Shahid Bahonar University of Kerman
Journal of Iranian Studies
ISSN: 1735 - 0700
Journal of Iranian Studies

A Search for the Performance of Mystical Manifestations and their Connection with the Architectural Aesthetics of the Shams-Tabrizi Minaret from Hegel's Perspective

Reza Bayramzadeh [1] **Pedram Dadfar** [2]✉ **Pejman Dadkhah** [3] **Behrouz Omrani** [4]

1. Reza Bayramzadeh, PhD student of comparative and analytical history of Islamic art, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran: Rezabayramzadeh@yahoo.com
2. Corresponding author, Pedram Dadfar, Assistant Professor, Art Research Department, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author) (First Supervisor): pedramdadfar@gmail.com
3. Pejman Dadkhah, Assistant Professor, Photography Department, Faculty of Art, Iqbal Lahori Institute of Higher Education, Mashhad, Iran. (Second Supervisor): P.dadkhah@eqbal.ac.ir
4. Behrouz Omrani, Associate Professor, Prehistory Department, Archaeological Research Institute, Cultural Heritage and Tourism Research Institute, Tehran, Iran. (Advisor): behruz.omrani@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 2025 March 27
Received: 2025 September 10
Accepted: 2025 December 1
Published: 2025 December 22

Keywords:
Mystical manifestations,
Rumi,
Tomb and Minaret of Shams Tabrizi,
Hegel,
Symbolic concepts,
Absolute Spirit,

ABSTRACT

Purpose: The rituals of the wanderers are one of the symbolic applications of mysticism. The purpose of this research is to show the means of execution that include special devices and become symbolic tools and are performed in accordance with Rumi's unifying teachings. Other ceremonies include rotational, musical, and verbal manifestations, among which the Dervish Sama ceremony, as it is performed today, is greatly inspired by Rumi's mystical teachings. Such mystical applications can be easily observed and felt in conjunction with the symbolic structure and unique architecture of the Shams Tabrizi Minaret and its correspondence with the rotation of the stars around the sun. Therefore, this research is based on two questions: 1. What effect can the manifestation of the mystical manifestations of Rumi's teachings have in spiritual places? 2. How can the mystical perspective be overlapped with the architecture of the Shams-Tabrizi Minaret from the threefold perspective of Hegel's art and his "absolute spirit"?

Findings and Conclusions: The main result of the research reveals that the mystical practical applications of this religious ritual are influenced by the richness of Rumi's works, which have beautifully created a historical space in accordance with Hegel's artistic views on the role of various architectural forms in the Shams-Tabrizi Minaret and its expansion with his "spirit of the times".

Method and Research: The data of this research have been compiled in a descriptive-analytical manner and the connection between architecture and practical manifestations and the appearance of symbols and signs in mystical and traditional spaces has been examined.

Cite this article: Bayramzadeh, Reza; Dadfar, Pedram; Dadkhah, Pejman; Omrani, Behrouz. (2025). A Search for the Performance of Mystical Manifestation and Their Connection with the Architectural. Journal of Iranian Studies, 24 (48), 3-29. http//doi.org/10.22103/JIS.2025.25031.2712

© The Author(s).
Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.

DOI: http//doi.org/ 10.22103/jis.2025.25031.2712

EXTENDED ABSTRACT

Introduction

One of the objectives of this article is to examine the symbolic performance effects such as the hearing of Iranian and Turkish mystics influenced by the literary subtleties and grandeur of Rumi's Masnavi. Stage equipment and objects, rhythmic movements, choice of time and place of performance, music, speech and narration, and stage design are among the aspects discussed in this study. In such a way that the aforementioned architecture is both unique and distant from us due to its mystical meaning and seems eternal. In addition, this type of symbolic applications were also matched with the symbolic structure and the rotation of the planets and their visual form. Also, in analyzing the architectural performance of the minaret, Hegel's threefold perspective of art history, which includes symbolic, classical, and romantic art, was used. In symbolic art, the intellectual and spiritual theme could not overcome the sensory element. In classical art, the conceptual theme is consistent with the sensory element, and on the other hand, in the third art, namely Romanticism, the conceptual theme is beyond and more powerful than the sensible form.

Finally, it seems that in order to understand the values of Safavid architecture in the Shams-Tabrizi Minaret, it is necessary to understand the idea of the time when these works were built, which is related to the understanding of history, and that is the correlation of the thought and culture of peoples with specific historical periods, that is, with the special tendencies of the "spirit of the time." In this vein, the present research seeks to confirm the theory that the creators of these works, with the belief in the "absolute spirit", have tried to portray this world in the architecture of buildings in the form of direct awareness or under the influence of group belief; from the perspective of the above thoughts, we can recognize the components of the symbolic elements of the Shams-Tabrizi Minaret in terms of their symbolic characteristics.

Methodology

The research method in this article is descriptive and analytical, and the information in this article was collected using library resources. In this research, the main tools used in mystical ceremonies in Islamic countries in accordance with the teachings of Rumi and their influence from the spiritual Mathnavi are first discussed, and then its overlap with the symbolic architecture of the Shams-Tabrizi Minaret is analyzed from the perspective of Hegel's threefold arts and its manifestation based on his "absolute spirit" and "spirit of the times".

Discussion

After explaining the concepts of performance rituals in mystical spaces and after the artist's loving enlightenment was manifested in the appearance of historical and artistic works, we expressed the commonality of these two with Hegel's threefold view of symbolic, classical, and romantic arts in the light of various forms of unity. In order to give the historical work a transcendental relationship with a mystical basis. In this regard, the present article seeks to prove the hypothesis that the builders of these buildings, believing in the "absolute spirit", consciously or under the influence of collective belief, have tried to portray this "spirit of the times" in the architecture of the buildings; for this reason, Hegel considered the tendency of his theory to unify the object and the mind to be in accordance with the tendencies of his time. Harmony with the spirit of the times is not only in the sense of an expression of

a description of a situation based on reality, but also a relative justification. Hegel assumed the "spirit of the times" to be a spiritual and intellectual reality that is not at all alien to the rational explanation that is proposed in a philosophical system. The system of philosophy is nothing but a perceptual, and in the strict sense of the word, self-conscious, expression of the nature of the "spirit of the times". In this regard, the very high potential of the Shams Tabrizi Mausoleum and its overseas fame and importance are the best way to develop the tourism industry of the province and especially the city of Khoy, which will lead to the recognition, planning and complete and unique implementation of special mystical and literary rituals and ceremonies that, on the one hand, can be derived from the endless source of the spiritual Masnavi and, on the other hand, by being implemented in the space of the mausoleum, help to highlight the symbolic goals in the architecture of the aforementioned building. Undoubtedly, the combination of literary and performance effects alongside the symbolic signs of the minaret's architecture and its adaptation to the movement of the stars around the sun can also increase the intrinsic and performance richness of the aforementioned ceremony and facilitate an easy and universal understanding of spiritual and mystical teachings for tourists.

Results

The main result of the research findings reveals that the mystical practical applications of this religious practice are influenced by the richness of Rumi's works, which he has beautifully managed to harmonize with Hegel's artistic views on the absolute spirit, God, and his view of the world, and what he means by "absolute spirit" is God. He believes that the world is joining this absolute spirit. He also created a historical atmosphere in the role of various architectural forms in the Shams-Tabrizi Minaret and its expansion with his "spirit of the times".

Conclusion

In this regard, the very high potential of the Shams Tabrizi Mausoleum and its international fame and importance are the best way to develop the tourism industry of the province and especially Khoy County, which will lead to the recognition, planning, and complete and unique implementation of special mystical and literary rituals and ceremonies, which on the one hand can be derived from the endless source of the spiritual Masnavi, and on the other hand, by being implemented in the space of the mausoleum, it will help to highlight the symbolic goals in the architecture of the aforementioned building. Undoubtedly, the sharing of literary and executive effects alongside the symbolic signs of the minaret architecture and its compatibility with the movement of the stars around the sun can also increase the richness of the essence and execution of the aforementioned ceremony and make it easy and universal to understand the spiritual and mystical teachings for tourists.

مجله مطالعات ایرانی
شاپا: ۱۷۳۵-۰۷۰۰
دانشگاه شهید باهنر کرمان

جُستاری بر اجرای جلوه‌های عرفانی و اشتراک آن با زیبایی‌شناسی معماری منارهٔ شمس تبریزی از منظر هِگل*

رضا بایرام‌زاده[۱]، پدرام دادفر[۲]، پژمان دادخواه[۳]، بهروز عمرانی[٤]

[۱]. دانشجوی دکتری، تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: r.bayramzadeh.art@iauctb.ac.ir

[۲]. نویسندهٔ مسئول. استادیار، گروه عکاسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (استاد راهنمای اول). pedramdadfar@gmail.com

[۳]. استادیار، گروه عکاسی، دانشکدهٔ هنر، مؤسسهٔ آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران. (استاد راهنمای دوم). P.dadkhah@eqbal.ac.ir

[٤]. دانشیار، گروه پیش از تاریخ، پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران. (استاد مشاور). behruz.omrani@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱٤۰٤/۰۱/۰۷
تاریخ بازنگری: ۱٤۰٤/۰٦/۱۹
تاریخ پذیرش: ۱٤۰٤/۰۹/۱۰
تاریخ انتشار: ۱٤۰٤/۱۰/۰۱

کلیدواژه‌ها:
جلوه‌های عرفانی،
مولانا،
آرامگاه و منارهٔ شمس تبریزی،
هگل،
روح مطلق.

چکیده

زمینه/ هدف: آیین‌های سالکین یکی از کاربردهای نمادین عرفانی می‌باشد. این سنّت‌ها، «شیوه‌های اجرایی» هستند که در گذر زمان توسعه و تکامل یافته‌اند. از این توانمندی‌ها، می‌توان در برگزاری مراسم آیینی بهره برده و باعث رونق بیش از پیش آرامگاه شمس تبریزی شد. هدف در این پژوهش نشان دادن ابزارهای اجرایی است که شامل وسایل خاصی بوده و تبدیل به افزارگان نمادینی شده و متناسب با آموزه‌های وحدت‌گرایانهٔ مولانا اجرا می‌شوند. از دیگر مراسم نیز می‌توان به جلوه‌های چرخشی، موسیقایی و کلامی اشاره کرد که در بین آن‌ها مراسم سماع درویشان آن‌گونه که امروز به اجرا درمی‌آید، بسیار الهام گرفته از پندهای عرفانی مولاناست. چنین کاربردهای عرفانی را به راحتی می‌توان در اشتراک با ساختار نمادین و معماری منحصر به فرد منارهٔ شمس تبریزی و مطابقت آن با گردش ستاره‌ها به دور خورشید مشاهده و احساس کرد. از این‌رو این پژوهش براساس دو پرسش شکل گرفته است: ۱. تَجلّی جلوه‌های عرفانی آموزه‌های مولانا در مکان‌های معنوی چه تأثیری می‌تواند داشته باشد؟ ۲. چگونه می‌توان دورنمای عرفانی را با معماری منارهٔ شمس تبریزی از نظرگاه سه‌گانهٔ هنر هِگل و «روح مطلق» او همپوشانی داد؟

روش/ رویکرد: داده‌های این پژوهش به صورت توصیفی- تحلیلی تدوین شده و به بررسی پیوند میان معماری و جلوه‌های اجرایی و نمودِ نمادها و نشانه‌ها در فضاهای عرفانی و سنتی پرداخته شده است.

یافته‌ها/ نتایج: اصلی‌ترین نتیجهٔ پژوهش آشکار می‌کند که کاربردهای اجرایی عرفانی این آیین مذهبی، متأثر از غنای آثار مولانا است که به زیبایی توانسته در تطابق و همگونی آن با دیدگاه‌های هنری هگل در نقش شکل‌های متعدد معماری در منارهٔ شمس تبریزی و بسط آن با «روح زمانه»ی او یک فضای تاریخی ایجاد کند.

استناد: بایرام‌زاده، رضا؛ دادفر، پدرام؛ دادخواه، پژمان؛ عمرانی، بهروز (۱٤۰٤). جُستاری بر اجرای جلوه‌های عرفانی و اشتراک آن با زیبایی‌شناسی معماری منارهٔ شمس تبریزی از منظر هِگل. مجلهٔ مطالعات ایرانی، ۲٤ (٤۸)، ۲۹-۳.

http//doi.org/ 10.22103/jis.2025.25031.2712

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

© نویسندگان.

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری تحت عنوان: «واکاوی ویژگی‌های مستندنگارانهٔ نگاره‌های "بیان منازل سفر عراقین" مطراقچی و تطبیق آن‌ها با مدارک باستان‌شناسی شهرهای آذربایجان» است.

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسأله

آیین عُرفا نیز همچون بسیاری از مظاهر فرهنگی برخی از کشورهای اسلامی مثل ایران و ترکیه، تأثیر گرفته از مناسبات میان ادبیات و هنر اسلامی است. به همین خاطر زبان و ادب فارسی از لحاظ کاربردهای نمادین عرفانی و رابطه‌های فرهنگی، وحدت تاریخی و ارتباطی نزدیک میان جلوه‌های مذهبی، آیینی و هنر در بین سرزمین‌های اسلامی پدید آورده است. آموزهٔ شاعر و عارف بزرگ ایرانی، جلال‌الدین محمّد بلخی، از جمله نقاط برجستهٔ فرهنگی و یکی از دلایل عمدهٔ مظاهر عرفان ایرانی- اسلامی در شکل‌های اجرایی نوین بوده است. مثنوی معنوی مولانا، به عنوان طریقت او، سرشار از جنبه‌های اجرایی برجسته‌ای است که در حلقهٔ دراویش رشد یافته و به‌تدریج بر شکل‌های ارائهٔ مراسم سماع دیده می‌شود. بررسی جلوه‌های اجرایی نمادین مانند سماعِ عارفان ایرانیان و ترکان متأثر از ظرایف ادبی و شکوه‌نمایی مثنوی مولانا یکی از اهداف این مقاله است. وسایل و اشیای صحنه، حرکات موزون، انتخاب زمان و مکان اجرایی، موسیقی، کلام و روایت و صحنه‌آرایی از جمله جنبه‌هایی است که در این پژوهش مورد بحث قرار می‌گیرند. در ادامه به شناخت زیباییِ معماری بی‌نظیر منارهٔ شمس تبریزی از مَنظر والتر بنیامین که «تَجلّی» را دارای سه ساحت می‌داند، پرداخته شد. به این صورت که معماری مذکور هم یگانه است و هم به خاطر معنای عرفانی‌اش با ما فاصله دارد و جاودانه به نظر می‌رسد. به علاوه، این نوع کاربردهای سمبلیک با ساختار نمادین و گردش سیارات و شکل بصری آن‌ها نیز مطابقت داده شد. همچنین، در تحلیل نمایش معماری مناره از دیدگاه سه‌گانهٔ تاریخِ هنر هگل که شامل هنر نمادین، کلاسیک و رُمانتیک می‌باشد، استفاده شد. در هنر نمادین درونمایهٔ اندیشگون و روحانی نتوانسته بود بر عنصر حسی چیره شود. در هنر کلاسیک نیز درونمایهٔ اندیشگون با عنصر حسی همخوانی دارد و از طرفی، در سومین هنر یعنی رُمانتیک، درونمایهٔ اندیشگون فراتر و مقتدرتر از شکل حس‌پذیر است.

در نهایت به نظر می‌آید جهت دریافت ارزش‌های معماری صفوی در منارهٔ شمس تبریزی، پی بردن به اندیشهٔ زمان برپایی این آثار ضروری است که با درک تاریخ‌نگار ارتباط دارد، و آن همبستگی تفکر و فرهنگ اقوام با دوره‌های تاریخی خاص، یعنی با گرایش‌های ویژه «روح زمانه» است. در این امتداد ،پژوهش حاضر به دنبال تأیید این نظریه است که پدیدآورندگان این آثار با عقیده به »روح مطلق»، به شکل آگاهی بی‌واسطه و یا تحت تأثیر باور گروهی تلاش در به نقش درآوردن این جهان در معماری بناها داشته‌اند؛ از نگاه تفکّرات فوق می‌توانیم اجزای تشکیل‌دهندهٔ عناصر نمادین منارهٔ شمس تبریزی را از لحاظ ویژگی نمادگرایانه بشناسیم.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

با بررسی دقیق و جستجو در کتب و مقالات مختلف مشخص شد که تاکنون مطالعه‌ای مستقل دربارهٔ موضوع پژوهش حاضر در مورد «جلوه‌های عرفانی و اشتراک آن با زیبایی‌شناسی معماری منارهٔ شمس تبریزی» صورت

نگرفته است. امّا محققان بسیاری در زمینهٔ بررسی برخی بناهای تاریخی از دیدگاه‌های نمادین، سنّت‌گرایی، هنر قدسی و عالم مثال مقالاتی منتشر کرده‌اند و از آن‌ها در پژوهش حاضر استفاده شده است که از جمله می‌توان به نمونه‌های ذیل اشاره کرد:

رحمتی (۱۳۹٦) در کتاب «کیمیای خرد، جستارهایی در زمینهٔ دین و اخلاق» علاوه بر موضوعات دین و اخلاق در مباحث اقلیم هشتم، جایگاه خیال، سنّت‌گرایی و هنر قدسی و هنر ناسوتی، به صورت تفصیل در قالب مقالاتی مستقل به هنر قدسی پرداخته است. یوسفیان کناری (۱۳۸۵) در مقالهٔ «بررسی جلوه‌های نمایشیِ آیین صوفی‌گری در ترکیه و تأثیرپذیری آن از مثنوی مولانا» به جلوه‌های نمایشی آیین صوفی‌گری که متأثر از غنای زبان و ادب فارسی و به‌ویژه آثار مولاناست و از طرفی، پایه‌گذار انتقال مفاهیم و مبنای تأثیرات بینافرهنگی میان ایران و ترکیه می‌باشد، پرداخته است (یوسفیان کناری و پورجعفر، ۱۳۸۵: ۱۱۵– ۱۲۵). الهام پرویزی (۱۳۹۱)، در مقالهٔ «تَجلّی عالم مثال در تزیینات معماری عصر صفوی (نمونهٔ موردی: مسجد امام اصفهان)» به عالم مثال و بازتاب آن در هنر معماری پرداخته است. وی در این تحقیق نشان می‌دهد که پس از تعمیم میزان انطباق مسجد امام اصفهان و تجلّی آن در آثار تزیینی معماری، نتیجهٔ بررسی حاکی از آن است که تزیینات آن طبق باور شیعه به عالم مثال در دورهٔ صفوی شکل گرفته است (پرویزی و پورمند، ۱۳۹۱: ۳۱– ٤٤). همچنین نازنین بهرامی سامانی (۱٤۰۱) در مقالهٔ دیگری با عنوان «نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در مناره‌ها و میل‌های راهنما» به دستیابی مشترکات معنایی و چگونگی حضور نشانه‌های کهن‌الگویی در معماری مناره‌ها و میل‌های گذشته و بهره‌مندی از این نشانه‌ها منطبق بر فرهنگ و تاریخ ایران اشاره کرده است (بهرامی سامانی و دیگران، ۱٤۰۱: ۵۹– ۷۰).

۱–۳– روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق در این مقاله به صورت توصیفی و تحلیلی بوده و گردآوری اطلاعات با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام پذیرفته است. در این پژوهش ابتدا به عمده‌ترین ابزارهای مورد استفاده در مراسم عرفانی در کشورهای اسلامی، متناسب با آموزه‌های مولانا و تأثیرپذیری آن از مثنوی معنوی پرداخته شده است و سپس، به تحلیل همپوشانی آن با معماری نمادین منارهٔ شمس تبریزی از دیدگاه هنرهای سه‌گانهٔ هگل و تجلّی آن براساس «روح مطلق» و «روح زمانه»ی او صورت گرفته است.

۱–٤. یافته‌های پژوهش

اصلی‌ترین نتیجهٔ یافته‌های پژوهش آشکار می‌کند که کاربردهای اجرایی عرفانی این آیین مذهبی، متأثر از غنای آثار مولانا است که به زیبایی توانسته در تطابق و همگونی آن با دیدگاه‌های هنری هگل دربارهٔ روح مطلق و طرز دیدگاهش دربارهٔ عالم باشد. به اعتقاد وی جهان در حال پیوستن به این روح مطلق است. همچنین در نقش

شکل‌های متعدد معماری در منارۀ شمس تبریزی و بسط آن با «روح زمانه»ی او یک فضای تاریخی ایجاد نموده است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. بررسی جلوه‌های عرفانی متناسب با آموزه‌های مولانا در مکان‌های معنوی

۲-۱-۱.وسایل اجرایی[۱]

مهم‌ترین وسایل مورد استفاده در مجالس عرفانی در کشورهای اسلامی متناسب با آموزه‌های وحدت‌گرایانۀ مولانا و تأثیرپذیری آن از مثنوی معنوی، اشیا و ادوات خاصی بودند که در روندی از یک برجسته‌سازی اجرایی، تبدیل به وسایل نمادین شده‌اند. یکی از آن ابزارها پرچم یا بیرق است. استفاده از بیرق در آیین عرفانی ناشی از باور به این عقیدۀ رایج میان دراویش است که پیر یا همان شیخ، «پرچم‌دار» شریعت اسلام بوده و از این‌رو، پرچم نمادی است مذهبی که پیروان فرقه‌های گوناگون باید زیر آن گِرد آمده و متحد شوند (Baker, 2004: 180). از سویی، برخی از شواهد مبنی بر این است که «پوست گوسفند» در آیین عرفانی به‌خصوص در ترکیه بیشتر مورد استفاده قرار گرفته است. پوست گوسفند مذکور غالباً سفید یا قرمز، تداعی‌کنندۀ ارادۀ حضرت ابراهیم در قربانی کردن فرزند خویش برای نشان دادن جلوه‌ای از ایمان و تسلیم خود در برابر ارادۀ خداوندی است (Birge, 1994: 178). در محافل عرفانی پوست گوسفند در پیشگاه محراب قرار داده می‌شود تا نمادی از تسلیم ارادۀ عارفان خداجوی و طریقت در برابر ارادۀ مطلق خداوندی باشد. از سویی دیگر، استفاده از قالیچه در کنار محراب، نشانۀ ارزش‌گذاری و احترام به نیایش‌های عارفان است. حلقۀ دراویش ایران به دلیل استفادۀ مکررشان از قالیچه‌ها در محراب، با لقب «سجاده‌نشین‌ها» معروف شده‌اند (Birge, 1994: 178). محققان اسلامی، استفادۀ عارفان فرقۀ مولویه از «شمع» را نشانه‌ای از کمال‌گرایی و نور اولیای خدا در اجرای مراسم آیینی می‌دانند و متعقد هستند از آنجا که «مولانا» به اعتقاد پیروانش «شمع» خداست و درخشان‌تر از هر انسانی می‌سوزد و نور می‌پراکند، مشخص‌ترین پشتوانۀ عرفانی به شمار می‌رود (Baker, 2004: 179).

۲-۱-۲. مکان‌آرایی[۲]

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های مکانی اجرای آیین‌های عارفان، استفادۀ مقدس‌گونه از «آرامگاه» است. تکیه‌ها، معمولاً در مجاورت یک گورستان بنا شده و به نحوی تمثیلی تجربۀ سلوک عارفانۀ زندگان با حیات پس از مرگ و جاودانگی انفاس بشری پیوند می‌خورد. به علاوه، انسان به‌درستی دریافته است که حیات حقیقی مشروط به آن است که او تولد دیگری، تولد ثانی، تولد روحانی بیابد و این فقط در پرتو ورودش به عرصۀ دیگری از ساحت عالم، امکان‌پذیر است و نیز این را فهمیده است که بزرگان اهل معنا به‌خصوص در جهان اسلام، پیش از او، این ساحت را نمایان کرده، در آن وارد شده و از برکات و بخشش‌های آن برخوردار بوده‌اند (رحمتی، ۱۳۹۶: ۳۰۶). یکی از بهترین

داستان‌های مثنوی مولانا که می‌تواند در عین اشاره‌ای مستقیم بر وجوه انتخابی مکان مراسم سماع، تلویحاً آموزه‌های عرفانی مولانا را نیز مورد تأکید قرار دهد، داستان «پیر چنگی» است. انتخاب محلی همچون گورستان، برای اجرای یک تک‌نوازی صحنه‌ای، بارزترین استفادهٔ نمایشی مولانا از مکان برای پیشبرد اهداف داستانی خود است. نوای ساز پیر چنگی همچون اسرافیلی، مردگان را زنده می‌کند. به‌وضوع پیداست که همجواری مکان اجرای آیین‌های عارفانه با گورستان کاملاً متأثر از این اندیشه است که شیخ (مولانا) یا همان نمایندهٔ اولیای خدا به برکت سماع، دراویش را در تجربه‌ای سهیم می‌سازد که عیناً تجربهٔ رستاخیز است. «مولانا زنده کردن جان‌های مرده در گورستان را به آواز الهی منتسب می‌سازد» (قدرت‌اللهی، ۱۳۷۸: ٤۸).

به هر حال، درک برزخ صعودی یا همان (غیب محالی) و بلکه اساساً تحقق آن مشروط به مردن از این مرتبهٔ مادی است، خواه مردن اجباری باشد که در پایان زندگی زمینی گریبان همهٔ انسان‌ها را می‌گیرد و خواه مردن اختیاری که قلیلی از افراد با اختیار خویش بدان تن می‌دهند و این از بزرگترین خصلت‌هایی است که برای نفس بشری حاصل می‌شود. پس از مرگ همهٔ انسان‌ها و ورودشان در برزخ زندگی جدیدی متناسب با تک‌تک انسان‌ها شکل می‌گیرد. این همان تجسم اعمال و ملکات آن‌هاست (بهایی لاهیجی، ۱۳۷۲: ۱۸۱–۱۸۲).

در ایران استفاده از نقشهٔ یک‌سان و فضاسازی رایج خانقاه‌ها در سدهٔ هفتم و هشتم هجری قمری شامل صحن و محل سماع در مرکز (یادآور نقطه و دایره) و حجره‌هایی در اطراف محل سماع و طبقه‌بندی آن براساس مراتب مریدان است و تعبیهٔ مکان‌های خدماتی در اطراف که یادآور دل مشغولی به‌دنیاست (کریمی ملایر و گذشته، ۱۳۹٦: ۷۷).

۲– ۱– ۳. تجلّی جنبه‌های اجرایی چرخشی[۳]، موسیقیایی[٤] و جلوه‌های کلامی[٥]

«چرخش یا حرکت» مهم‌ترین کنش اجرایی در مراسم آیینی عارفان به شمار می‌رود. کلوتز معتقد است که حرکت واسطهٔ میان جسم و جان و روند دگردیسی و نهایتاً وحدت بین آن دو است؛ به عبارتی، حرکت فیزیکی عارفان نمادی است از پالایش و تزکیهٔ روحی آنان برای رسیدن به مرحلهٔ ادراک حقیقت ناب و مطلق. یکی از جلوه‌های حرکتی عارفان که بی‌مناسبت با فنون اجرایی نیست، گام برداشتن متأملانهٔ دراویش است: طی این حرکت آن‌ها به راهنمایی پیر و مرشد طریقت، نفس‌های خود را تنظیم کرده و به نحوی هماهنگ و ریتمیک در چهار جهت جغرافیایی گام‌های سبک و آرامی برمی‌دارند؛ انتخاب حرکت بدن در چهار جهت، از سویی تداعی‌گر چهار عنصر طبیعی مقدس است (Douglas-klotz, 2002: 44). چنانکه گفته‌اند:

> در مجالس سماع درویشان، آنان به‌تدریج دست‌ها را از هم باز کرده، کف دست راست را رو به بالا و کف دست چپ را رو به پایین می‌گیرند. در واقع، با اتخاذ چنین ژست اجرایی، بدن تبدیل به یک میانجی انتقال انرژی می‌شود. عقیده بر این است که انرژی از بالا وارد کف دست راست می‌شود، و پس از عبور از بدن از طریق کف

دست چپ به زمین منتقل می‌گردد. هجده عارف رقصان و چرخان حول مرکزی به نام شیخ یا مرشد نمادی از چرخش سیارات به گِرد خورشیدند که تمثیلی از مولاناست (معرک‌نژاد، ۱۳۸٦: ۲۱– ۲۲).

از طرفی، «در سماع مولانا دستی که به سوی آسمان است، نماد دریافت فیض مبدأ هستی و دستی که به سوی زمین است، نماد بخشش به‌کُل موجودات است و انسان در این میان به عنوان واسطه مطرح است. لباس نیز در سماع حائز اهمیت است؛ لباسی سفید با دامن بلند که نمادی از روح یا جهان روحانی است که فرشتگان را به ذهن می‌آورد»(ابومحبوب، ۱۳۸٦: ۱۹۹– ۲۰۹).

جواد نوربخش در مورد سماع می‌گوید: «عالم ملکوت عالم حسن و جمال است و هر جا حسن و جمال است، تناسب است، یا بهتر بگوییم، هرچه موزون است، از تناسب مایه دارد و بنابراین، نموداری از عالم ملکوت است. این است که سماع راهی به سوی ملکوت اعلا دارد و استماع اشعار و نغمه‌های موزون دل‌های صوفیان را به مصداق حدیث نبوی: به «درستی که خدا زیبا است و زیبایی را دوست دارد»، متوجه بارگاه ملکوتی می‌سازد و کوه هستی آنان را به مدد انوار حق متلاشی می‌کند و راه را بر عاشق صادق هموار می‌گرداند». (نوربخش، ۱۳۸٤: ۵۳– ٥٤).

از نظر علمی پذیرفته شده است که شرط اساسی وجود ما این است که بچرخیم. هیچ موجود یا جسمی وجود ندارد که نچرخد، زیرا همهٔ موجودات از الکترون‌ها، پروتون‌ها و نوترون‌های گردان در اتم تشکیل شده‌اند. همه چیز می‌چرخد و انسان با چرخش خون در بدنش، و با انقلاب مراحل زندگی، با آمدن از زمین و بازگشت به آن، زندگی می‌کند (Alkan and Bala, 2014).

تصویر ۱. چرخش (Alkan and Bala, 2014).

Fig. 1. Rotation. (Alkan and Bala, 2014)

یکی دیگر از جنبه های اجرایی برجسته‌ای که در آیین دراویش ترکیه قابل مشاهده است، بهره‌گیری از سازهای موسیقی است. مثنوی معنوی باشکوه‌ترین الهام‌بخش عارفان در انتخاب آلات موسیقیایی و نیز حکمت استفاده از آن‌هاست.

مولانا کاملاً به صراحت و بدون هرگونه واسطه‌ای میان کلام خود و مخاطبانش، «نی» را ساز مقدسی که شرح دل و اسرار عارفان را بازگو می‌کند، به‌کار می‌گیرد و عملاً وزن موسیقیایی کلام خود را الگوی سرخوشی و طرب عارفانهٔ پیروانش قرار می‌دهد. سازهای به کار گرفته شده در مراسم سماع، انواع مختلف و کاربردهای گوناگونی دارند؛ از سازهای ضربه‌ای، کوبشی تا زخمه‌ای، مثنوی معنوی از نخستین ابیات خود تا ماجرای «پیر چنگی[٦]» و قصه‌های بسیاری که در آن دیده می‌شود، سراسر آمیخته به نوای تنبور، عود و دف، کمانچه و رباب است (حیدرخانی، ۱۳۷٤: ۱۱۹).

آغاز مراسم سماع به خواندن «ستایش با نجابت» در تحسین حضرت محمد (ص) می‌گذرد. در مرحلهٔ دوم سماع، قدوم (طبل‌های کوچک و سنتی) به‌خصوص مرسوم در ترکیه نواخته می‌شوند و پس از ضربه‌های منقطعی که تلویحاً اشاره به «کن فیگون» و آغاز خلقت دارد، نی‌نوازان شروع به حکایت کرده و حدیث عشق را بازگو می‌کنند. با پایان یافتنِ نی، سماع‌زنان در دو ردیف نُه نفره رو به روی هم بر پوست‌های سفیدی می‌نشینند که رنگ پوست قرمز مظهر «شمس تبریزی» است (یوسفیان کناری و پورجعفر، ۱۳۸۵: ۱۲۲). در سماع مولویه چهار سلام وجود دارد که هر یک معنی و اشارت خاص خود را داراست:

سلام اول، تمثیلی از تولد دوباره برای درک عظمت خداوند است؛ سلام دوم، به‌معنای خروج انسان از حیات و ورود به دنیا، یا فدا کردن عقل در راه عشق است؛ سلام سوم، بازگشت و معراج و تسلیم در برابر حق است. سلام چهارم سماع که به نشانهٔ پیروی از اولیای خداست، اوج جذبهٔ روحی ایشان به شمار می‌رود و همراه با شدّت یافتن ضربه‌ها و سنگینی آن‌ها، ریتم سماع تندتر شده و اشارات کلامی به‌شمس و مولانا صریح‌تر ادا می‌شود. بعد از سلام چهارم که آغاز مرتبهٔ فنا است، سکوتی پایانی حکم‌فرما شده و سماع‌خانه پُر از صوت تلاوت قرآن می‌شود (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۲۲۲).

اگر بخواهیم سماع مولویه را توصیف کنیم، منظور عالم مثال است «که در آن‌سوی این عالم، آسمان و زمین، دریا و حیوان و گیاه و انسان‌هایی آسمانی هست؛ همه چیز آن عالم آسمانی است و ناگزیر هیچ چیز زمینی در آنجا نیست. موجودات روحانی مقیم در آنجا نسبت به یکدیگر نفرت ندارند؛ زیرا موجودات آنجا نورانی و درخشان‌اند و هرگز در آنجا موجود ظلمانی نیست» (افلوطین، ۱٤۰٤: ۵۷).

۲- ۱- ٤. لباس‌آرایی[۷]

جدای از مواردی که ذکر شد، عارفان ترکیه در مجالس سماع خود از پوشش‌های نمادینی استفاده می‌کنند که دقیقاً متناسب با آموزه‌های عرفانی مولانا و نیّات فلسفی و ایمانی اوست. گزینش نوع جامه و رنگ آن در گردهمایی عارفانه، بنابر جنبه‌های نمادین مذهبی صورت می‌پذیرد. «الانصاری»، متفکر حَنبلی اواخر قرن یازدهم میلادی، معتقد است که «صوفی‌گری» نام خود را از «صوف»[۸] به معنای پَشمینه گرفته است» (Bowering, 1984: 74). استفاده از

چنین ردایی، شرط ورود هر صوفی به حلقهٔ «اخوان درویش» است. دراویش، لباس روزمره‌شان را کنار می‌گذارند تا به طرزی نمادین طریق فقر و ناچیزی را در پیش گیرند.

عارفان مولویه، ردای سفید بلندی بر تن می‌کنند که به زعم ایشان، لباس زندگی و حیات دوبارهٔشان است و آن را «تنوره» می‌نامند. نوع پوشش در بین فرقه‌های مختلف عُرَفا، و بنا بر نقش و مرتبهٔ دراویش- به این معنا که آیا خود را کاملاً وقف طریقت مذکور کرده‌اند یا نه- از یکدیگر متفاوت است. فرقهٔ مولویه، خرقهٔ درویشی را «ردای فقر» و نیازشان به شمس (مولانا) و اولیاء الله دانسته و از سویی دیگر نیز سپیدی آن را متناسب با روشنی و نیک‌فرجامی پایان تجربهٔ معنوی سماع می‌انگارند. غالباً در این مراسم، ردای سفید از هم دریده می‌شود تا نشانه‌ای از دریدن و شکافتن جسم و تن، و آمادگی برای ملاقات با معشوق باشد. کلاه بلند آن‌ها همچون گنبدی بر بدن‌های مدفون در «خودِ» این جهانی‌شان، و پوشیده در ردای (کفن) سپید است (Halman, 1983: 70).

علامت رسیدن به‌آن عالم، این است که در آنجا یک نوع دگرگونی روی می‌دهد، یک نوع انتقال از ظاهر به باطن صورت می‌گیرد و آدمی به آب حیات می‌رسد. و این همان عالمی است که همه چیز در آن حیات می‌یابد. با رسیدن سالک به این عالم است که راهنمای آسمانی‌اش، خضر وجودش بر او اعیان می‌شود. عموم مفسّران این شخص را به ندای از خاصّان بندگان خدا، همان راهنمای غیبی همیشه زنده انسان‌ها، یعنی خضر دانسته‌اند که به هنگام وصول سالک به مجمع البحرین خود را بر او عیان می‌سازد. و در اینجا موسی (ع) مَثَل اعلای چنین رهروی است و خضر مَثَل اعلای چنان راهنمایی. به همین دلیل در آن عالم، خضر چشمان موسی (ع) را به‌حقایق امور باز می‌کند (رحمتی، ۱۳۹۶: ۳۲۱- ۳۲۲).

تصویر ۲. رقص سماع در ترکیه- ترکان گلوبال با ردای سفید بلند به نام (تنوره)

Fig. 2. Sama dance in Turkey - Global Turks with long white robes called (Tanure)
(https://turkanglobal.com/2021/03/09

۲-۱-۵. تحوّل نمادین در زیبایی‌شناسی منارهٔ شمس تبریزی

زیبایی‌شناسی ساختار و معماری منحصر به فرد منارهٔ شمس تبریزی هم یگانه است و هم با ما به خاطر معنای عرفانی‌اش فاصله دارد و جاودانه است. دیگر مردم یک کشور یا شهری نمی‌توانند یک منارهٔ شمس تبریزی دوم یا سوم بسازند. معماری منارهٔ شمس تبریزی دیگر تکرار نمی‌شود. به همین جهت، برخلاف پردهٔ لئوناردو که به صورت یک پوستر متعلق به ماست، این را کسی نمی‌تواند کلمهٔ «تعلق» بگذارد و هر کسی برای دیدن آن بایستی در هر نقطه‌ای از جهان هستی است، سفر کند.

منارهٔ شمس تبریزی یک اثر معماری با ساختار اُبژه‌گونه می‌باشد، ولی اُبژه‌ای که فراتر از «شکل ظهور» است که می‌توانیم به آن «تجلّی» نام بگذاریم که از فعلیت و واقعیت ژرف‌تر است. وقتی به یک اُبژه صفت تجلّی می‌دهیم، دیگر آن در حکم نیرویی است در نمایشِ فاصله، به طرف بالا «معنا» و یکه بودن. به همین خاطر «تَجلّی» در ظهور سه‌ساحت اصلی دارد: یکّه است، با ما فاصله دارد و جاودانه به نظر می‌آید (احمدی، ۱۳۸٤: ۲۳۸– ۲۳۹).

نقش نمادین مناره همچون ستون گیتی و ماهیت آن در مقام کهن‌الگو در اتصال سه ناحیهٔ کیهانی و رسیدن به بهشت انکارناپذیر است (بهرامی و دیگران، ۱٤۰۱: ٦۱). در زمینهٔ نشانه‌شناسی مناره‌ها، طرح‌های تزیینی مجرد که به مناره‌های ایرانی زینت می‌بخشد، چیزی فراتر از زیباسازی است. آنچه در ابتدا صرفاً زینتی می‌نماید، در عین زیبا بودن، نمایشی از روح هنر قدسی از طریق نشانه‌های سنتی و تصویری است (گرابار، ۱۳۸٦: ۵۳). ستون‌های کیهانی مهم که نقش برجسته و نمادینی را در ارتباط و اتصال زمین به عالم ماورا و بهشت ایفا می‌کنند، می‌توان به مناره یا میل راهنما اشاره کرد (گلابچی و زینالفرد، ۱۳۹۱: ۱۰٦). مناره‌ها به واسطهٔ توالی تمثیلی و معنایی خود با درخت سرو، از آنجا که ریشه در زمین و سر بر آسمان دارند، به عنوان نمادی از پیوند میان زمین و آسمان جایگزین گشته‌اند تا هدف هنرمند از هنر به عنوان نقطهٔ اتصال را برآورده سازند. مناره در معماری عنصری برآمده از زمین و در طلب آسمان و نمایشگر ارجاع به جهان بالاتر است (اردلان و بختیار، ٤٤: ۱۳۸۱).

به عنوان مثال مناره، به واسطهٔ ابعاد و فرم، همان‌طوری که اشاره شد، به مثابه ابزاری برای پیوند میان زمین و آسمان ماهیت می‌یابد و بدون نیاز به آرایه‌ها و تزیینات معنای آن قابل حصول است. الحاق مناره در سنّت اسلامی ادامه و توسعهٔ طرحی نمادین و کهن است. پروفسور پوپ عقیده دارد که مناره اشاره به هدایتی آسمانی با نمادی زمینی است. پوپ در این‌باره می‌نویسد: وظیفهٔ دائمی فن معماری، هم از نظر مادی و هم از دید سمبلیک، ایجاد ارتباط میان جهان مادی و عالم معنی بود تا با برافراشتن بناهای بلند میان دو جهان پلی برپا سازد (فرشیدنیک و همکاران، ۱۳۸۸).

در اینجا چون منارهٔ یکّه به نام «شمس تبریزی» معروف است و این مناره معنای عرفانی هم به خود گرفته، به توضیحی نیاز دارد؛ محمّدعلی مُوحّد می‌گوید:

آفاقی، آفاق در برابر اَنفس یک تعبیر قرآنی است: «سَنُریهِم آیاتِنا فِی الآفاقِ وَ فی اَنفُسِهِم». آفاق و انفس را اخیراً معادل با اُبژکتیو و سُوبژکتیو به‌کار می‌برند، یعنی آفاقی را در مقابل اُبژکتیو و انفسی را در برابر سُوبژکتیو می‌آورند. در اصطلاح عرفانی وقتی می‌گویند درویش آفاقی، آفاقی در مقابل صُحفی است. آن درویشی که بیشتر اهل کتاب و مطالعه است او را صُحفی و آن که به‌کتاب و نوشته نمی‌پردازد، آفاقی است. اهل تصوّف یک اصطلاح عامیانه هم دارند برای دراویشی که در یک‌جا قرار نمی‌گیرند و مدام در حال سَفرند و در آفاق عالم می‌گردند؛ این را هم آفاقی می‌گویند، ولی اصل معنایش همان که، در ابتدا بیان شد (موحد، ۱۳۸۷: ۱۰۹).

در ادامه بایستی ذکر کرد عارفان به شمس تبریزی در زمان خودش به علت سفرهای زیاد و هم اینکه از لحاظ مرتبهٔ عرفان و آفاق در طبقهٔ بالایی قرار داشته، به او لقب «شمس پرنده» داده بودند. صدرالدین شیرازی در مقدمهٔ اسفار، در بیان سلوک عارفان، سیر آفاقی و انفسی اولیاءالله را به چهار سفر معنوی دسته‌بندی می‌کند: ۱. سفر از خلق به سوی حق؛ ۲. سفر در حق همراه حق؛ ۳. سفر از حق به سوی خلق همراه حق؛ ٤. سفر در خلق همراه حق.

در توضیح این مراحل، شارحان سخنان صدرالمتألهین گفته‌اند: در اصطلاح اهل یقین، سفر عبارت از سیر و سیاحتی است که آغاز آن عالم طبیعت و پایان آن فناءفی‌الله و بقاء بالله است.

مرحلهٔ اول این سلوک، سفری است از خلق به سوی حق، یعنی سیر از کثرت به وحدت و از ظاهر به باطن. در طی این سفر، به‌تدریج رنج‌های خیالی و کثرات اعتباری از نظر سالک محو می‌شود تا بدانجا که «وحدت حقّهٔ حقیقیه» را در هر چیز جلوه‌گر می‌بیند. آنگاه که هستی سالک در هستی حقّ فانی شد و وجودش وجودی حقانی گردید، سفر اول به پایان می‌رسد. مرحلهٔ دوم سلوک، سفر در حق است همراه حق. مقصود از این سفر، سیر سالک در عالم اسماء و صفات الهی است. سالک اندک‌اندک در دریای جلال و جمال الهی فرومی‌رود، پرده‌ها برداشته می‌شود و هریک از موجودات به عنوان مظهری از مظاهر اسماء و صفات خداوند جلوه‌گر می‌شود. این سفر، سفری است در حق، زیرا در این سفر، سالک متحقق به‌حقیقت حق می‌شود (لاهیجی، ۱۳۳۷: ۵۹)

کارکرد اصلی آثار هنر و معماری چون سایر شکل‌های نمادین وابسته به قدرت سازندگی انواع عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن اثر هنری است. با آثار هنری در بیشتر موارد از راه ادراک حسی ارتباط می‌یابیم، امّا این فقط ابتدای درک و کار است. تمامی اجزای تشکیل دهندهٔ معماری منارهٔ شمس تبریزی مانند پله‌ها، «کَلّه‌های قوچ» و مناره و خلاصه کُلّ شکل آن فقط به ادراک حسی ما درنمی‌آیند، بلکه از زمانی‌که «ساخته شده‌اند» لایه‌های معنا را همراه خود آورده‌اند، و با شکل و بافت مناره یکی کرده‌اند. به وسیلهٔ اثر هنری هنرمند از ادراک حسی عبور کرده و به وسیلهٔ آن فرم‌ها و شکل‌های نهایی را بازمی‌شناسد، و از اینجا به معنا راه می‌یابد. اگر مبنای یک اثر هنری و معماری مانند منارهٔ شمس تبریزی تقلیدی باشد، معنای آن در هنر از جنبهٔ اُبژکتیو خواهد بود. یعنی زیبایی‌شناسی از دیدگاه ارسطویی (تقلیدی) است. «کاسیرر در «رساله‌ای دربارهٔ انسان» شرح داد که اساس نظریهٔ تقلید ارسطو تا سدهٔ

هجدهم معتبر بود، و به‌ویژه ژان ژاک روسو، با آن مخالفت کردند و نشان دادند که اثر هنری فقط توصیف یا بازنمایی طبیعت نیست، بلکه عبارت است از «سیلان و جریان عواطف و احساسات». اما به هر رو، بیان هنری و هستهٔ اصلی شکل‌های نمادین هنری، جز آفرینش فردی و اصیل نیست. این خیال‌پردازی شخصی است که یک «نظام شکل‌های یکّه» را موجب می‌شود» (احمدی، ۱۳۸٤: ۲۷۰-۲۷۱).

بر همین اساس، فرم جمجمه و شاخ‌های قوچ «نماد پیروزی، شجاعت و نیرومندی» است (جابز، ۱۳۷۹:۲۳)، در دوران صفوی سازندگان این مناره‌ها متأثر از دوره‌های پیشین به‌خصوص دوره‌های ایلخانی و تیموری بوده که این تقلید در ساخت معماری مناره، آن را امروزه به یک اثر اُبژکتیو تبدیل کرده است.

جدول ۱. بازخوانی تزیینات نمادین زیبایی‌شناسی آرامگاه و مناره‌های شمس تبریزی براساس نگارهٔ مِطراقچی (مأخذ: نگارندگان)، (عکس از آرشیو دانشگاه هاروارد به نشانی: iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:6665026$50i)

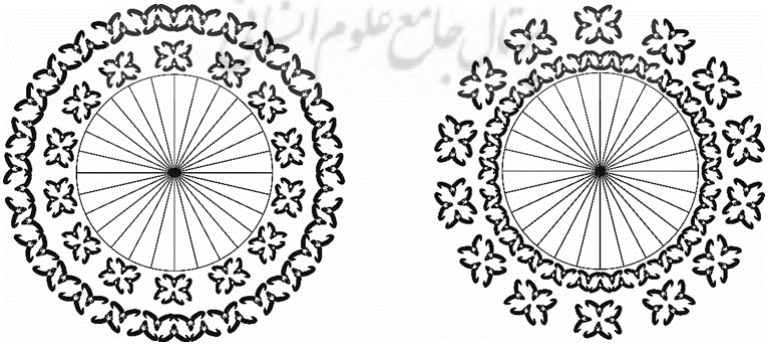
Tab. 1. Reinterpretation of the symbolic decorations of the aesthetics of the tomb and minarets of Shams Tabrizi based on the drawing of Metraqchi (Source: Authors), (Photo from Harvard University Archives at: iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:6665026$50i)

تصویر مناره‌ها در نگارهٔ مطراقچی	طرح مناره‌ها براساس ترسیم مطراقچی	قدیمی‌ترین عکس از تنها منارهٔ باقی‌مانده ۱۲۹۷ ق	بازسازی ترسیمی آرامگاه شمس تبریزی و مناره‌ها براساس واقعیت	چیدمان جمجمه‌ها در دو مناره طرفین گنبد آرامگاه
(مأخذ: بیان منازل سفر عراقین)		(عکس از آرشیو دانشگاه هاروارد)		(بایرام‌زاده و حسن‌زاده، ۱۳۹۹: ۲۰۷-۲۲۳)

یافته‌های مطالعات میدانی از تنها منارهٔ باقی‌مانده نشان داد که جمجمه‌ها در ۲۸ ردیف افقی و ۳۰ ردیف عمودی چیدمان شده‌اند که با این حساب در هر مناره حدود ۸٤۰ جمجمهٔ قوچ به کار رفته است. همانطوری که در شکل‌های ترسیمی زیر مشاهده می‌شود، چیدمان جمجمه‌های قوچ در منارهٔ سوم با دو منارهٔ دیگر پیرامون آرامگاه،

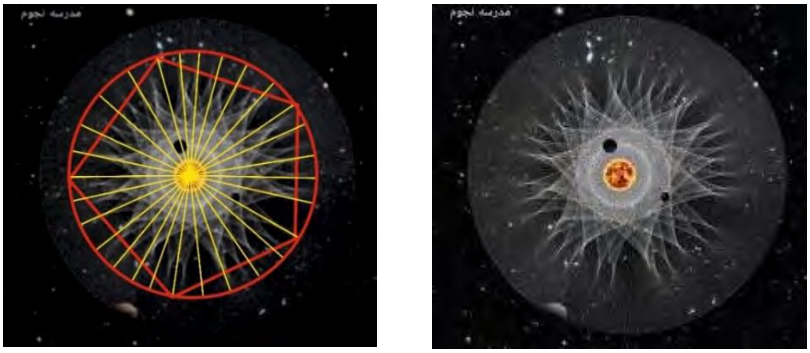
متفاوت است، به این ترتیب که در آن دو مناره در یک ردیف عمودی پوزهٔ جمجمه به سمت بالا و در ستون دیگر پوزهٔ جمجمه به سمت پایین چیدمان شده که نوک شاخ‌های هر ستون نیز در جلو پوزهٔ جمجمهٔ ستون بعدی قرار گرفته‌اند (بایرام‌زاده و حسن‌زاده، ۱۳۹۹: ۲۰۷– ۲۲۳)؛ اما از شکل ترسیمی انتزاعی منارهٔ سوم این‌طور به نظر می‌رسد که چهار جمجمهٔ قوچ به صورت متمرکز و در یک محل در نمای مناره جا گرفته‌اند. به این صورت که پوزهٔ یکی به سمت بالا و دیگری به سمت پایین و پوزهٔ جمجمه راست به سمت چپ و پوزهٔ جمجمهٔ سمت چپ به سمت راست چیدمان شده‌اند. ولی با محاسبات انجام شده به نظر می‌رسد با توجه به‌چیدمان جمجمه‌ها در مناره‌ها و محاسبهٔ ابعاد آن‌ها با واقعیت در هر کدام از مناره‌ها تعداد جمجمه‌های قوچ به طور مساوی کارگذاری شده‌اند (جدول ۱). در دو منارهٔ پیرامون آرامگاه با ۲۸ ردیف افقی موقعیت قرارگیری هر کلّه قوچ از هم با زاویهٔ ۱۲/۸۵ درجه است و در منارهٔ سومی با ١٤ ردیف افقی وضعیت جاگیری چهار کلّه قوچ تمرکز یافته در یک نقطه با ردیف بعدی دارای زاویهٔ ۲۵/۷۱ درجه می‌باشد (تصویر ۳). این‌گونه چیدمان کلّه قوچ‌ها شبیه «گردش خطوط رقص زمین، مریخ و مشتری به دور خورشید» است (تصویر ٤). همچنین با دستیابی به موقعیت مکانی قرار گرفتن دولتخانهٔ شاه‌اسماعیل اوّل صفوی، سه مناره و آرامگاه شمس تبریزی در جغرافیای شهری، نحوهٔ قرارگیری آن‌ها براساس شکل «ستارهٔ دُب اکبر» است.

بنابراین و با توجه به داده‌های موجود، می‌توان چنین گفت که رقص‌های دَوَرانی از رمزگرایی کیهان سُود می‌برند و تقلیدی از گردش سیارات پیرامون خورشید هستند، دوایری که بدن‌های رقصنده ضمن سماع رسم می‌کنند، ممکن است دوایری متحدالمرکز باشند یا دوایری که به صورت مارپیچی در هم تنیده‌اند؛ در هر حال، آن‌ها حرکتی همیشگی به سوی مرکز هستی‌بخش و به سوی عالم بالا را به نمایش می‌گذارند؛ چراکه در نمادشناسی اسطوره‌ای شکل حلزونی یا مارپیچ نماد حرکت مداوم است (شوالیه، ۱۳۸۸، ج ۳: ۱۸).



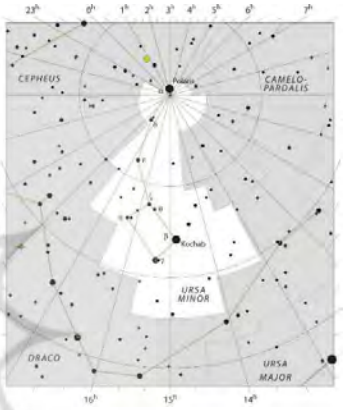
تصویر ۳. نحوهٔ چیدمان جمجمهٔ قوچ شاخ‌دار در مناره‌های شمس‌تبریزی (مأخذ: نگارندگان)

Fig. 3. Arrangement of the horned ram skull in the minarets of Shams Tabrizi (Source: Authors)



تصویر ٤. گردش خطوط رقص زمین، مریخ و مشتری به‌دور خورشید

Fig. 4. The orbits of the Earth, Mars, and Jupiter around the Sun.
(apparat.com/arnoosh12)



تصویر ۵. صورت فلکی‌های همسایه دُب اصغر

Fig. 5. Neighboring constellations of the dub asghar
File:Ursa Minor (umi).jpg

تصویر ٦. رقص سماع کننده با نماد خورشید و ستارگان در پیرامون آن

Fig. 6. Samaman dance with the symbol of the sun and stars around it
مجلهٔ تصویری و خبری نودی (Nody.ir)
Nody's news and image magazine (Nody.ir)

تصویر ۷. موقعیت قرارگیری دولتخانهٔ شاه‌اسماعیل صفوی، مناره‌ها و آرامگاه شمس تبریزی (مأخذ: نگارندگان) براساس شکل ستارهٔ دُب اکبر
(Arga-mag.com)

Fig. 7. Location of Shah Ismail Safavi's State Palace, Minarets and Tomb of Shams Tabrizi (Source: Authors) based on the shape of the Great Doub star (Arga-mag.com)

۲-۲. تحلیل معماری منارۀ شمس تبریزی براساس دسته‌بندی سه‌گانۀ هِگل

براساس تحوّل نمادین زیبایی‌شناسی مناره این درک حاصل شد که معماری یکی از کامل‌ترین هنرها است که می‌تواند این فرم از تعادل محتوا و شکل را نشان دهد؛ زیرا در آن شکل، محتوا را راز آمیز می‌کند. ساختار مناره می‌تواند کاربردهای مختلفی مانند مراقبت داشته باشد. ولی از طرفی، شکل ظاهر و فرم بنا که به وسیلۀ شاخ و جمجمۀ قوچ تزیین شده، مفهوم بنا را ابهام‌گونه کرده است. پلان مناره و فرم معماریِ مخروط ناقص آن و همچنین توازن و تقارن، ریتم و حرکت به سمت بالا که به وسیلۀ جمجمه و شاخ‌های قوچ به ظاهر نمادین نمایش داده شده است. ولی در باطن نشان‌دهنده و کشیده شده به طرف وحدانیت در مناره که وصل‌کنندۀ زیر و روی زمین و آسمان به هم است و همچنین، بیان‌کنندۀ محتوای بیان ناشده هستند. امّا یافته‌های نمادین مفهومی این بخش، شکل و دیگر عناصر بصری است که در فوق ذکر شد، گزارش دقیق و سرراستی از روح نمی‌تواند باشد، بلکه تجلّی روحی فردی (سازندۀ بنا یا بانی) که تنها به عنوان نماد، جنبه‌ای عمومی می‌یابد و هنگامی که واژۀ نماد را در مورد شکلی به کار می‌بریم، موقعیت آغازینِ بیانگری دربارۀ آن چیز را نشان می‌دهد. نمادی که در تمامی آثار هنری وجود دارد، اساس بر ابهام است، و شکل‌ها به طور واقع و راستین خودشان نیستند و چیزی را به صورت حقیقت و آشکار بیان نمی‌کنند، فقط به وسیلۀ جزیی از نمونه‌های آن، به آن مفهومی که می‌خواهند بگویند، اشاره می‌کنند. این مَنش کُلی هنر، در هنر نمادین به حدّ افراط می‌رسد (ماینر، ۱۳۹۰: ۱۸۹).

به نظر هگل نیز اثر هنری وحدت فرم و شکل با بن‌مایه و محتوا است، یعنی توضیحی از وحدت روح اُبژکتیو و روح سُوبژکتیو است. دسته‌بندی سه‌گانۀ هگل در مورد تکامل تاریخی هنر را باید در پرتو شکل‌های متنوع این وحدت بازشناخت، و از این نظاره‌گر بودن نسبت «مورد متعالی» را با شکل در نظر گرفت (احمدی، ۱۳۸٤: ۱۰٦). «در هنر نمادین مفهوم تفکرگونه و روحانی نتوانسته بود بر عنصر حسی چیره شود، و هنرمند قادر نبود تا مقصود خویش را در پیکر شکل اثر جای دهد، پس فقط بدان اشاره‌ای می‌کرد» (احمدی، ۱۳۸٤: ۱۰٦).

از تحلیل این بخش می‌توان فهمید که منارۀ شمس تبریزی «نمادِ نمادگرایی» است. می‌توان گفت که هنر نمادین در افسانه‌ها، تمثیل‌ها و ادبیات فولکوریک راه زوال را می‌پیماید، و گسست کاملی میان شکل و محتوا رُخ می‌نماید. پس می‌توانیم بگوییم معماری هنری نمادین است، هنری در پایین‌ترین جایگاه در پایگان هنرها که پیرو قوانین مکانیکی جاذبه است و نه قوانین ارادی انسانی.

پس در منارۀ شمس تبریزی آن چیزی که به آن معنا داده و آن را جزء آثار نمادین کرده، جمجمه‌های قوچِ شاخ‌دار است. می‌توان گفت که در منارۀ شمس تبریزی معنا جزء گوهری و ذات شکل و بنای معماری نیست، بلکه گوهر و نماد آن نسبت به بنای مناره موردی بیرونی و جداگونه است. از نظر هِگل نیز «در هنر کلاسیک مضمون

تفکرگونه با عنصر حسی همخوانی می‌یابد، پس روح اینجا دیگر نیازمند اشارت و نماد نیست. روح در اُبژه‌ها، و در جسم، معنای مستقیم خود را می‌یابد» (احمدی، ۱۳۸٤: ۱۰۷). برطبق این معنا در منارهٔ شمس تبریزی «جمجمهٔ قوچِ شاخ‌دار» عملکرد نماد داشته است و این باعث شده که چگونگی ساخت مناره و یا اینکه چه کسی این مناره‌ها را ایجاد کرده، در سطح پایینی از فهم قرار گیرد و جمجمهٔ قوچِ شاخ‌دار همچون نماد، از چند لحاظ دارای ارزش باشد. هم به معنای قدرت، شجاعت و پیروزی است و هم مفهوم عرفانی دارد که این صفات را به بزرگان نسبت می‌دادند. پس به همین خاطر در هنر نمادین این معنا غایب است؛ چون‌که در این هنر به معنی قرب الهی و وحدانیت شناخته می‌شد. از سویی، معمار خواسته جمجمهٔ قوچِ شاخ‌دار را علاوه‌بر قدرت و شجاعت که از صفات خداوند است، به وسیلهٔ مناره، زیر زمین، زمین و آسمان را به هم وصل کرده باشد. همچنین قوچ یک حیوان بهشتی هم هست و انسان را به یاد قدرت خداوند می‌اندازد که قوچ را برای قربانی کردن به حضرت ابراهیم به جای حضرت اسماعیل فرستاد.

منارهٔ شمس تبریزی در سمت غربی «باغ سلطنتی شاه‌اسماعیل» و در جوار «آرامگاه شمس تبریزی» واقع شده بود. وقتی که مناره در جوار باغ صفوی قرار گرفته بود، محتوای تفکرگونه فراتر و مقتدرتر از شکل حِسّ‌پذیر است. به همین خاطر در اینجا در موقعیت رمانتیک قرار دارد و جسم انسانی محدودتر از آن دانسته می‌شد که بیانگر امر مقدس و مورد متعالی باغی که مناره و دیگر فضاهای مختلف در آن مجموعه وجود داشتند. روح معنوی در فضای باغ گسترده بود و در محدویت جسم قرار نمی‌گرفت. در ضمن معماری به شیوهٔ هنر رمانتیک کمتر از نقاشی، شعر و موسیقی بیانگر تعادل است، ولی چون در معماری باغ شاهی که از فضاهای مختلف مانند کاخ سلطنتی، آرامگاه و میدان چوگان تشکیل شده بود. به هر نحوی ما در این فضاها هنرهای نقاشی، شعر و موسیقی را می‌توانیم ببینیم. پس در باغ سلطنتی شاه‌اسماعیل، معماری، با این هنرها ترکیب شده است. به هر رو، عنوان هنر همواره حضور دارد، و تنها شکل عوض کرده است. پس هنر و معماری مجموعهٔ باغ سلطنتی شاه‌اسماعیل صفوی که ترکیبی از هنرهای دیگر است، از زاویهٔ خودِ آن و اگر به گونهٔ واقعی بنگریم، به صورت هنر کلاسیک خواهد بود که بیان می‌شد، چراکه همنوایی کامل محتوای روحانی و تفکرگونه را با شکل آن مجموعهٔ باغ سلطنتی دربَردارد. پس «در هنر رُمانتیک هِگل نیز تعادل، هماهنگی و جنبهٔ موزون هنر کلاسیک از میان می‌رود. در این هنر مضمون اندیشه‌وار فراتر و مقتدرتر از شکل حس‌پذیر است. روح گسترده است و در محدودیت جسم جا نمی‌گیرد» (احمدی، ۱۳۸٤: ۱۰۸). اما اگر هنر و معماری باغ شاهی را از زاویهٔ «خود نمایانگری روح و متعالی» در نظر بگیریم، به صورت هنر و معماری رُمانتیک بیان خواهیم کرد، زیرا به گفتهٔ هِگل، اینجا روح ناتوانی حس را اثبات می‌کند و اینجاست که هنر رُمانتیک از آگاهی هنری به آگاهی دینی و عرفانی می‌رسد (ماینر، ۱۳۹۰: ۱۹۰) و روح اینجا از جایگاهی در روح مطلق به جایی والاتر و رفیع‌تر در همان روح مطلق نقل مکان می‌کند. چون‌که به یاری هنر نتوانسته‌ایم بیکرانی روح

را نشان دهیم، به سوی دین و عرفان روی می‌آوریم که یکی از ویژگی‌های باغ‌های صفوی است. به عنوان نمونه می‌توان به «باغ» در شعر مولانا اشاره کرد که همچون نمایشگاهی بزرگ از عناصر طبیعی در شعر او جلوه‌گر است. باغ در نظر مولانا، سرشار از زندگی است؛ و او رؤیای باغی را می‌بیند که «فلک یک برگ اوست» (مثنوی معنوی، دفتر۲، بیت ۳۲۳۱) و با این حال، باغِ خاکی دستِ کم بازتاب کوچکی از این باغ ملکوتی است، هر چند که این باغ، به‌راستی باغ خارق‌العاده‌ای است. باغ در غزل مولانا، صحنهٔ رویارویی خزان و بهار، زاغ و بلبل و نمایشگاه و جلوه‌گاه درختان و گل‌های گوناگون است که هر کدام نقشی در این پرده دارند. باغ مولانا، باغی است پرهیاهو. او در نگاهش به باغ، تنها رنگ‌ها و بوها را نمی‌بیند، بلکه رفتار و گفتارها را درمی‌یابد. با ورود به باغ مولانا، گویی به بازاری پُرهیاهو وارد شده‌اید که همهٔ اجزای آن در پی داد و ستد هستند. «پس می‌توانیم بگوییم نقاشی، موسیقی و شعر هنرهای رُمانتیک هستند. نقاشی یکی از سه ساحت مادی را حذف می‌کند که در مجسمه‌سازی نکتهٔ مرکزی بود. نقاشی نه ماده بلکه نمایش را پیش می‌کشد، و ذهن را برتر از ماده می‌یابد» (احمدی، ۱۳۸٤: ۱۱۱).

۲-۳. بیانگری معماریِ منارهٔ شمس تبریزی براساس دیدگاه هگل

در راستای اندیشهٔ هگلی که هنر یکی‌کنندهٔ ذهن و طبیعت است، اگر ذهن انسان از معرفت مطلق فاصله بگیرد، نمی‌تواند آن را در طبیعت بازشناسد، زیبایی و نیک‌منظری منارهٔ شمس تبریزی فرم و صورت ظهور اندیشه و ایده است. ذات و باطن انسان در سیر عزیمت خود به سوی خداوند متعال از بی‌بصیرتی به دانش کامل و هوشیاری و باخبری کامل می‌رسد، و در همین عبور به مرتبه‌ای از دانایی وارد می‌شود. دانایی‌ای که به حسّ فهم جهانِ خارج مرتبط است. این مرتبهٔ هنر است که در نتیجه، در ذات و روح مطلق قرار می‌گیرد.

هگل مباحثی دربارهٔ روح مطلق، خدا و طرز دیدگاهش دربارهٔ عالم مطرح می‌کند که مقصود او از «روح مطلق»، همان خداست. به اعتقاد وی جهان در حال پیوستن به این روح مطلق است. همچنین آنچه منظور او از روح مطلق است، می‌توان در ارتباط با مفهوم «روح عینی» درک کرد، که صورت پیشین و کمتر تکامل یافتهٔ Geist (روح) در کل نظام فکری و فلسفی است. «روح عینی» قلمروی است شامل بر تاریخ تلاش‌های پیاپی‌ای که برای چیره شدن بر تضادهای میان فرد، خانواده و دولت جلوه‌گرند. از طرفی، ظاهراً گرفتار خواست‌های خردِ فنی و عملی نیست، و امکان خودمختار بودن را برای اندیشه فراهم می‌سازد (بووی، ۱۳۸۸: ۲٤٤– ۲٤٥). کوئنتین لویر در کتاب *مفهوم خدا* می‌نویسد: به نظر می‌رسد هگل نه از «روح در مقام خداوند»، بلکه از «خدا در مقام روح» سخن می‌گوید. در این معنا اول باید معنای روح نزد هگل را فهم کنیم، آن‌گاه تازه می‌توانیم در پرتو آن معنای «خداوند» نزد هگل را دریابیم و این معنا مشخصاً با معنای کلامی و سنتیِ خداوند متفاوت است. در نتیجه، هگل در این معنا الهیات را از درون، از عمیق‌ترین مبانی‌اش، از مصالح اصلی‌اش، از پایه و اساس تمام بنیادهایش، و در یک کلام از خدایش دگرگون

می‌سازد و در نتیجه، تمام مفاهیم الهیاتی یک‌باره استحاله می‌یابند (اردیبلی، ۱۳۹۷: ٦). فلسفهٔ هگل قائم به پدیده‌ای است که نام آن را Geist می‌گذارد. معنای این کلمه «روح» یا «ذهن» است که مربوط به نوعی روح جهانی یا ایدهٔ ضروری است. او آثار هنری را همان‌گونه که در پیوند با روح می‌بیند، آن چنان نیز در دین مشاهده می‌کند، با این تفاوت که آثار هنری را حسی‌تر می‌داند. این آثار «صرفاً عالَم سایه‌ها و مرکب از اَشکال، رنگ‌سایه‌ها و مفاهیم تصویری» است. هگل در مقام فیلسوفِ مرتبه‌باور بر این اعتقاد است که روح یا ذهن، خود را به بهترین وجه در صورت‌های مختلف متجلّی می‌سازد و همواره در جهت تکامل خود به مراتب بالاترِ خودشکوفایی در حرکت است، با توجه به اینکه یکی از آن قالب‌های هنری معماری است، از جمله نمونهٔ مهم از آن آثار که می‌توان مراتب صعودی معنویت را در آن مشاهده کرد، «معماری منارهٔ شمس تبریزی» است (ماینر، ۱۳۹۰: ۱۸٦– ۱۸۷). در اثر هنریِ معماری مناره، ایده و فرمِ حسی آن‌گونه به هم آمیخته‌اند، که اثر معماریِ مذکور که نوعی نماد یک‌سره فیزیکی و مادی به شمار می‌رود، بیشتر نمایان شده است. منارهٔ شمس تبریزی برای به دست آوردن ایده و انتزاع از عالم معنی و جسمیت بخشیدن به آن در نمای آن از نماد «جمجمهٔ قوچ شاخ‌دار» در تزیین آن استفاده شده که نماد قدرت و پیروزی است. نماد، عینی یا پدیداری بیرونی است که بی‌واسطه در برابر ذهن یا روح اندیشمند حاضر است و باید درک شود. نه صرفاً به این سبب که بی‌واسطه و به خودی خود در برابر ما قرار می‌گیرد، بلکه در مفهومی عام‌تر و کلی‌تر به صورت «معنا» و «فرانمود» ظاهر می‌شود.

در واقع، ارزش یک اثر معماری مانند منارهٔ شمس تبریزی به علت ایجاد دانسته‌ها و هوشیاری نبوده، بلکه نتیجهٔ عملکرد ذهن سازنده یا سفارش‌دهندهٔ آن یعنی شاه‌اسماعیل است که خود او از سرانجام آن به طور کامل اطلاع ندارد که بازتاب آن در آینده برای نسل‌های بعدی چه خواهد شد. به همین‌خاطر نمی‌شود گفت که اثر معماریِ ساخته شده بیانگر احساسات، عواطف و تفکرات شاه‌اسماعیل بود که معمار مناره آن را ساخته است و از طرفی، شاید معمار از راز و سِرّ مفاهیم نمادین این احساسات بی‌خبر بود، و از دریافت‌ها و ادراکاتی که به شاه الهام شده، اطلاعی نداشت و تحت تأثیر خوانش اندیشه‌های او اثر معماری را خلق می‌کند که فراتر از بینش و معرفت حاکم وقت و معمار بود، که بیانگر «روح زمانه» یا به تعبیر هگل «روح دوران» است. روح زمانه روش و نوع تفکر و احساسات یک مقطع زمانی یا به عبارت دیگر، دوران خاصی را تشریح یا توجیه می‌کند. بدین ترتیب، مفهوم «روح زمانه» به دو معنای هادی و محدودکننده است و معنای دوم به درک تاریخ انگارانه‌ای از روح زمانه دلالت دارد. هنر و ایجاد اثر هنری و معماری پایدار به این بی‌اطلاعی معمار از قدرت وحی و القای او است. به همین جهت تبیین معماری «توضیح ابهام‌آمیز»، و اثر معماری بی‌نصیب از جلوه‌گری و خلوص مفهومی است. از نظر هگل، ما در هنر به آگاهی از تفکرات می‌رسیم که به اندازهٔ بسیارخواهی «بلاتأمل و بی‌تفکر» است، و توانایی آن را ندارد که از عملکرد اثری که خود آفریده است، اطلاع یابد. معمار از «نیازی» پیروی می‌کند که خود قدرت تغییر آن را ندارد و این همان

مکاشفه و القایی است که با هنرمند و معمار بنا غریب است، سخن می‌گوید. «بعد از آن هگل مفهوم نبوغ را که رمانتیک‌های آلمانی زمان خودش بیان می‌کنند، به کار می‌گیرد و اینجاست که هنر به نبوغ هنرمند و معمار آن اثر منسوب می‌شود، منتها نبوغ و استعداد از خلق‌کنندهٔ اثر بالا می‌رود، و در ارتباط با هنرمند و هر کس دیگر بیگانه می‌شود. می‌توان بیان کرد که شایستگی اثر مناره در همین القای معمارانه است. ولی القا و مکاشفه از معمار سبقت می‌گیرد و از او دور می‌شود. و پر اهمیت‌تر آن است که این غریبی و گمنام ماندن، مبهم بودن اثر معماری را تکوین می‌کند و در قضاوت معنی اثر هنری است و از هر محصول دیگر انسان متفاوت است» (احمدی، ۱۳۷٤: ۱۰۲).

جدول ۲. شباهت‌های «اجرای جلوه‌های عرفانی» و «معماری نمادین و هنرِ بیانگری مناره شمس تبریزی» (مأخذ: مصباح‌یزدی، ۱۳۹۱: ۳۹۷)، (نبویان، ۱۳۹٤: ۱۳۹– ۱۷۲)، (رستمی‌جلیلیان، ۱۳۹٤: ۲۹– ٤۸) و (ثابت قدم و محمّدزاده، ۱٤۰۱: ۲۳– ۳۹).

Table 2. Similarities between “Performing Mystical Effects” and “Symbolic Architecture and Expressive Art of the Minaret of Shams-Tabrizi” (Source: Mesbah Yazdi, 2012: 397), (Naboyan, 2015: 139-172), (Rostami Jalilian, 2015: 29-48) and (Thabit Ghadam and Mohammadzadeh, 2016: 23-39).

ردیف	ویژگی‌های هر دو مورد و مفاهیم اشتراکی آن
۱	پیرویِ اساسِ فکریِ هر دو از «ایجاد وحدت و اعتقاد به یگانگی خداوند در تمام صفات و افعال و روح مطلق» است.
۲	هر دو حرکاتی نمادین، معنوی و غیر واقعی دارند که بیانگر حالات درونی و باطنی هستند.
۳	هر دو حرکاتی به صورت حرکت طولی یا بالعرض دارند. یعنی قوس صعودی آن، نموداری با شتاب مثبت، و قوس نزولی آن، نموداری با شتاب منفی است.
٤	در هر دو تکریم و احترام اصل مهم در «امر واحد» است؛ یعنی «وجود» و «ماهیت» دو امر متفاوت‌اند و در واقعیت هستی، اصالت از آن وجود است.
٥	در هر دو رسیدن به وحدت و کمال‌گرایی به وسیلهٔ «روح مطلق» است و می‌توان آن را در ارتباط با مفهوم «روح عینی» درک کرد.
٦	در هر دو وجود ریتم و تکرار و حرکات نمادین در جهت مسیر الهی و متعالی وجود دارد و هر دو از یکدیگر تأثیر و الهام پذیرفته‌اند.
۷	در هر دو وجود نظم، هماهنگی و توازن برای انسان پسندیده و زیباست و به او آرامش می‌دهد و هر کدام هندسهٔ مخصوص و قابل توجهی نسبت به خود دارد.
۸	در هر دو «بُعد زمان» معنایی ندارد. در سماع، زمان به عنوان یک عامل محدودکننده درک نمی‌شود، بلکه به عنوان یک مفهوم روحانی و درونی تجربه می‌شود. اما زمان، در معماری چون با زندگی عصر پیوسته است، می‌تواند به ما بصیرتی برای تمام صور این زمان بدهد
۹	زمینهٔ «مکان اجرای آیین‌های عرفانی» و فرم «محیط معماری مناره‌ها» به شکل دایره حضور دارد. در مراسم سماع، از فضایی دایره‌ای‌شکل یا مدور به عنوان مکان اجرای مراسم استفاده می‌شود.
۱۰	در هر دو حضور و تأثیر موسیقی به دو صورت «معنوی» و «کاربردی» وجود دارد و می‌توانند یکدیگر را تقویت و تکمیل کنند.
۱۱	در هر دو نَه «روح به عنوان تجلی مقام خداوند»، بلکه از «خدا در مقام روح» و جنبهٔ معنوی او با انسان سخن می‌گوید.

۳-نتیجه‌گیری

آیین‌های عارفانه از دیرباز نقشی تعیین‌کننده در شکل‌گیری فرهنگ، هنر و ادبیات این مرز و بوم داشته است. اگرچه این آیین‌ها، به‌ویژه آنچه در نزد دراویش رایج است، لزوماً برای اجراهای صحنه‌ای تنظیم نشده‌اند، اما کاملاً هم بی‌بهره از جلوه‌های اجرایی نیستند. امروزه، می‌توان آیین‌های مذکور را «شیوه‌های اجرایی» قلمداد کرد که در عین رعایت وحدت مضمون، به اشکال مختلفی در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت قابلیت اجرایی یافته‌اند، مانند آنچه در مقبرهٔ مولانا اتفاق می‌افتد. پس با کمی تأمل و برنامه‌ریزی، این آیین‌های اجرایی را می‌توان در آرامگاه شمس تبریزی نیز به بهانه‌های مختلف اجرا کرد، به‌ویژه به مناسبت جشنواره‌ها و همایش‌های بین‌المللی که هر ساله برای آن عارف بزرگ در شهرستان خوی برگزار می‌شود.

علاوه بر این، بسیاری از جلوه‌های ادبی و نمایشیِ مراسم سماع به منزلهٔ بارزترین شکل آیین‌های عارفانه، متأثر از میراث گرانبهای زبان و ادبیات فارسی است و این خود باعث می‌شود نشانه‌هایی که برای همگان شایسته و آشنا است، در قالب شیوه‌های اجرایی به کار گرفته و باعث غنا بخشیدن به این نوع مراسم شد. بعد از تبیین مفاهیم آیین‌های اجرایی در فضاهای عرفانی و پس از اینکه آن روشن‌بینی عاشقانهٔ هنرمند در ظاهر آثار تاریخی و هنری تجلّی یافت، اشتراک این دو را با دسته‌بندی سه‌گانهٔ هنرهای نمادین، کلاسیک و رمانتیک هِگل در پرتو شکل‌های متنوع یگانگی بیان کردیم. تا به اثر تاریخی نسبت متعالی با مبنای عرفانی داده باشیم. در همین راستا نوشتار حاضر در پی اثبات این فرضیه بود که سازندگان این بناها با اعتقاد به «روح مطلق»، به صورت خودآگاه و یا تحت تأثیر اعتقاد جمعی سعی در به تصویر کشیدن این «روح زمانه» در معماری بناها داشته‌اند؛ به همین علت، هگل گرایش نظریهٔ خود را به یکی‌سازی عین و ذهن، متناسب با گرایش‌های زمانهٔ خود می‌دانست. هماهنگی با روح زمانه نه‌تنها به معنای بیانی وصف از وضعیتی مبتنی بر واقعیت است، بلکه توجیهی نسبی است. هگل «روح زمانه» را واقعیتی معنوی و فکری فرض می‌کرد که به کلی با شرح بخردانه‌ای که در نظامی فلسفی مطرح است، بیگانه نیست. نظام فلسفه چیزی جز بیانی ادراکی، و به معنای دقیق کلمه، خودآگاهانه، از سرشت «روح زمانه» نیست.

در این راستا پتانسیل بسیار بالای بنای آرامگاه شمس تبریزی و شهرت و اهمیت برون مرزی آن، بهترین راه برای توسعهٔ صنعت گردشگری استان و به‌ویژه شهرستان خوی است که باعث شناخت، برنامه‌ریزی و اجرای کامل و منحصر به‌فرد آیین و مراسم ویژهٔ عرفانی و ادبی خواهد شد که از یک طرف می‌تواند از منبع بی‌پایان مثنوی معنوی منبعث شده باشد و از طرف دیگر با اجرا در فضای بنای آرامگاه، به نمایان شدن اهداف نمادین در معماری بنای مذکور کمک نماید. بی‌شک، اشتراک جلوه‌های ادبی و اجرایی در کنار نشانه‌های نمادین معماری مناره و سازگاری

آن با حرکت ستاره‌ها به‌دور خورشید می‌تواند غنای ماهیتی و اجرایی مراسم مذکور را نیز افزایش داده و باعث فهم راحت و همگانیِ آموزه‌های معنوی و عرفانی برای گردشگران شد.

یادداشت‌ها

1-Equipment
.2 Setting
.3 or rotary Movement
.4 Music
.5 Verbal Effects

٦ داستان «پیر چنگی» یکی از زیباترین داستان‌های مثنوی معنوی است که مملو از مفاهیم عرفانی است.

.7 Costume
.8 Suf

منابع

الف. منابع فارسی

ابومحبوب، احمد. (۱۳۸٦)، پیشینه و بررسی تطبیقی سماع مولانا با رقص باستانی اقوام بدوی، *فصلنامه هنر*، شماره ۷۳، ۱۹۹– ۲۰۹.

احمدی، بابک. (۱۳۸٤)، *حقیقت و زیبایی*، تهران: نشر مرکز.

اردبیلی، محمد مهدی. (۱۳۹۷)، «آیا روح مطلق همان خداست؟ نقدی بر کتاب مفهوم خدا از نظر هگل»، *پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی*، شماره هفتم، ۱– ۱٤.

افلوطین. (۱۳۷۲)، *«اثولوجیا، افلوطین عندالعرب»*، نصوص حققها و قدّم لها، عبدالرحمن بدوی، انتشارات بیدار.

الیافعی الیمنی المکی، ابی محمد عبدالله بن اسعد. (۱۳۸٤)؛ *مرآه الجنان و عبره الیضظان فی معرفه ما یعتبر من حوادث الزمان*، *دار الکتاب العربیه*، ترجمهٔ قاسم انصاری، تهران: انتشارات طهوری.

بایرام‌زاده، رضا و حسن‌زاده، سید حسین. (۱۳۹۹)، «نویافته‌هایی پیرامون باغ سلطنتی شاه‌اسماعیل صفوی و مناره‌های شمس تبریزی در خوی بر اساس منابع تاریخی، بقایای معماری و مطالعات استخوانشناسی»، *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، شماره ۲۵، ۲۰۷– ۲۲۳.

بووی، اندرو. (۱۳۸۸)، *زیبایی‌شناسی و ذهنیت‌از کانت تا نیچه*، ترجمهٔ فریبرز مجیدی، تهران: فرهنگستان هنر و آثار هنری متن.

بهرامی سامانی، نازنین؛ اسلامی، سید یحیی و اسلامی، سید غلامرضا. (۱٤۰۱)، نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در مناره‌ها و میل‌های راهنما، *هویت شهر*، شماره ٤۹، ۵۹– ۷۰.

حیدرخانی، حسین. (مشتاق علی). (۱۳۷٦)، *سماع عارفان*، تهران: انتشارات سنانی.

جابز، گرترود. (۱۳۷۹)، *سمبل ها ـ کتاب اول، جانوران*، تهران: انتشارات کامیاب.

رحمتی، انشاءالله. (۱۳۹٦)، *«کیمیای خرد– جستارهایی در زمینهٔ دین و اخلاق»*، تهران: نشر سوفیا.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۹)، *پله پله تا ملاقات با خدا (دربارهٔ زندگی، اندیشه و سلوک مولانا جلال الدین رومی)*، تهران: انتشارات علمی.

زمانی، کریم. (۱۳۸٦)، *شرح جامع مثنوی معنوی*، دفتر اول و چهارم، تهران: انتشارات اطلاعات.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن. (۱۳۸۸)، *«فرهنگ نمادها، دوره ۵ جلدی»*، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون.

صدرالدین شیرازی، محمدبن‌ابراهیم. (۱٤۰٤)، *الاسفارالاربعه، ج ۱*، قم: مکتبه‌المصطفوی.

فلاح فر، سعید. (۱۳۷۹)، *فرهنگ واژه‌های معماری سنتی ایران*، تهران: انتشارات کامیاب.

قدرت اللهی، احسان. (۱۳۷۸)، انسان کامل در جهان شناسی مولانا، *کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۱۰٤؛ ٤۸.

کریمی ملایر، حامد رضا و گذشته، ناصر. (۱۳۹٦)، *عناصر نمادین در معماری خانقاه‌های ایران از سدهٔ هفتم هجری تاکنون*، مطالعات عرفانی، شماره ۲۵، ٦۳ تا۸٤.

کیانی، محمدیوسف. (۱۳۷۹)، *معماری ایران دوره اسلامی ایران*، تهران: انتشارات سمت.

گرابار، الگ. (۱۳۸٦)، نماد و نشانه در تفسیر معماری اسلامی، ترجمهٔ طهوری، *گلستان هنر*، ۹، ۲۵– ۱۳.

گلابچی، محمود و زینالیفـــرد، آیدا. (۱۳۹۱)، *معمـــاری آرکیتایپی- الگوهای پایدار بنیادین*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

لاهیجی، محمد. (۱۳۳۷ ش)، *مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز*، به‌کوشش کیوان سمیعی، تهران: ناشر محمودی.

لاهیجی، ملاعبدالرزاق فیاض. (۱۳۷۲)، *گوهر مراد*، با تصحیح و تحقیق زین‌العابدین قربانی لاهیجی، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

ماینر، ورنون هاید. (۱۳۸۷)، *تاریخِ تاریخ هنر*، ترجمه مسعود قاسمیان، تهران: انتشارات سمت.

معرک نژاد، سید رسول. (۱۳۸٦)، *نگاره «سماع درویشان در آینهٔ تصوف»*، فصلنامه خیال، شماره ۲۱ و ۲۲، ٤ تا ٤۱.

موحّد، محمّدعلی. (۱۳۸۷)، *باغ سبز*، تهران: نشر کارنامه.

مولوی بلخی، جلال‌الدین. (۱۳۷۵)، *مثنوی معنوی*، تصحیح نیکلسون، تهران: پژوهش.

مطراقچی، نصوح. (۱۳۷۹)، *بیان منازل سفر عراقین*، ترجمه و تعلیق رحیم رئیس‌نیا، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

نوربخش، جواد. (۱۳۸٤)، *در خرابات «بخش سماع»*، چاپ چهارم، تهران: انتشارات یلدا قلم.

الهروی، محمد شریف نظام‌الدین. (۱۳٦۳)، *انواریه (ترجمه و شرح حکمه‌الاشراق) مقدمه از حسین ضیائی*، تهران: امیرکبیر.

یوسفیان‌کناری، محمد جعفر و پورجعفر، محمد رضا. (۱۳۸۵)، بررسی جلوه‌های نمایشیِ آیین صوفی‌گری در ترکیه و تأثیرپذیری آن از مثنوی معنوی مولانا، *نشریهٔ هنرهای زیبا*، شماره ۲۸، ۱۱۵– ۱۲۵.

ب. منابع لاتین

Alkan, A. & Bala A.H. (2014). "Ontological Planning" As a New Approach in Urban Development" *European Regional Science Association CORE – UCL*, PP. 26-29.

Baker, P. L. (2004). "*Islam and the Religious Arts*". London & New York, Continuum.

Birge, J. K. (1994). "*The Bektashi Order of Dervishes*. Luzac: London.

Bowering, G. (1984). "*The Adab Literature of Classical Sufism Ansari's Code of Conduct*" London, In Metcalfed.

Douglas- K. N. (2002). "*Sufi Tradition in Turkey*". At: http://www.abwoon.com/ documents/keyindark.pdf. Last visited: 10/7/2018.

Halman, T. S. (1983). "*Mevlana Celaleddin Rumi and Whirling Dervishes*". Istanbul, Dost.

Arga-mag.com

Apparat.com/arnoosh12

File: *Ursa Minor* (umi). jpg

https://*turkanglobal.com*/2021/03/09

Nody.ir

References

Abu Mahboob, A. (2007). Background and Comparative Study of Rumi's Sema with the Ancient Dance of Bedouin Tribes, *Quarterly Journal of Art*, No. 73, 199-209. [in Persian]

Ahmadi, B. (2005). *Truth and Beauty, Tehran:* Markaz Publication. [in Persian]

Alkan, A. & Bala, A.H. (2014). "Ontological Planning" As a New Approach in Urban Development" *European Regional Science Association CORE – UCL*, PP. 26-29.

Al-Haravi, M. S. N. (1984). *Anvariyyah (translation and commentary on Hikmah al-Ishraq) Introduction by Hossein Ziaei*, Amir Kabir, Tehran. [in Persian]

Ardebili, M. M. (2018). "Is the Absolute Spirit the Same as God? A Critique of the Book of the Concept of God from Hegel's Perspective", *Critical Research Paper on Humanities Texts and Programs*, No. 7, 1-14. [in Persian]

Al-Yafi'i al-Yamani al-Makki, Abi M. A. ibn As'ad. (2005). *The Vision of the Heavens and the Lesson of the Wise in Understanding What is Considered as the Events of Time*, Dar al-Kitab al-Arabiyya, translated by Qasem Ansari, Tahouri Publications, Tehran. [in Persian]

Bayramzadeh, R. & Hassanzadeh, S. H. (2010). "New Discoveries about the Royal Garden of Shah Ismail Safavi & the Minarets of Shams Tabrizi in Khoy Based on Historical Sources, Architectural Remains & Osteological Studies", *Iranian Archaeological Research*, No. 25, 207-223. [in Persian]

Bahrami Samani, N.; Eslami, S. Y; & Eslami, S. G.R; (2022), Semiotics of Archetypes in Minarets and Guideposts, *City Identity*, No. 49, 59-70. [in Persian]

Baker, P. L. (2004). "*Islam and the Religious Arts*". Continuum. London & New York.

Birge, J. K. (1994). "*The Bektashi Order of Dervishes*. London. Luzac.

Bowie, A. (2009). *Aesthetics and Subjectivity from Kant to Nietzsche*, translated by Fariborz Majidi, Tehran: Academy of Art and Artistic Works Text. [in Persian]

Bowering, G. (1984). "*The Adab Literature of Classical Sufism Ansari's Code of Conduct*". London, In Metcalf ed.

Douglas, K. N. (2002). "*Sufi Tradition in Turkey*". At: http://www.abwoon.com/ documents/keyindark.pdf. Last visited: 10/7/2018.

Halman, T. S. (1983). "*Mevlana Celaleddin Rumi and Whirling Dervishes*". Istanbul. Dost.

Heydarkhani, H. (Mushtaq Ali). (1997). *Sama'e Arefan,* Tehran: Sinani Publications.

Jobs, G. (2000). *Symbols - Book One, Animals*, Tehran, Kamyab Publications.

Rahmati, I.A. (2017). "*Alchemy of Wisdom - Essays on Religion and Ethics*", Tehran, Sophia Publications. [in Persian]

Zarrinkoob, A. (2000). *Step by Step to Meeting God (On the Life, Thought and Conduct of Maulana Jalaluddin Rumi)*, Tehran, Elmi Publications. [in Persian]

Zamani, K. (2007). *Comprehensive Explanation of the Spiritual Mathnavi, First and Fourth Volumes*, Tehran, Etelaat Publications. [in Persian]

Chevalier, J. & Garberan, A. (2009). "*The Culture of Symbols, 5-Volume Volume", translated and researched by Sudabeh Fazaili,* Tehran, Jihoon Publications. [in Persian]

Sadr al-Din Shirazi, M. ibn I. (1983). *Al-Asfar al-Arba'ah,* Vol. 1, Qom, Maktaba al-Mustafawi. [in Persian]

Fallahfar, S. (2000). *Dictionary of Traditional Iranian Architectural Terms*, Tehran, Kamyab Publications. [in Persian]

Grabar, E. (2007). Symbol and Sign in the Interpretation of Islamic Architecture, Tahori Translation, *Golestan Honar*, 9, 13-25. [in Persian]

Golabchi, M. & Zeinalifard, A. (2012). *Archetypal Architecture - Fundamental Sustainable Patterns*, Tehran, Tehran University Press. [in Persian]

Karimi Malayer, H. R. & Ghazeh, N. (2017). Symbolic Elements in the Architecture of Iranian Monasteries from the Seventh Century AH to the Present, *Mystical Studies*, No. 25, 63-84. [in Persian]

Kiani, M. Y. (1990). *Iranian Architecture in the Islamic Era*, Tehran, Samt Publications. [in Persian]

Lahiji, M. (1958). *Mafatih-ul-Ajaz fi Sharh Golshan-e-Raz, edited by Keyvan Samiei*, Tehran, Mahmoudi Publishers. [in Persian]

Lahiji, M. A-R. F. (1993). *Gohar Murad, edited and researched by Zein-ul-Abedin Ghorbani Lahiji*, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Publications. [in Persian]

Miner, V. H. (2008). *History of the History of Art, translated by Masoud Ghasemian*, Tehran, Samat Publications. [in Persian]

Moerknejad, S. R. (2007). The Image of "Sama'e Dervishes in the Mirror of Sufism", *Khial Quarterly*, No. 21 and 22, 4 to 41. [in Persian]

Mowahid, M. A. (2008). *Bagh Sabz*, Tehran: Karname Publishing House. [in Persian]

Motraqchi, N. (2000). *The Description of the Places of the Iraqi Journey*, translated and annotated by Rahim Raisnia, Tehran: Cultural Heritage Organization of the Country. [in Persian]

Nourbakhsh, J. (2005). *In the Ruins of "Sama'e Bakhsh*", 4th edition, Yalda Qalam Publications, Tehran. [in Persian]

Plotinus. (2003). "*Ethology, Plotinus among the Arabs*", Texts of Rights and Their Introduction, Abdolrahman Bedouin, Bidar Publications. [in Persian]

Qodratollahi, E. (1999). The Perfect Man in Rumi's Cosmology, *Kayhan Farhangi*, No. 104; 48. [in Persian]

Rumi Balkhi, J. al-D. (2006). *The Spiritual Mathnavi, edited by Nicholson*, Tehran, Research. [in Persian]

Yousefian-Kenari, M. J. & Pourjafar, M. R. (1986). A Study of the Dramatic Manifestations of Sufism in Turkey and Its Influence on Rumi's Spiritual Mathnavi, *Fine Arts Journal*, No. 28, 115-125.

Arga-mag.com

Apparat.com/arnoosh12

File: *Ursa Minor* (umi).jpg

https://*turkanglobal.com*/2021/03/09

Nody.ir

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی