نیّر طهوری[1]

# نقدی بر دیدگاههای مورّخان هنر و معماری اسلامی

نسبت دادن برخی از صورتها و طرحهای هنر اسلامی به بهشت اخروی سخنی است که در آثار بسیاری از مورخان و مفسران هنر اسلامی تکرار شده است. عده‌ای دیگر از محققان نیز این انتساب را به انتقاد گرفته و آن را فاقد مبنای تاریخی شمرده‌اند. از جملهٔ محققان اخیر، تِری آلن است که مقاله‌ای از او با عنوان «تصویر بهشت در هنر اسلامی، نقدی بر رویکرد غیرتاریخی به هنر اسلامی» پیش از این در *گلستان هنر* به چاپ رسیده است. نویسندهٔ مقالهٔ حاضر معتقد است هردو دستهٔ یادشده، به رغم تفاوت و تقابلشان، در پیمودن راه خطا در این انتساب همراه‌اند. از نظر او، آنان هردو گمان کرده‌اند که مقصود از بهشتی که هنر اسلامی رمزی از آن است بهشتی با لذایذی مشابه لذایذ زمینی است؛ در حالی که مقصود از بهشت بر مبنای قرآن کریم و احادیث و اقوال عارفان، مرتبهٔ عالی تجلی حق تعالی است. او برای نشان دادن صحت این نظر به منابع دینی و فرهنگی اسلام استناد می‌کند و نمونه‌هایی از هنر اسلامی می‌آورد.

بیشتر صاحب‌نظران هنر اسلامی به نوعی این عقیده را ابراز کرده‌اند که در بسیاری از آثار متنوع هنر اسلامی تجسمی از بهشت در نظر بوده است. گروهی در اثبات این ادعا به آیاتی از قرآن کریم در توصیف بهشت و باغها و جویهای روان آن و هم‌نشینی با حوریان و لذتهای اهل بهشت استناد کرده‌اند. چنین مفهومی در باب هنر اسلامی چندان رواج دارد که نویسندگان *کتابچهٔ راهنمای نمایشگاه تصاویر بهشت در هنر اسلامی* در برکلی[2] خود را ملزم به اثبات حقانیت برای انتخاب چنین عنوانی برای نمایشگاه ندیده‌اند. در نتیجه، منتقدی در مقاله‌ای با نام «تصوّر بهشت در هنر اسلامی»[3] شیوهٔ آنان را به نقد کشیده است که چرا ادعای خود را چنین به دور از روش علمی و استدلالی عرضه کرده‌اند.[4]

به همین مناسبت، در گفتار حاضر چند مسئله بررسی می‌شود:

۱. مورخان و صاحب‌نظران در بیان ظهور بهشت در هنر اسلامی چه دلایلی آورده‌اند؟
۲. آیا منظور از ظهور بهشت در هنر اسلامی صرفاً ظهور آن در صورت تزیینی است، یا چنین تصوری در ساختار و نقشه‌بندی قالبهای مختلف هنری هم ظاهر شده است؟ به‌خصوص در معماری که عملکرد و سازهٔ بنا نقشی مهم در شکل‌گیری آن دارد، چگونه چنین ادعایی را می‌توان مطرح کرد؟
۳. با فرض پذیرش نقشی که تصور بهشت به منزلهٔ یکی از عوامل شکل‌دهنده در هنر اسلامی دارد، بهشت از دیدگاه چنین محققانی بر چه وجهی از آن تکیه دارد؟
۴. این دیدگاه تا چه حد با مفهوم یا مفاهیم بهشت در عرفان اسلامی، که مبنای معرفتی هنر اسلامی است، انطباق دارد؟

در این بررسی، در پی آنیم که از یک سو، بطلان روشهای پوزیتیویستی در تاریخ نگاری و نقد را در هنر اسلامی نشان دهیم؛ و از سوی دیگر، با شیوه‌ای پدیدارشناسانه و استدلالی، مفهوم حقیقی بهشت در تفکر ایرانی‌ـ‌اسلامی و طرز تبلور آن در هنر و معماری اسلامی را بیابیم. نتیجه نشان خواهد داد که صورت و معنای هنر اسلامی بر باوری از هستی مبتنی است که بالاترین مرتبه‌اش، یعنی عالم آرمانی آن، را بهشت تشکیل می‌دهد؛ و جزئیات معماری و شهرسازی در جزء و کل به نحوی

رمزی به بالاترین مرتبهٔ تجلی خداوند اشاره می‌کنند و بهشت اعلا یادآور جایگاه اوست. این مقام خارج از مکان و زمان به مفهوم محسوس است و به علت نزدیکی به مقام احدیت و روی نمودن خلق به وحدت، اختلافهایی که در عالم مادّی سبب تمایز و تشخّص موجودات از یکدیگر می‌شود در آن مقام معنای خود را از دست می‌دهد. این بهشت بهشتی است که با زیباییهای طبیعی و با ذکر اعدادی توصیف می‌شود که مطابق قرآن مجید و اصطلاحات عارفان، بالاترین حدّ آن را مقام واحدیت تشکیل می‌دهد؛ اعدادی که هریک با اشاره به ویژگی خاصی از بهشت، در عین اختلاف با هم در صورت ظاهر عددی، از یک معنا سخن می‌گویند.

## نظریه‌های تاریخ‌نگاران و منتقدان در باب هنر اسلامی

در یکی از مراجع مهم در باب معماری اسلامی، نوشتهٔ هیلنبرند،[5] ابتدا با این هشدار روبه‌رو می‌شویم که باید با ادعاهای متعصبانه‌ای که اخیراً دربارهٔ معانی دینی و به‌ویژه صوفی‌گرایانهٔ بیشتر آثار معماری اسلامی متداول شده برخورد کرد.[6] سپس در بیان تفاسیر و تعابیری در باب معماری اسلامی می‌گوید که هرچند از لحاظ نظری و فنی، محراب احتمالاً چیزی بیش از نوعی یادآوری بصری برای مکان دیوار قبله نبوده است، عموماً سرسختانه با این امر مخالفت می‌کنند و محراب را محلی برای تجلی پرتو الهی و دروازهٔ بهشت می‌دانند. مقوّم این باور شکل قوسی محراب و قرارگیری قندیل مسجد در آن به همراه آیاتی از سورهٔ «نور»[7] در اطرافش بوده است. به‌علاوه، مؤلف تصریح می‌کند که کتیبه‌ها توجه را به حوزهٔ دیگری از قلمرو نمادگرایی دینی، یعنی تزیینات، سوق می‌دهد که ترکیبی است از نوشته، بافت، و رنگ‌آمیزی زیبا به‌علاوهٔ نقش کاملاً متفاوتی که در بُعد دیگری عمل می‌کند: معنا. تکرار نام پیامبر (ص) در کنار نام علی (ع) و حدیث معروفی که گویای پیوند آنهاست: «اَنَا مدینةُ العلمِ و علیٌّ بابُها.»

همچنین تزیینات غیرنوشتاری ممکن است بیش از یک معنی داشته باشد: طاووس یا دیگر پرندگان، به اصطلاح «پرندگان بهشتی»، با قرارگیری در پشت‌بغلهای سردر مسجد، هم‌زمان دافع شیطان و دعوت‌کنندهٔ مؤمنان به داخل‌اند. اژدها یا شیری در حال جنگ با گاو نر مفاهیمی نجومی دارد؛ در حالی که شیرِ تنها گاه یادآور علی (ع) است که او را حیدر، به معنای شیر، لقب داده‌اند. تزیینات داخلی گنبد غالباً با نقش‌مایه‌های خورشید و ستارگان همراه است که تداوم تداعی قدیمی قوس و گنبد آسمان است. استفاده از نورگیر در رأس گنبد به همان مفهوم است.[8] هیلنبرند حتی از طرح شهرسازی بغداد یاد می‌کند که آن را با دیوارهای دایره‌ای هم‌مرکز و چهار دروازهٔ هم‌فاصله، که یکی از آنها تقریباً در جهت قبله بوده، آگاهانه «نقش جهان» می‌شمردند. او حتی به نقش یادمانی درخت زندگی در بناهای یادبود (مقابر) اشاره می‌کند که به مفهوم نمادین متنعم شدن شخص متوفا در بهشت است. ساختن ساختمان به صورت خیمهٔ شاهانه‌ای با آجر و سنگ، نشانه‌ای از نجات صاحب بنا و تنعم او در سرای بهشت است.[9] بدین گونه، هیلنبرند خود به ذکر عقاید رایج در باب طرح معماری و شهرسازی و تزیینات آنها می‌پردازد؛ امّا دربارهٔ علت رواج این عقاید و تطبیق آنها با متون دینی اسلام تلاشی نمی‌کند.

پاپادوپولو،[1] از دیگر محققان هنر اسلامی، در کتاب *معماری اسلامی*، از ابن النجّار، مورخ عرب، نقل کرده است که بعضی از سازندگان موزائیکها می‌گفتند: «ما آنچه که از تصاویر درختها و قصرهای بهشت دستگیرمان شد در آنجا مجسم کردیم.»[10] در همین کتاب، در توصیف مسجد جامع عباسی اصفهان (مسجد شاه) چنین می‌خوانیم:

> این مسجد به‌ویژه از لحاظ کاشی‌کاری نماها، پیش‌طاق، ایوانها، مناره‌ها، و دیوارهایش قابل ملاحظه است و گرایشی آشکار به کمال مطلوبِ «جمال» دارد تا نمایانگر بهشت تحقق‌یافته‌ای در روی زمین باشد.[11]

از جمله ویژگیهای تازهٔ کوشکهایی که در میان باغهای وسیع ایرانی احداث می‌شد رمز و نشانی بود از بهشت صوفیان.

در همین کتاب از قول کِرسول،[2] آرامگاهها به سه دسته تقسیم می‌شود: بناهای چهارگوش گنبددار، بناهای دارای تالار مرکزی گنبددار محاط در چهار گنبد فرعی، بالاخره بناهای هشت‌گوش گنبددار.[12] قرار دادن گنبد بر روی پایهٔ مربع‌شکل از نوآوریهای مهم ایرانیان است. ساختن این پایه در میان باغ وسیع محصور:

(1) Papadopoulo

(2) K. A. C. Cresswell

نمادی است از بهشت و به‌سان بسیاری از دیگر آرامگاههای اسلامی [...] نشانگر مأوای روح در بهشت است، و نه نمایانگر مرده‌سرایی بر روی این زمین بایر. موضوع این معماری آرامش و سعادتی است افتخارآمیز در جهان دیگر، و نه زیبایی خضوع انسان، انسانی که پایانش در کویری که سنگهای قبور آن به‌سختی تشخیص داده می‌شود، غباری بیش نیست.[۱۳]

همان‌طور که در تاج‌محل «خود را در آسمان و در باغ بهشت حس می‌کنیم و سپیدی سطح مرمر و پاکی و خلوص و شفافیت آن ما را خشنود می‌سازد.»[۱۴]

در اینجا اشاره‌ای به آیات قرآن مجید نمی‌یابیم؛ بلکه نویسنده صورتهای متشکل از مربع و هشت‌ضلعی، که مثلث متساوی‌الساقین را به هرم تبدیل می‌کند، برگرفته از شکلها و حجمهای افلاطونی می‌شمارد و اینکه این مثلثها و خود هرم نمایانگر عنصر آتش است. مثلث تشکیل‌دهندهٔ این هرم با نسبتهای خاص خود، ناشی از عقاید فیثاغورسیان است که آن را با شعله قیاس می‌کردند:

چون اصول عقاید فیثاغورس و افلاطون بر اندیشه‌های کلامی و عرفانی مسلمانان، خصوصاً بر عقاید شاگردان ایرانی سهروردی که با نظریات نور مانوی و آتش مزدایی نیز آشنا بودند، اثر می‌گذارد، و از آنجا که می‌دانیم اکبرشاه با گردآوری علمای کلام اسلام، عرفا، مزدائیان، پاندیتهای هند و فیلسوفان، به این مسائل پی می‌برد، نامعقول نیست پنداشته شود که شکل هرم، به عنوان قیاس عرفانی اشراقی، هم از دیدگاه فلسفی، فیزیکی و کیمیایی و هم از دیدگاه مزداپرستی یا مانویت، درست برای نمایاندن آتش مورد نظر بوده است.[۱۵]

نویسنده نتیجه می‌گیرد که هم اکبرشاه در مورد پدرش و هم شاه جهان پسر وی، در مورد همسرش، ترجیح دادند که اجساد آنان را در مرکز هرمهایی بگذارند که شکل پنهانشان در بی‌آلایشی سرد مرمر سپید، نشانهٔ آتش پاک‌کنندهٔ ابدی باشد. او حتی به رسم مثلث متساوی‌الساقین فرضی در فضای تاج محل می‌پردازد تا اندیشهٔ خود را دربارهٔ حجمهای افلاطونی در این مکان اسلامی قوت بخشد. حجمهای فرضی و ناپیدای او مخروط و کره‌ای معلق بر فراز قبر و محاط در هرم کلّی را شامل می‌شود و بر این

ت ۱. قبةالصخره، بیت‌المقدس، ۷۳-۶۹ق/ ۶۹۲-۶۹۸ م. نمای زیر گنبد. عکس: Hanan Isachar, 2000

اساس نتیجه می‌گیرد: «برای تنظیم نسبتهای تاج محل، یکی از شکلهای کامل افلاطون، یعنی هرم، مورد استفادهٔ معمار قرار گرفته است.»[۱۶] و حتی بیش از این، معمار مثلثهای قائم‌الزاویه، مربعها، هشت‌ضلعیها و دایره‌ها را به هم می‌آمیزد؛ به طوری که در همهٔ این اشکال هندسی مناسبات صوری خاصی برقرار است، برخوردار از غنا و هماهنگی بسیار، خردگرایی و تعادلی کامل، یعنی تعادل پایدار هرم. این هرم جهشی به سوی آسمان ندارد؛ زیرا نمادهای باغ گسترده بیانگر آن است که این آرامگاه پاکِ پوشیده از مرمر سپید، بهشت و آتش جاودانه‌ای است که روانهای پاک رها شده را پناه می‌دهد. نتیجه‌ای که نویسنده از فرضیات خود می‌گیرد چنین است: «تمدن اسلام حامل ارزشهای اساسی فلسفهٔ هلنی بود.»[۱۷]

اگرچه در اینجا قصد بر آن نیست که اثرپذیری بخشی از فلسفهٔ اسلامی از فلسفهٔ یونان یا تأثیر آیینهای مزدایی و مانوی در فرهنگ اسلامی انکار شود؛ امّا جالب توجه است که در آراء پاپادوپولو، هیچ جا نشانی از اعتقادات اسلامی در انطباق با این باورها دیده نمی‌شود. دیگر اینکه صورت آرامگاه اسلامی شیعی در دورهٔ گورکانیان هند بدون ارجاع به منشأ دینی خود آن، کلاً به فلسفهٔ افلاطون نسبت داده می‌شود و بهشتی که از آن سخن می‌رود بی هیچ اشاره‌ای به قرآن مجید، با باورهای آیینهای هندو و مانوی و زرتشتی در ترکیب با خردگرایی یونان مطابقت می‌یابد. گنبد مرکزی و چهار گنبد اطراف آن با شکل و تناسبات خاص خود نادیده گرفته می‌شود و هرم فرضی دربرگیرندهٔ مجموعه یا دورهٔ ظاهری شکل فضایی، اساس نتیجه‌گیری قرار می‌گیرد.

آلِگ گرابار،[۳] از معروف‌ترین محققان معاصر هنر اسلامی، دربارهٔ چگونگی شکل‌گیری بناهای دینی در

(3) Oleg Grabar

قرون اولیهٔ اسلامی می‌نویسد:

> فکر استفاده از تزیینات گیاهی یا ساختمانی به عنوان بیان هنری بهشت وسوسه‌گری خاصی دارد؛ زیرا نشانه‌های دیگری دیده می‌شود حاکی از آنکه صحن یا محوطهٔ روباز مسجد نوعی بهشت تلقی می‌شده است.[۱۸]

او می‌پذیرد که تعدادی از بناهای دوران اولیه اسلامی «به چشم‌اندازی بهشتی تعلق داشته‌اند.»[۱۹] گرابار از خط به منزلهٔ «یکی از نقش‌مایه‌های نسبتاً متداول در تزیینات مسجد» و وسیله‌ای برای بیان معانی واقعی در جوامع مسلمان و «ابداعی ملهم از اسلام» یاد کرده و ضمن مقایسهٔ آن با شمایل‌نگاری مسیحی، تأکید می‌کند که «نوشته‌های عربی بناها چیزی بیشتر از تزیین است.»[۲۰] چنان که «اسلام به موازات استقرار تدریجی در سرزمین‌های فتح شده به فرهنگی شدیداً ادبی مبدل شد که در آن کلام مکتوب به صورت عمده‌ترین رسانهٔ فکر و ارتباط درآمد» و به علت قداست کلام قرآن، «هنر خوشنویسی پدیدار شد که به‌سرعت به بی‌همتاترین هنر اسلامی مبدل گردید.»[۲۱] با این حال، خود را ناگزیر از این پرسش می‌داند که: آیا فرض اطلاع کامل همگان از متن قرآن، که در مورد خوشنویسی با هر درجه از ارزشهای انتزاعی و در عین قرائت مشکل این‌گونه نوشته‌ها قابل اعتناست، در مورد همهٔ هنرهای دینی صدق می‌کند؟ «آیا حقیقت ندارد که هر هنر مذهبی زمانی درک می‌شود که معنی آن از قبل شناخته باشد؟»[۲۲]

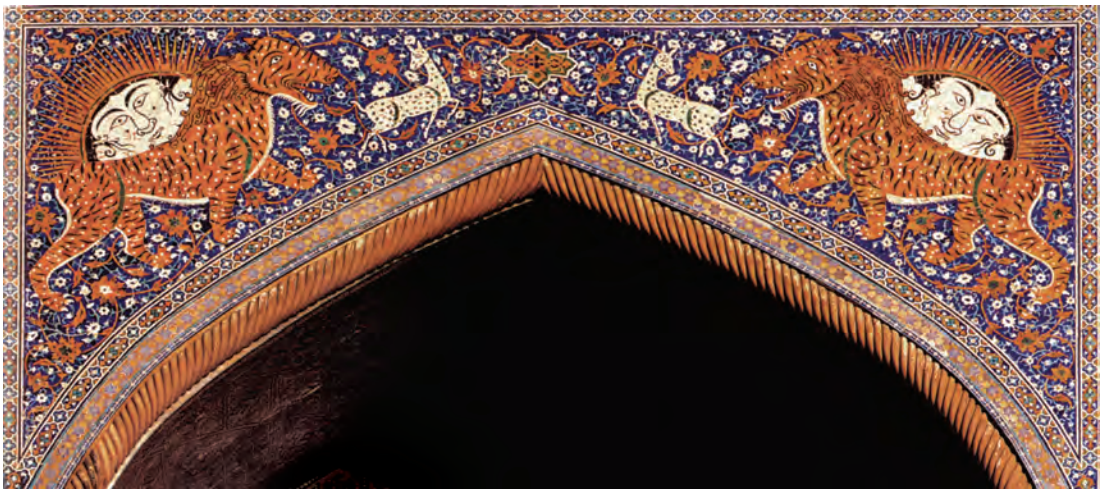
گرابار ضمن تأیید وجود نوعی ابهام در نمادهای تجسمی اسلامی، که مانع شناخت دقیق و واضح آنها می‌شود، می‌گوید که برخی عرفا و پیروانشان این گونه مفاهیم را درک می‌کرده‌اند.[۲۳] او دربارهٔ بناهای غیردینی یا کاخهای فرمانروایان اموی، ضمن اذعان به ناچیزبودن اطلاعات، می‌نویسد: «صرفاً می‌دانیم {این بناها} اتاقی موسوم به گنبد سبز داشتند.»[۲۴] او در موارد بسیاری لذتهایی نظیر باده‌گساری، آوازخوانی، شعرخوانی، ضیافت و عیاشی بی‌حد و حصر را علت اصلی شکل‌گیری بناهای غیردینی اموی می‌شمارد؛ هر چند که بار دیگر حتی در این موارد نیز به تصور بهشت بازمی‌گردد، و علت پیدایش بنای منفرد و کوچک و گنبددار کوشک را برای استفاده در مواقع شکار، در وسط محیطی طبیعی با جریانی از آب و فوّاره، چنین بیان می‌کند:

> در این کلاه‌فرنگیها [(کوشکها)] اشاره به بهشت کاملاً مشهود است و از همین احساس تلذذ است که ابتکار تماشایی معماری اسلامی قرون وسطا، یعنی استفاده از آب در معماری، نشئت گرفت.[۲۵]

در مورد تنوع خاستگاه احتمالی این شکلها و وجه ارتباط آنها، وجود نمونه‌های مشابه آنها را در باغها و بناها و آیینهای ساسانی ممکن می‌شمارد. با تمام اینها «تلذذ» در هنر اسلامی رنگ خاصی یافت، و نشانهٔ آن سرعت درکی است که بیزانس و غرب مسیحی در «شروع به تقلید از آن و یا طرد آن به عنوان بلایی نفسانی کرد.»[۲۶]

نکتهٔ قابل توجه در نظریات گرابار این است که به هر حال او تصوری از بهشت در هنر اسلامی را می‌پذیرد؛ امّا مفهوم بهشت را از لذتهای دنیوی جدا نمی‌کند ــ نکته‌ای که در بیان دیدگاههای دیگر مورخان و نظریه‌پردازان در باب هنر اسلامی نیز به چشم می‌خورد.

در یکی دیگر از منابع، *هنر معماری در سرزمینهای اسلامی*، آمده است که اگرچه شیوه و سبک معماری اسلامی در دو نوع مسجد و کاخ مشخص می‌شود؛ در عین یکسان بودن شیوه‌های به‌کاررفته در آنها، «هریک از این دو نوع بنا معرّف دو مفهوم کاملاً مخالف است.»[۲۷] نویسنده می‌گوید مسجد در سرزمینهای اسلامی، پناهگاهی در برابر زندگی پرآشوب شهر است. مسلمانان در صحن مسجد و شبستانش رو به قبله می‌ایستند و نماز می‌گزارند. هریک در عین شرکت در اجتماع، با خود خلوت می‌کنند و مجذوب سعادت ابدی خود، در آرامش و سکوتی فرو می‌روند که برای غربیان ناشناخته است. در سورهٔ دوازدهم قرآن آمده است: «مؤمنان... در بهشت جای خواهند گرفت و در آنجا برای همیشه ساکن خواهند گشت.»[۲۸] در مقابل فضای ملکوتی مسجد، که سیر و سیاحت در جهان پرنقش‌ونگار آن «بیننده را در عوالم روحانی غرق می‌نماید و پیچ و خم آن ایمان به وحدت خداوند را در دل وی راسخ می‌سازد»،[۲۹] معمار کاخ برای آنکه سلطه و جبروت سلاطین را به رخ بیننده بکشاند، با استفاده از امکانات نمادگرایی در تزیینات معماری، چنان پیچیدگی‌ای پدید می‌آورد که «نه در معبد ترسایان و نه در بتکده‌ی بت‌پرستان» دیده نمی‌شود و نماد دیگری را در بر می‌گیرد. به گفتهٔ هوگ و مارتن، هرگاه محمد (ص) در قرآن از بهشت صحبت می‌کند، دائماً این جمله را به کار



ت ۲. مدرسهٔ شیردار، سمرقند، ۱۰۲۸ق/ ۱۶۱۹م. در نمای سردرِ مدرسهٔ دو شیر با نشان خورشید در حال تعقیب دو آهو تصویر کرده‌اند. مأخذ: *Islamic Art and Architecture, from Isfahan to the Taj Mahal*, p. 233

می‌برد: «باغهایی که در زیر آنها رودخانه‌ها در جریان است.» پیامبر در سورهٔ ۳۹ می‌گوید: «برای آنها اتاقهای باشکوهی وجود دارد که بر فراز آنها بناهای دیگری برپا شده و در مقابل آنها جویبارهایی در جریان است.»[۳۰] در آنجاست که برگزیدگان در حالی که جامه‌ای از ابریشم سبز بر تن دارند، با حوریانی درشت چشم در کنار چهار رودخانهٔ بهشت به عیش و شادمانی می‌پردازند.

به نظر هوگ و مارتن، برپاکنندگان بسیاری از کاخهای اسلامی با به کاربردن چشمه‌های متعدد، حیاطهای چهار گوش و ساختمانهایی که چشم‌اندازی رو به استخرها داشت، تلاش کرده‌اند تا بهشت و عالم پرلذت آخرت را به صورت جالب‌تری در قسمت اندرونی قصرها متجلی سازند. باغهای کاروان‌سراها و خانه‌های نسبتاً متوسط نیز آنچه را در وصف بهشت گفته شده است، در مقیاسی کوچک‌تر مجسم می‌سازد.[۳۱]

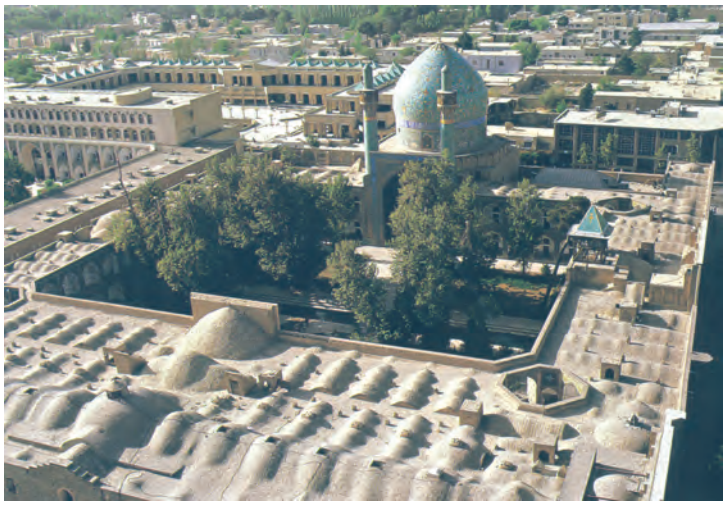
بنا بر این، به نظر آنان توصیف بهشت مطابق آیات قرآن هم به فضای ملکوتی مسجد راه می‌برد و هم به کاخهای حاکمان مسلمان که نمایندهٔ بهره‌مندی از لذتهای دنیوی است. آنان قرآن را کلام شخص پیامبر (ص) تلقی می‌کرده‌اند، نه وحی خداوند! تصوّر بهشت نیز به تمثیل مستقیم از صورت توصیف‌شدهٔ آن بازمی‌گردد، نه به تبلور مفهومی که از آن ادراک می‌شده است. گویی در سده‌های پیش نیز برداشتی امروزی و صورت‌گرایانه از هنر رایج بوده است!

اگر از نویسندگان و مورخانی که هنر اسلامی را با شیوه‌های صورت‌گرایانه بررسی کرده‌اند بگذریم، به گروههای دیگری برمی‌خوریم که تلاش کرده‌اند با توجه به قرآن و احادیث و سنت راهی به مفاهیم هنر و معماری اسلامی بیابند. از این میان، صرف‌نظر از عقاید سنت‌گرایانی نظیر تیتوس بورکهارت، می‌توان شیوهٔ پدیدارشناختی را در بعضی از آثار دیگر تشخیص داد. از جمله کسانی که در کل از مفاهیم اسلامی برای دست‌یابی به منطق شکل‌گیری هنر اسلامی بهره گرفته‌اند، می‌توان به نوشته‌ای از جیمز دیکی[۴]، محققی که اسلام آورد و نام یعقوب زکی را برای خود برگزید، اشاره کرد. او در این مقاله می‌کوشد با ذکر مقدمه‌ای در مفهوم توحیدی اسلام به سطحی از معنا در هنر اسلامی نایل شود که برگرفته از خود دین باشد. چون موضوع بحث فعلی ظهور بهشت در هنر اسلامی است، فقط به ذکر قسمتی از نوشتهٔ او در این زمینه بسنده می‌شود:

(4) James Dickie

> گنبد در اسلام نماد فلک است؛ همان گونه که باغ رمزی از بهشت به حساب می‌آید. چون گنبد رو به سوی آسمان کشیده شده، لذا درخت بهشتی (طوبی) مناسب‌ترین نقش‌مایه برای تزیین سطح داخلی آن بود.[۳۲]

چنین نمونه‌ای در تزیینات زیر گنبد قبةالصخره دیده می‌شود که در آن درخت عالم‌گیر پرنقش‌ونگاری که از دیدگاه اسلامی از بالا به پایین رشد می‌کند، از رأس گنبد رو به پایین کشیده شده و با پوشاندن سرتاسر فضای داخلی گنبد تا پایین ادامه می‌یابد. اگرچه استفاده از درخت وارونه عجیب می‌نماید؛ در اسلام، این دنیا همچون تصویری در آیینه، رمز و نمادی از



ت ۳ (راست). مدرسهٔ چهارباغ (مادرشاه)، اصفهان، ۱۱۲۵–۱۱۱۷ق/ ۱۷۱۴–۱۷۰۶م. مأخذ: همان، ص۲۸۶

ت۴ (چپ). تاج محل، آگرا، ۱۰۴۱–۱۰۵۷ق/ ۱۶۳۲–۱۶۴۸م. عکس: Glenn S. Hensley, 1944

بهشت است. اصل برگشت‌پذیری در کل نظام اسلامی وجود دارد. «از این رو، قرآن مجید در حقیقت بازتابی از لوح محفوظ، صورت نوعی است که در بهشت قرار دارد.»[۳۳]

دیکی بر خلاف تاریخ‌نگارانی که به‌سادگی از علت شکل‌گیری بی‌نظیر و یگانهٔ هنر و معماری اسلامی می‌گذرند، تلاش می‌کند تا رمزهای این صورتها را با توجه به خود اسلام بگشاید.

هانری استیرلن[۵] از پژوهشگرانی است که به شیوه‌ای پدیدارشناسانه به کندوکاو در هنر دورهٔ صفویه در شهر اصفهان پرداخته است. وی کتاب خود را *اصفهان: تصویر بهشت* نامیده است. در این کتاب او می‌کوشد با یاری گرفتن از آیات قرآن مجید، با شرح جزئیات و ویژگیهای معماری و شهرسازی اصفهان صفوی، به نوعی تأویل در این باب برسد. ذکر خلاصه‌ای از نتیجه‌گیری پایانی او در این باب خالی از فایده نیست:

> مسجد ایرانی، با حیاطی که نماد باغ محصور بهشت است، و چهار ایوانی که در حکم مغاره‌های باطراوتی است که استالاکتیت مقرنسهای آن به عنوان سرچشمه‌های ابدی آب می‌جوشد و تشکیل چهار رودخانه‌ی بهشتی را می‌دهد، با سقف آسمانی آن، که با انعکاس در آبهای ازلی حوض مطهرکننده، [...] و سرانجام با گنبدی به شکل درخت زندگی، با شاخ و برگهای فراوان که سایه‌ای همیشگی (ظل ممدود) و مطبوع می‌افکند، شهرهای ابدی را که مکاشفات عرفانی اسلام شیعی توصیف کرده‌اند به یاد می‌آورد.[۳۴]

(5) Henri Stierlin

ملاحظه می‌شود که این نوع برداشت از هنر و معماری اسلامی بر مبنایی متفاوت با دیدگاههایی است که ابتدا یاد شد؛ زیرا بسیاری از محققان با ناباوری به مفهوم باطنی حقیقت بهشت و توسل به صرف مفهوم ظاهری آن، به‌آسانی از کنارش می‌گذرند و آنچه تصویر می‌کنند معمولاً مفهومی از زیبایی محسوس، مطابق افسانه‌های *هزارویک‌شب* است که شبهای عرب را در کاخهای هارون‌الرشید و جانشینانش در سینمای هالیوود به خاطر می‌آورد.

## هنر و معماری اسلامی، تجسمی از کدام بهشت؟

در پاسخ به این پرسش که چرا و چگونه بهشت در هنر اسلامی متجلی شده است، شاید درست‌تر آن باشد که ابتدا به مفهوم حقیقت بهشت در قرآن مجید و احادیث قدسی و نبوی و متون عرفانی توجه کنیم و سپس ببینیم که این مفهوم چگونه در هنر و معماری و حتی شهرسازی به ظهور رسیده است. ظاهراً هیچ‌یک از تاریخ‌نگاران یادشده امری خلاف را بیان نکرده‌اند؛ زیرا مطابق آیات بسیاری در قرآن کریم، نیکوکاران در بهشت برین در باغهایی که نهرهایی از آب و شیر و شراب و عسل در آن جاری است، تا ابد متنعم خواهند بود؛ در حالی که پرنیان سبز بر تن دارند، کلامی مخالف میلشان نمی‌شنوند، معاشرینشان حوریانی درشت‌چشم‌اند که جنّ و انس پیش‌تر آنها را لمس نکرده‌اند و خوراکشان میوه‌های پاک و طعام لذیذ است. اگر معنای صوری آنچه را ذکر شد در نظر آوریم و آن را ملاکی برای

ت۵. تاج محل، آگرا. بخشی از تزیینات سنگی، مأخذ: *Islamic Art and Architecture, from Isfahan to the Taj Mahal*, p. 181

ت ۶. مدرسهٔ چهارباغ (مادرشاه)، اصفهان، بخشی از تزیینات فلزی در ورودی مدرسه با کتیبه‌ای فلزی که حدیث «أنَا مدینةُ العلم و علیٌّ بابُها» روی آن حک شده است. مأخذ: *اصفهان*، ص۱۳۸

شکل‌گیری هنر اسلامی بدانیم، باید پرسید که آیا تفریحگاههای متنوع جهان معاصر به واقعیت مادّی و محسوس چنین مفاهیمی نزدیک‌تر شده‌اند یا هنر و معماری اسلامی.

راز ماندگاری هنر اسلامی که با تصوّری از بهشت در عالم محسوس شکل گرفته است، نمی‌تواند لذتهایی باشد که موارد تحقق‌یافتهٔ آنها در بزرگ‌ترین مراکز تفریحی جهان در دسترس است؛ مکانهایی که صورت و معنا و اهدافشان در قطب مخالف هنر اسلامی قرار دارد. ناگزیر باید چنین فرض کرد که بهشت مفهومی دارد که برای برگزیدگانی روشن بوده است، آن‌چنان که گرابار می‌گوید، که آن را به شهود درمی‌یافته‌اند و در عالم محسوس عینیت می‌بخشیده‌اند. ناچار باید پذیرفت که این زیبایی رمزگونه که هیچ نوع تلذذ غریزی و نفسانی در آن متصوّر نیست، از روحانیتی متعالی سرچشمه می‌گیرد که صورت تنزل‌یافته‌اش در عالم ناسوت موجب ظهور زیبایی ویژه‌ای است. لذت دریافتن این زیبایی خلسه‌ای به دنبال می‌آورد که نه تنها بامداد خماری در پی ندارد، بلکه همه آگاهی است و در جستجوی حقیقت آن باید تا عالم ملکوت و جبروت اوج گرفت.

درک حسی از پدیده‌ها نمی‌تواند راهنمای خوبی برای رسیدن به مفاهیم باطنی‌ای باشد که نمایندهٔ آن‌اند؛ چنان‌که قاضی سعید قمی، از علمای دوره صفویه که خود را جالینوس زمان می‌خواند، با چنین دیدگاهی در رسالهٔ *کلید بهشت* می‌نویسد:

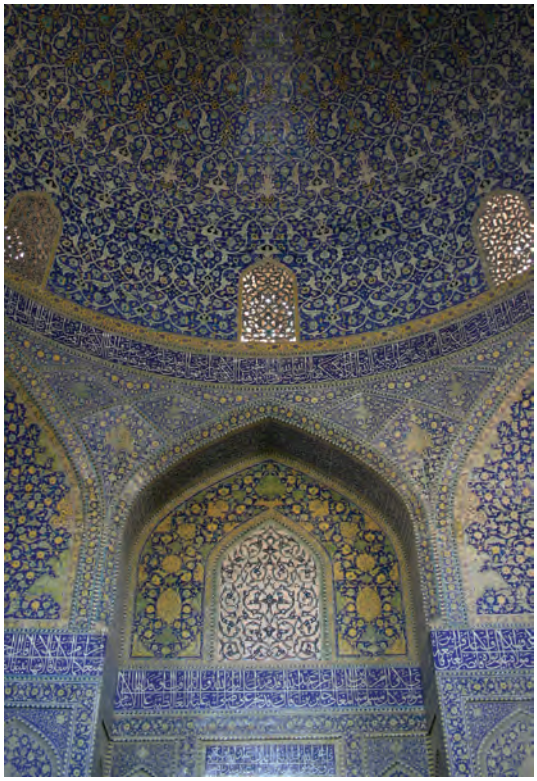
عالمی مشابه عالم محسوس هست همه عقلی و روحانی که هیچ چیز زمینی در آن نیست. ملائک آن عالم همه با انسان آشنا و مألوف‌اند و کسی را از دیگری وحشت و نفرت و ضدیت و مخالفتی نیست و همه از بودن با یکدیگر شادند؛ چه از یک منشأ و منبع‌اند. چیزهایی را می‌بینند که کسی در این عالم ندیده است و هریک ذات و روی خود را در آینهٔ ذات دیگری می‌بینند. آنجا همه چیز روشن و شفاف است و هیچ چیز تاریک و ظلمانی نیست، چه همه نورند در نور ... زیرا نظر و بینایی آنان به چشمهای فانی جسمانی نیست که ظاهر چیزها را می‌بینند و از دیدن باطن آنها ناتوان است، بلکه به چشمهای عقلی روحانی است.[۳۵]

## تجلّی راز آفرینش در هنر اسلامی

در فهم هنر اسلامی و اثبات این ادعا که این هنر تبلور معرفت به حقیقتی است که شناسنده‌اش را در موقعیت بهشتی قرار می‌دهد و نیز برای ادراک حقیقت بهشت و مراتب آن، ناگزیر باید به موضوع آفرینش در اسلام رجوع کرد. به جرئت می‌توان گفت راز زیبایی و ماندگاری هنر و معماری اسلامی منطبق بر همان رازی است که در خلق عالم دخیل بوده است؛ چنان‌که شیخ حیدر آملی از آن به «راز ربوبیت» یاد کرده،[۳۶] و شبستری در توصیف حقیقت حق تعالی بدان اشاره می‌کند:

حدیث کُنتُ کَنزاً رو فرو خوان
که تا پیدا ببینی سرّ پنهان[۳۷]

با توجه به معنای حدیث قدسی «کنز مخفی» (گنجی مخفی بودم، دوست داشتم شناخته شوم، پس مخلوقات را خلق



ت ۷ (راست). مسجد شیخ لطف‌الله، اصفهان، ۱۰۲۷-۱۰۱۰ق/ ۱۶۰۲-۱۶۱۸م. بخشی از کاشی‌کاری نما، مأخذ: همان، ص ۱۱۵

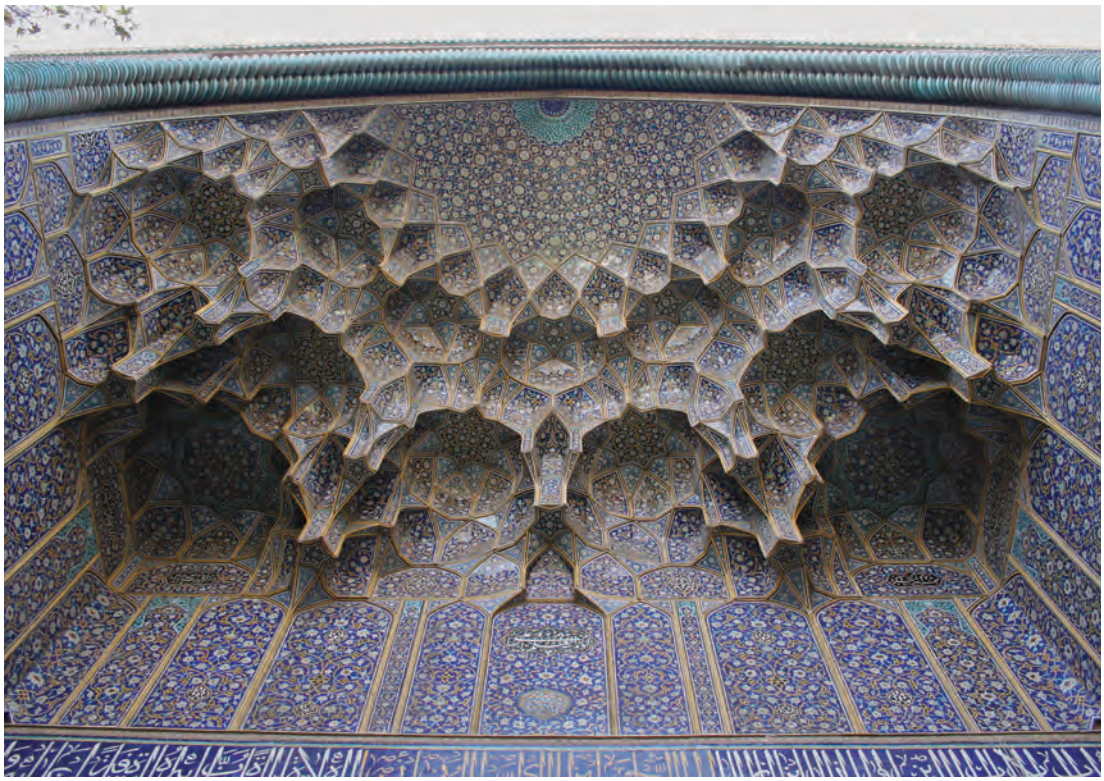
ت ۸ (چپ). مسجد جامع عباسی، اصفهان. ۱۰۳۹-۱۰۲۰ق/ ۱۶۳۰-۱۶۱۲م. نمایی از گنبدخانه

کردم تا مرا بشناسند)،[۳۸] اولین ظهور عشق از سوی خداوند علّت خلق عالم است. حضرت حق برای تماشای جمال خویش آینه‌ای می‌خواست که او را بنمایاند. هموست که اولین عاشق و اولین معشوق است. مقام احدیت، که مقام ذات بی‌تعین اوست، در اولین تعیّن خویش که نزول مرتبه به مقام واحدیت است، به صورت انسان کامل تجلّی می‌کند. «انسان کامل در برابر همهٔ تجلیات وجود شفاف و بی‌رنگ است.»[۳۹] به عکس، سایر مخلوقات به سبب استعدادهای مقید خود، شکل و رنگ متفاوتی به وجود می‌دهند و اختلاف در عقاید از همین‌جاست. مقام انسان کامل، مطابق آیات قرآن و احادیث قدسی و نبوی، از آنِ پیامبر اسلام حضرت محمّد مصطفی (ص) است. به همین دلیل، ابن عربی این مرتبه، یعنی اولین مجلای حق، را «حقیقت محمّدیه» می‌نامد. حقیقت محمدیه تابناک‌ترین آینه‌ای است که خداوند صورت خود را در آن می‌بیند. راز گنج پنهان با آشکار شدن در حقیقت محمدی از پرده برون می‌افتد. پس وجود حقیقی محمد (ص) خودِ عشق است؛ زیرا مطابق حدیث «اَوَّلُ ماخَلَقَ اللّه نوری»، اوّلین تعین حق تعالی عبارت‌ست از نور محمد (ص) نوری که مقصود کائنات و انگیزه‌ی خلق عالم و مظهر عشق الهی است، که فرمود: «لَوْلاک لَما خَلَقتُ الاَفلاکَ».[۴۰] همان طور که از الله فیض و امداد به جمیع اسماء کلی و جزئی می‌رسد، از حقیقت محمدی نیز به جمیع موجودات دیگر می‌رسد. بنا بر این، نور وجود او مانند خورشید اعظم است که همه چیز از آن سرچشمه می‌گیرد.[۴۱] این مقام محمدی[۴۲] همان مقام عقل اوّل، روح‌القدس، امّ‌الکتاب و قلم اعلا، یعنی مقام «نَفَس رحمانی» و مقام قاب قوسَین[۴۳] است.[۴۴]

خوارزمی، از شارحان *فصوص الحکم* ابن عربی، می‌نویسد:

> چون رسول ما، علیه‌السلام، اولین تعیّن از تعیّنات ذات احدیت است، شامل جمیع تعیّنات است، لاجرم او واحد فرد است که در وجود او را نظیری نیست؛ زیرا هیچ تعیّنی در مرتبه مساوی و بالاتر از مرتبهٔ او نیست، مگر ذات احدیت مطلق. پس مقام واحدیت مرتبهٔ او، و کمال هر اسم تحت کمال اوست.[۴۵]

دهد یکباره هستی را به تاراج
درآید از پی احمد به معراج
رسد چون نقطهٔ آخر به اوّل
در آنجا نه مَلَک گنجد نه مرسل[۴۶]



ت ۹. مدرسهٔ چهارباغ (مادرشاه)، اصفهان، سر در پوشیده شده با کاشیهای معرق، کتیبه‌ای به خط نستعلیق با متن حدیث «اَنَا مدینةُ العلمِ و علیٌّ بابُها» در زیر مقرنس‌کاری می‌بینیم.

مقام واحدیت به منزلهٔ مقام اسم «رحمن» است؛ اگرچه قبل از آن در «با» ی «بسم الله» ظاهر شده، و پس از آن مرتبهٔ اسم «رحیم» است که آن را «لوح محفوظ» و «کتاب مبین» خوانند.[۴۷] بر این اساس است که: «ن وَ القَلَم وَ مایَسطُرُون»[۴۸] (نون؛ و قسم به قلم و آنچه می‌نگارد) اشاره به این مراتب الهی است. مطابق علم جَفْر[۴۹]، حروف و اعداد نمایندهٔ مراتبی از حقیقت‌اند. به همین علت، می‌توان هریک از حروف را معادل عددی شمرد.[۵۰] چنین سنتی در ادوار قدیم‌تر در بین‌النهرین رواج داشت و از آنجا به میان فیثاغورسیان راه یافت. پس از آن دوباره از یونان به دیگر تمدنها، از جمله تمدن اسلامی رسید؛ به طوری که ابن‌سینا نیز در یکی از رسالات خود بدان می‌پردازد.[۵۱] در ایران چنین باوری در میان اهل اندیشه و غالب نحله‌های باطنی به منزلهٔ حقیقتِ پذیرفته رواج داشته است؛ چنان که در دوران صفویه «میرداماد، همانند بسیاری از حکمای پیش از خود، در برقراری رابطه میان اعداد و حروف الفبا و افلاک به جستجوی زمینهٔ مشترکی میان کتاب وحی و کتاب طبیعت و نیز میان عالم محسوس و عالم معقول برآمده است.»[۵۲] او با استناد به مفاهیم باطنی قرآن و از راه علم جَفر (ادراک تمثیلی حروف و اعداد) و نیز تفاسیر حِکمی کتب مقدس، نشان می‌دهد که می‌توان به راز عوالم مابعدالطبیعه و کیهان پی برد و به این حقیقت نایل شد که نه تنها حقیقت قرآن متناظر با قرآن تدوینی است؛ بلکه آن حقیقت ربّ همهٔ مظاهر یا قرآن تکوینی است، که همانا لوگوس یا حقیقت محمدیه است.[۵۳]

حضرت مثال و خیال ،که جایگاه پیدایی هنر در عرفان اسلامی تلقی می‌شود، حدّ واسط میان سه عالم روحانی مزبور و عالم محسوس است. هر چه در عالم محسوس است صورتی است از آنچه در عالم مثال است، که خود شأنی است از عالم ملکوت، و این یک خود صورت اسمی است از اسماءالله و هر اسمی صورت صفتی و هر صفتی وجهی از ذات احدیت.[۵۴] پس چون اعیان اشیا آیینهٔ حق‌اند، هر ذرّه‌ای از ذرات جهان آیینهٔ جمال اوست، که وجهی از وجوه اسماء الهی در او نموده شده است.[۵۵] چون حقیقت در هر آینه‌ای روبی می‌نماید، هر دم به صورتی دیگر در می‌آید و به حکم آینه هر دم دگرگون می‌شود و بر یک قرار نمی‌ماند. «از اینجاست که هرگز در یک صورت دو بار روی ننماید و در دو آینه به یک صورت پیدا نیاید.»[۵۶]

از این روست که صورتهای متنوع هنر اسلامی با

ت ۱۰. کاخ هشت‌بهشت، اصفهان، ح ۱۰۸۰ق/۱۶۷۰م. نمایی از داخل گنبد روی حوض میانی که در بالاترین نقطه به یک نورگیر می‌رسد.

وجود یگانگی حقیقت و معنایی که حامل آن‌اند، هرگز یکسان نیستند و نمی‌توانند یکنواخت و بدون تغییر باشند؛ زیرا متناسب با هر آینه در مکان و زمان خاص و وسعت وجودی آینه، حقیقت در آن متجلی می‌شود و رویی دیگر از رخسار خود را می‌نماید.

## مراتب بهشت

شیخ نجم‌الدین کبری، از بزرگان عرفان ایران در قرن ششم هجری، می‌نویسد: شکی نیست که وجود از کلیاتی تشکیل شده است؛ و هیچ وجودی نیست مگر اینکه فوق آن وجود دیگری است که ویژگی آن بیشتر و حسن و جمالش افزون‌تر. این سلسلهٔ صعودی به وجود حق تعالی منتهی می‌شود.[۵۷]

بدیهی است در عالم سلسله‌مراتبی‌ای که در آن، همهٔ موجودات جلوهٔ ظهور حقیقت‌اند، بهشت نیز از این ویژگی بی‌بهره نیست بهشتی که از بالاترین تا نازل‌ترین مراتب تجلّی خداوند را از مقام واحدیت تا محسوس در برمی‌گیرد.[۵۸] از آنجا که هر موجودی به اندازهٔ استعداد وجودی خویش قابلیت پذیرفتن نور وجود را دارد، انعکاس حقیقت نیز در آن مترتب بر مراتب وجودی است. این قابلیت نه تنها وجود را مقیّد می‌سازد، که معرفت را نیز.

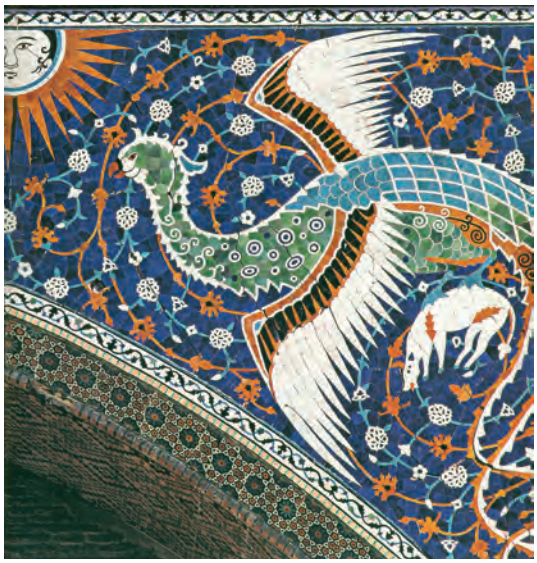
بنا بر این، چنان‌که معرفت به حقیقت به مرتبهٔ وجودی بازمی‌گردد، به تبع آن معرفت به بهشت نیز نمی‌تواند جدا از این معنا باشد. به عبارتی، بهشت اعلا چیزی جز معرفت به حقیقت در بالاترین مرتبهٔ خود نیست. بهشت هرکس مطابق همان معرفتی خواهد بود که از آن دارد و به عین آن را مشاهده کرده است. قابلیت وجودی امکان معرفت یافتن به آنچه را شخص می‌داند فراهم می‌آورد. هر انسانی از میان بی‌نهایت تجلیات ممکن وجود، تنها خود را می‌شناسد؛ چنان‌که ابن عربی در *فتوحات مکیه* می‌گوید: «تو تنها با خودت بر معروف خویش حکم می‌کنی. پس غیرخودت را نمی‌شناسی.»[۵۹] بنا بر این، محدودیت ادراکی مردمان اعتقاداتشان را نیز محدود می‌کند. خداوند قدرت نوعی شناخت دربارهٔ خویش را به مخلوقاتش تفویض می‌کند و به هریک اجازه می‌دهد به اندازهٔ استعدادشان از وجود دم زنند؛ و همین است که تنوّع آوای آنان را در ابراز وجود رقم می‌زند. خدای معبود هرکس مطابق همان تصوّری از اوست که بر آن فرد متجلی شده است. به همین دلیل، بنا بر «اِرجِعی اِلی رَبِّکِ»[۶۰] در قرآن مجید، بازگشت هرکس به سوی ربّ خویش و استقرار در بهشتی است که او خود مربوب آن بوده است. و باز در همین معناست حدیث نبوی که: «مَن عَرَفَ نَفسَهُ، فَقَد عَرَفَ رَبَّهُ»، هرکس

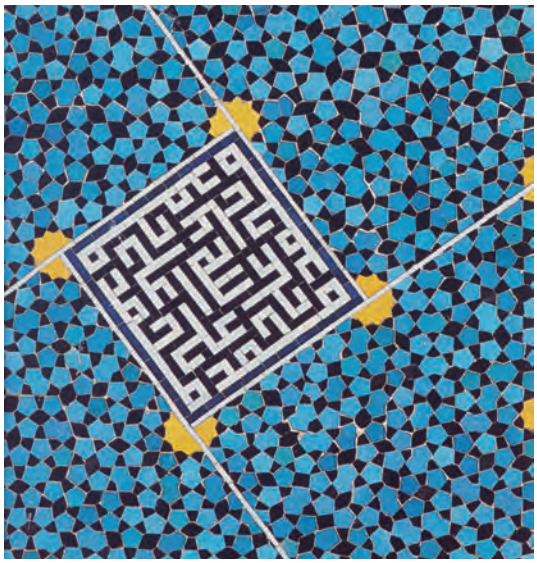
تصویر ۱۱ (راست). آرامگاه اکبر، سیکندره، ۱۰۲۱-۱۰۱۳ق/ ۱۶۱۳-۱۶۰۵م. تزیینات گچی با نقش درخت زندگی در هشتی بنا.ئ مأخذ: *The Art and Architecture of Islam 1250-1800*, p. 277

تصویر ۱۲ (چپ). محراب اولجایتو در شبستان زمستانی مسجد جامع اصفهان، قرن ۸ق/ ۱۴م.

خود را بشناسد، ربّ خویش را می‌شناسد. تجلّی الهی بر فرد ربّ اوست و همان علامتی است که در روز رستاخیز آن را می‌شناسد. همان‌طور که در سورهٔ «اعراف»[۶۱] آمده است، در قیامت هر کس با همان سیمایی ظاهر خواهد شد که حدّ معرفت او به حقیقت بوده است؛[۶۲] چنان‌که در سورهٔ «الرحمن» آیه‌ای مبتنی بر شناخت مجرمان از روی سیمای آنهاست.[۶۳] در واقع، مجرمان کسانی‌اند که معرفتی به حقیقت نداشته‌اند.

ابن عربی در *فتوحات مکیه* از ۵۱۰۵ مرتبهٔ بهشت سخن می‌گوید که فقط ۱۲ مرتبهٔ آن خاص مسلمانان است. تمایز میان بهشت و دوزخ از جهت مراتبی است که: «مردم در حیات پس از مرگشان مشاهده می‌کنند [و] عمیقاً تابع نحوه‌ی زیستشان در دنیاست»،[۶۴] که نه تنها متأثر از اهداف و آمالی است که برای خویشتن انتخاب می‌کنند، که تابع اعمال و اندیشه‌ها و افکاری است که این اعمال از آنها سرچشمه می‌گیرد. مطابق حدیثی نبوی، خداوند در روز حشر بر مردم در سلسله‌ای از صورتها تجلی می‌کند. آنان پیوسته صورتهای گوناگون تجلی او را تکذیب می‌کند؛ تا آنکه وی علامتی را بدانها نشان می‌دهد که ایشان آن را باز می‌شناسند؛ «آن علامت، اعتقاد ایشان در مورد ربّشان است.»[۶۵] تمایز انسان کامل از دیگران در آن است که او خداوند را در هر تجلّی بازمی‌شناسد، چنان‌که هیچ حدّی را بر خدا تحمیل نمی‌کند؛[۶۶] چه او خود جامع اسماء الهی است. چنین است مفهوم ذکر خداوند که در آن ذاکر به توصیف و یاد خداوند متذکر می‌شود، زیرا با گفتن نامی از اسماء الحسنای خداوند، معرفت خویش را بدان ابراز می‌دارد؛ چنان که می‌فرماید: «وَ مَن اَعرَضَ عَن ذِکری فإنّ لَهُ معیشةً ضَنکاً وَ نَحشُرُهُ یَومَ القیامةِ أعمیٰ»[۶۷] (هرکس از یاد من اعراض کند، زندگانی‌ای تنگ خواهد داشت و روز قیامت نابینا محشورش کنیم. و این نابینایی همانا معرفت نداشتن به حقیقت اوست. آنان که در جهت ظاهر کردن اوصاف الهی نهفته در درونشان به قدر وسع خویش کوشش کنند، در بهشت به تجلّی خدا، یعنی آگاهی کامل به صورت الهی درون خود، نایل خواهند شد، که چیزی نیست جز رفع حجاب و تجلّی دائمی و بی‌پایان خداوند، که هر لحظه پرده‌ای از رخسارش کنار خواهد رفت و جمال و جلال بیشتری از او بر آنان آشکار خواهد شد. پس بهشت و جهنم هرکس به اندازهٔ معرفتی است که از حقیقت داشته و مطابق آن عمل کرده است.





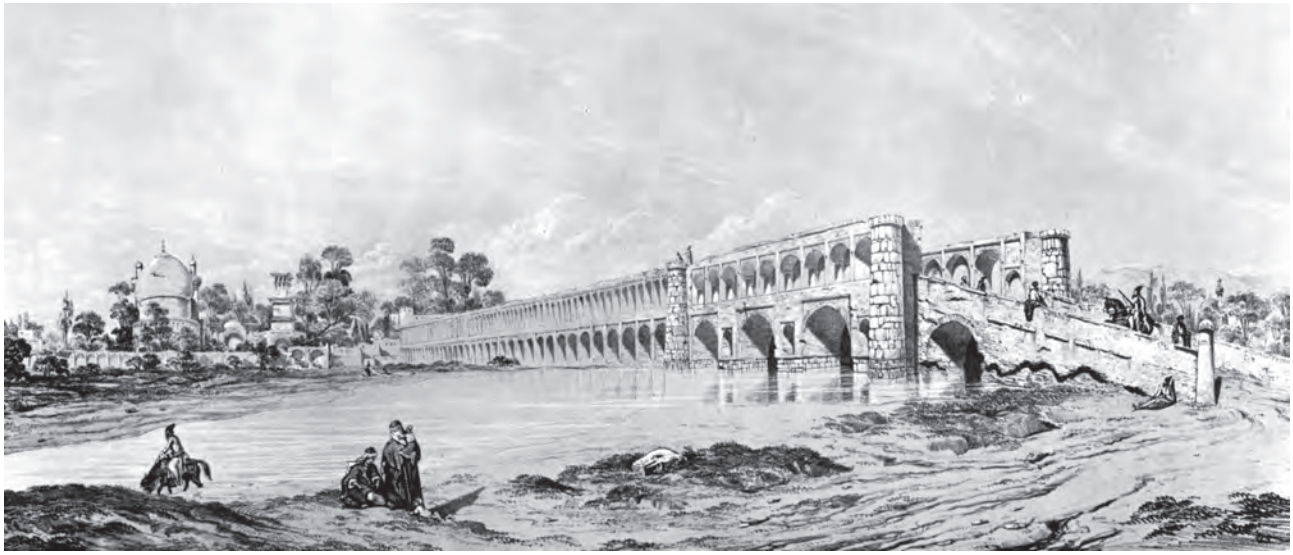
ت ۱۳ (راست). مدرسهٔ نادر دیوان بیگی، بخارا، ۱۰۲۱ق/۱۶۲۲م. بخشی از کاشی‌کاری سر در با نقش سیمرغ، مأخذ: *Islamic Art and Architecture, From Isfahan to the Taj Mahal*, p. 111.

ت ۱۴ (چپ). مدرسهٔ حکیم، اصفهان، ۱۰۶۷ق. کاشی‌کاری معرق با اسامی محمد (ص) و علی (ع) بر زمینه‌ای از کاشی معرق آبی. مأخذ: *اصفهان*، ص ۱۴۶

## حقیقت محمدیه: بهشت اعلی

هیچ جلوه‌ای از تجلّیات حق به پایهٔ حقیقت محمدیه نمی‌رسد، که همانا وجود پیامبر اسلام (ص) است.[۶۸] همو که خود صراط مستقیم[۶۹] است.[۷۰] و از همین رو، سیر سالک به حقیقت محمدیه، یعنی بالاترین مرتبهٔ بهشت ختم می‌شود، که مقام انسان کامل است. عالم افلاک و املاک و جمیع موجودات آن قائم به وجود انسان کامل است انسان کاملی که بر دوش هشت فرشتهٔ حامل عرش سوار است و خلیفهٔ خداوند بر زمین است.[۷۱] از همین‌جاست که حقیقت محمدیه همان بهشت اعلا شمرده می‌شود. پس معلوم است که راز هشت بهشت چیزی جز اشاره به حقیقت محمدیه نیست؛ مرتبه‌ای که نه تنها در شکل هشت‌ضلعی و گرههای هشت و ... در بسیاری از هنرهای اسلامی ظاهر می‌شود، که در معماری نیز «هشتی» فضای خاصی است و پایه‌ی هشت در سازهٔ سقف و ساخت گنبد هم نقش مهمی دارد.

از حقایق دیگری که می‌توان در این باب ذکر کرد این است که پیامبر اسلام از یک سو نمایندهٔ آدم و پیامبر ازلی است که جنبهٔ تاریخی ندارد، و از سوی دیگر در وجه تاریخی خود هم خاتَم و هم ختم‌کنندهٔ دَور پیامبری و کامل‌کنندهٔ ادیان الهی است. همهٔ پیامبران به‌واقع تجلّی نور محمدی‌اند و دورهٔ هستی از ازل تا ابد چیزی جز تشعشع خورشید بزرگ حقیقت محمدیه نیست که سرّ کمال محمدی خوانده می‌شود و در تمام حالات روحانی اولیای بزرگ و انسانهای کامل ظاهر می‌شود.[۷۲] محمّد (ص) تصویر حقیقت محمدیه در آینهٔ عالم محسوس است. پیامبر اسلام در عین حال نمایندهٔ جنبهٔ سه‌وجهی نبوت، یعنی روابط میان ولی و نبی و رسول است. نبوت حالت واسط میان ولایت و رسالت، یا نبوتِ فرستادهٔ خداست که شریعت را می‌آورد. مناسبات ولی و نبی و رسول را می‌توان به کمک سه دایرهٔ هم‌مرکز نشان داد که دایرهٔ مرکزی ولایت (جنبه باطنی نبوت که خاص دایرهٔ یاران و مقرّبان درگاه اوست)، دایرهٔ میانی نبوت (جنبهٔ ظاهری که ضمن در بر گرفتن قلمرو ولایت، مستلزم تبلیغ احکام شریعت است)، و دایرهٔ خارجی مظهر رسالت و آوردن شریعت تازه است.[۷۳] می‌توان این سه دایره را مشابه سه دایرهٔ هم‌مرکز حقیقت و طریقت و شریعت شمرد. بنا بر این، شخص پیامبر از زمین تا حقیقت خود در آسمان تمثیلی میان دو تثلیث قرار می‌گیرد، که هریک بیانگر شخصیت سه‌گانهٔ او در صورت و معناست. از همین روست که در تزیینات اسلامی سه نام الله و محمد و علی ظاهر می‌شود که از یک سو نمایندهٔ سه جنبهٔ حقیقت و طریقت و شریعت، و از سوی دیگر نشان‌دهندهٔ مقام رسالت و نبوت و ولایت است. شایان ذکر است که حقیقت محمدیه ظاهر اسم‌الله است؛ حقیقتی که با اولین تجلّی حق تعالی (گنج مخفی، باطن اسم‌الله) به ظهور می‌رسد. تبلور همین معناست که در شکل‌گیری



ت ۱۵. سی و سه پل (پل الله‌وردی خان)، گنبد و مناره‌های مدرسهٔ چهارباغ در امتداد خیابان چهارباغ در دوردست دیده می‌شود. مأخذ: *مجموعهٔ آثار معماری سنتی ایران (دوران اسلام)*، ت ۴۴

گنبد مساجد ایرانی در کنار دو مناره خود را نشان می‌دهد.

همچنین کلمهٔ مقدس «هو»، از اسماء خداوند، به حساب جمّل، با عدد ۱۱ برابر است. با در نظر داشتن هریک از وجوه سه‌گانهٔ مزبور با رمز کلی هو، عدد ۳۳ به دست می‌آید، که به حساب جمّل، رمز حقیقت محمدیه است.[۷۴] تصویر جنبهٔ سه‌وجهی حقیقت الهی در مرتبهٔ آینهٔ واحدیت؛ در صورت ناسوتی خود، یعنی شخص پیامبر اسلام به منزلهٔ ولی و نبی و رسول نمایان می‌شود. پس شخص پیامبر بر روی زمین به منزلهٔ تصویر آینه‌ای حقیقت خود در جبروت، میان دو ۳۳ قرار دارد، که یکی تصویر دیگری است.

از طرفی در قرآن مجید از هفت آسمان سخن می‌رود،[۷۵] که شیخ نجم‌الدین کبری از آن به مراتب هفت‌گانهٔ وجود یاد می‌کند: «انحصار شمارش زمین و آسمان هم که به عدد هفت منتهی شده اشاره به مراتب هفت‌گانهٔ وجود است.»[۷۶] عارف در سیر خود برای رسیدن به مقام انسان کامل (حقیقت محمدیه) دوایر وجودی را به مثابه سپهرهای هفت‌گانه‌ای پشت سر می‌گذارد، که در جهان درونی او، همتاهای خود را دارند و بالارفتن از هریک، اشاره به بالارفتن درونی از هفت پایه دارد، و این پایه‌ها لطیفه‌های وجودی یا اندامهای ظریف پیکرهٔ انسان نورانی‌اند که مراکز آگاهی و اندامهای فراحسی به شمار می‌روند.[۷۷] در عین حال، هر سپهری با رنگی ویژه انطباق می‌یابد. با صفا و پاکی تدریجی جزء آسمانی، رنگ و مقدار آن آسمان کم‌کم به آسمان دیگر ظاهر می‌شود، تا اینکه در دایرهٔ وجودی آن غرق می‌شود و نهایتاً به آسمان هفتم که بالاترین آسمانهاست می‌رسد، که جایگاه حقیقت محمدیه و به رنگ سبز زمرّدین است.[۷۸] چون میان پیامبر، تصویر ناسوتی رمز عدد ۳۳ تا حقیقت محمدیه، از زمین تا جبروت، ۷ آسمان فاصله است، پس محمد مصطفی برای رسیدن به حقیقت آغازین خود ۴۰ مرتبه را در عوالم روحانی طی می‌کند عددی که معادل «حرف میم» آغازگر نام محمد (ص) است. و از اینجاست که شبستری می‌گوید:

احد در میم احمد گشت ظاهر
در این دور آمد اوّل عین آخر[۷۹]

تعیّن ذات احدیت به اعتبار اسماء و صفات به حرف «میم» احمد و عدد مطابق آن ۴۰ است. عدد ۴۰ اشاره به دایرهٔ موجودات است که مظهر حقیقت محمدی‌اند:

ز احمد تا احد یک میم فرق ست
جهانی اندر آن یک میم غرق است[۸۰]

از سوی دیگر، حقیقت محمدیه با رمز ۳۳ در مقام واحدیت ظاهر اسم‌الله محسوب می‌شود، و خودْ آینهٔ مقام احدیت یعنی باطن اسم‌الله است. تصادفی نیست که عدد نام مقدس الله به حساب جُمّل ۶۶ است که جمع دو ۳۳ است. از آنچه در ارتباط میان اعداد ۳، ۷، ۳۳، و ۴۰ ذکر شد، از یک سو راز چهل ستونی که مضاعف شدنش

در شمال صحن مسجد انقلابی در معماری مسجد ایرانی شمرده شده[۸۱] گشوده می‌شود؛ و از سوی دیگر، اینکه چرا پلی در اصفهان صفوی به منزلهٔ تمثیلی از پل صراط، ۳۳ دهانه دارد. به نظر می‌رسد سی‌وسه‌پل تنها بنای اسلامی است که چنین حقیقتی در شکل‌گیری آن متجلّی است. و نیز اینکه «چهار» باغ عباسی(به نشانهٔ «چهار» باغ بهشت و «چهار» جوی روان در آن) با در بر داشتن بنای «هشت» بهشت و گنبد مدرسهٔ چهارباغ به نشانهٔ مقام واحدیت (درخت زندگی) و ساختن رمز ۳۳، درست در برابر «سی‌وسه»پل قرار می‌گیرد و بار دیگر تمثیلی از عدد ۶۶ پدید می‌آورد. بنا بر این، چنین حقیقتی خود را در برنامه‌ریزی و طراحی شهری نیز نشان می‌دهد.

**هم‌نشینی با حوریان**

یکی از عواملی که همواره اهل ظاهر را به خود جلب می‌کند و سبب می‌شود بهشت مکانی برای عیش و نوش و کامروایی با لذایذی مشابه لذایذ زمینی تلّقی گردد، توصیف حوریان درشت‌چشمی است که در آیاتی از قرآن مجید از آنها یاد می‌شود.

درون حسن روی نیکوان چیست
نه آن حسن است تنها گو که آن چیست
جز از حق می‌نیاید دلربایی
که شرکت نیست کس را در خدایی
کجا شهوت دل مردم رباید
که حق گه‌گه ز باطل می‌نماید[۸۲]

آنان زنانی‌اند با بصیرت و مستور، همچون درّ پوشیده در صدف، که دست هیچ انسان و جنّی بدانها نرسیده است. این آیات در دو سورهٔ بسیار مهم قرآن با تفصیل بیشتری آمده است: اول، سورهٔ «الرحمن»، که عروس سوره‌های قرآن لقب گرفته است، و همان‌طور که از نام آن برمی‌آید بر صفت رحمانیت خداوند تأکید دارد و لقبش بر محجوب بودنش؛ دوم، سورهٔ «الواقعه» که با آیات مهمی در توصیف اهل بهشت و دوزخ آغاز می‌شود. توجه کنیم که آیات بسیار مهم این دو سوره در توصیف بهشت هر یک مقوّم دیگری است. سوره «الرحمن» چنین آغاز می‌شود: «اَلرَّحْمنُ؛ عَلَّمَ الْقُرآنَ؛ خَلَقَ الاِنسانَ؛ عَلَّمَهُ الْبَیانَ...»[۸۳] (به نام خدای مهربان، که قرآن را به پیامبرش آموخت، انسان را خلق کرد و به او بیان تعلیم کرد.) بنا بر این، سرآغاز سوره در توصیف مقام اسم رحمن به منزله مقام واحدیت، همان نَفَس رحمانی است که خلقت به واسطهٔ آن صورت می‌گیرد، و بلافاصله با موضوع خلق انسان به مثابهٔ صورت انسان کامل دنبال می‌شود؛ حقیقتی که جامع اسماء الهی است، زیرا فقط او پذیرای امانت الهی شد امانتی که آسمانها و زمین و کوهها از پذیرفتنش سر باز زدند.[۸۴] در آیاتی از این سوره از دو دریا،[۸۵] که به علم علی (ع) و فاطمه (ع) تفسیر شده است، سخن می رود که حدّ یکدیگر را حفظ می کنند؛ و لؤلؤ و مرجان[۸۶] حاصل آنهاست، که به وجود امامان دوم و سوم، حسن و حسین (ع) تفسیر شده است. توجه داریم که این «چهار» تن پس از پیامبر اسلام اولین وجودهایی بودند که به پاسخ ازلی «أَلَستُ بِرَبِّکُم؟» پاسخ مثبت دادند. و هم ایشان اولین مراتب از تجلّی حقیقت‌اند، که با صفت گوهر و مروارید در صدف از ایشان یاد می‌شود، که همان ویژگی حوریان بهشتی در آیات مورد نظر نیز هست. در توصیف زنان زیباروی مستوری که هیچ جنّ و انسی قبلاً ایشان را ادراک نکرده است، هم آنها که همچون لؤلؤ و مرجان‌اند،[۸۷] این مشابهت خود را نشان می‌دهد. اگر توجه کنیم که در مسئلهٔ خلقت از وجه زنانه‌ای سخن می‌رود که امهات اسماء الهی‌اند،[۸۸] آیا نتیجه جز این خواهد بود که حوریان یاد شده چیزی نیستند جز حقیقت بکر و دست‌نیافته‌ای که هیچ جنّ و انسی پیش‌تر آن را درنیافته است؟ این وجه اُنوثت هستی است که به مثابهٔ حقیقتی مستور در آیات دیگری از سورهٔ «الرحمن» تکرار می‌شود؛[۸۹] و نیز در آیاتی از سوره «واقعه» از حوریانی با چشمانی زیبا سخن می‌رود که همچون لؤلؤ در صدف پوشیده‌اند؛[۹۰] و سپس در آیاتی دیگر از خلقت همیشه بکر ایشان سخن می‌رود.[۹۱] چه چیزی جز حقیقت متعالی برای اهل باطن می‌تواند چنان مستور باشد که پیش‌تر هیچ جنّ و انسی آن را درنیافته است؟ چرا این زیبارویان مستور با چشم زیبای خود توصیف می‌شوند؟

چه خواهد مردِ معنی ز آن عبارت
که سوی چشم و لب دارد اشارت
چه جوید از سر زلف و خط و خال
کسی کاندر مقامات است و احوال[۹۲]

چشم به بصیرتی دلالت می‌کند که صفت خداوندی است،[۹۳] که می‌فرماید: «اِنَّ اللهَ بَصیرٌ بِالعِبادِ»[۹۴] (همانا

خداوند بر بندگانش بیناست). آیا برای آنان که در بهشت پرنعمت جاودانه متنعم‌اند و در سوره «واقعه» به صفت «السابقون السابقون، اولئک المقربون، فی جَنّتِ النَّعیم»[۹۵] توصیف می‌شوند، چیزی جز تجلّی خداوند در برترین مرتبهٔ خود می‌تواند مستور بوده باشد؟ چه چیزی جز حقیقت می‌تواند همیشه بکر باشد؟

آنچه بر اهل بهشت از تجلّی خداوند رخ می‌نماید، همانا حقیقت آغازینی است که هردم پرده از صورتهای رنگارنگ و متنوع خود برمی‌دارد. بهشت به معنای رؤیت حقیقتْ جاودانی است؛ چه، خودنمایی پایان‌ناپذیرِ حقیقت یگانه هیچ‌گاه تکراری نیست همان چشمه‌ها و حور و نهرهای همواره جاری شیر، عسل، آب، و شرابی که در قرآن ذکر می‌شود. چنین است که ابن عربی در *فتوحات مکیه* می‌نویسد:

> در بهشت، در هر لحظه خلق جدید و نعیم جدیدی در کار است، تا آنکه ملامت و خستگی حاصل نشود[...]. اهل بهشت در هر نظری که به مُلک و پادشاهی خود می‌کنند، امر و صورتی می‌بینند که قبل از آن هرگز ندیده بودند.[۹۶]

حقیقت خداوندی است که هیچ‌گاه از تجلّی باز نمی‌ایستد؛ و کسی که به وجود او علم یابد، هر آن تجلّی و انعقاد دیگری از هستی بدو می‌نمایند. شخص با دریافت انکشافِ تجلیاتِ الهی، به حقانیت هر عقیده و به حکمت پنهان در پشت هر عقد و گرهی که در تار و پود حق منعقد می‌شود پی می‌برد، که همان تقیّد وجودشناختی‌ای است که انسان صاحب‌عقیده نشان می‌دهد. و تنها انسان کامل است که حدّی بر این شناخت از تجلّی خداوندی نمی‌زند؛ چه، تنها او آگاه بر تمامی اسماء خداوندی است و آنها را می‌شناسد.[۹۷]

مجازی نیست احوال حقیقت
نه هر کس یابد اسرار طریقت[۹۸]

رخ اینجا مظهر حسن خدایی است
مراد از خط جناب کبریایی است
رخش خطی کشید اندر نکویی
که از ما نیست بیرون خوبرویی[۹۹]

این مفهوم از حقیقت بار دیگر در آیاتی از سورهٔ «واقعه» کامل می‌شود که می‌فرماید: «این قرآنی است گرامی در کتابی پوشیده، مکتوب که جز پاکان دست کسی به آن نمی‌رسد.»[۱۰۰] آیا می‌توان تشابهی میان حقیقت قرآن کریم، که جز دست پاکان (اهل بهشت) بدان نمی‌رسد، با حوریان مستوری یافت که پیش‌تر حجاب از وجود زیبای خود برای هیچ جنّ و انسی برنداشته‌اند؛ چنان‌که می فرماید: «و چون تو قرآن را تلاوت کنی، ما میان تو و آنها که به قیامت ایمان ندارند، حجابی بداریم که آنها از فهم حقایق آن دور و مستور مانند.»[۱۰۱] بنا بر این، پاداشی که شایستهٔ برگزیدگانی است که به بهشت راه می‌یابند، همانا معرفت به حقیقتی است که در چنین مرتبه‌ای از بکر بودن جای دارد.

نهفته زیر هر مویی از آن باز
هزاران بحر علم از عالم راز
ببین مرآت قلب و عرش رحمن
ز خط و عارض زیبای جانان[۱۰۲]

## باغهای بهشت

توصیف باغهای بهشت با درختان و نهرهایی که در آنها جاری است خالی از این مفهوم نیست. مطابق آیاتی از سورهٔ «الرحمن»،[۱۰۳] بهشت چهار باغ دارد[۱۰۴] که چهار جوی در آنها جاری است. آیات دیگری در قرآن مجید از همین معنا سخن می‌گوید: «مَثَلُ الْجَنّـة الَتی وُعِدَالْمُتَّقُونَ فیها اَنْهارٌ مِنْ ماءٍ ... .» (حکایت بهشتی که به مومنان وعده داده شده این است که در آن نهرهایی جاری است از آب گوارا و نهرهایی از شیر بی‌آنکه طعمش هرگز عوض شود، و نهرهایی از شراب ناب که نوشندگانش را از لذت سرشار سازد و نهرهایی از عسل مصفّا... .)[۱۰۵]

این چهار جوی به علم ادیان تفسیر شده، که بر دو قسم است: علم ظاهر و علم باطن، این دو، با اینکه از قرآن و حدیث سرچشمه گرفته‌اند، گویی دو رودخانه‌اند که در حوض کوثر می‌ریزند، که در آن وحدتی به کثرتی پوشیده نمی‌شود و کثرتی به وحدت پنهان نمی‌گردد و جامع بین ظاهر و باطن است. از آنجا نهرهای علوم حضوری و حصولی جاری می‌شوند، که از مظاهر آنها در بهشت به نهرهای چهارگانه تعبیر شده است.[۱۰۶] در خبر آمده که در بهشت یک‌صد درجه است که فاصلهٔ هر درجه تا دیگری مانند فاصلهٔ زمین است تا آسمان. فردوس بالاترین درجه است، که از آن رودخانه‌های چهارگانه جاری است و بالای آن عرش است.[۱۰۷] درجهٔ هر انسانی

در بهشت یا دوزخ عین نسبت مربوبیت اوست؛[۱۰۸] به این معنا که جایگاه آخرت هرکس متناسب با معرفتی است که به وجود حق تعالی دارد و اینکه خودْ مربوب چه اسمی از اسماءالله قرار می‌گیرد. چنین است که احوال بهشتی عبارت از وقوف آدمی به «ناموس سرّی عالم به منزلهٔ تجلّی الهی» است که خود را با آن وفق می‌دهد. «آن کو بدین معرفت نایل آید، خدا او را آن منصب قضاوت می‌دهد که در باب وجودهای واقعی عالم حکم بدهد.»[۱۰۹]

عارف با ادراک حقایق اشیا و امور خارجی، از خواب قاطع و جازم عبودیت در برابر آنان آزاد می‌شود و در این حال، با واهب این معلومات مسلّم هم‌حضور است. بر این اساس، تخیل تجلّی الهی، تخیّل حقیقی، عین سرّ قدرت خلاقهٔ جمیع عوالم است و همین به معنای شب‌زنده‌دار و بیدار و اهل‌الاعراف بودن، به معنی محل قرب الهی است.

اصطلاح اسرارآمیز «الاعراف» که از ریشهٔ معرفت دانسته می‌شود، یعنی: «معرفت حکمت عالیه، معرفتی که سیر و سلوک روحانی است.»[۱۱۰] در قرآن کریم اعراف دیواری یا حصاری یا کوهی است در میان بهشت و جهنم، که در آنجا انسانهای با قریحهٔ خداداد در شناخت چهره‌ها مقیم‌اند و قادرند عمق باطن و کُنه وجود هرکس را از روی چهره‌اش بشناسند. به زعم متألهان شیعه، آنها چهارده معصوم‌اند. «هیچ کس به فردوس وارد نمی‌شود، مگر آنکه آنان او را بازشناسند و بپذیرند؛ ولی آنان نمی‌توانند کسی را بشناسند، مگر آنکس که خودْ آنها را بازشناخته است.»[۱۱۱] پس اعراف ارتفاعی است مشرف به درک تجلّی الهی؛ یعنی مشاهدهٔ ذات الهی از راه کشف و شهود به اینکه با صفات خود در چیزی متجلّی شده است و هر چیزی صورتی از تجلّی خود اوست. و این معنا به حدیثی نبوی[۱۱۲] بازمی‌گردد که بر سراسر تأویل قرآن کریم حکم‌فرماست؛ و مضمون آن این است که هر آیه ظاهری دارد و باطنی.[۱۱۳]

با مفارقت روح آدمی از کالبد حسی، تن و جسم مثالی از ظلمت و کدورت عنصری عاری، و از روی صفا و روشنی مانند آب صافی خواهد بود که هرچه در برابرش قرار گیرد، صورت در او بنماید و منعکس گردد. و آنچه در نفس نقش بسته و از کالبد صورت گرفته به فعلیت آید و ظاهر شود و به مناسبت مصوَّر و مجسَّم گردد؛ مانند حور و قصور و باغها و میوه‌ها و نهرها و نیز اضداد آنها از مار و کژدم و آتش و ...، که وجه مناسبت هر یک با عملی که مترتب بر آن است بر صاحبان بصیرت پوشیده نیست. چنین است که عشق و محبت به صورت جویهای شراب، اذکار و ستایش خداوندی به صورت انگور و سیب، و لذت طاعت و عبادت به صورت گلهای رنگارنگ ظاهر شود. صدق و اخلاص و پرهیزگاری و تقوا و معرفت به شکل حور و غلمان و قصرهایی از درّ و مروارید و لعل و فیروزه جلوه‌گری نماید و صفات و کردار بد انسانی به صورت سگ و مار و اژدها و خوک و ... . به عبارتی، ظهور حسنات در آخرت به حور و قصور تمثیل شده است و سیئات به مار و کژدم.[۱۱۴] «و این روضه و قصر و اشجار و اثمار و انهار و نور و نار و کژدم و مار و ظلمت و خضرت و آتش» همان اخلاق و نیات و اعمال شخص است که بدین شکل مصور می‌شود:

لاله و گلها و ریحان و سمن
جمله طاعات‌ست و اخلاق حسن
حور و غلمان جملگی اوصاف تواست
مهر و مه روح‌ست و قلب صاف تواست
قصر مروارید و درّهای ثمین
شد دل پر نور تو ای مرد دین
جوی خمر و جوی آب و جوی شیر
نیست جز اوصاف پاک دل‌پذیر[۱۱۵]

چون تعین حسی مرتفع گردد و روح و بدن متحد شوند، جمیع اعضا مانند دل سالک صافی و نورانی می‌شود و کدورت و ظلمت باقی نمی‌ماند و فیض الهی بر وی تجلی می‌کند و بی کمّ و کیف مشاهدهٔ جمال حضرت ذوالجلال می‌کند و از علم‌الیقین به عین‌الیقین می‌رسد و شراب تجلی جمال الهی موجب سکر و بی‌خودی وی می‌شود. عارف واصل در مکاشفات بی‌تأویل خود حضرت حق را می‌بیند که همچون ساقی به ایشان شراب می‌دهد، که فرمود: «وَ سَقّا هُم رَبّهُم شَراباً طَهوراً» (بیاشامانید آنان را پروردگارشان شرابی که پاک و پاک کننده باشد)[۱۱۶]؛ لذتی که از مشاهدهٔ جمال محبوب، نوشندگانش را از غایت خوشی، بی‌خود و نیست می‌کند و در دولت جاوید و سعادتمند ساکن؛ شوق و آرزویی که با وجود آن سکر و حیرت، خواهان و مشتاق آن‌اند که هر ساعت و هر لحظه دیدار دیگر بینند و بادهٔ دیگر نوشند. در مقام مشاهدهٔ

جمال معشوق و سکر و استغراق عاشق، بهشت و حور و خلد را با وجود دوام بقا، چه وزن و بهایی است؟[۱۱۷]

قومی به گزاف در غرور افتادند
و اندر طلب حور و قصور افتادند
معلوم شود چو پرده‌ها بردارند
کز روی تو دورِ دورِ دور افتادند[۱۱۸]

مولانا در *کلیات شمس* قدم گذاشتن به باغهای بهشت را با گشایش راز سورهٔ مبارکهٔ «فتح»، و روان شدن جویها را در سینه‌اش با تمثیل به سورهٔ «انشراح» از خداوند آرزو می‌کند سورهٔ کوتاهی در بیان شرح صدری که خداوند به پیامبر اسلام افاضه فرمود.[۱۱۹] در *مثنوی معنوی* نیز عرش را معدن عدل و داد و چهار جوی روان در زیر آن را جوشنده از مغفرت و بخشایش خداوندی می‌شمارد که در بهشت جاری است؛ و این همه هیاهو از ریختن بخشی از آن بر خاک تیرهٔ کالبد انسانی برخاسته است. شیر سبب پرورش او، خمر برای دفع غصه و اندیشه، انگبین داروی تن رنجور، و آب اصل هر چیز است و پاکی و طهارت بدان‌ست:

جوی شیر و جوی شهد جاودان
جوی خمر و دجلهٔ آب روان
پس ز عرش اندر بهشتستان رود
در جهان هر چیز کِی ظاهر شود
جرعه‌ای بر خاک تیره ریختند
زان چهار و فتنه‌ای انگیختند[۱۲۰]

بنا بر این، چهار باغ بهشت و جویهای روان در آن و گلها و زیباییهای آن جز نیل به لقای حق در مقام انسان کامل نیست، که همان حقیقت محمدیه است؛ حقیقتی که در بنای گنبد متمثل می‌شود و در معماری مسجد نقطهٔ عطفی محسوب می‌گردد. چون این تمثل ریشه در زمین دارد و به آسمان راه می‌برد، چون درخت زندگی یا سدرةالمنتهی است که در شخص پیامبر متجلی شده و از زمین تا بهشت طی مراتب می‌کند که حتی مَلَک نیز بدان راه ندارد؛ زیرا جایگاه او مقام قاب قوسین است، که حتی جبرئیل امین را بدان راهی نیست:

عقل چون جبریل گوید احمدا
گر یکی گامی نهم سوزد مرا
تو مرا بگذار و زین پس پیش ران
حدّ من این بود ای سلطان جان[۱۲۱]

بر این اساس، می‌توان نتیجه گرفت که زیباترین صورتهای معماری اسلامی بر پایهٔ معرفت سازندگانی شکل گرفته است که بالاترین مرتبه‌اش اولین تعیّن گنج مخفی یا بهشت اعلاست؛ و به تبع ادراک هر هنرمند از مراتب چنین حقیقتی، در صورتهای متنوع آثار آنان ظاهر می‌شده است. رؤیت مراتب زیبایی بسته به قابلیت وجودی فرد به او امکان پدید آوردن آثاری را می‌بخشیده است که جز معرفت به حقیقت آن، راهی برای شناختش به نظر نمی‌رسد.

با اینکه بسیاری از مورخانْ هنر اسلامی را به هنر حکومتهای اسلامی تعبیر کرده‌اند، باید توجه داشت که خلفای اموی و عباسی در دورهٔ اولیهٔ حکومت اسلامی، و دیگر حاکمان سرزمینهای اسلامی در دوره‌های بعد، سفارش‌دهنده (به تعبیر امروزی: کارفرما) و نیز استفاده‌کنندهٔ بناها و آثار هنری بودند، نه طرّاح و سازندهٔ آنها. اما آنان دست‌کم از نظر مدیریت، که کار را به اهل هنر و معرفت می‌سپردند و به چنان درکی رسیده بودند که از قدرت و ثروت خود ولو برای نام‌آوری، در پدیدآوردن آثار هنر اسلامی بهره بگیرند، سزاوار ستایش‌اند. اگرچه جاه‌طلبی، قدرت و ثروت آنها سبب پدیدآمدن زیباترین و شگفت‌انگیزترین بناهای روزگار خود شد که در گسترهٔ پهناور اسلام، از اسپانیا تا فیلیپین، هویتی یکتا را رقم زده است؛ می‌توان یقین داشت که این آثار حاصل سپردن کار به هنرمندانی است که از طریق درآمدن به جمع حلقه‌های طریقت و گام زدن در مراتب معرفتی، به چنان مقامی در حرفه و پیشهٔ خود دست می‌یافتند که اثرشان هویت‌بخش هنر و معماری اسلامی شد، زیرا قادر بودند صورتی از حقیقت را در قالب اثر هنری متناسب با عالم ویژهٔ روزگار خود متجلی سازند. چنان هنرمندانی با دست یازیدن به آنچه شریعت اسلام بدان رسیده بود، با طیّ طریق معرفت به حقیقت رسیدند و درک خود را از آن، در صورت آثار هنری (به‌ویژه معماری) چنان به ظهور رساندند که بری از زمان و مکان، مشحون از رازی است که ظهور عالمْ خود وابسته بدان است.

پس روشن است که در پرسش از هنر و معماری اسلامی نمی‌توان از طریق شیوه‌های تحصّلی یا اثبات‌گرایانه (پوزیتیویستی) به پاسخی کامل دست یافت. اگرچه ظاهراً هیچ نظر خلافی داده نشده و نوشته‌هایی از

مقولهٔ آنچه مثال آورده شد، حاصل رجوع به اصل آثار و متن قرآن مجید است، به سبب نادیده‌گرفتن لایه‌های متفاوت معنایی که حاصل ممارست در فهم مفهوم باطنی اسلام است، از پوسته و ظاهر گامی پیش‌تر نمی‌رود. حال که درک حقیقت هنر به صورت معمّای زمانهٔ ما درآمده است و دست‌یابی بدان چنان بعید و ناممکن می‌نماید که بی‌خبری از آن سبب انکارش می‌شود؛ حال که نه فقط به‌وجود آوردن آثار هنر حقیقی، که امکان فهم آن از طریق شهود و سلوک معنوی میسر نیست، شاید دست‌کم بتوان به شیوه‌ای همچون پدیدارشناسی، تا حدی به دریافت حقیقت هنر اسلامی نایل شد.□

## کتاب‌نامه


آلن، تری. «تصویر بهشت در هنر اسلامی»، ترجمهٔ امینه انجم شعاع، در: *گلستان هنر*، ش ۴ (تابستان ۱۳۸۵)، ص ۵۱-۶۶.

آملی، شیخ حیدر. *نصّ‌النصوص در شرح فصوص‌الحکم*، ترجمهٔ محمدرضا جوزی، تهران، روزنه، ۱۳۷۵.

ابن سینا، شیخ‌الرئیس حسین بن عبدالله. *تسع رسائل*، قاهره، مطبعهٔ هندیه، ۱۹۰۸.

ابن عربی،شیخ اکبر محی‌الدین. *فتوحات مکیّه*، ترجمهٔ محمد خواجوی، تهران، مولی، ۱۳۸۱، ج ۱.

استیرلن، هانری. *اصفهان: تصویر بهشت*، ترجمهٔ جمشید ارجمند، تهران، فرزان روز، ۱۳۷۷.

پاپادوپولو. *معماری اسلامی*، ترجمهٔ حشمت جزنی، تهران، مرکز نشر فرهنگی رجاء، ۱۳۶۸.

توشیهیکو ایزوتسو. *صوفیسم و تائوئیسم*، ترجمه محمدجواد گوهری، تهران، روزنه، ۱۳۷۸.

چیتیک، ویلیام. *عوالم خیال، ابن عربی و مسئلهٔ اختلاف ادیان*، ترجمهٔ قاسم کاکایی، تهران، هرمس، ۱۳۸۴.

خوارزمی، تاج‌الدین حسین بن حسن. *شرح فصوص‌الحکم مُحی‌الدین بن عربی*، به اهتمام نجیب مایل هروی، تهران، مولی، ۱۳۶۴.

دهباشی، علی. *اصفهان* [عکس‌های مجید شیرخانی و دیگران]، تهران، خانهٔ فرهنگ و هنر گویا، ۱۳۸۲.

دیکی، جیمز. «الله و ابدیت: مساجد، مدارس و مقابر»، در: *مجموعه مقالات معماری جهان اسلام تاریخ و مفهوم اجتماعی آن*، ویراستهٔ جرج میشل، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، مولی، ۱۳۸۰.

سمنانی، علاءالدوله. *مصنفات فارسی، رساله: سَلْوَةالعاشقین و سکینةالمشتاقین*، به اهتمام نجیب مایل هروی، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹.

شایگان، داریوش. *آیین هندو و عرفان اسلامی*، ترجمهٔ جمشید ارجمند، تهران، فرزان روز، ۱۳۸۲.

شبستری، شیخ‌محمود. «گلشن راز»، در: *مجموعه آثار شیخ محمود شبستری*، به اهتمام صمد موحد، تهران، طهوری، ۱۳۷۱.

طهوری، نیّر. «مقام بهشت در هنرهای سنتی ایران»، در: *خیال*، ش ۱۶ (زمستان ۱۳۸۴)، ص ۴-۱۷.

عراقی، فخرالدین ابراهیم. *دیوان عراقی*، تهران، نگاه، ۱۳۸۰.

فیض کاشانی، ملامحسن. «رسالهٔ مشواق»، در: *شناخت شاخصهای عرفانی (مجموعهٔ سه رساله در شرح اصطلاحات مکتب عرفان)*، تهران، نور فاطمه، ۱۳۶۳.

_____. *کلمات مکنونه*، تصحیح عزیزالله العطاروی القوچانی، تهران، فراهانی، ۱۳۶۰.

قاضی سعید قمی، میرزا محمد سعید. *کلید بهشت*، به اهتمام سیدمحمد مشکوة، تهران، الزهرا، ۱۳۶۲.

قونوی، صدرالدین. *مصباح‌الانس حمزه فناری یا پیوند استدلال و شهود در کشف اسرار وجود*، با مقدمه و ترجمهٔ محمد خواجوی، تهران، مولی، ۱۳۸۴.

کُربَن، هانری. *ارض ملکوت*، ترجمهٔ ضیاءالدین دهشیری، تهران، طهوری، ۱۳۷۴.

_____. *انسان نورانی در تصوف ایرانی*، ترجمهٔ فرامرز جواهری‌نیا، تهران، گلبان، ۱۳۷۹.

گرابار، اولگ. *شکل‌گیری هنر اسلامی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۹.

لاهیجی، شیخ‌محمد. *شرح گلشن راز*، به کوشش کیوان سمیعی، تهران، انتشارات محمودی، ۱۳۳۷.

*مجموعهٔ آثار معماری سنتی ایران* (دوران اسلام)، تهران، انتشارات سازمان جغرافیایی نیروهای مسلح.

مولوی، جلال‌الدین محمد. *کلیات شمس*، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۰.

_____. *مثنوی معنوی*، تصحیح رینولد. ا. نیکلسون، تهران، هرمس، ۱۳۸۲.

نجم‌الدین کبری، مولانا ابوعبدالله احمد خیوقی خوارزمی. *فوائح الجمال و فواتح الجلال*، ترجمهٔ محمدباقر ساعدی خراسانی، تهران، مروی، ۱۳۶۸.

نصر، سیدحسین. *سنت عقلانی اسلامی در ایران*، ترجمهٔ سعید دهقانی، تهران، قصیده‌سرا، ۱۳۸۳.

هوگ، ج. و هانری مارتن، *سبک‌شناسی هنر معماری در سرزمینهای اسلامی*، ترجمهٔ پرویز ورجاوند، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۷۵.

هیلن‌براند، رابرت. *معماری اسلامی*، ترجمهٔ ایرج اعتصام، تهران، شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری، ۱۳۷۷.

Allen, Terry. *Imaging Paradise in Islamic Art*, Solipsist Press, P. O. B. 123, Occidental, Calif, 95465, Copyright 1993. 1995 by Terry Allen.

Blair, Sheila S. , Johnatan M. Bloom. *The Art and Architecture of Islamic 1250-1600*, Yale University Press. New Haven and London, 1944.

Hillenbrand, Robert. *Islamic Architecture: Form, Function and Meaning*, London, Thames and Hudson, 1998.

Reinhart, Kevin A., et al., *Images of Paradise in Islamic Art.*

Stierlin, Henri. *Islamic Art and Architecture, From Isfahan to Taj Mahal*, London, Thames and Hudson, 2002.

## پی‌نوشتها

۱. عضو گروه پژوهشی نقد فرهنگستان هنر. خلاصهٔ بخشهایی از این مقاله در «چهارمین هم‌اندیشی نقد هنر»، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۶ اسفند ۱۳۸۵ (در محل موزهٔ هنرهای معاصر تهران)، عرضه شده است.

2. «*Images of Paradise in Islamic Art.*»

3. Terry Allen, *Imaging Paradise in Islamic Art.*

۴. ترجمهٔ این مقاله با عنوان «*تصویر بهشت در هنر اسلامی*» در *گلستان هنر*، ش ۴، منتشر شده است.

5. Robert Hillenbrand, *Islamic Architecture: Form, Function and Meaning*;.

۶. هیلن‌براند، *معماری اسلامی*، ص ۴۹.

۷. منظور آیهٔ ۳۵ سورهٔ مبارک نور است.

۸. هیلن‌براند، همان، ص ۵۴ و ۵۵.

۹. همان، ص ۵۶.

۱۰. پاپادوپولو، *معماری اسلامی*، ص ۲۶.

۱۱. همان، ص ۲۵۹.

۱۲. همان، ص ۹۲.

۱۳. همان، ص ۹۳.

۱۴. همان، ص ۹۵.

۱۵. همان، ص ۹۶.

۱۶. همان‌جا.

۱۷. همان، ص ۹۷.

۱۸. گرابار، *شکل‌گیری هنر اسلامی*، ص ۱۴۷.

۱۹. همان‌جا.

۲۰. همان، ص ۱۴۸.

۲۱. همان، ص ۱۴۹.

۲۲. همان‌جا.

۲۳. همان، ص ۱۵۱.

۲۴. همان، ص ۱۸۱.

۲۵. همان، ص ۱۸۴.

۲۶. همان، ص ۱۸۵.

۲۷. هوگ و مارتن، *سبک‌شناسی هنر معماری*، ص ۲۰.

۲۸. همان‌جا.

۲۹. همان، ص ۲۱.

۳۰. زمر (۳۹): ۲۰.

۳۱. هوگ و مارتن، همان، ص ۲۲.

۳۲. جیمز دیکی، «الله و ابدیت: مساجد، مدارس و مقابر»، ص ۳۴.

۳۳. همان‌جا.

۳۴. هانری استیرلن، *اصفهان: تصویر بهشت*، ص ۱۸۷.

۳۵. قاضی سعید قمی، *کلید بهشت*، ص ۱۲۸.

۳۶. شیخ حیدر آملی، *نص النصوص در شرح فصوص الحکم*، ص ۴۰۶.

۳۷. شیخ محمود شبستری، *گلشن راز*، ص ۷۲.

۳۸. حدیث قدسی «کُنتُ کَنزاً مَخفیاً فَأحْبَبْتُ اَنْ اُعرَفْ فَخَلَقْتُ الْخَلق لِکَی اُعرَف».

۳۹. چیتیک، *عوالم خیال، ابن عربی و مسئلهٔ اختلاف ادیان*، ص ۲۳۶.

۴۰. حدیث قدسی که حق تعالی به محبوب ازلی و ابدی حضرت حقیقت محمدی خطاب کرد و فرمود که «اگر نمی‌بودی ای محمد، هر آینه خلق نمی‌کردم افلاک را.»

۴۱. لاهیجی، *شرح گلشن راز*، ص ۳۲۲– ۳۲۱.

۴۲. همان، ص ۱۱۲.

۴۳. قاب قوسین اشاره است به آیهٔ «فَکانَ قابَ قوسَینَ اَوادنی» (بدان نزدیکی که با او به قدر دوکمان یا نزدیک‌تر از آن شد). نجم (۵۳): ۹.

۴۴. خوارزمی، *شرح فصوص الحکم*، ص ۲۰.

۴۵. همان، ص ۷۷۴.

۴۶. شیخ محمود شبستری، همان، ص ۸۰.

۴۷. خوارزمی، همان، ص ۲۰.

۴۸. قلم (۶۸): ۱.

۴۹. یکی از علوم غریبه که از غیب خبر می‌دهد. و.

۵۰. «تنظیم و تدوین علم تمثیل و رموز عددی حروف یا علم جفر را که نظیر آن نزد فیثاغورسیان قدیم و پیروان مکتب قبّاله در مغرب زمین نیز وجود داشته است، در عالم اسلامی به حضرت علی (ع) نسبت داده‌اند. این علم سهمی مهم در بیان عقاید بعضی از طرق تصوّف و برخی از مکاتب شیعه داشته و اساس تأویل بعضی از آیات قرآن است [...]. از حروف الفبای عربی، ۱۴ حرف در فواتح سور قرآن مجید ذکر شده است. اخوان الصفا نیز [...] اعداد را به منزلهٔ مفسّر و مبیّن رموزی که بین کتاب وحی و کتاب طبیعت مشترک است می‌شمارند.» سیدحسین نصر، *نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت*، ص ۸۶. نهضت حروفیه نیز اصولاً نام خود را وام‌دار این ارتباط رمزی میان حقیقت و حروف‌اند.

۵۱. ابن سینا، *تسع رسائل*، به نقل از: نصر، *نظر متفکران اسلامی...*، ص ۳۲۰.

۵۲. نصر، *سنّت عقلانی اسلامی در ایران*، ص ۳۷۷.

۵۳. همان‌جا.

۵۴. فیض کاشانی، *کلمات مکنونه*، ص ۶۳.

۵۵. لاهیجی، همان، ص ۱۱۵.

۵۶. عراقی، *دیوان عراقی*، ص ۳۹۸– ۳۹۶.

۵۷. نجم‌الدین کبری، *فوائح الجمال و فواتح الجلال*، ص ۸۱.

۵۸. مقام احدیت به مفهوم اولین مرتبهٔ وجود خارج از تعیّن است. به همین علت، خداوند خود از آن به «گنج مخفی» یاد می‌فرماید. بنا بر این، بهشت نیز تا مقام واحدیت را در بر می‌گیرد، که پس از آن را هیچ موجودی جز حق تعالی خبری نیست.

۵۹. چیتیک، همان، ص ۲۳۷.

۶۰. اشاره به آیهٔ «یا اَیَّتُهَالنَفسُ الْمُطمَئِنَّه، اِرجِعی اِلی رَبِّکِ راضیَهً مَرضیَّهً؛ فَادخُلی فی عِبادی، وَادخُلی جَنَّتی» الفجر (۸۹): ۲۷– ۳۰.

۶۱. «وَ نادی اَصحابُ الْجَنَة اَصحابُ النّار...» (آن‌گاه بهشتیان دوزخیان را ندا کنند که آنچه پیامبران به ما وعده دادند از مقامات بهشتی ما به حق و حقیقت یافتیم...) «وَ بَینَهُما حِجابٌ وَ عَلی الاَعراف رِجالٌ یَعرفونَ کُلاً بِسیماهُم وَ نادو اَصحابَ الجَنَة اَن سَلامٌ عَلیکم لَم یَدخُلوها وَ هُم یَطمَعُون» (و میان این دو گروه بهشتیان و دوزخیان، پرده‌ای است و بر اعراف یعنی جایگاهی میان بهشت و دوزخ مردانی هستند که همه به سیماهاشان شناخته شوند... .) اعراف (۷): ۴۴– ۴۶.

۶۲. کربن، *ارض ملکوت*، ص ۲۵۹.

۶۳. «یُعرَفُ المُجرِمونَ بِسیماهُم» الرحمن (۵۵): ۴۱.

۶۴. چیتیک، همان، ص ۲۱۸.

۶۵.همان، ص ۲۳۹.

۶۶. همان، ص ۲۴۰.

۶۷. طه (۲۰): ۱۲۴.

۶۸. توشیهیکو ایزوتسو، *صوفیسم و تائوئیسم*، ص ۲۴۳– ۲۴۵.

۶۹. بر اساس: «اِنَّکَ لَمِنَ المُرسَلین عَلی صِراطٍ مُستَقیم.» یاسین (۳۶): ۳ و ۴.

۷۰. لاهیجی، همان، ص ۳۲۵.

۷۱. آملی، *نص‌النصوص در شرح فصوص الحکم*، ص ۲۳۶. همچنین نک: ابن عربی، *فتوحات مکیه*، باب شصت‌وششم: «در معرفت و شناخت راز ظاهری و باطنی شریعت و...»، ص ۴۳۳– ۴۳۸ و ۲۳۹ .

۷۲. شایگان، *آیین هندو و عرفان اسلامی*، ص ۲۸۸–۲۹۰.

۷۳. همان، ص ۲۹۲– ۲۹۴.

۷۴. در باب عدد ۳۳ رمز حقیقت محمدیه، نک: نیر طهوری، «مقام بهشت در هنرهای سنتی ایران».

۷۵. فصّلت (۴۱): ۱۲.

۷۶. نجم الدین کبری، همان، ص ۸۲ .

۷۷. کربن، *انسان نورانی در تصوف ایرانی*، ص ۱۲۷.

۷۸. نجم الدین کبری، همان، ص ۱۸۰.

۷۹. شیخ محمود شبستری، همان، ص ۶۷.

۸۰. لاهیجی، همان، ص ۲۴– ۲۵.

۸۱. استیرلن، *اصفهان: تصویر بهشت*، ص ۷۲.

۸۲. شیخ محمود شبستری، همان، ص ۹۳.

۸۳. الرحمن (۵۵): ۱–۴.

۸۴. «إنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَهَ عَلَّی الْسَموات وَ الْارْض وَ الْجِبَال فَأَبَیْنَ أَنْ یَحْمِلْنَهَا وَ أَشْفَقْنَ مِنْهَا وَ حَمَلَها الإنْسانُ إنَّهُ کانَ ظَلُوماً جَهُولاً» (ما امانت خود را به آسمانها و زمین و کوهها عرضه داشتیم، که نپذیرفتند آن را بردارند، و از آن ترسیدند و انسان آن را برداشت. بی‌گمان او ستمگر و نادان است). احزاب (۳۳): ۷۳.

۸۵. «مَرَجُ البَحرَین یَلتَقِیان؛ بَینَهُما بَرزَخٌ لایَبغِیان» (اوست که دو دریا را به‌هم آمیخت؛ و میان آن دو فاصله‌ای است که تجاوز به حد یکدیگر نمی‌کنند.) الرحمن (۵۵): ۱۹و۲۰.

۸۶. «یَخرُجُ مِنهُمَا اللُؤلُؤ وَالمَرجانُ .» الرحمن (۵۵): ۲۲.

۸۷. «فیهنَّ قاصِراتُ الطَّرْفِ لَمْ یَطْمِثْهُنَّ اِنْسُ قَبْلَهُمْ وَ لاجانٌ... کَاَنَّهُنَّ الیاقوُتُ وَ المرجان» (در آن بهشتها، زنان زیبای باحیایی است و هیچ انسان یا جنّی پیش‌تر آنها را لمس نکرده است... که مانند یاقوت و مرجان‌ند.) الرحمن (۵۵): ۵۶–۵۸.

۸۸. ابن عربی، *فتوحات مکیه*، ص ۳۱۰ – ۳۱۱ .

۸۹. «فیهنَّ خَیراتٌ حِسان... حورٌ مَقْصُوراتٌ فی الْخِیامْ... لَمْ یَطْمِثْهُنَّ اِنسٌ قَبْلَهُمْ وَ لاجان...» (در آن بهشتها نیکوزنان با حسن و جمال بسیارند... . حوریانی که در سراپرده‌های خود از چشم بیگانگان مستورند...، که پیش‌تر هیچ انسان و جنّی آنها را لمس نکرده است.) الرحمن (۵۵): ۷۰ و ۷۲ و ۷۴.

۹۰. «حورٌ عین... کَاَمثال اللُؤْلُؤ الْمَکْنوُنْ...» (و زنان سیه‌چشم زیبا، که همچون مروارید مکنون‌اند...، که ما آنها را در کمال حسن بیافریدیم و آنها را همیشه باکره گردانیدیم.) واقعه (۵۶): ۲۲ و ۲۳.

۹۱. «اِنّا اَنْشاناهُنَّ اِنْشاءً؛ فَجَعَلْناهُنَّ اَبْکاراً» (آن زنان را در کمال حسن و زیبایی بیافریدیم، و آنان را همیشه باکره گردانیدیم.) واقعه (۵۶): ۳۵ و ۳۶.

۹۲. شیخ محمود شبستری، همان، ص ۹۷.

۹۳. فیض‌کاشانی، *رساله مشواق*، ص ۲۷.

۹۴. غافر (۴۰): ۴۴.

۹۵. واقعه، (۵۶) ۱۰– ۱۲.

۹۶. چیتیک، همان، ص ۲۳۲.

۹۷. همان، ص ۲۴۲– ۲۴۳.

۹۸. شیخ محمود شبستری، همان، ص ۹۷.

۹۹. همان، ص ۹۹.

۱۰۰. «اِنَّهُ لَقُرءانٌ کَریمٌ ؛ فی کِتبٍ مَکنونٍ ؛ لایَمَسُّهُ اِلّا المُطَهَّرونَ.» واقعه (۵۶) ۷۷–۷۹.

۱۰۱. اسراء (۱۷): ۴۵.

۱۰۲. شیخ محمود شبستری، همان، ص ۹۹ و ۱۰۰.

۱۰۳. «وَلِمَن خافَ مَقامَ رَبِّهِ جَنَّتان... وَ مَن دوُنهما جَنَّتان. فیهما عَینانِ نَضّاخَتان.» (وهرکه از مقام کبریایی خدا بترسدَ، او را دو باغ بهشت، میوه‌ها و نعمتهای گوناگون است... .در آن دو بهشت، دو چشمهٔ آب روان است... .در آن دو بهشت نیز مؤمنان را دو بهشت دیگر است... . در آن دو بهشت دیگر هم دو چشمهٔ آب گوارا می‌جوشد.) الرحمن (۵۵): ۶۲ و ۶۶.

۱۰۴. استیرلن در کتاب *اصفهان تصویر بهشت* ص ۱۷۹، به همین نکته اشاره می‌کند.

۱۰۵. محمد (۴۷): ۱۵.

۱۰۶. قونوی، *مصباح‌الانس حمزه فناری یا پیوند استدلال و شهود در کشف اسرار وجود*، ص ۱۲.

۱۰۷. همان، ص ۴۹۴.

۱۰۸. همان، ص ۷۴۵.

۱۰۹. عبدالکریم جیلی، *الانسان الکامل*، نقل شده در: کربن، *ارض ملکوت*، ص ۲۵۸،

۱۱۰. همان‌جا.

۱۱۱همان، ص ۲۵۹.

۱۱۲. «اِنَّ لِلقُرءانِ بَطناً وَ لِلبَطنِ بَطناً وَ ظَهراً وَ لِلظّهَرِ ظَهراً.»

۱۱۳. جیلی، همان، نقل شده در کربن، ارض ملکوت، ص ۲۶۰.

۱۱۴. لاهیجی، همان، ص ۵۲۱– ۵۲۴.

۱۱۵. همان، ص ۵۲۶.

۱۱۶. الانسان (۷۶): ۲۱.

۱۱۷. لاهیجی، همان، ص ۵۳۰– ۵۳۵.

۱۱۸. سمنانی، *مصنفات فارسی*، رسالهٔ: «سلوةالعاشقین و سکتةالمشتاقین»، ص ۳۶۱.

۱۱۹. «یا در انّا فتحنا برگشا تا بنگرم
صد هزاران گلستان و صد هزاران یاسمین
یا ز الم نشرح روان کن چهار جو در سینه‌ام
جوی آب و جوی شیر و جوی خمر و انگبین»
نک: مولوی، *کلیات شمس*، ص ۷۴۳.

۱۲۰. مولوی، *مثنوی معنوی*، ص ۷۹۲.

۱۲۱. همان، ص ۵۱.