیشینهٔ تحقیق

در خصوص ارتباط عرفان و هنرهای سنّتی ایران منابع چندی به زبان فارسی وجود دارد که برخی از آن‌ها دارای مطالب ارزشمندی است. اما، یکی از بهترین منابع این پژوهش مطالعهٔ خزائی (۱۳۸۷) با عنوان «موضوعات و مفاهیم نمادین در هنر طراحی ایرانی» است که در آن مفاهیم طراحی در هنرهای سنّتی ایرانی بررسی شده و اشارات بسیار ارزشمندی به عرفان «لا» و نقوش گرفته‌شده از آن در نگارگری و تذهیب دارد. کتاب ستاری (۱۳۸۶) با عنوان *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی* نیز نگاهی عمیق به نشانه‌های عرفان و نمود آن در هنر دارد. علاوه بر این‌ها، باید به کتاب *تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی*، اثر معمارزاده (۱۳۸۶)، دربارهٔ تجسم عرفان در هنر و کتاب *تیغ و تنبور*، از کاوسی (۱۳۸۹)، دربارهٔ هنر دوران تیموری اشاره کرد که مجموعاً پیشینهٔ خوبی را برای این مطالعهٔ حاضر فراهم کرده‌اند. اما، در زمینهٔ هنر شیعی مربوط به دوران تیموری کتاب شایسته‌فر (۱۳۸۴) با عنوان عناصر هنر شیعی در *نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان* منبع قابل استنادی است که جزو پیشینهٔ باارزش این مطالعه به‌شمار می‌آید. در زمینهٔ پیشینه‌های خارجی مرتبط با عرفان بیشتر منابع معتبر به زبان فارسی ترجمه شده و در اختیار علاقه‌مندان قرار گرفته است، از آن جمله می‌توان به کتاب نصر (۱۳۷۵) با نام *هنر و معنویت اسلامی* اشاره کرد. اما، از آثار خارجی ترجمه‌نشده، به‌جز مواردی معدود، به رابطهٔ مستقیم عرفان و تأثیرات عملی آن بر هنر پرداخته نشده است. از معدود آثاری که در حاشیهٔ پرداخت به عرفان به بازتاب آثار هنری نیز پرداخته کتاب *صوفی*[2]، نوشتهٔ بختیار[3] (۱۹۷۶) است. در مجموع، پررنگ‌ترین رویکرد پژوهشی نسبت به این موضوع مربوط به ایرانیان بوده و شاید دلیل آن وجود ریشه‌های تاریخی و مایه‌های فرهنگی عرفان و هنر در ایران باشد. اما، شاید، به دلیل انزوای نسبی هنر خاتم مربع، منبعی دال بر وجود ارتباط بین این رشتهٔ هنری با عقاید و اندیشه‌های حاکم در زمان ظهور و شکوفایی خاتم مربع به‌دست نیامد. این مطالعه سعی می‌کند با بررسی و تطبیق نمادها و نشانه‌های مذهبی، عرفانی، و هنری در بازهٔ زمانی محدود ریشه‌های فکری محرک جهت

1. moord
2. *SUFI*
3. Laleh Bakhtiar

ظهور هنر خاتم مربع را مطالعه و رابطهٔ میان این موارد را بررسی کند؛ این امر وجهِ تمایز این مطالعه از تحقیقات پیشین به‌شمار می‌آید.

روش تحقیق

پژوهش‌های حوزهٔ دین و هنر اسلامی نیازمند روشی است که بر مبنای اصول اولیهٔ دین و هنر اسلامی شکل گرفته باشد تا نیازها و ملزومات این قسم از مطالعات پیش‌بینی و در آن لحاظ شود. رویکردهای نظری و چارچوب‌های ملهم از شیوه‌های غربی اگرچه در برخی موارد به گره‌گشایی مسائل پژوهشی کمکی می‌کنند، به طور کامل پاسخ‌گوی نیازهای پژوهشگر حوزهٔ هنر اسلامی نیستند. از این رو، در این مطالعه سعی شده تا از تأثیر عرفان بر هنر به عنوان چارچوب مفهومی مستقلی استفاده شود که شاید در صورت بسط پژوهش نقاط مشترکی با برخی شیوه‌های غربی همچون نشانه‌شناسی، هرمنوتیک، پدیدارشناسی، و نقد سنت‌گرایانهٔ هنر داشته باشد. در این پژوهش نیز زمینه و مبنای تحقیق بر عرفان و ریشه‌های تاریخی آن قرار گرفته و سپس مفاهیم ایجادشده توسط عرفان در هنر نیز دنبال شده تا نتیجهٔ پژوهش درخور تأمل باشد. با این حال، بدیهی است که حرکت در این راه تا دست‌یابی به سرمنزل مقصود همت بلند دیگر پژوهشگران را نیز طلب می‌کند. در چارچوب‌بندی شیوه‌های رایج پژوهش می‌توان این تحقیق را در زمرهٔ تحقیقات کیفی قلمداد کرد.

روش گردآوری داده‌ها در این پژوهش به شیوهٔ میدانی (عینی) و اسنادی (کتابخانه‌ای) است؛ در روش اول دست‌یابی به اطلاعات با دشواری در میزان دسترسی مواجه است، اما در عوض با دقت بالا امکان نتیجه‌گیری منطقی را برای پژوهشگر فراهم می‌کند. در روش دوم از اطلاعات پالایش‌شدهٔ موجود بهره‌برداری می‌شود و نحوهٔ دسترسی به آن‌ها بسیار ساده‌تر از شیوهٔ مشاهده است. همچنین، نتایج حاصل در این تحقیق بر اساس مطالعهٔ دقیق منابع موجود و فیش‌برداری دیجیتال از آن‌ها و مقایسهٔ جزء به جزء اطلاعات با نمونه‌های عینی موجود و بازآفرینی نحوهٔ کار در کارگاه و تولید نمونهٔ عینی به‌دست آمده است.

در باب «هنر مقدس»

بهترین راه برای شناخت امر قدسی آشنایی با بینش سنّتی نسبت به هستی و جهان است، زیرا بشر در طول اعصار همواره خود را بر مبنای بینش سنّتی نگریسته و این نوع از نگرش هنوز هم در بسیاری از کشورهای خاوری وجود دارد. البته، منظور از «سنّت» آن دسته از اموری است که مبنای روحانی و متافیزیکی دارد و از آسمان نزول می‌کند و در زبان فارسی و عربی از آن به «دین» تعبیر می‌شود و نه عادت‌ها و رسوم متداول در یک جامعه. این برداشت نشان می‌دهد که سنّت، در معنای حقیقی خود، پایه‌گذار و گردانندهٔ تمدنی است که در آن همهٔ جنبه‌های زندگی، همچون عبادت‌کردن یا سیاست و اقتصاد و حتی شیوهٔ نان‌پختن، اصول خاصی را دنبال

می‌کنند که آن اصول به نحوی از منبع الهی وحی سرچشمه می‌گیرند. این چنین است که «قداست» به «سنّت» راه می‌یابد، ولی این دو، در عین تفکیک‌ناپذیری، یکسان نیز نیستند، زیرا سنّت بیانگر بخشی از تجلیات تمدن خویش است که مبانی روحانی تمدن سنّتی را نشان می‌دهد. ولی واژهٔ «قدسی»، به‌خصوص زمانی که در توضیح هنر به‌کار می‌رود، فقط تجلیاتی را مد نظر دارد که سنّتی باشد و مستقیماً بازگوکنندهٔ مبانی روحانی و متافیزیکی آن نیز باشد. بدین شکل، هنر قدسی ارتباطی عمیق با اعمال مذهبی و رمزآلودگی آن پیدا می‌کند که در کنار مفاهیم دینی از نمادپردازی (سمبولیسم) روحانی نیز برخوردار است. این سنّت، که همهٔ جنبه‌های زندگی را احاطه می‌کند، این امکان را به‌وجود می‌آورد که در جامعهٔ هنری خلق شود که، در عین سنّتی‌بودن، زمینی و دنیوی نیز باشد. این امر جدای از هنر مذهبی است که فقط موضوع دینی دارد و صور و شیوهٔ اجرای آن غیرسنّتی است. هر دوی این دو دسته، یعنی هنر سنّتی و هنر مذهبی، متفاوت از هنر مقدس‌اند، زیرا هنر مقدس در هیچ یک از تجلیات خود هرگز حالتی دنیوی ندارد (Nasr, 1976). در واقع، هنر قدسی بارقه‌ای از نور آسمانی است که در زمانهٔ ظلمت برای حفظ تجلی الهی ضروری است. از این رو، موهبتی آسمانی برای انسانی است که در احاطهٔ صور و قالب‌های مادی به‌سر می‌برد.

هنر نیز تا پیش از تقسیم‌بندی جدید آن به دو گروه سنّتی و مدرن و ابداع واژهٔ مبهمی چون «هنرهای زیبا» به همهٔ آنچه به نحوی شایسته و کاربردی ساخته می‌شد اطلاق می‌گردید، زیرا حتی واژهٔ «آرت» نیز هم‌راستا با ریشهٔ لاتین خود «آرس» معنای «ساختن» و «به‌وجودآوردن» را به همراه دارد. از این رو، هنری این‌چنینی هرگز از جنبه‌های زندگی انسان مجزا نبوده و همواره بخشی از آن به‌شمار می‌آمده است. تا پیش از قضاوت‌های مدرن، والاترین هنرهای زندگی «قدیس‌شدن» بود که معنی آن به زبان ساده صیقل‌دادن روح تا تبدیل به یک اثر هنری بود که درخور تجلی مقام الوهیت باشد. از این رو، هنر با جنبه‌های معنویت پیوندی بسیار عمیق دارد. از طرفی، واژهٔ «هنر» در زبان فارسی نیز در ریشهٔ باستانی خود «هونر» در *اوستا* در بخش گات‌ها، بند ۵، هات ۴۳ و دیگری در بند ۸، هات ۵۰ آمده است و به نیک‌مرد یا فاضل‌مردی اشاره می‌کند که گویا بر اثر استغراق در حکمت عملی به مرحلهٔ فرزانگی رسیده است.

از این رو، شاید بتوان گفت که در ایران باستان نیز اهمیت «قدیس‌شدن» در بالاترین مرتبه از هنر قرار داشته و سایر هنرها ابزار یا تقلیدی از عمل برای صیقل و جلای روح به‌شمار می‌رفته است. بدین شکل، ارتباط میان فن و هنر، که همواره در کنار هم و گاه مترادف یکدیگر مورد استفاده قرار می‌گیرند، ارتباطی معنادار و عمیق خواهد بود.

هنر مقدس مهم‌ترین بخش از هنر سنّتی است و بیانگر آن دسته از خلاقیت‌ها و کارهایی است که مستقیماً با رمزها و مناسک دینی و روحانی ارتباط دارد. در این میان، تداوم حیات

هنر مقدس به تداوم حیات دین در جامعه پیوند می‌خورد، اما پیوندی به‌وجود می‌آورد که حتی با زوال ساختار جامعهٔ سنّتی نیز بر هم نخواهد خورد.

پس از قرون اولیهٔ اسلامی در ایران، ارتباط میان هنر و مذهب عمیق‌تر و آشکارتر می‌شود. اغلب هنر صنعتگران از آداب فتوت‌نامه‌ها یا صنوف مربوطه تبعیت می‌کرده‌اند که به دلیل نزدیکی با عرفا و ارادت به امیر مؤمنان علی(ع) با سرچشمه‌های معنویت در ارتباط هستند. همین ارتباط باعث فراگیری نظریه‌های متافیزیکی می‌شد که، در نهایت، مبنای سمبولیسم خاص هنر اسلامی و هنر سنّتی حقیقی یا هنر مقدس را فراهم می‌آورد.

این‌چنین است که عرفان به صورت عملی بر هنر تأثیر می‌گذارد و باارزش‌ترین بخش هنر سنّتی، یعنی هنر مقدس، را پایه‌گذاری می‌کند. این امر، که در قرون گذشته امری بدیهی و همیشگی در روند خلق اثر بوده است، متأسفانه، در سدهٔ اخیر، به دلیل جداشدن جامعه از تجربهٔ زیستهٔ سنّتی، به حداقل موارد خود رسیده است. نکتهٔ دیگر اینکه در بحث پژوهش نیز فعالیت‌های انجام‌شده تا کنون قادر نبوده‌اند تا پاسخ‌گوی نیاز جامعهٔ علمی کشور به آفرینش چهارچوب فکری یا نظریه‌پردازی مستدل و قابل استنادی در این زمینه باشند. در این پژوهش نیز اگرچه زمینه و مبنای تحقیق بر عرفان و ریشه‌های تاریخی آن قرار گرفته و سپس مفاهیم ایجادشده توسط عرفان در هنر نیز دنبال گشته تا نتیجهٔ پژوهش درخور تأمل باشد، گواهِ آن است که حرکت در این راه همت بلند دیگر پژوهشگران را نیز طلب می‌کند.

عرفان و تصوف

گفت‌وگو و نظر پیرامون دو واژهٔ «عرفان» و «تصوف» و اختلافات و افتراقات این دو بسیار است. عده‌ای از صاحب‌نظران این دو را یکی انگاشته‌اند و برخی دیگر یکی را بر دیگری رجحان می‌دهند. آنچه مسلّم است این است که «در صدر اسلام، لااقل در قرن اول هجری، گروهی به نام عارف یا صوفی در میان مسلمین وجود نداشته است. نام صوفی در قرن دوم هجری پیدا شده است» و «قدر مسلّم این است که اصطلاح عارف در قرن سوم به بعد شیوع پیدا کرده است» (مطهری، ۱۳۷۵: ۱۰۰). اما، نظر غالبی که در این زمینه مطرح است این است که واژهٔ «عرفان» و «تصوف» از نیمهٔ دوم قرن دوم هجری قمری رایج بوده و به یک گروه گفته می‌شده است. اما، به‌درستی روشن نیست که این یکپارچگی چگونه بر هم خورده است. برخی این جدایی را بر اثر فشار بر صوفیان در قرون دوم و سوم هجری می‌دانند که باعث شد تا لفظ «عارف» جایگزین کلمهٔ «صوفی» شود (البته تا اینجا هنوز هر دو یکی هستند). اما، بنا به دو قول دیگر، در قرن هفتم با ظهور ابن عربی، بنیان‌گذار عرفان نظری، یا در قرن دهم با ظهور صفویه و رسمی‌شدن مذهب شیعه در ایران، و ورود علمای شیعه به این عرصه این دو واژه به‌تدریج از یکدیگر جدا شده‌اند.

«'عرفان' در لغت به معنای شناخت و شناسایی است و در اصطلاح روش و طریقهٔ ویژه‌ای است که برای شناسایی و دست‌یابی به حقایق هستی و پیوند ارتباط انسان با حقیقت بر شهود، اشراق، و وصول و اتحاد با حقیقت تکیه می‌کند و نیل به این مرتبه را نه از طریق استدلال و برهان و فکر، بلکه از راه تهذیب نفس و قطع علاقه از دنیا و تعلق به امور دنیوی و توجه تام به امور روحانی و معنوی و در رأس همه به مبدأ و حقیقت هستی می‌داند. به بیان دیگر، تکیه‌گاه عرفان 'علم' حضوری است. از این رو، از دانش شهودی مدد می‌جوید و بر آن اعتماد و به آن استناد می‌کند.»[1]

پیروان عرفان «توانایی نفس به معرفت حق» را هدف نهایی خود برمی‌شمرند و معرفت نفس را سرلوحهٔ کار خود قرار می‌دهند. معمولاً قائل به دو قسم عرفان‌اند: ۱. عرفان عملی؛ یعنی سیر و سلوک و وصول و فنا؛ ۲. عرفان نظری؛ یعنی ضوابط و روش‌های کشف شهود (تنهایی، ۱۳۸۹: ۱۵۰).

«اما، «تصوف» در اصطلاح یعنی صافی‌شدن از تعلق به ما سوی اللّه و رذایل نفسانی. در وجه تسمیهٔ واژهٔ «صوفی» گفته‌اند: به کسانی اطلاق می‌شود که پشمینه‌پوش باشند یا منسوب به اصحاب صفه باشند یا برخوردار از صفای باطنی باشند یا منسوب به حکمت 'سوف' باشند و یا ...» (یثربی، ۱۳۸۱: ۵۹ ـ ۶۴).

از طرفی، استاد شهید مرتضی مطهری اعتقاد دارد که «عرفان به جنبهٔ فرهنگی و علمی اهل شهود و کشف اطلاق می‌گردد و تصوف به جنبهٔ اجتماعی آنان» (مطهری، ۱۳۷۵: ۱۸۶). از این رو، برخی عرفان را بخش نظری و تصوف را بخش عملی این علم می‌شناسند.

آنچه در ظاهر شاید بتوان مد نظر قرار داد این است که اِعمال برخی سلایق شخصی و شیوه‌های جدید و بعضی افعال در زمان حاضر لطمه‌های سختی بر اعتبار صوفیه و پیروان آن زده و اختلاف بین عرفان و صوفیه را به حداکثر تاریخی خود رسانده است. «صوفیه برای سیر و سلوکْ آداب و رسوم خاصی را که در شریعت وجود نداشت به‌وجود آوردند و راه‌های جدیدی را پیوسته به آن افزودند و شرع را کنار گذاشتند تا اینکه به جایی رسیدند که شریعت را در یک طرف دیگر قرار دادند و در محرمات غوطه‌ور شدند و واجبات را ترک کردند و، در نهایت، به تکدّی‌گری و استعمال بنگ و افیون روی آوردند. این حالت آخرین حالت تصوف است که مقام فنا نامیده می‌شود» (طباطبایی، ۱۳۸۸: ۲۸۲). با این حال، قضاوت قطعی پیرامون ریشه‌های تفاوت بین عرفان و تصوف از جمله مواردی است که با اختلاف نظر صاحب‌نظران و علمای برجسته مواجه بوده و بسط آن از حوصلهٔ این مطالعه خارج است.

---

۱. جمع‌آوری‌شده توسط سایت پرسمان دانشجویی
http://porseman.org/q/show.aspx?id=134080

تاریخچهٔ مختصر عرفان «لا»

نگرش خاص مذهب شیعه به جنبه‌های عبادت و علاقهٔ پیروان آن به ائمهٔ اطهار موجب شده تا بعد از سده‌های نخست اسلامی شیوه‌های مختلفی از عبادت اسلامی با عنوان عرفان و تصوف در این مذهب به‌وجود آید. شاید به دلیل استقبال گستردهٔ ایرانیان از مذهب شیعه و تجمع شیعیان در طی سده‌های متمادی در این سرزمین بتوان بیشترین سرشاخه‌های عرفان و تصوف را نیز در این حدود ردگیری کرد.

نقش عرفان، به منزلهٔ شیوهٔ خاصی در نگرش به جهان هستی، تأثیرات عمیق و قابل مشاهده‌ای در بین طرفداران و پیروان این شیوه‌ها دارد که مبیّن مهم‌ترین وجه تمایز ظاهری عرفا و صوفیان با سایر مردم است. نمود صفاتی همچون افتادگی، ساده‌پوشی، قناعت، و دوری از امور دنیوی از جملهٔ این وجوه است. اما به نظر می‌رسد که با بالاگرفتن موج تفکرات عارفانه و اندیشه‌های صوفیانه در اجتماع ایران برخی از تعابیر موجود در این نوع نگرش پا را از عوالم اخلاق و مجالس درس و تفکر فراتر نهاده و وارد جهان ماده شده‌اند. ورود تعابیر فکری به عالم ماده و بروز تأثیر عینی در اجتماع گواه قدرت نفوذ و میزان استقبال عمومی از این تفکرات در سطح جامعه است. مدخل این امر را می‌توان در عالم هنرهای سنّتیِ هم‌عصر با شکل‌گیری و گسترش عرفان در ایران جست‌وجو کرد. نمود ظاهری برخی از سمبل‌ها و نمادهای عرفانی و شکل‌گیری بار معنایی و اعتقادی پیرامون آثار هنری از جمله دست‌آوردهای ظهور این جریان فکری در هنر است که حتی بدون اشارهٔ مستقیم به صورت ظاهری خاصی بر معنای عمیق عرفانی دلالت پیدا می‌کند. ثمرهٔ ورود این معانی به عوالم هنرْ غنای فرهنگی والا و هم‌راستا با تعابیر اسلامی است که در طی سده‌های پیشین سایهٔ حمایتی خود را همواره بر سرشاخه‌های مختلف هنرهای سنّتی حفظ کرده است.

یکی از اندیشه‌هایی که نقوش مرتبط با آن، به‌رغم گستردگی طیف استفاده، مورِد توجه و بررسی موشکافانه قرار نگرفته تعابیر منتسب به عرفان «نفی» یا عرفان «لا» است. اگرچه شاید نتوان زمان دقیقی برای پیدایش و گسترش این تفکر مشخص کرد، کتاب *عطف الالف المألوف الی اللام المعطوف*، از ابوالحسن دیلمی، جدّی‌ترین منبع موجود است که مستقیم به این نوع تفکر مربوط بوده و سابقهٔ آن را تا سدهٔ چهارم هجری قمری (۳۹۱ ق) می‌رساند. پس از این تاریخ، اشارات و جملاتی از سایر عرفا در این باب قابل بررسی و ردگیری است. لاهیجی در شرح کتاب *گلشن راز* شیخ محمود شبستری می‌گوید: «وصول به منزل مراد بی وسیلهٔ نفی و اثبات میسر نمی‌گردد؛ فلهذا مرشدانْ سالک را اول تلقین ذکر ’لا اله الّا الله‘ می‌فرمایند تا به کلمهٔ ’ لا‘ جمیع اغیار را که نمودی دارند نفی نماید و به کلمهٔ ’الّا الله‘ اثبات وحدت حقیقی فرماید» (لاهیجی، ۱۳۸۷: ۳۰). دوری از امور دنیوی و پوشیدن لباس‌هایی با آستین بسیار بلند،

به صورتی که عملاً در دست گرفتن هر چیز دنیوی را نـاممکن سـازد، از جملـه مشخصـه‌هـای پیروان عرفان «لا» است.

سعدی در سدهٔ هفتم از سر مذمتِ ریاکاری در بین صوفیانِ عوام‌فریب چنین می‌گوید:

«برو خواجه کوتاه کن دستِ آز چه می‌بایدت آستین دراز»

(سعدی، ۱۳۸۹: ۸۴)

شمس‌الدین محمد حافظ نیز در ابیاتی چند به رابطهٔ میان دست و آستین و میـل بـه دنیـا اشاره کرده است:

«صوفی نهاد دام و سر حقه باز کرد بنیاد مکر با فلک حقه باز کرد

ای دل بیا که ما به پناه خدا رویم‌زانچه آستین کوته و دست دراز کرد»

(حافظ، ۱۳۷۹: ۸۹)

یا:

«صوفی پیاله‌پیما، حافظ قرابه‌پرهیزای کوته‌آستینان تا کی درازدستی»

(حافظ، ۱۳۷۹: ۲۸۰)

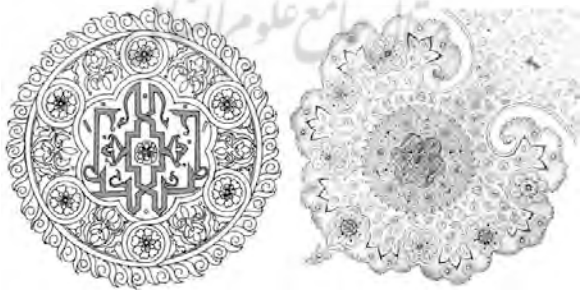
یا:

«به زیر دلق ملمّع کمندها دارند درازدستی این کوته‌آستینان بین»

(حافظ، ۱۳۷۹: ۲۶۰)

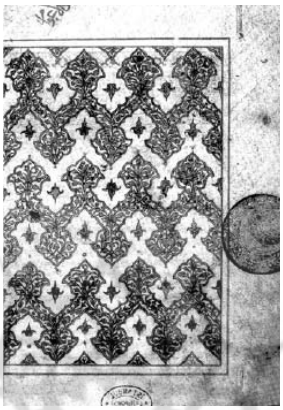
تأثیر عرفان «لا» در کتابت

بیشترین نمود ظاهری پیروان این اندیشه مربوط به اسـتفادهٔ خلاقانـه از شـکل و صـورت ظـاهری کلمهٔ «لا» در شکل‌ها و نمودهای مختلف در خلق آثار هنری است. ایـن نمـود گـاهی بـه صـورت مستقیم در نقاشی‌ها ترسیم شده و گاهی به صورتی غیرعلنی در تزئینـات معمـاری و محصـولات صنایع دستی ظاهر شده است. «در یکی از طرح‌های شمسهٔ دورهٔ تیمـوری، کـه اکنـون در مرقـع دتیس کتابخانهٔ ملی برلین نگه‌داری می‌شود، کلمهٔ ’لا‘ بـه خـط کـوفی تزئینـی داخـل شمسـه‌ای شش‌پر، که آن هم در داخل شمسهٔ تزئینی دیگری به شیوهٔ چینی ترسیم شده، دیـده مـی‌شـود» (خزائی، ۱۳۸۷: ۲۸) (تصویر ۱).



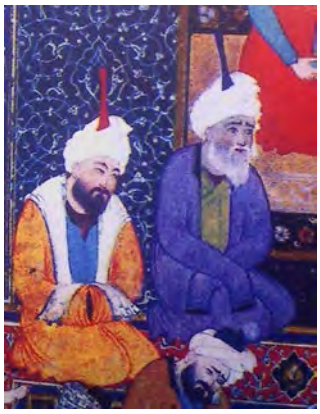
تصویر ۱. کلمهٔ «لا» در میان شمسه، مکتب هرات، سدهٔ نهم ق (خزائی، ۱۳۸۷: ۲۹)

«نقش تزئینی 'لا' در دو صفحۀ اول کتاب روضۀالمنجمین، که در سال ۸۱۳ ق در کتابخانۀ اسکندر، سلطان شیراز، مصور شده، قابل مشاهده است. این نسخه هم‌اکنون در کتابخانۀ دانشگاه استامبول نگه‌داری می‌شود. نقش 'لا' در این دو صفحه به صورت مثبت و منفی و به شیوۀ تذهیب کار شده است. هنرمند در این کتاب به جای نقش مرسوم شمسه، که دارای مفهوم نمادین است، از تکرار شکل تزئینی 'لا' بهره جسته است» (خزائی، ۱۳۸۷: ۳۰) (تصویر ۲). همین طرح در هنر خاتم مربع با عنوان «مورد مُداخل» شناخته می‌شود.



تصویر ۲. نقش تزئینی 'لا' در دو صفحۀ اول کتاب روضۀالمنجمین، ۸۱۳ ق مصور شده در کتابخانۀ اسکندر، سلطان شیراز، کتابخانۀ دانشگاه استامبول (خزائی، ۱۳۸۷: ۳۰)

از آنجا که منشأ تعالیم عرفانی در آموزه‌ها و اعتقادات شیعی ریشه دارد، برخی از نمودها و نمادهای این تفکرات رفته‌رفته به نمادهای تشیّع بدل می‌شود. «در تعدادی از طراحی‌ها آستین لباس را چنان بلند طراحی کرده‌اند که دست‌ها را پوشانده است. آستین بلند جامه نشان و نمودی از کوتاه‌کردن 'دست آز' از دنیا بوده است» (خزائی، ۱۳۸۷: ۳۰). روی هم قراردادن دست‌ها در محضر استاد یا مراد باعث می‌شود تا دنبالۀ بلند آستین تداعی‌گر کلمۀ «لا» باشد. نمونه‌های زیادی از این بازتاب در نقاشی ایرانی وجود دارد، مثلاً در تصویر ۳ حالت دستان و آستین فرد سمت راست دقیقاً تداعی‌کنندۀ کلمۀ «لا» است.



تصویر ۳. رسوایی در مسجد، دیوان حافظ، اثر شیخزاده (بخشی از اثر) (کری‌ولش، ۱۳۸۴: ۵۹)

اما نمونهٔ منحصربه‌فرد این تصویر مربوط به نگارهٔ کشتی شیعه از *شاهنامهٔ* طهماسبی (هوتن) است که در اصلی‌ترین بخش اثر حضرت محمد(ص) و حضرت علی(ع) را در کنار هم ترسیم کرده است. در این تصویر آستین‌های هر دو بزرگوار به حدی بلند است که دستان مبارکشان را پوشانده است، اما آستین حضرت علی(ع)، طبق شیوهٔ مرسوم در عرفان «لا»، به شکلی است که با قراردادن دست‌ها بر روی یکدیگر کلمهٔ «لا» را به‌وجود آورده است. به‌نظر می‌رسد که نقاش سعی داشته با این حرکت ریشه‌های این تفکر را به امام اول شیعیان نسبت دهد (تصویر ۴).

تصویر ۴. کشتی شیعه، *شاهنامهٔ* شاه‌طهماسب (هوتن)، قزوین، ۹۳۷ ق، نیویورک، موزهٔ هنر متروپولیتن، (بخشی از اثر) (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۴۹)

به‌نظر می‌رسد، پس از رواج عرفان «نفی»، از کلمهٔ «لا» به شکل انتزاعی در گونه‌های مختلف هنری در کتابت قرآن، تزئین اماکن مذهبی، و نقاشی ایرانی به زیباترین وجه ممکن استفاده شده است. ترکیب‌بندی ظاهری کلمه و همچنین اجرای قرینهٔ آن از مواردی است که هنرمندان را در استفاده از این نقش همراهی کرده است. نقوشی که به این شکل ایجاد شده‌اند، علاوه بر بار معنایی عرفانی، از لطافت و زیبایی خوبی برخوردارند که در ترکیب با فرهنگ و محیط اسلامی نتایج درخور توجی به بار آورده‌اند. برای هنرمندان این دوره استفاده از نمادهای دینی و «نوشتن پیام‌های مذهبی فریضه‌ای دینی بوده است» (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۷۶) و صرفاً جنبهٔ تولیدِ اثری هنری یا تن‌دادن به خواستهٔ سفارش‌دهنده نبوده است.

مبانی عرفانی نقش «مورد»

کاربرد این نقش (تصویر ۶) در هنر به تولید نوعی نمادپردازی و رمزگونگی منجر شده که در بطن خویش به چیزی بیش از یک نقش دلالت می‌کند. در اینجا نیز «رمزْ نشانه‌ای قراردادی نیست، بلکه مظهر صورت مثالی[1] خودِ رمز به حسب قانونی مربوط به معرفت وجود و هستی‌شناسی است. همچنان که کوماراسوامی[2] خاطرنشان می‌سازد، رمز به نوعی عین همان چیزی است که بیان می‌دارد. وانگهی، به همین علت، رمزپردازی سنّتی هرگز عاری از زیبایی نیست ... هنر راستین زیباست، زیرا حقیقی است» (بوکهارت، ۱۳۹۰: ۸). این رازآلودگی در بطن خویش پیامی برای مخاطب دارد، زیرا نظمی چنین رازآلود متجلی‌کنندهٔ کمال است، زیرا «تجلی مطلقیت در نظم است و تجلی بی‌نهایتی در راز. این دو جنبه جداشدنی نیستند. کمال در توازن این دو است و کار هنری می‌بایستی که هر دو جنبه را داشته باشد ...» (بینای مطلق، ۱۳۸۵: ۶۲) و نقش «مورد» در خاتم مربع واجد هر دوی این موارد بوده و نظم و راز را در توازنی کامل به عالم هنر عرضه می‌دارد. بیان پیچیدهٔ مفهوم کثرت در وحدت و وحدت در کثرت از دو شاخه در این نقش قابل ردگیری است: یکی به علت شیوهٔ اجرایی نقش که از تجمع اجزای کوچک به‌دست می‌آید؛ و دیگری با تکیه بر خود نقش که از تکرار موضوع حاشیه‌ای را برای اثر هنری فراهم می‌کند. آن بخش از ارتباط ظریف و دوسویه میان وحدت و کثرت، که به شیوهٔ خاتم مربع مربوط است، فقط یکی از وجوه این راز است که منفصل از نقش است و به هر آنچه با این روش شکل بندد تفیّض می‌شود. وجه دیگر، که حامل چنین صفتی است، شاید کاربرد دو رنگ سفید و سیاه در خلق نقشی به مثابه هستی باشد. که هر دو (جدا از بحث موضوع) قسمی از زبان صوری نشئت‌گرفته از منبعی روحانی را تشکیل می‌دهند. در اینجا اگر بپذیریم که «برای آنکه بتوان هنری را 'مقدس'

1. archetype
2. Coomaraswami

نامید، کافی نیست که موضوعِ هنر از حقیقتی روحانی نشئت گرفته باشد، بلکه باید زبان صوری آن هنر نیز بر وجود همان منبع گواهی دهد» (بوکهارت، ۱۳۹۰: ۷)؛ آنگاه شاید بتوانیم با تطبیق این مفهوم با نقش «مورد» در خاتم مربع این‌گونه نتیجه‌گیری کنیم که ظهور این نقش در هنر خاتم مربع تجلی‌گاه نوعی تقدس در هنر سنّتی است. این تقدس با ابزار نماد بیان شده است، زیرا «به واسطهٔ نمادها و رمز است که شخص به بیداری می‌رسد. به واسطهٔ نمادهاست که شخص دگرگون می‌شود، و باز هم به واسطهٔ نمادهاست که شخص توضیح می‌دهد. نمادها حقایق موجود در طبیعت پدیده‌ها هستند ... نمادها ابزار انتقال حقایق الهی هستند که ما را به وسیلهٔ انتقال به مرحلهٔ بالاتر هستی خود، که از آنجا سرچشمه گرفته‌اند، ارتقا می‌دهند» (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۹۳). از این روی، آنچه از طریق رمز و سمبل مورِد تقلید هنرمندِ هنر مقدس قرار می‌گیرد نحوهٔ عمل روح الهی است و از این طریق است که بر حقیقت اشیا و نه بر صورت ظاهری و طبیعت‌گرایانهٔ آن‌ها دلالت پیدا می‌کند. در نهایت، می‌توان بیان کرد که در دیدگاه عرفا دربارهٔ هنر «رمزها یا نمادهای به‌کاررفته در زبان عرفانی هنرْ قراردادی و وضعی نبوده و دارای ارتباطی ذاتی با مدلول‌های خود دانسته می‌شوند» (پازوکی، ۱۳۹۱: ۵۹). با توجه به این مطالب، صحت تقدس این هنر هنگامی روشن‌تر می‌شود که با نگاه عمیق به نقش «مورد» و خاتم مربعْ هدف غایی آن را نیز بر هدف نهایی هنر مقدس منطبق می‌یابیم، زیرا «هدف غایی و نهایی هنر مقدس فراخوانی و یادآوری احساسات یا انتقال تأثرات نیست، بلکه هنر مقدسْ رمز است و بدین علت جز وسایل ساده و اولین و اصلی از هر دستاویز دیگری مستغنی است؛ وانگهی چیزی جز کنایه و اشاره نمی‌تواند بود، زیرا موضوع واقعیش والاکلام است و زبان از وصفش عاجز؛ ریشه و اصل آسمانی یا ملک خصلت دارد، زیرا الگوهایش بازتاب واقعیات ماورای عالم صورند» (بوکهارت، ۱۳۹۰: ۹). در نقش «مورد» در خاتم مربع نیز ما با نقشی سراسر نمادین روبه‌رو هستیم که حتی صورت معمول انتزاع در نقوش مشابه را نیز ندارد و زیبایی صوری خود را از نوع خاص نقش و ارتباط اجزا در دو رنگ سفید و سیاه به‌دست می‌آورد؛ نمادی که به صورت رمز بازگوکنندهٔ برخی از عمیق‌ترین تعالیم اسلامی است که هر جزء آن حضور خداوند و تمسک از غیر او را یادآور می‌شود. به‌راستی «اگر هنر اسلامی می‌تواند محمل ذکر 'احد' قرار گیرد، به این دلیل است که اگرچه خالق آن انسان است، اما از نوعی الهام فرافردی و حکمت ناشی می‌شود که به 'او' بازمی‌گردد» (نصر، ۱۳۷۵: ۱۸). آبشخور این حکمت، که در تعالیم اسلام و تشیّع قرار دارد، جان هنرمند را از آموزه‌های خود سیراب کرده است. بنابراین، هنرمند با شوق فراوان در راه نشر تعالیم و گشودن ابواب آسمانی جهت اخذ انوار الهی و در اشتراک‌گذاشتنِ این انوار با سایرین از هیچ کوششی فروگذار نمی‌کند. از این رو، «هنرمند مسلمان نمی‌تواند و نباید جز به سائقهٔ علایق و ایمان و تعهدات خود از کسی یا دستگاهی فرمان پذیرد» (رهنورد، ۱۳۸۸: ۳۳). او همان چیزی را بیان می‌کند که از عالم قدس درک کرده و با همهٔ وجود به آن عشق می‌ورزد. این امر باعث افزایش تأثیر هنر مقدس در مخاطب می‌شود و هنر اسلامی را به یکی از تأثیرگذارترین

جلوه‌گری‌های هنری در بین ادیان بدل می‌کند تا آنجا که مشاهده می‌کنیم که «هنر اسلامی واقعیت حاشیه‌ای نیست، بلکه هستهٔ مرکزی تجلی اسلام است و نه‌تنها نقش مهمی در زندگی مسلمانان ایفا می‌کند، بلکه می‌تواند راه‌گشای درک عمیق‌ترین ابعاد اسلام برای کسانی باشد که تنها در صدد احساس رضایت از شکل ظاهری نیستند، بلکه در طلب درک واقعی معنای اسلام‌اند» (نصر، ۱۳۸۵: ۲۱۶). در نظارهٔ این هنر نشانه‌ای از انسان زمینی به‌چشم نمی‌خورد و هر آنچه بیان می‌کند ارتباطی با وجود خداوند دارد. از این رو، شاید بتوان گفت که هنر مقدس اسلامی هویتی مستقل از صانع زمینی خود پیدا می‌کند و به درجات بالاتری دست می‌یابد. این امر شاید مهم‌ترین دست‌آورد هنر و هنرمند مسلمان باشد که جلوه‌ای زمینی یافته و در واقع باعث شده تا «معنا ـ که خود حقیقتی است الهی ـ در صورت ـ که حامل آن است ـ دیده شود» (بینای مطلق، ۱۳۸۵: ۸۰).

دلالت این نقش بر تعابیر مطرح‌شده نشان از عمق دقت و تفکر موجود در پس طراحی و ساخت این نقش را دارد. روند شکل‌گیری و حیات نقش «مورد» در خاتم مربع با سلسله‌مراتب هنر در اسلام مطابقت دارد و از نقاط قوت اکثر شاخه‌های آن بهره برده است. سیدحسین نصر، به طور کلی، مراتب هنر در اسلام را به‌ترتیب زیر مشخص می‌کند: نخست هنر وابسته به کلام وحی، یعنی خوش‌نویسی و ترتیل؛ سپس هنر لباس که بعد از جسم بیش از همه به روح نزدیک است؛ آنگاه هنرهای صناعی و کاربردی که با جسم و روح در ارتباط‌اند؛ و در نهایت، هنرهای کتاب‌آرایی و نقاشی ایرانی که بیشتر جنبهٔ تزئینات به خود می‌گیرند (نصر، ۱۳۸۵: ۲۱۸). حال با نگاهی دوباره به نقش «مورد» در خاتم مربع شاهد آنیم که، جدای از سمبلیسم نهفته در نقش، شکل نوشتاری آن برگرفته از بااهمیت‌ترین هنر اسلامی، یعنی خوش‌نویسی، است و نماد آن با لباس، که بعد از جسم کمترین فاصله را با روح دارد، در ارتباط است (اشاره به شیوهٔ تلبس عرفا). در نهایت، بر روی لوازم کاربردی و هنرهای صناعی جلوه‌گر شده و تصویر تأثیر و خلق این نقش در هنر کتاب‌آرایی و نگارگری ثبت شده است.

تاریخچهٔ خاتم مربع

یکی از آثار خوب به‌جای‌ماندهٔ رحلی است که در موزهٔ متروپولیتن نگه‌داری می‌شود و «به اواخر سدهٔ هشتم ق تعلق دارد» (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۱۱۷). نمونه‌های سادهٔ خاتم مربع در تزئین آن به‌کار رفته است (تصویر ۵). نقشی که در این اثر از آن استفاده شده نقش معروف به چهارقُل است که در واقع نمونهٔ ساده از مربعی است که از نُه مربعِ کوچک‌تر به‌وجود آمده و این مربع‌ها یکی در میان سفید و سیاه‌اند (شطرنجی) که با روش سنّتی خاتم مربع، یعنی شیوهٔ «دوقامه‌ای»، تولید می‌شوند. این نقش ساده‌ترین و شاید به لحاظی اولین نقشی باشد که با کمک خاتم مربع به‌وجود آمده است.

تصویر ۵. رحل قرآن زین‌الدین حسن بن سلیمان اصفهانی (منبع: سایت موزهٔ متروپولیتن)

در شرح هنر خاتم مربع عده‌ای بر آن‌اند که شیوه‌ای ابتدایی از این هنر در زمان گسترش روابط ایران و چین در سده‌های هفتم و هشتم هجری قمری از چین به ایران راه یافته است؛ که ممکن است همین نقش شطرنجی سه‌تایی باشد. پس از این دوره با به‌وجودآمدن نقشِ موسوم به «مورد» تحول بزرگی در این هنر شکل می‌گیرد. نقش «مورد»، به لحاظ تکنیکی، ساده‌ترین شیوهٔ اجرا بعد از نقش چهارقُل در بین همهٔ نقوش خاتم مربع را دارد. شاخصهٔ اصلی این نقش تکرار پیاپی کلمهٔ «لا» است که در دو رنگ سفید و سیاه اجرا می‌شود و پُرکاربردترین و محبوب‌ترین نقش در خاتم مربع است (تصویر ۶).

تصویر ۶. قطعه‌ای از خاتم مربع با نقش «مورد» در زمان معاصر. کلمهٔ «لا» به صورت سیاه و سفید در این طرح قابل تشخیص است (نگارنده).

اگرچه تنوع نقوش تاریخی در هنر خاتم مربع بسیار کم است، بیشترِ این نقوش حالتی سواد و بیاض دارند؛ یعنی هر دو بخش تیره و روشن آن‌ها مبیّن یک نقش است و از این باب خوانشی ایرانی را از طرح یین و یانگ به‌وجود آورده‌اند.

زیباترین اثری که در آن از انواع شیوه‌های خاتم مربع استفاده شده درِ منسوب به مقبرهٔ شیخ صفی اردبیلی[۱] است (تصویر ۷) که تاریخ آن مربوط به سدهٔ دهم هجری قمری است. سطح در به طور کامل با نقوش متنوعی از شیوه‌های مختلف خاتم مربع و خاتم لایه‌ای پوشانده شده است و نشان از پیشرفت چشم‌گیر روش خاتم سنّتی از زمان پیدایش نقش چهارقل بر رحل قرآن زین‌الدین حسن سلیمان اصفهانی در سدهٔ هشتم تا سدهٔ نهم هجری قمری دارد. در این بازه، هنر خاتم مربع از شیوه‌ای ساده و ابتدایی به روشی پیچیده و کامل با تنوع محصول قابل قبول بدل می‌شود.

تصویر ۷. درِ منسوب به مقبرهٔشیخ صفی اردبیلی (نگارنده)

جالب اینکه در همین بازهٔ زمانی است که عرفان و تصوف در ایران گسترش فراگیری پیدا می‌کند و باز نمود اجتماعی آن به حدی افزایش می‌یابد که در سدهٔ دهم هجری قمری به تشکیل دولت صفویه منجر می‌شود؛ دولتی که پس از مدتی به بزرگ‌ترین حامی هنر و صنایع دستی در طول تاریخ ایران بدل می‌شود. افزایش میزان تقاضا و تولید آثار هنری در دورهٔ صفویه موجب رویکرد هنرمندان به هنرهایی مانند خاتم می‌شود که ماهیت تکثیرپذیری خوبی دارند. هنرمندان این عصر استفاده از نمادهای عرفانی و مذهبی را در آثار خود بخشی از فریضهٔ دینی خود به‌شمار می‌آورده‌اند.

تقارن زمانی همهٔ این موارد بیانگر پیدایش محیط و شرایط مناسب برای ظهور و تکامل هنر خاتم مربع در این دوره است. در جدول ۱ به برخی از این شرایط اشاره شده است.

۱. این در هم‌اکنون در کاخ موزهٔ چهلستون اصفهان نگه‌داری می‌شود.

جدول ۱. برخی از شرایط محیطی و اجتماعی مابین سده‌های هشتم و نهم ق که می‌توانسته در شکل‌گیری هنر خاتم مربع مؤثر باشد

	شرایط	وضعیت
۱	تاریخی	بعد از ساخت رحل سلمان اصفهانی در سدهٔ هشتم ق
۲	جغرافیایی	گسترش تفکر عرفانی در محدودهٔ ایران به واسطهٔ توسعهٔ جغرافیایی مذهب تشیّع
۳	اجتماعی	دست‌یابی به آرامش نسبی پس از دورهٔ طولانی هرج و مرج
۴	مذهبی	رواج آموزه‌های عرفانی و دوری‌جستن از امور دنیوی بر مبنای تعالیم شیعی و عرفانی، از جمله عرفان «لا»
۵	سیاسی	نفوذ وزرای خردمند ایرانی در دستگاه حکومتی
۶	هنری	پس از پدیدآمدن نقش چهارقل و فراهم‌آمدن پیش‌زمینهٔ تکنیکی خاتم مربع
۷	تکنیکی	قابلیت استفاده از کلمهٔ «لا» با کمک ابتدایی‌ترین و ساده‌ترین شیوه در خلق قامهٔ خاتم مربع

(مأخذ: نگارنده)

شایان ذکر است که خاتم مربع دوقامه‌ای یگانه شیوهٔ تاریخی و سنّتی هنر خاتم مربع است. نواری‌شکل بوده و مصرف حاشیه‌ای دارد و تکرار نقش در آن به شیوهٔ واگیره‌ای انجام می‌شود. در این روش، از روی هم چسبانده‌شدن صفحات نازک چوبیْ قامهٔ اولیه به‌دست می‌آید (ترتیب رنگ این صفحات بر مبنای ستون‌های موجود در طرح اصلی مشخص می‌شود) که سپس با ضخامت یک میلی‌متر از پهلو بُرش می‌خورد و از کنار هم قرارگرفتن این بُرش‌های یک‌میلی‌متریْ قامهٔ ثانویه حاصل می‌آید که مبیّن نقش موردِ نظر است. شباهت‌های به‌دست‌آمده از نقوش این شیوهٔ خاتم مربع با هنر آجرچینی برای بینندگان آشنا به تاریخ صنایع دستی انکارناپذیر است. تعداد قامه‌های اولیه در این روش بسیار مهم است. نقش «مورد» فقط دارای دو قامهٔ اولیه است که هر قامه از هفت لایهٔ افقی تشکیل می‌شود و بدین لحاظ یکی از ساده‌ترین شیوه‌های اجرا در بین همهٔ نقوش خاتم مربع را دارد، زیرا سایر نقوش خاتم مربع معمولاً بیش از دو قامهٔ اولیه دارند که بسته به نوع طرح ممکن است حتی بیش از شش عدد باشد. ظاهراً، بعد از تثبیت این نقش در خاتم مربع، نقوش دیگری نیز بر همین مبنا به‌وجود می‌آید. اما، آنچه نقش «مورد» را از سایر نقوش پس از خود جدا می‌کند این است که این نقش، با دارابودن ساده‌ترین شیوهٔ اجرا در بین همهٔ نقوش این هنر، معنادارترین و عمیق‌ترین نقوش نیز به‌شمار می‌آید؛ که در زمان و مکان درست خویش پا به عرصهٔ وجود نهاده است.

جدول ۲. مقایسهٔ برخی از نمونه‌های خاتم مربع دوقامه‌ای (شیوهٔ سنّتی)

	نام نقش	عکس	مکان	کاربری	مواد اولیه	تاریخ
۱	چهارقل		رحل موزهٔ متروپولیتن	حاشیه رحل قرآن	چوب	سدهٔ ۸ ق
۲	مورد		درِ مقبرهٔ شیخ صفی/ اصفهان	حاشیه	استخوان و آبنوس	سدهٔ ۱۱ ق

۳	مورد مداخل		درب مقبرهٔ شیخ صفی/ اصفهان	حاشیه عریض	استخوان و آبنوس	سده ۱۱ ق
۴	پنج‌رگی		شاهزاده حسین قزوین	حاشیه گل	چوب نارنج و فوفل	زندیه
۵	مورد گسترده[۱]		اصفهان	حاشیه	چوب چنار	معاصر
۶	مورد خوابیده		منبر سرای عطار/ اصفهان	حاشیه	چوب چنار	معاصر

(مأخذ: نگارنده)؛ (تصویر ردیف ۴: کیانمهر، ۱۳۹۲)

نتیجه‌گیری

نقوش و طرح‌هایی که برای خلق آثار هنری در دوران تاریخی ایران استفاده می‌شده‌اند معمولاً از مبانی فکری دینی قدرتمندی برخوردار بوده‌اند و در درازمدت شکل گرفته‌اند و هرگز به صورت دفعی یا یک‌شبه پدید نیامده‌اند. اگرچه تاریخ پیدایش مبانی فکری عرفان «لا» به شکل دقیق مشخص نیست، مسلّم است که در چند سده پیش از خلق اولین نقوش «مورد» در خاتم مربع اساس این تفکر کاملاً بنیان نهاده شده است. مطالعهٔ حاضر سعی در طرح این موضوع تازه داشت که با تطبیقِ تاریخیِ زمان ظهور هنر خاتم مربع با زمان فراگیرشدن عرفان «لا» و همچنین فرم بصری محصول خاتم مربع احتمال بهره‌گیری و توجه هنرمند به آموزه‌های این عرفان به شکل بسیار قدرتمندی تقویت شده است؛ تا آنجا که به‌نظر می‌رسد این نقش خاص (مورد)، با هدفمندی و طراحی ویژه، برای استفاده در این هنر به‌وجود آمده باشد. از دیگر سو، به دلیل فقدان آثار دیگری که در آن از سایر نقوش خاتم مربع استفاده شده باشد و تاریخی قدیمی‌تر از نمونه‌های مزیّن به نقش «مورد» داشته باشد، می‌توان نتیجه گرفت که نقش «مورد» نخستین طرح به‌کاررفته در هنر خاتم مربع است که اساس و بنیان شیوهٔ خاتم مربع سنّتی بر مبنای این طرح شکل گرفته است. ارتباط بین هنرمندان سنّتی در تاریخ ایران با آموزه‌های عمیق مذهبی و عرفانی با استناد به فتوت‌نامه‌ها و توسل اقشار مختلف به تعالیم حضرت علی(ع) قابل رهگیری و اثبات است. هنرمند هنر سنّتی با تأثیرپذیری از عرفان «لا» طرحی را به‌وجود آورده که اجرای آن باعث شکل‌گیری هنر خاتم مربع شده است. شیوهٔ سادهٔ اجرای این نقش و کاربرد فراوان آن در تزئینات اماکن مذهبی شاید مُهر تأییدی بر صحت این فرضیه باشد. از طرفی، تعابیر بلند موجود

۱. «مورد گسترده» اثر نگارنده که موفق به کسب بالاترین عنوان در جشنوارهٔ صنایع دستی دانشجویان سراسر کشور در سال ۱۳۸۴ در شیراز شد.

در این نقش به‌خوبی با مفاهیم موجود در هنر مقدس هماهنگ است و از پایه‌گذاری هنری کاملاً شیعی در عصر گسترش مذهب شیعه در ایران حکایت می‌کند. توجه به این نکته ضروری است که تأثیر مستقیم یک تفکر مذهبی و عرفان شیعی در خلق و تولید یک هنر سنّتی گواهی بر عمق نفوذ و گستردگی پیروان این تفکر در جامعهٔ ایران عهد تیموری و صفوی است. به لحاظ گسترهٔ نفوذ اعتقادات مذهب شیعه در بین مردم، می‌توان احتمال داد که نقوش و شیوه‌های دیگری نیز بر همین اساس بنیان نهاده شده باشند. بنابراین، این امکان وجود دارد که با ادامهٔ این قبیل مطالعات حقایق جدیدی پیرامون نحوهٔ شکل‌گیری هنرهای دیگر به‌دست آید و شرایط بسط فرضیهٔ تأثیر مستقیم مذهب در ظهور و بروز شاخه‌های مختلف هنری فراهم شود ـ که می‌توان نمونه‌های باارزش دیگری از آن را در هنر و فرهنگ این مرز و بوم شناسایی کرد و با ثبت علمی آن به ریشه‌یابی هنر اسلامی دست یافت. این امر البته همت والای پژوهشگران عرصهٔ هنرهای سنّتی را طلب می‌نماید.

منابع

۱. بوکهارت، تیتوس (۱۳۹۰). *هنر مقدس*، ترجمهٔ جلال ستاری، چ ۵، تهران: سروش.

۲.بینای مطلق، محمود (۱۳۸۵). *نظم و راز*، به اهتمام حسن آذرکار، تهران: هرمس.

۳. پازوکی، شهرام (۱۳۹۱). «رویکرد عرفانی به هنر اسلامی»، در: *مجموعه مقالات و درس‌گفتارها، جستارهایی در چیستی هنر اسلامی*، به اهتمام هادی ربیعی، چ ۴، تهران: فرهنگستان هنر.

۴. تمیم‌داری، احمد (۱۳۸۹). *عرفان و ادب در عصر صفوی*، تهران: مؤسسهٔ انتشارات حکمت.

۵. تنهایی، ابوالحسن (۱۳۸۹). *جامعه‌شناسی نظری «مبانی، اصول، و مفاهیم»*، چ ۳، تهران: بهمن برنا.

۶. حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۹). *دیوان حافظ*، بر اساس نسخهٔ محمد قزوینی و قاسم غنی، به اهتمام جهانگیر منصور، تهران: نشر دوران.

۷. خزائی، محمد (۱۳۸۷). «موضوعات و مفاهیم نمادین در هنر طراحی ایرانی»، دو فصلنامهٔ *مطالعات هنر اسلامی*، ۸، ۲۵ – ۴۰.

۸. رهنورد، زهرا (۱۳۸۸). *حکمت هنر اسلامی*، چ ۵، تهران: سمت.

۹. ستاری، جلال (۱۳۸۶). *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*، چ ۳، تهران: نشر مرکز.

۱۰. سعدی، مصلح‌الدین (۱۳۸۹). *بوستان سعدی*، چ ۴، تهران: نشر عرفان.

۱۱. شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۴). *عناصر هنر شیعی در نگارگری و کتیبه‌نگاری تیموریان و صفویان*، تهران: انتشارات مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.

۱۲. طباطبایی، محمدحسین (۱۳۸۸). *تفسیر المیزان*، ج ۵، ترجمهٔ محمدباقر موسوی، جامعهٔ مدرسین حوزهٔ علمیهٔ قم، قم: دفتر انتشارات اسلامی.

۱۳. کاوسی، ولی‌الله (۱۳۸۹). *تیغ و تنبور*، تهران: متن.

۱۴. کری‌ولش، استوارت (۱۳۸۴). *نقاشی ایرانی نسخه نگاره‌های عهد صفوی*، ترجمهٔ احمدرضا تقاء، تهران: فرهنگستان هنر.

۱۵. لاهیجی، شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷). *مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز*، با مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمدرضا برزگر خالقی، چ ۷، تهران: زوار.
۱۶. مطهری، مرتضی (۱۳۷۵). *کلیات علوم انسانی، جلد دوم، کلام- عرفان- حکمت عملی*، تهران: صدرا.
۱۷. معمارزاده، محمد (۱۳۸۶). *تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی*، تهران: دانشگاه الزهرا، معاونت پژوهشی.
۱۸. نصر، سیدحسین (۱۳۸۵). *قلب اسلام*، ترجمهٔ محمدصادق خرازی، تهران: نشر نی.
۱۹. نصر، سیدحسین (۱۳۷۵). *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
۲۰. یثربی، سید یحیی (۱۳۸۱). *عرفان نظری*، تهران: انتشارات دفتر تبلیغات اسلامی.
21. Bakhtiar, Laleh (1976). *SUFI*, Published by Thames & Hudson (first published October 28th 1976).
22. Nasr, Seyyed Hossein (1976). *The Sacred Art in Persian Culture*, Golgonooza Press, The University of California, USA.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی