
نقش و فراتر از نقش، درآمدی بر جمال‌شناسی صنعت نقاشی در مثنوی معنوی

مهرداد قیومی‌بیدهندی*

حمیدرضا پیشوایی**

تاریخ دریافت ۹۳/۱/۲۲

تاریخ پذیرش ۹۳/۵/۳۰

چکیده

محققان تاریخ هنر و فلسفه هنر در مواجهه با هنر پیشامدرن ایران با یک پرسش اساسی روبه‌رویند: آیا می‌توان از جمال‌شناسی‌ای در فرهنگ ایران پیشامدرن سخن گفت و بدان پی برد؟ یکی از راه‌های فهم جمال‌شناسی مسلط در هر دوره بررسی مفاهیم اصلی هنر در منابع متنی در آن دوره است. نقش از مهم‌ترین مفاهیم هنر در فرهنگ پیشامدرن ایران است و همه هنرها با «نقش» سروکار دارند. مثنوی از منابع مهم متنی در فرهنگ ایرانی است؛ زیرا نه تنها مظهری از فرهنگ روزگار خود است، بر فرهنگ آن روزگار و دوره‌های بعد تأثیر هم گذاشته است. در موضوع این تحقیق، مثنوی سرشار از تصریح و اشاره به صورت‌ها و خیال‌ها و معانی صناعات و هنرهای مختلف است. از این رو، نقش از ابواب راه بردن به جمال‌شناسی‌ای است که در مثنوی ظاهر شده است.

واژه نقش در نزد مولوی مفهومی دوگانه دارد: از یک سو ناظر به آثار صنعت نقاشی است و از سوی دیگر بر مفهوم «صورت» دلالت می‌کند؛ اما او در هر دو، آدمی را به «معنی» تذکار می‌دهد. همین دعوت از «نقش» به «فراتر از نقش» است که جان‌مایه جمال‌شناسی مولوی است.

کلیدواژه‌ها: جمال‌شناسی، صورت، معنی، مولوی، مثنوی معنوی

مقدمه

از دشواری‌های تحقیق در حوزه‌هایی همچون تاریخ هنر و فلسفهٔ هنر در ایران پیشامدرن بیگانگی با جمال‌شناسی مسلط در آن روزگار است. هنرمندان در هر روزگار هنر خود را مطابق دستگاهی از معیارها می‌آفرینند که در آن روزگار دستگاه مسلط بوده است. مردم هر روزگار، به‌ویژه صاحبان ذوق سلیم، مطابق همان دستگاه معیارهاست که اثر هنری را تحسین می‌کنند و از آن حظ می‌برند. این دستگاه را «جمال‌شناسی» می‌خوانند.^۱ ما با آن جمال‌شناسی مأنوس نیستیم و گاه با جمال‌شناسی امروزی، دربارهٔ آفرینش آثار هنری در گذشته یا التذاذ گذشتگان از آثار هنری داوری می‌کنیم. همهٔ دستگاه‌های در هر دوره از تاریخ فرهنگ ایران را نمی‌توان به یکباره شناخت. تحقیق را باید از واحدهای معنادار آغاز کرد؛ بی‌آنکه به کلیت آن دستگاه‌های معنادار آسیبی وارد شود. یک دسته از این واحدهای معنادار مفاهیم اصلی در دستگاه‌های معنادار است. «نقش» در زمرهٔ این مفاهیم است که کمابیش در همهٔ هنرهای ایرانی دخالت دارد؛ حتی در موسیقی. در این مقاله به مفهوم نقش، به منزلهٔ یکی از مفاهیم اصلی در جمال‌شناسی ایرانی، می‌پردازیم.

اگرچه معیارهای جمالی در طی تاریخ فرهنگ ایران وجوه و ویژگی‌هایی دارد که در پهنهٔ جغرافیای ایران‌زمین و در طی تاریخ، حتی تا امروز، کمابیش یکسان است؛ بسیاری از این وجوه و ویژگی‌ها در مقاطع گوناگون تاریخی و در مناطق مختلف جغرافیایی متفاوت است و باید از «جمال‌شناسی‌ها»ی ایرانی سخن گفت. امروز دست‌فهم ما به همهٔ چیستی این و آن جمال‌شناسی ایرانی نمی‌رسد؛ اما از آن‌ها شواهدی مانده است که ما را تا اندازه‌ای با آن‌ها آشنا می‌کند. نوعی از این شواهد شواهد مادی است؛ یعنی آثار هنری. از آثار هنری به‌جامانده از هر دوره و هر جا می‌شود به معیارهای جمالی آن دوره و جا تقرب یافت؛ به‌ویژه هنگامی که شمار این آثار بسیار باشد. نوع دیگر شواهد شواهد نوشتاری است. از اقسام نوشته‌ها، به‌ویژه آن‌ها که به نحوی به جنبه‌های جمالی انسان و زندگی مادی و معنوی او مربوط است، می‌شود به برخی از جنبه‌های

جمالی راه برد.

در آثار فیلسوفان ایرانی، مباحثی مستقل برای جمال‌شناسی، و از جمله مفهوم نقش، یافت نمی‌شود؛ اما آنان با عناوینی دیگر یا در ذیل مباحثی دیگر متعرض برخی از حوزه‌ها و پرسش‌های جمالی شده‌اند. یکی از حوزه‌های تحقیق دربارهٔ جمال‌شناسی در فرهنگ ایرانی تحقیق در آراء و اقوال جمال‌شناختی فیلسوفان مسلمان و ایرانی است. این کار هم از حیث کشف و فهم اندیشه‌های جمالی آن متفکران اهمیت دارد و هم در پرداختن نظریه‌های جدید جمالی با اقتباس از اندیشه‌های ایشان به کار می‌آید. اما اگر محقق در پی آن باشد که چیزی از جمال‌شناسی مسلط در دوره‌ای از فرهنگ ایرانی را کشف کند، مراجعه به آراء فیلسوفان راه مناسبی نیست و فلسفه انعکاسی در محیط اجتماعی ما و خلاقیت‌های فرهنگی و هنری ایرانیان نداشته است. اندیشهٔ ایرانی را، که در پس خلاقیت‌های هنری بوده است، باید در متون کلام و تصوف جست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۷ و ۸) حلول تصوف در فرهنگ ایرانی در همهٔ شئون زندگی ایرانیان، از جمله هنر/صناعت، ظاهر شده است. تصوف خلق و فهم صناعات را در نزد صنعتگر و دیگر مردم تصرف می‌کرد و از آن خود می‌ساخت؛ از استفاده‌های روزانه گرفته تا خیال‌ها و معانی و رمزها.

مجموعه‌های مختلفی از خودنگاره‌ها را در تولید کرده‌اند. دمنثوی معنوی مولانا جلال‌الدین محمد بلخی رومی از مهم‌ترین متون تصوف اسلامی به زبان فارسی است. مثنوی هم از آن حیث که آیین اندیشهٔ روزگار خود است، هم از آن حیث که محمل اندیشه‌های یکی از بزرگ‌ترین اندیشمندان ایران است، و هم از آن رو که خود متنی ادبی و در زمرهٔ متون مهم شعر فارسی است نمونهٔ برجستهٔ منابع نوشتاری برای تقرب به مفاهیم جمال‌شناسی در فرهنگ ایران، به‌ویژه در سدهٔ هفتم هجری، است. این مقاله نتیجهٔ کوششی است برای فهم مفهوم «نقش» در مقام یکی از مفاهیم جمال‌شناختی فرهنگ ایرانی در مثنوی مولوی.

مولوی در آثار خود به صناعات مختلف پرداخته است؛ از شعر و شاعری گرفته تا موسیقی و معماری. هر کدام از



این صناعات در مثنوی شایسته تحقیقی جداگانه است. چنان‌که گفتیم، مفهوم «نقش» در زمره مفاهیم مشترک جمالی در همه هنر/صنعت‌هاست و در این مقاله، به این مفهوم در مثنوی می‌پردازیم. مولانا واژه نقش را به دو معنا به کار برده است: یکی آثار صناعت نقاشی و دیگری معنایی نزدیک به «صورت». این دوگانگی در عین آنکه فهم واژه را دشوار می‌کند، در تقرب به جمال‌شناسی مولوی سودمند است؛ زیرا علاوه بر آنکه نظر مولوی را در باب صناعت نقاشی روشن می‌کند، نسبت آن را با هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی مولوی باز می‌نماید.

پیش از این، برخی از محققان جایگاه نقش و نقاشی را در نزد مولوی بررسی کرده‌اند. از آن میان، نزدیک‌ترین نمونه‌ها به نوشته حاضر مقاله‌ای است از شهرام پازوکی با عنوان «مقدماتی درباره مبادی عرفانی هنر و زیبایی در اسلام با اشاره به مثنوی معنوی» (پازوکی، ۱۳۸۲)، که در آن، نویسنده با هدف تبیین مبادی عرفانی هنر و زیبایی در اسلام، بر دو هنر شعر و نقاشی در مثنوی تمرکز کرده است. اگر از شأن نقش فراتر رویم و بررسی شأن دیگر مفاهیم هنر را نیز در زمره پیشینه این تحقیق به شمار آوریم، باید از مقاله‌های «درآمدی بر نسبت میان مکان و انسان در مثنوی معنوی» (قیومی و پیشوایی، ۱۳۸۹)، «خاک و خرد: تأملی در شأن معماری در مثنوی معنوی» (پیشوایی و قیومی، ۱۳۹۲)، و «شهر دنیا، شهر عشق: وجوه و مراتب شهر در مثنوی معنوی» (پیشوایی، ۱۳۹۲) نیز یاد کنیم.

در مقاله حاضر، برای فهم مفهوم «نقش» در مقام یکی از مفاهیم جمال‌شناختی فرهنگ ایرانی در مثنوی مولوی، مثنوی را با خود مثنوی قرائت کرده‌ایم و مفهوم نقش را در آن جستجو و با خود مثنوی تفسیر کرده‌ایم. به بیان دیگر، روش ما در تحقیق حاضر روش تفسیر درونی (متن با متن) است و فقط در هنگام ضرورت، به دیگر آثار مولوی یا منابع هم‌عصر او مراجعه کرده‌ایم. سامان نوشته حاضر نیز، به تبع مثنوی و مراتب مفاهیم در آن، دو مرتبه است: سخن درباره نقش را از صورت نقش آغاز کرده‌ایم و سپس، مرتبه به مرتبه، به باطن آن تقرب جسته‌ایم. مقاله حاضر شامل سه فصل است: مبانی نظری، نقش، فراتر از نقش. فصل اول شامل مقدمات و

ملزومات بحث است؛ از جمله آراء مولوی درباره صورت و معنی و تأثیر آن در خلق و فهم آثار صناعت‌ها. دو فصل دیگر مقاله نیز بر اساس همان دوگانه صورت و معنی سامان یافته است: «نقش» در مرتبه صورت‌ها و «فراتر از نقش» در مرتبه معنا.

۱. مبانی نظری

در نزد مولوی و دیگر عارفان، جهان مشتمل بر دو عالم است: غیب و شهادت (چیتیک، ۱۳۸۸: ۵۱). این تقسیم دوگانه در نزد مولانا به تفصیل بیشتری می‌رسد؛ بدین نحو که عالم غیب خود مشتمل است بر دو عالم خیال و عالم معنا. پس مولانا به سه عالم، یا سه مرتبه، قایل است: عالم صورت (ماده)، عالم واسطه یا برزخ (خیال)، عالم معنا. در این سلسله مراتب، هر عالم عالی‌تر منشأ موجودات عالم زیرین است (مولوی، ۱۳۸۸: ۱۸۳). مولوی مدام آدمیان را می‌خواند که از عالم ماده گذر کنند و به اصل و منشأ نیکویی (زیبایی)‌ها راه ببرند. این دعوت اصل و اساس جمال‌شناسی مولاناست. نزد او هر حُسنی جلوه‌ای از جمال الهی است که از آن سو به این دنیا سفر کرده (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۲/ب ۱۹۱؛ ۵/ب ۵۹۲؛ ۹۸۵)؛^۲ اما در حجاب روی نموده است:

حق تعالی این نقاب‌ها را برای مصلحت آفریده است، که اگر جمال حق بی‌نقاب روی نماید، ما طاقت آن نداریم و بهره‌مند نشویم [...] حق تعالی چون بر کوه به حجاب تجلی می‌کند، او را پر درخت و پرگل و سبزه و آراسته می‌گرداند و چون بی‌حجاب تجلی می‌کند، او را زیر [او] زبر [او] دره‌دره می‌گرداند. (مولوی، ۱۳۸۸: ۳۲-۳۳)

با گذشتن از این حجاب‌ها و روی آوردن به معنی است که زیبایی‌ها رخ می‌نماید: «روی به معنی آوردن اگرچه اول چندان نغز ننماید، الا هرچند که رود، شیرین‌تر نماید. به‌خلاف، صورت اول نغز نماید، الا هرچند که با وی بیشتر نشینی، سرد شوی.» (همان، ۷۷) چنین نگرشی مستلزم گذار از «صورت» به «معنی» است؛ دوگانه‌ای که از همه دوگانه‌های مولوی پربسامدتر است. (چیتیک، ۱۳۸۵: ۲۲-۲۳) او در همه حوزه‌های معرفت، از جمله جمال‌شناسی، تفکیک صورت و معنا را

مبنا می‌گیرد. در نزد او، صورت بی‌معنی ارزش ندارد (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۴/۲۹۹۳-۲۹۹۵): «کارِ اندیشه‌ها دارند؛ صور همه تابع‌اند و آلت‌اند و بی‌اندیشه معطل‌اند و جمادند.» (مولوی، ۱۳۸۸: ۵۳) چنین است که بارها فروماندگان در صورت را تقبیح می‌کند (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۱/۵۲۶؛ ۲۸۸۸-۲۸۹۲؛ ۳/۲۳۰۰؛ ۶/۱۱۳۷-۱۱۳۹) و آدمی را می‌خواند تا در صورت‌ها نمآند (همان: ۱/۷۰۹-۷۱۱؛ ۱۰۱۸-۱۰۲۱؛ ۴/۷۵۰، ۷۵۰)؛ بلکه از آنها در گذرد و به معنی نظر کند:

اشتها و شوق حاصل کن تا صورت‌بین نباشی و در کون و مکان همه معشوق بینی. صورت این خلقان چون جام‌هاست و این علم‌ها و هنرها و دانش‌ها نقش‌های جام است. [...] پس کارِ آن شراب دارد که در جام قالب‌هاست و آن کس که شراب را می‌نوشد و می‌بیند. (مولوی، ۱۳۸۸: ۶۶)

صورت امری است ذومراتب؛ از صورت‌های عالم ماده گرفته تا «صورت‌های خیال». (مولوی، ۱۳۸۷ ب: ۲/۱۲۲۱) «معنی» نیز ذومراتب است. مراتب فروتر معنی در نسبت با صورت‌ها لطیف است و در نسبت با مراتب بالاتر معنی کثیف. (چیتیک، ۱۳۸۵: ۳۳) اصل و منتهای معنی خداوند است:

گفت الّمعنی هُوَ الله شیخ دین / بحر معنی‌های ربّ العالمین. (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۱/۳۳۳۸)

مولوی بارها و به انحای مختلف تذکار می‌دهد که نسبت صورت و معنی بلاواسطه و مستقیم نیست (همان: ۱/۲۶۴۰؛ ۴/۱۰۰۷-۱۰۱۱)؛ اما در عین حال بر آن است که این دو سخت در هم تنیده‌اند. (همان: ۱/۲۹۲۹-۲۹۳۰) پس وصول به معنی جز از طریق صورت میسر نیست: «صورت نیز اعتباری عظیم دارد. چه جای اعتبار؟ خود مُشارک است با مغز. همچنان که کار بی مغز برنمی‌آید، بی پوست نیز برنمی‌آید. [...] اما اصل معنی است.» (مولوی، ۱۳۸۸: ۱۷) صورت محمل معنی است و در نهایت راه به معنی می‌برد. (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۳/۵۲۶-۵۳۰) این قاعده در صناعات نیز صادق است و صورت صناعات محملی برای معانی باطنی آن‌هاست:

فایده هر ظاهری خود باطن است همچو نفع اندر دواها کامن است هیچ نقاشی نگارد زین نقش بی امید نفع بهر عین نقش بلکه بهر میهمانان و کِهان که به فرجه وارهند از اندهان شادی بچگان و یاد دوستان دوستان رفته را از نقش آن هیچ کوزه‌گر کند کوزه شتاب بهر عین کوزه نه بر بوی آب هیچ کاسه‌گر کند کاسه تمام بهر عین کاسه نه بهر طعام هیچ خطاطی نویسد خط به فن بهر عین خط نه بهر خواندن نقش ظاهر بهر نقش غایب است وان برای غایب دیگر بیست تا سوم چارم دهم بر می‌شمر این فواید را به مقدار نظر (همان: ۴/۲۸۸۰-۲۸۸۸)

صورت هر صنعتی، همچون نقاشی، بازتاب معنی آن است (مولوی، ۱۳۸۸: ۱۳۰) و اگر معنی نیکو باشد، در صورت آن صنعت نیز اثر می‌کند.^۳ شمس تبریزی نیز سخنی در این باب دارد: «صورت نیکوست چون معنی با آن یار باشد؛ اگر نه کارِ معنی دارد.» (شمس تبریزی، ۱۳۸۵: ۷۱۰) بنا بر این، صورت یک صنعت ممکن است به واسطه معنی لطیفش نیکو شود. برای نیل به این مقام، هنرمند صنعتگر باید اهل ذکر باشد. از منظر مولوی، بنای خانه دنیا از غفلت است (مولوی، ۱۳۸۸: ۱۹۷)؛ اما اگر کسی این غفلت را با ذکر جمع کند، می‌تواند هر دو جهان خود را آباد کند. (همان، ۱۰۱) هنرمند صنعتگر نیز از این قاعده مستثنا نیست و اگر اهل ذکر باشد، می‌تواند از صنعت خود راهی به عالم معنا بگشاید. در هر ذکر، نشانه‌ای هست که انسان را به یاد موطن اصلی‌اش می‌اندازد و خاطرات آن جهانی را در او زنده می‌کند. (لینگز، ۱۳۸۹: ۴۴) سالکِ ذاکر در نظر کردن به پدیده‌های عالم، به ظاهرشان اکتفا نمی‌کند؛ بلکه آن‌ها را نماد و مظهری از حقایق والاتر می‌بیند. نزد عرفا جهان آکنده از معانی‌ای است که مبدأ

همچون ناسزا. (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۳/ب ۳۰۱۹) نمونه این نقش‌ها در نظر او نقش حمام است؛ نقشی که کارش فقط محظوظ کردن چشم آدمی (شیمل، ۱۳۶۷: ۱۹۱-۱۹۲) و نمونه صورت بی‌معنی است (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۴/ب ۷۷۹-۸۰۱؛ ۴/ب ۳۴۷۹-۳۴۸۰؛ ۶/ب ۱۴۲-۱۴۷؛ ۱۴۸: ۱۵۴). تفاوت اصلی نقش انسان با نقش دیوار این است که نقش انسان از بالاترین مرتبه معنی، یعنی جان، برخوردار است و نقش بر دیوار از فروترین مرتبه آن.

نقش بر دیوار مثل آدم است
بنگر از صورت چه چیز او کم است
جان کم است آن صورت با تاب را
رو بجو آن گوهر کم‌یاب را
(همان، ۱/ب ۱۰۲۰-۱۰۲۱)

غایت هر نقش باید چیزی فراتر از صورت آن باشد؛ چنان‌که بسیاری نقش‌ها را به جهت انبساط خاطر می‌کشند (همان، ۴/ب ۲۸۸۰-۲۸۸۳)؛ اما این اولین و ساده‌ترین کارکرد نقش است. نقش اگرچه خود بی‌جان است، می‌تواند بر جان آدمی اثر کند و در این حال است که کارکرد حقیقی خود را باز می‌یابد:

نقش ماهی را چه دریا و چه خاک
رنگ هندو را چه صابون و چه زاک
نقش اگر غمگین نگاری بر ورق
او ندارد از غم و شادی سبب
صورتش غمگین و او فارغ از آن
صورتش خندان و او زان بی‌نشان
وین غم و شادی که اندر دل حظی است
پیش آن شادی و غم جز نقش نیست
صورت خندان نقش از بهر توست
تا از آن صورت شود معنی درست
(همان، ۱/ب ۲۷۶۵-۲۷۶۹)

به سخن دیگر، معنی نقش در خود نقش نیست؛ بلکه در آدمی است. کار نقش‌ها این است که معناها را در آدمیان برمی‌انگیزند. معنای هر نقش همان معنایی است که نقش در آدمی برمی‌انگیزد.

در مثنوی، نقش معرکه اصحاب صورت و معنی است. ظاهرینان چشم به صور و نقوش ظاهری جهان دوخته‌اند و اهل معنی به ملکوت و حقیقت هستی نظر

آن‌ها خداوند است. (اعوانی، ۱۳۸۲: ۴۴-۴۷) برای آنها، شش جهت عالم مظهر خدا و مایه تذکر است (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۶/ب ۳۶۴۰-۳۶۴۱) و این مقامی است خاص شایستگان قرب: «حق تعالی چون بنده‌ای را شایسته مقام قرب گرداند [...] از مصنوع به صانع می‌نگرد.» (مولوی، ۱۳۷۹: ۸۹) مولوی خود اهل تذکر و تذکار است. او در پس هر زیبایی این جهانی، آن زیبایی حقیقی را می‌بیند (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۵/ب ۹۸۵-۹۹۱) و آدمی را می‌خواند که آثار و نشانه‌های خالق را در همه جا مشاهده کند. مخلوقات استعاره‌ای بیش نیستند و هر استعاره پلی است به سوی حقیقت. (شیمل، ۱۳۸۷: ۴۸-۴۹) از این روست که با نگرستن به صورت هر نقش، به فراتر از آن گذر می‌کند.

نقش

از مثنوی چنین بر می‌آید که در زمانه مولوی، نقاشان آثار صنعت خود را گاه به صورت مستقل و گاه بر پیکره بناها رسم می‌کرده‌اند؛ از خانه (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۵/ب ۳۸۰۷-۳۸۰۹) و حمام (همان، ۳۹۱۸) گرفته تا مقبره (همان، ۶/ب ۱۰۵۳-۱۰۵۴) و قلعه (همان، ۳۶۳۵-۳۶۳۶) و قصر و مسجد (همان، ۵/ب ۲۹۱۹-۲۹۲۱) و گرمابه (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۴/ب ۷۷۹-۸۰۱؛ ۴/ب ۳۴۷۹-۳۴۸۰؛ ۶/ب ۱۴۲-۱۴۷؛ ۱۵۴۸).

در مثنوی، گاه «نقش» در برابر «معنی» به کار رفته است (همان، ۴/ب ۲۷۱۷-۲۷۱۹)، که از قرابت دو مفهوم «نقش» و «صورت» در نزد مولوی خبر می‌دهد.^۵ نکته مهم در اینجا این است که مولوی با صورت و نقش در جنگ نیست؛ بلکه با فروماندن در آنها مخالف است. او بارها صورت‌گرایان را نکوهش می‌کند (همان، ۱/ب ۲۷۵۹؛ ۵/ب ۱۱۹۷-۱۱۹۹)؛ اما مقصودش کسانی‌اند که به نقوش و صورت‌ها بسنده کرده‌اند (مولوی، ۱۳۸۷ ب: ۲/ ۸۹۸) و از نقاش حقیقی عالم غافل‌اند.^۶ (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۱/ ۳۴۴؛ ۲/ ۷۷۸؛ ۵/ب ۱۵۰۲) وجه دیگر مخالفت‌های مولوی با نقش‌های بی‌معنی است؛ نقش‌هایی که در خلقشان هیچ غایتی جز خود نقش در کار نیست. چنین نقش‌هایی در نزد او مذموم است و

دارند. (همان: ۶/ب ۸۱۸) صورت پرستان به نقش انبیا بر پیکره معابدشان می‌نگرند و مؤمنان صافی در نقش‌های این جهانی فرو نمی‌مانند (همان: ۵/ب ۳۵۹۹ - ۳۶۰۱). در این میان، مولوی دعوت همیشگی خود را تکرار می‌کند: گذار از نقش‌ها (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ب ۳۷۰۷ - ۳۷۱۴؛ همو: ۱۳۸۷ ب: ۱/ ۶۶۳) و وقوف به معانی و اسرار آنها. (همان: ۶۱۰):

وقت آن آمد که من عریان شوم
نقش بگذارم سراسر جان شوم
(همان، ۶/ب ۶۱۳)

افلاکی در مناقب‌العارفین دو حکایت ذکر کرده که اگرچه رنگی از مبالغه دارد؛ روشنگر مواجهه دوگانه مولوی با نقش است. در حکایت نخست، مولوی فروماندگان در نقش‌ها را مذمت می‌کند؛ حتی اگر زبردست‌ترین نقاشان روزگار، عین‌الدوله، باشد. عین‌الدوله که برای تماشای لوحی منقوش به نقش مریم و عیسی، علیه‌السلام، به استانبول سفر کرده است، در بازگشت از سفر با مطایبه عتاب‌آمیز مولوی مواجه می‌شود:

[مولانا] فرمود: این دو صورت خوب از تو شکایت عظیم می‌کنند [...] که ما هرگز خواب و خور نداریم و دائماً قایم‌اللیل و صایم‌التهاریم، و عین‌الدوله ما را گذاشته شب خواب می‌کند و روز می‌خورد؛ اصلاً در موافقت ما نیست. عین‌الدوله گفت: ایشان را قطعاً خواب و خور محال است و سخن و گفتار نیست و نقش بی‌جان‌اند. فرمود که تو که نقش با جانی و چندین صنایع داری و ساخته نقاشی که عالم و آدم و ما فی الارض و السماء دست‌کار اوست، روا باشد که او را بگذاری و خود را عاشق نقش بی‌جان بی‌معنی کنی، تا از آن صور بی‌خبر چه حاصل شود و تو را چه فایده رسد؟ (افلاکی، ۱۳۸۵: ۱/ ۵۵۲ - ۵۵۳)

حکایت دوم نیز در باب مواجهه مولوی با نقش است؛ منتها از نوعی دیگر. در این حکایت، مولوی در برابر تمایل همسرش، گرجی‌خاتون، به نقش صورت او، با مسامحه رفتار می‌کند. گرجی‌خاتون یادآور آن دسته از کسانی است که فقط با واسطه نقش‌ها به آرامش درونی

دست می‌یابند:

مگر در آن عهد نقاشی بود که در صورت‌نگری و تصویر مصورات مانی ثانی بود [...] گرجی‌خاتون] او را تشریف‌ها داده اشارت کرد که تا صورت مولوی را در طبقی کاغذ رسمی بزند و چنان که می‌باید در غایت خوبی بنگارد [...] پس عین‌الدوله با امینی چند به حضرت مولانا آمد [...] طبقی چند کاغذ مخزنی آورده عین‌الدوله قلم بر دست گرفته توجه نمود و حضرت مولانا بر سر پا ایستاده بود. نقاش نظری بکرد و به تصویر صورت مشغول شد و در طبقی، به غایت صورتی لطیف نقش کرد؛ دوم بار چون نظر کرد، دید که آنچه اول دیده بود آن نبود؛ در طبقی دیگر رسمی زد [...] در بیست طبق گوناگون، صورت‌ها نبشت و چنان که منظر را مکرر می‌کرد، نقش پیکر دیگرگون می‌دید. متحیر مانده نعره‌ای بزد و بی‌هوش گشته قلم‌ها را بشکست [...] حضرت مولانا همین غزل را سرآغاز فرمود که: «آه چه بی‌رنگ و بی‌نشان که منم/ کی ببینم مرا چنانکه منم». [...] حضرت گرجی‌خاتون] مجموع آن صور را در صندوق نهاده در سفر و حضر با خود می‌داشت و در هر حالتی که شوق آن حضرت او را غالب شدی، در حال مصور و مشکل می‌شد تا آرام می‌گرفت. (همان: ۴۲۵ - ۴۲۶)

دو حکایت مزبور، نظر دوگانه مولوی را در باب نقش بازمی‌نماید: صورت‌ها و نقش‌ها برای بیشتر آدمیان فریبنده است؛ اما برای برخی از ایشان واسطه‌ای است برای نیل به معنا. مولوی در جایی دیگر می‌گوید که می‌توان از نقش‌ها آغاز کرد؛ اما باید از آن‌ها گذشت و به جایی رفت که حقیقت نقش‌ها در آنجاست - سفر از نقش به فراتر از نقش:

همه کس بر دیوار نقش تواند کردن، که سرش باشد، عقلش نباشد؛ چشمش باشد، بینایی‌اش نباشد؛ دستش باشد، عصایش نباشد؛ سینه‌اش باشد، اما دل منورش نباشد؛ شمشیریش به دست باشد، اما شمشیر‌گذاری‌اش نباشد. در هر محرابی، صورت قندیل کنند؛ اما چون شب در آید، یک ذره روشنایی ندهد. بر دیوار نقش درخت کنند؛ اما

چون بیفشانی، میوه‌ای فرونیاید. اما آن نقش دیوار را — اگرچه چنین است — بی‌فایده نیست؛ از بهر آنکه اگر کسی در زندانی زاییده شد، [...] فهم کند که بیرون این زندان عالمی است و شهرهاست و چنین صورت‌های زیباست و چنین درختان میوه‌دارند که اینجا نقش کرده‌اند [...]. ای محبوسان جهان‌نادیده، چاره‌ای نمی‌کنید؟ آخر بنگرید در این صورت‌های خوب و در این عجایب‌ها. آخر این نقش‌ها را حقیقت‌ها باشد، که هیچ دروغی بی‌راست نیست. [...] بیا تا کوتاه کنیم و این زندان را سوراخ کنیم و به آنجا رویم که حقیقت این نقش‌هاست که ما بر آن عاشقیم. (مولوی، ۱۳۷۹: ۱۲۰-۱۲۱).

در فروبستند و صیقل می‌زدند همچو گردون ساده و صافی شدند [...] چنینان چون از عمل فارغ شدند از پی شادی دهل‌ها می‌زدند شه در آمد دید آنجا نقش‌ها می‌ربود آن عقل را وقت لقا بعد از آن آمد به سوی رومیان پرده را برداشت رومی از میان عکس آن تصویر و آن کردارها زد برین صافی‌شده دیوارها هرچه آنجا دید اینجا به نمود دیده را از دیده‌خانه می‌ربود (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۱/ب ۳۴۷۲-۳۴۸۲)

فراتر از نقش

در جمال‌شناسی مولوی، فراتر از رنگ بی‌رنگی است (همان: ۱/ب ۳۵۰۸) و فراتر از نقش بی‌نقشی.^۷ (مولوی، ۱۳۸۷ ب: ۲/۷۱۴؛ ۱۳۰۴) بی‌نقشی فوق نقش است؛ زیرا منشأ جمله نقش‌ها بی‌نقشی آینه‌وار است. (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۵/ب ۲۶۶۵-۲۶۶۶) از این روست که صوفی یا هنرمند با صیقل دادن دل خویش، آن را مجلای جمله نقش‌های غیبی می‌کند. (همان: ۱/ب ۳۱۴۶؛ ۳۱۵۳-۳۱۵۴؛ ۴/ب ۲۴۷۳-۲۴۷۴)

چنینان رمز عالمان ظاهرند که دل خود را با انواع علوم و محفوظات نقش زده‌اند؛ و رومیان نماد اصحاب کشف و شهود. (زمانی، ۱۳۸۵: ۱/۹۹۴)

رومیان آن صوفیان‌اند ای پدر بی‌ز تکرار و کتاب و بی‌هنر لیک صیقل کرده‌اند آن سینه‌ها پاک از آرزو و حرص و بخل و کینه‌ها آن صفای آینه لاشک دل است کو نقوش بی‌عدد را قابل است (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۱/ب ۳۴۸۳-۳۴۸۵)

آینه دل چون شود صافی و پاک نقش‌ها بینی برون از آب و خاک هم بینی نقش و هم نقاش را فرش دولت را و هم فراش را (همان: ۲/ب ۷۲-۷۳)

سخن مولانا در اینجا بر نقش و نقاشی متمرکز نیست و این از نظر او تمثیلی بیش نیست. او همه انسان‌ها را می‌خواند تا به جای علوم متکثر ظاهری و آنچه ظاهرپرستان علم و رمز و مهارت می‌خوانند، دل خود را صیقلی کنند. آن‌گاه است که حقایق عالم را آن‌چنان که هست در دل خود، بی‌واسطه، خواهند دید. اما این دعوت مولانا صانعان/ هنرمندان را هم شامل می‌شود. اگر دل نقاش صافی باشد، حقایق عالم را بی‌واسطه مشاهده می‌کند و این مشاهده، در نقش‌هایی هم که او در عالم ماده بر در و دیوار و چیزها می‌زند اثر می‌کند و ظاهر می‌گردد. هنرمند باید از صورت‌ها فراتر برود و در پی معنی باشد؛ از قال فراتر برود و در پی حال باشد؛ نفس خود را صیقل دهد و بی‌نقش و بی‌هنر^۸ شود، تا سرانجام پذیرای نقش‌های غیبی گردد.

این نکته در حکایت مری (مراء) کردن رومیان و چنینان، در دفتر اول مثنوی، بیان شده است. آنها هرکدام مدعی‌اند که نقاش‌ترند و پادشاه آنان را می‌آزماید.

چنینان صد رنگ از شه خواستند شه خزینه باز کرد آن تا ستند هر صباحی از خزینه رنگ‌ها چنینان را راتبه بود از عطا رومیان گفتند نه لون و نه رنگ در خور آید کار را جز دفع زنگ

صورت‌هایی با تعبیر بسیاری سخن گفته است؛ از جمله نقش‌های عالی و غیبی و روحانی و قدسی. (مولوی، ۱۳۸۷ ب: ۱ / ۲۰۹؛ ۲۱۱؛ ۳۰۴؛ ۶۴۵) در نظر او، فهم این نقش‌ها تنها با خیال پاک میسر است (همان، ۱/۲؛ ۸۸۱؛ ۱۱۳۱؛ ۱۱۳۶) و خلقشان با فرونماندن در نقش‌ها و صورت‌های این‌جهانی و گذار از آنها. (همان، ۷۰۸) در مثنوی نیز گاه سخن از صورت‌هایی است که خاصیت واسطگی دارند؛ صورت‌هایی که عاشق سالک را در دوران فراق و هجران یاری می‌کنند تا، به تدریج از آن‌ها بگذرد و قوت ادراک بی‌واسطه ذات مجرد حق را بیابد.

عشق صورت‌ها بسازد در فراق
تا مصوّر سر کند وقت تلاق
که منم آن اصل اصل هوش و مست
بر صور آن حسن عکس ما بده‌ست
پرده‌ها را این زمان برداشتم
حسن را بی‌واسطه بفراشتم
زانک بس با عکس من دریافتی
قوت تجرید ذاتم یافتی
(مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۵ / ۳۲۷۷-۳۲۸۰)

مولوی با نقش «جسمانی» خداوند، که منتهای معنی است، موافق نیست؛ اما راهی میانۀ تنزیه و تشبیه می‌پوید. «مثال» واسطه‌ای است که معنای مطلق و محض الهی را برای انسان‌ها دریافتنی می‌کند.

اذکروا الله شاه ما دستور داد
اندر آتش دید ما را نور داد
گفت اگرچه پاکم از ذکر شما
نیست لایق مر مرا تصویرها
لیک هرگز مست تصویر و خیال
درنیابد ذات ما را بی مثال
ذکر جسمانه خیال ناقص است
وصف شاهانه از آن‌ها خالص است
(همان: ۲ / ۱۷۱۵-۱۷۱۸)

البته خوش‌تر آن است که «معنی» آدمی را از نقش بی‌نیاز و فارغ کند. (همان: ۱ / ۳۰۹۲؛ ۲ / ۷۱۹-۷۲۱) در چنین مقامی است که پرده برداشته می‌شود و در مواجهه‌ی روی در روی، حُسن بی‌واسطه رخ می‌نماید.^{۱۳} با این حال، گویی مولوی خود نیز در میان نقش و فراتر از نقش در تردد مدام است؛ گاه برای نیل به معنا به

در نزد مولوی، چنان‌که معنی به واسطه صورت منتقل می‌شود، بعضی لطایف حسن نیز به واسطه نقش متجلی می‌شود. (همان: ۵ / ۳۲۸۶-۳۲۸۸) راه کمال برای بعضی بی‌مدد گرفتن از صورت‌ها دشوار است و نقش واسطه‌ای برای نیل به معناست؛^{۱۴} اما نقش مطلوب او نقشی است که به فراتر از خود راه ببرد. (همان، ۵ / ۳۹۰۶) درست است که هر نقشی، ولو نقش زشت و بی‌معنی، برای صاحب‌دل و ذاکر آیتی است که او را، بنا بر نیتش، از ظاهر نقش فراتر می‌برد؛ اما بعضی نقش‌ها خود نیز تعالی‌بخش است. نقش مطلوب آن است که واجد معنی باشد، حاصل تقلید از صورت‌های عینی نباشد، و بی‌تعمّل (عمل) در وجود آدمی نقش بندد.^{۱۵}

در تضرع جوی و در افنای خویش
کز تفکر جز صور ناید به پیش
ور ز غیر صورتت نبود فره
صورتی کان بی‌تو زاید در تو به
(همان، ۶ / ۳۷۴۹-۳۷۵۰)

یکی از بهترین مصداق‌های نقش مطلوب در نزد مولوی در آخرین حکایت بلند مثنوی، «قلعه ذات‌الصور» یا «دژ هوش‌ربا»، آمده است.^{۱۱} پادشاهی فرزندان خود را از رفتن به قلعه ذات‌الصور منع می‌کند، که پوشیده در نقش‌هاست (همان: ۶ / ۳۶۳۳-۳۶۳۹)؛ اما وسوسه دیدار قلعه شاهزادگان را بدان‌جا راهی می‌کند. سرانجام به قلعه می‌رسند و به آن درمی‌آیند و آن را پوشیده در نقش‌ها می‌یابند؛ نقش‌هایی که در ایشان عمیقاً اثر می‌کند. (همان: ۲۷۰۷) اما در آن میان، تمثالی است حاوی لطیفه‌ای از نوعی دیگر که شاهزادگان را از خود بی‌خود می‌کند. (همان: ۲۷۶۰-۳۷۶۳) این بی‌هوشی و بی‌خوشی مقدمه سفر روحانی سه برادر در جستجوی صاحب آن تمثال می‌شود؛ سفری که اگر نیک بنگریم، از همان یک نقش آغاز شده است. در این حکایت، شاهزادگان همان اصحاب ذکر و معنی‌اند که در صورت پدیده‌های عالم متوقف نمی‌شوند؛ بلکه در نظر کردن به آن‌ها، خاطرات آن‌جهانی را به یاد می‌آورند.^{۱۲} آن نقش نیز مصداق نقوشی است که آدمی را به چیزی فراتر از خود می‌کشاند و واسطه نیل به معنا می‌شود.

مولوی در غزلیات شمس از چنین نقش‌ها و

نقش روی می‌آورد و گاه از آن درمی‌گذرد. در غزلیات شمس، رباعی‌ای است که این حالت او را به‌خوبی نشان می‌دهد. او که مدام به فراتر از نقش می‌خواند، در اینجا خود به دام نقش می‌افتد؛ چه برای او، بعضی از نقش‌ها عین معناست.

ای ظلّ تو از سایه طوبی خوش‌تر
ای رنج تو از راحت عقبی خوش‌تر
پیش از رخ تو بنده معنی بودم
ای نقش تو از هزار معنی خوش‌تر
(مولوی، ۱۳۷۴: ۱۰۵۳)

نتیجه

واژه «نقش» در زبان مولوی دست‌کم دو معنا دارد که اگرچه یکسان نیستند؛ به شدت در هم تنیده‌اند. معنای نخستین آن ناظر به آثار رایج صنعت نقاشی در زمانه اوست و معنای دیگر آن به تقابل هستی‌شناسانه صورت و معنی راجع است. در معنای اخیر است که نقش بر مفهوم صورت دلالت می‌کند. مواجهه مولوی با این دو دلالت مشابه است. جان‌مایه دعوت او، چه از نقش‌های نقاشان سخن بگوید و چه از صورت‌های این جهانی، همواره یکی است: گذار از صورت و روی آوردن به معنی. در هر دو وجه، او آدمی را از فروماندن در صورت نقش‌های بی‌جان و بی‌معنی منع می‌کند و او را به نگرستن در جان و معنی نقش‌ها فرا می‌خواند. اصحاب ذکر و معنی‌چنین‌اند. آنان در پس هر نقش این جهانی، رشته مراتب معنی آن را می‌بینند که در نهایت به خداوند ختم می‌شود.

با همه این اوصاف، «نقش» در نزد مولوی مذموم نیست. اگرچه او با نقوش بی‌معنی و فروماندن در آنها در ستیز است؛ بعضی نقش‌ها را مطلوب می‌دارد. دو نمونه از این نقش‌ها در دو حکایت مهم مثنوی آمده است. در حکایت «مری کردن رومیان و چینیان»، مولوی تفوق بی‌هنری بر هنر و بی‌نقشی بر نقش را بیان می‌کند و این را که خلق نقوش عالی تنها با صفای باطن و صیقل قلب میسر است؛ زیرا در این حال است که جمله نقوش غیبی بر قلب هنرمند صوفی صافی نقش می‌بندد. حکایت دوم، «دژ هوش‌ربا»، راجع به نقش‌هایی است که پل عالم

معناست. شأن نقش و نقاشی مطلوب در نزد مولوی همین است: کسانی را که از صورت و تخیل ناگزیرند، در راه وصول به حق و معنی یاری کند؛ تا آنگاه که پرده برداشته شود و مواجهه روی در روی میسر گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. مقصود ما در اینجا «زیبایی‌شناسی» (استتیک) مصطلح، با مبادی و توابع خاص فلسفی آن، نیست.
۲. در این تحقیق شواهد مربوط به مثنوی معنوی را با شماره دفتر و بیت معلوم می‌کنیم. پس (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۲/ب ۱۹۱) به بیت ۱۹۱ از دفتر دوم مثنوی راجع است.
۳. البته باید توجه داشت که هر معنایی صورت خاص خود را می‌طلبد و در هر صورتی تجلی تام نمی‌یابد. (پازوکی، ۱۳۸۸: ۵۹) از سوی دیگر، معنایی که در بطن اثر قرار گرفته نیز دلخواه و اختیاری نیست. (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۷۳) پس هنرمند باید اهل معنی (پازوکی، ۱۳۸۴: ۹۱) و تشخیص و مکاشفه باشد (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۶۲-۶۳) تا بتواند با اتصال به منطق ازلی و الهی هر پدیده، دریابد که آن شیء (همان: ۵۷) و نسبت صورت و معنی در آن چگونه باشد.
۴. چنین کسانی اگر دست به خلق صنعتی بزنند، نور ذکر در اثرشان هم متجلی می‌شود و آن را منور خواهد ساخت. (لینگز، ۱۳۸۹: ۸۶-۸۷)
۵. توجه به این نکته مهم است که نقش در مرتبه صورت است؛ اما عین آن نیست. به عبارت دیگر، هر نقشی صورت است؛ اما هر صورتی نقش نیست. پرداختن به نقش به معنای افراط در پرداختن به صورت و فروماندن در آن است.
۶. مولوی در جاهای گوناگون مثنوی و غزلیات شمس و به انحاء مختلف، نقاش بودن خداوند و نقش‌های او را تذکار می‌دهد. (همان: ۲/ب ۲۵۳۷-۲۵۴۲؛ ۳/ب ۱۳۷۲-۱۳۷۳؛ ۴/ب ۳۸۱-۳۸۲؛ ۴/ب ۲۳۲۷؛ ۲۹۹۸-۲۹۹۹؛ ۶/ب ۳۴۲۴-۳۴۲۸؛ مولوی، ۱۳۸۷: ۱/۵۲۴؛ ۲/۹۹۸؛ ۱۳۴۸) آدمیان نیز نقش‌های خداوندند و از میان آنان، اولیاءالله و در صدر همه وجود حضرت محمد، صلوات الله علیه و آله، زیباترین نقش‌هایند. (مولوی، ۱۳۸۷ الف: ۳/ب ۳۸۴۲-۳۸۴۶؛ ۴/ب ۲۱۴۰-۲۱۴۳)
۷. دوگانه «نقش و بی‌نقشی» تنها دوگانه مثنوی نیست؛ از این دست دوگانه‌ها در مثنوی فراوان است: هنر و بی‌هنری، عمارت و ویرانی، علم و جهل، در همه این‌ها، دعوت

مولوی گذار از صورت‌نگری به ژرف‌نگری است.

۸. بی‌هنر شدن به یک تعبیر یعنی هنرمند از تدبیر و مهارت و فن و صنعت بهره‌برد؛ زیرا اگر به فن و صنعتش اکتفا کند هیچ هنری نخواهد آموخت. (پازوکی، ۱۳۸۴: ۶۲) در نزد مولوی، هنر از بی‌هنری آغاز و بدان ختم می‌شود. این موضوع مبنای حکمی همه هنرها در عالم کهن، خاصه در شرق، است. (هریگل، ۱۳۷۷)

۹. آنه‌ماری شیمل در این باره می‌گوید: آنکه طبع او افسرده است باید که نخست در «نقش‌های دلربا» که به شکل‌ها و رنگ‌های زیبا بر دیوار نقش بسته است بنگرد؛ اما پس از آن باید که دیدگان خویش را به سوی روزن برگرداند؛ زیرا تنها به وسیله روشنایی نوری که از این روزن بالای می‌تابد، آن نقش‌های رنگین جان‌دار می‌شود و افسونگری خاص خود را به دست می‌آورد: شش جهت حمام و روزن لامکان / بر سر روزن جمال شهریار (شیمل، ۱۳۶۷: ۱۹۳)

۱۰. نقش می‌تواند واجد معانی والا باشد؛ اما به شروطی. «هنرمند حقیقی با ارتباط با عالم خیال، زیبایی‌های عالم را می‌بیند و آن‌ها را حیث ظهور حقیقی و الاثر تلقی می‌کند و می‌کوشد تا با قوه خیال، و البته با رعایت اصول راهنمای صنف خویش، این جنبه ظهور را رعایت نماید.» (پازوکی، ۱۳۸۸: ۵۹)

۱۱. ذات‌الصور به معنی پرنقش‌ونگار است. (زمانی، ۱۳۸۵: ۱/۶) در ترادف این دو نام (ذات‌الصور و هوش‌ریا) هم نکته‌ای است. آنچه صورت دارد و پرنقش‌ونگار است، هوش می‌رباید. ۱۲. استاد جلال‌الدین همایی در تفسیر این نقش می‌گوید صورتی که شاهزادگان در قلعه دیدند، صورتی مثالی است از صور و نقوشی که انسان قبل از هبوط به عالم جسمانی آن را مشاهده کرده است؛ و آنچه در عالم محسوسات جسمانی می‌بیند پرتو همان صور مثالی است. (همایی، ۱۳۴۹: ۲۵)

۱۳. کوماراسوامی در این باره می‌گوید: «هنر، حتی والاترین نوع آن، فقط وسیله‌ای است برای نیل به مقصود؛ حتی هنرهای مرتبط با کتاب‌های مقدس تنها «تصویری از ورای شیشه‌ای تاریخ» به ما می‌نمایند؛ گرچه داشتن تصویری تار به مراتب بهتر از نادیدن است، و شمایل‌نگاری در این زمینه راه‌گشاست؛ ولی شمایل‌نگاری نیز باید پایان یابد، هنگامی که «مواجهه روی در روی» میسر گردد.» (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۱۰۱)

کتابنامه

اعوانی، غلامرضا. (۱۳۸۲)، «مبادی هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی نگاه نمادین به جهان»، خیال، ش ۵ ص ۴۲-۵۳.

افلاکی العارفی، شمس‌الدین احمد. (۱۳۸۵)، مناقب‌العارفین؛ تصحیحات و حواشی و تعلیقات از تحسین یازجی، چ ۴، تهران: دنیای کتاب.

پازوکی، شهرام. (۱۳۸۲)، «مقدماتی درباره مبادی عرفانی هنر و زیبایی در اسلام با اشاره به مثنوی معنوی»، هنرهای زیبا، ش ۱۵.

_____ . (۱۳۸۴)، حکمت هنر و زیبایی در اسلام؛ چ ۲، تهران: فرهنگستان هنر.

_____ . (۱۳۸۸)، «رویکرد عرفانی به هنر اسلامی»، در: جستارهایی در چیستی هنر اسلامی: مجموعه مقالات و درس‌گفتارها: دفتر اول؛ تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

پیشوائی، حمیدرضا، (۱۳۹۰) «آسمان‌ها و آسمان‌ها در مثنوی معنوی: بررسی مراتب معماری در نسبت با هستی و انسان»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته مطالعات معماری ایران، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی.

_____ . (۱۳۹۲)، «شهر دنیا، شهر عشق: وجوه و مراتب شهر در مثنوی معنوی»، نقدنامه هنر، ش ۴.

_____ و مهرداد قیومی بیدهندی. (۱۳۹۲)، «خاک و خرد: تأملی در شأن معماری در مثنوی معنوی»، مطالعات معماری ایران، ش ۳ ص ۱۷-۳۶.

چیتیک، ویلیام. (۱۳۸۵)، راه عرفانی عشق: تعالیم معنوی مولوی؛ ترجمه شهاب‌الدین عباسی، چ ۲، تهران: پیکان.

_____ . (۱۳۸۸)، علم جهان، علم جان. ربط جهان‌شناسی اسلامی در دنیای جدید؛ ترجمه امیرحسین اصغری، تهران: اطلاعات.

زمانی، کریم. (۱۳۸۵)، شرح جامع مثنوی معنوی؛ ج ۱ و ۶، چ ۲۰، تهران: اطلاعات.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (و.). (۱۳۷۲)، آنسوی حرف و صوت: گزیده اسرارالتوحید؛ انتخاب و توضیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.

شمس تبریزی. (۱۳۸۵)، مقالات شمس تبریزی؛ تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد، چ ۳، تهران: خوارزمی.

شیمل، آنه‌ماری. (۱۳۶۷)، شکوه شمس: سیری در آثار و افکار مولانا جلال‌الدین رومی؛ ترجمه حسن لاهوتی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

_____ . (۱۳۸۷)، «مولوی: دیروز، امروز و فردا»، در: میراث

- مولوی: شعر و عرفان در اسلام؛ ترجمهٔ مریم مشرف؛ چ ۳، تهران: سخن.
- قیومی بیدهندی، مهرداد و حمیدرضا پیشوائی. (۱۳۸۹)، «درآمدی بر نسبت میان مکان و انسان در مثنوی معنوی»، مولانا پژوهی، ش ۴.
- کوماراسوامی، آناندا کنتیش. (۱۳۸۹)، فلسفهٔ هنر شرقی و مسیحی؛ ترجمهٔ امیرحسین ذکرگو، چ ۲، تهران: مؤسسهٔ تألیف، ترجمه، و نشر آثار هنری «متن».
- لینگز، مارتین. (۱۳۸۹)، کتاب یقین؛ ترجمهٔ زهره حاجی میرصادقی، تهران: انتشارات هرمس.
- مولوی. (۱۳۷۴)، کلیات شمس تبریزی؛ تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، [بی جا] بوستان کتاب.
- _____ . (۱۳۷۹)، مجالس سبعه: هفت خطابه؛ تصحیح و توضیحات توفیق ه. سبحانی، چ ۳، تهران: کیهان.
- _____ . (۱۳۸۷ الف)، مثنوی معنوی: بر اساس نسخهٔ نیکولسن؛ به کوشش سعید حمیدیان، چ ۴، تهران: نشر قطره.
- _____ . (۱۳۸۷ ب)، غزلیات شمس تبریز؛ مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی، چ ۳، تهران: سخن.
- _____ . (۱۳۸۸)، فیه ما فیه: (و پیوست‌های نوبافته)؛ به تصحیح توفیق ه. سبحانی، تهران: کتاب پارسه.
- هریگل، اویگن. (۱۳۷۷)، دن در هنر کمان‌گیری؛ ترجمهٔ ع. پاشایی، چ ۲، تهران: فراروان.
- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۴۹)، تفسیر مثنوی مولوی: داستان قلعهٔ ذات‌الصور یا دژ هوش‌ربا؛ تهران: سازمان چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.