Vol. 4, Series. 12, No. 3, Autumn 2025/ 45 - 77
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.565524.1109

A Comparative Study of the Paintings of the Safi ʻAli-Shah Khāneqāh with Respect to the Influence of His Social and Mystical-Spiritual Status

***Arameh Eskandari**, PhD Student, Department of Architecture, Qazvin Branch, Islamic Azad University, Qazvin, Iran. Email: a.eskandari6369@gmail.com*

***Jamaleddin Soheili**, Associate Professor, Department of Architecture, Qazvin Branch, Islamic Azad University, Qazvin, Iran (Corresponding Author) Email: jamaleddinsoheili@gmail.com*

Extended Abstrac

Introduction: The khānaqāh, as a sacred and multifunctional institution, has consistently played a fundamental role in organizing the socio-spatial order, transmitting mystical teachings, and representing the collective identity of Sufis. Among such institutions, the Khānaqāh of Ṣafī ʿAlī Shāh functioned not only as a gathering place for disciples and a site for performing spiritual rituals but also as a visual medium for expressing mystical worldview, affirming the spiritual legitimacy of the Sufi master, and ensuring the continuity of the Niʿmatullāhī Sufi order.

This study undertakes a comparative examination of the wall paintings and tilework motifs of the khānaqāh-mausoleum of Ṣafī ʿAlī Shāh in relation to his social, mystical, and spiritual status. It seeks to demonstrate how visual art in this commemorative monument reflects his personal conduct, stages of spiritual wayfaring, and social role as a Sufi master within the context of Qajar-era Sufism. Focusing on the semantics of tilework motifs and wall paintings in this complex, the article explores how the mystical lifestyle and spiritual path of Ṣafī ʿAlī Shāh are manifested in the selection of themes, symbols, poetic inscriptions, and human figures, and what factors influenced the formation of Qajar tilework motifs in mystical-funerary architecture.

The main objectives of the research are: first, to explain the reflection of Ṣafī ʿAlī Shāh's mystical way of life in the visual art of his khānaqāh-mausoleum; and second, to identify the functions and formative factors of tilework motifs in Qajar-era mystical architectural monuments. The research questions are as follows: (1) How did the mystical lifestyle and spiritual path of Ṣafī ʿAlī Shāh influence the tilework motifs of his mausoleum? (2) What factors influenced Qajar tilework motifs in the context of mystical-funerary architecture?

Methods: A descriptive-analytical research method has been employed for this study. Data were collected through library research and inferential analysis. The research process involved examining Ṣafī ʿAlī Shāh's lifestyle and his socio-mystical position among the Niʿmatullāhī dervishes, followed by

a comparative analysis of these qualitative data with the visual motifs and poetic inscriptions found on the tiles of the khānaqāh-mausoleum. This comparative approach enabled a symbolic interpretation of the artworks and their relationship to the spiritual and social dimensions of the Sufi master.

Findings: The findings indicate that the paintings and tilework of the Khānaqāh of Ṣafī ʿAlī Shāh are not merely decorative elements but possess semantic, educational, and legitimizing functions. Concepts such as divine love, mystical ecstasy, annihilation (fanāʾ), spiritual authority (wilāyah), the master-disciple relationship, and esoteric knowledge are conveyed to the viewer through the simultaneous integration of imagery, poetry, and visual symbols. These motifs depict the various stages of Ṣafī ʿAlī Shāh's spiritual journey-from seeking and love to gnosis and servitude-while also consolidating his socio-spiritual status as a Sufi master in the collective memory of his followers.

Conclusion: In conclusion, the visual art of the Khānaqāh of Ṣafī ʿAlī Shāh can be understood as a tangible reflection of the interconnection between Sufism, art, and the social structure of the Qajar period. The study demonstrates that the tilework and wall paintings served not only aesthetic purposes but also functioned as a didactic and symbolic medium for transmitting mystical teachings and legitimizing the master's spiritual authority. This research offers deeper insight into the role of painting and tilework in conveying mystical experience and representing socio-spiritual identity in Iranian Sufi architectural spaces. Further study of similar monuments could expand our understanding of the relationship between visual culture and Sufi practice in the Qajar era.

Keywords: Khāneqāh; wall painting; Qajar tilework; mystical-funerary architecture; Safi 'Ali-Shah's mystical and spiritual conduct.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۴ / شماره ۳/ شماره مسلسل ۱۲ / پاییز ۱۴۰۴/ ۷۷ ـ ۴۵
Vol. 4, Series. 12, No. 3, Autumn 2025/ 45 - 77
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.565524.1109

مطالعه تطبیقی نقاشی‌های خانقاه صفی علیشاه به لحاظ تأثیر جایگاه اجتماعی- سلوکی عرفانی

آرامه اسکندری[۱]، جمال‌الدین سهیلی[۲]

چکیده

خانقاه به‌عنوان نهادی مقدس و چندکارکردی، همواره نقشی بنیادین در سامان‌دهی نظام فضایی ـ اجتماعی، انتقال آموزه‌های عرفانی و بازنمایی هویت جمعی صوفیان ایفا کرده است. در این میان، خانقاه صفی‌علیشاه نه‌تنها محل تجمع مریدان و اجرای مناسک سلوکی، بلکه رسانه‌ای بصری برای بیان جهان‌بینی عرفانی، مشروعیت معنوی پیر و تداوم سنت طریقت نعمت‌اللهی محسوب می‌شود. این پژوهش به بررسی تطبیقی نقاشی‌ها و نقوش کاشی‌کاری دیواری خانقاه ـ آرامگاه صفی‌علیشاه در پیوند با جایگاه اجتماعی، عرفانی و سلوکی او می‌پردازد و می‌کوشد نشان دهد که چگونه هنر تصویری در این بنای یادمانی، بازتابی از سیره فردی، مراتب سلوک معنوی و نقش اجتماعی پیر طریقت در بستر تصوف دوره قاجار است. مقاله حاضر با تمرکز بر معناشناسی نقوش کاشی‌کاری و نقاشی‌های دیواری این مجموعه، به این مسئله می‌پردازد که سبک زندگی عرفانی و سیره سلوکی صفی‌علیشاه چگونه در انتخاب مضامین، نمادها، اشعار و تصاویر انسانی بازتاب یافته و چه عواملی بر شکل‌گیری نقوش کاشی‌کاری قاجاری در بناهای عرفانی ـ آرامگاهی تأثیرگذار بوده است. بدین‌منظور، روش تحقیق توصیفی ـ تحلیلی به کار گرفته شده و داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیل استنتاجی گردآوری شده‌اند. تحلیل سبک زندگی صفی‌علیشاه، جایگاه اجتماعی ـ عرفانی او در میان دراویش نعمت‌اللهی و تطبیق آن با نقوش تصویری و اشعار منقوش بر کاشی‌ها، امکان خوانشی نمادین از این آثار را فراهم آورده است. در این راستا می‌توان به تبیین بازتاب سیره عرفانی صفی‌علیشاه در هنر تصویری خانقاه ـ آرامگاه او و شناسایی کارکردها و عوامل شکل‌دهنده نقوش کاشی‌کاری در بناهای عرفانی دوره قاجار به‌عنوان اهداف اصلی این پژوهش اشاره نمود.

واژگان کلیدی

خانقاه، نقاشی دیواری، کاشی‌کاری قاجاری، بناهای آرامگاهی عرفانی، سیره سلوکی و عرفانی صفی علیشاه .

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۰۸

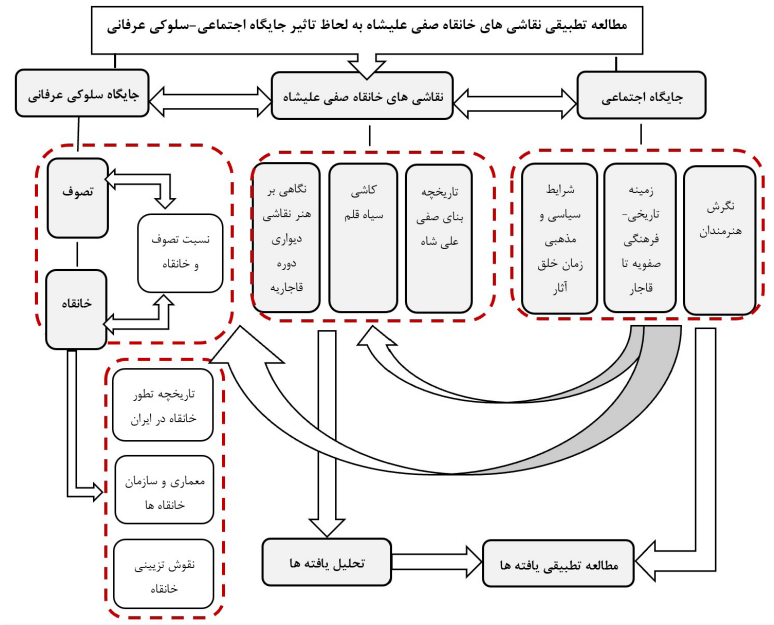
۱. دانشجوی دکتری، گروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران.
a.eskandari6369@gmail.com
۲. دانشیارگروه معماری، واحد قزوین، دانشگاه آزاد اسلامی، قزوین، ایران(نویسنده مسئول).
jamaleddinsoheili@gmail.com

مقدمه

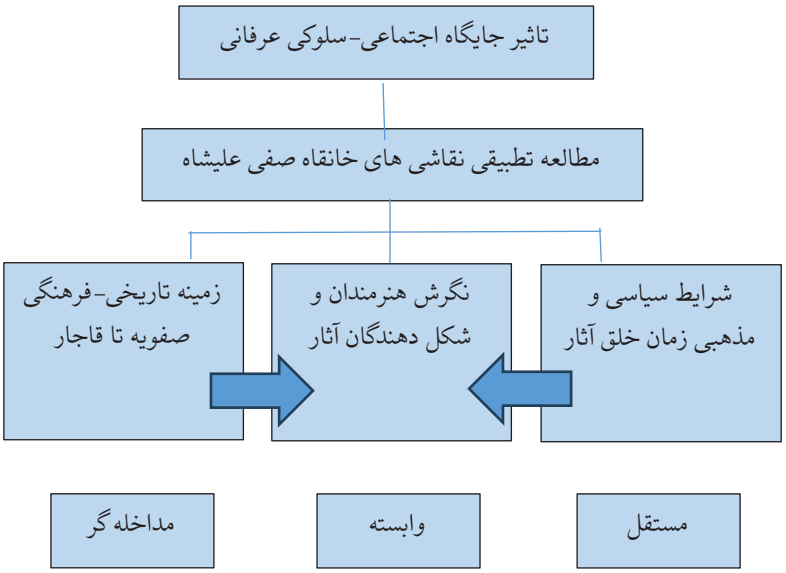
در تاریخ هنر ایران، خانقاه‌ها نه‌تنها به‌عنوان فضاهایی آیینی و معنوی، بلکه به‌مثابه بسترهایی اجتماعی ـ فرهنگی برای تولید و بازنمایی اندیشه‌های عرفانی نقش مهمی ایفا کرده‌اند. نقاشی‌های موجود در خانقاه صفی‌علیشاه، به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین مراکز تصوف در دوره معاصر ایران، نمونه‌ای گویا از پیوند میان هنر تصویری و سلوک عرفانی به‌شمار می‌آیند. این آثار، فراتر از جنبه‌های زیباشناختی، بازتاب‌دهنده نظام معنایی خاصی هستند که در آن جایگاه اجتماعی سالک، مراتب سلوک عرفانی و ساختار قدرت نمادین در خانقاه به‌صورت رمزگذاری‌شده در عناصر بصری نمود یافته است.

خانقاه صفی‌علیشاه، با توجه به موقعیت تاریخی و اجتماعی خود، محل تلاقی جریان‌های فکری، آیینی و هنری بوده و نقاشی‌های آن را می‌توان اسنادی تصویری دانست که نگرش‌های عرفانی مسلط، روابط مرید و مراد و شیوه‌های بازنمایی هویت جمعی در بستر تصوف را آشکار می‌سازند. در این میان، بررسی تطبیقی این نقاشی‌ها از منظر تأثیر جایگاه اجتماعی ـ سلوکی عرفانی، امکان تحلیل چگونگی انعکاس مراتب معنوی، شأن اجتماعی مشایخ و سالکان و کارکرد آموزشی ـ ارشادی تصویر در خانقاه را فراهم می‌آورد.

ازاین‌رو، هدف مقاله حاضر آن است که با رویکردی توصیفی و تحلیلی، نقاشی‌های خانقاه صفی‌علیشاه را در پیوند با مفاهیم سلوک عرفانی و جایگاه اجتماعی اهل طریقت مورد مطالعه قرار دهد و نشان دهد که چگونه تصویر به‌عنوان رسانه‌ای نمادین، به بازتولید و تثبیت معانی عرفانی و مناسبات اجتماعی در فضای خانقاه یاری رسانده است. چنین پژوهشی می‌تواند به درک عمیق‌تر از نقش هنر در ساخت و انتقال تجربه عرفانی و نیز جایگاه اجتماعی آن در بستر تاریخی تصوف ایران کمک کند.



نمودار ۱. روند پژوهش



نمودار ۲. متغیرهای پژوهش

همچنین سؤالات موردنظر به شرح زیر می‌باشند:

۱. سبک زندگی عرفانی و سیره صفی علیشاه چه تأثیری بر نقوش کاشی‌کاری مدفن وی داشته است؟

۲. چه مواردی بر نقوش کاشی‌کاری قاجاری در حوزه بناهای عرفانی-آرامگاهی تأثیرگذار است؟

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نقاشی‌ها و کاشی‌کاری‌های خانقاه صفی‌علیشاه صرفاً عناصر تزیینی نیستند، بلکه واجد کارکردی معنایی، آموزشی و مشروعیت‌بخش‌اند؛ به‌گونه‌ای که مفاهیمی چون عشق الهی، مستی عرفانی، فنا، ولایت، رابطه مراد و مرید و علم لدنی، از طریق پیوند هم‌زمان تصویر، شعر و نمادهای بصری به مخاطب منتقل می‌شوند. این نقوش، مراحل مختلف سلوک عرفانی صفی‌علیشاه را از طلب و عشق تا معرفت و عبودیت بازنمایی کرده و درعین‌حال، جایگاه اجتماعی ـ سلوکی او را به‌عنوان پیر طریقت در حافظه جمعی مریدان تثبیت می‌کنند. درنتیجه، می‌توان گفت هنر تصویری خانقاه صفی‌علیشاه بازتابی عینی از پیوند میان تصوف، هنر و ساختار اجتماعی دوره قاجار است و مطالعه آن، درک عمیق‌تری از نقش نقاشی و کاشی‌کاری در انتقال تجربه عرفانی و بازنمایی هویت اجتماعی ـ معنوی در بناهای خانقاهی ایران به دست می‌دهد.

پیشینه پژوهش

در راستای مطالعات صورت گرفته به‌منظور تدوین مقاله، منابعی از قبیل کتاب، مقاله، پایان‌نامه و وب‌سایت‌ها موردبررسی قرارگرفته‌اند که در زیر به اصلی‌ترین آن‌ها اشاره می‌گردد:

مطالعات متعددی به بررسی تاریخچه، ساختار و کارکرد خانقاه‌ها و هنرهای مرتبط با آن در ایران پرداخته‌اند. کیانی (۱۳۶۹) در کتاب خود با عنوان تاریخ خانقاه در ایران به بررسی مبدأ و ریشه‌های پیدایش خانقاه‌ها و تحولات این نهاد اجتماعی در طول تاریخ پرداخته و سیر تحول بنای خانقاه از جنبه‌های فرهنگی، حکومتی و معماری را مورد ارزیابی قرار داده است. یافته‌های این پژوهش به‌طور گسترده‌ای در تحلیل خانقاه‌های ایران به کار گرفته شده است.

مسعودی‌فرد (۱۳۸۹) نقش اجتماعی خانقاه‌ها در قرن هشتم هجری را بررسی کرده و نشان داده است که در این دوره ساختار و جایگاه خانقاه دچار تغییرات چشمگیری شده و این نهاد به‌عنوان پایگاهی عرفانی-سلوکی در خدمت برآوردن نیازهای معنوی و اجتماعی مردم قرار گرفته است. همچنین باستانی پاریزی (۱۳۸۴) در اثر خود بارگاه خانقاه در کویر هفت‌کاسه به بررسی حکایات، خاطرات و مسائل تاریخی مرتبط با عرفان و عارفان پرداخته و نقش خانقاه به‌عنوان پناهگاه معنوی و اجتماعی را مورد تأکید قرار داده است.

زرینکوب (۱۳۶۶) در کتاب دنباله جستجو در تصوف ایران به تحولات متأخر تصوف در ایران پرداخته و سلسله‌ها و مکتب‌های مختلف مانند کبرویه، سهروردیه، مکتب ابن عربی، نوربخشیه، مکتب اصفهان، ذهبیه، نعمت‌اللهیه و نقشبندیه را بررسی کرده و به تأثیر این جریان‌ها بر جامعه و نهاد اشاره کرده است. شفیعی کدکنی (۱۳۸۶) نیز در اثر خود قلندریه در تاریخ جنبش قلندریه را مورد تحلیل همه‌جانبه قرار داده و تحول ایدئولوژیک این جریان را نشان داده است.

در حوزه معماری خانقاه‌ها، کیانی (۱۳۶۹، ۱۳۸۹) و سلطانی (۱۳۹۱) به بررسی ساختار کالبدی، سازمان درونی و کارکردهای فضایی خانقاه‌ها در خراسان سده پنجم پرداخته‌اند. آنان نشان داده‌اند که خانقاه‌ها دارای بخش‌های مختلفی شامل جماعت‌خانه، حجره‌ها، صحن، صفه، حمام و آشپزخانه بوده و کارکردهای معنوی و اجتماعی متعددی داشته‌اند. این پژوهش‌ها بر نقش خانقاه‌ها در تربیت مریدان، آموزش تعالیم صوفیانه، فراهم کردن سکونت و تغذیه موقت برای مسافران و همچنین ایجاد پیوند میان ابعاد دینی و فرهنگی تأکید کرده‌اند.

در حوزه هنرهای مرتبط با خانقاه و دوره‌های بعدی، ریاضی (۱۳۹۵) کاشی‌کاری و نقاشی‌های دوره قاجار را بررسی کرده و شیوه‌های تولید، سبک‌ها و تکنیک‌های به‌کاررفته در این آثار را تحلیل نموده است. جلالی جعفری (۱۳۸۲)، پاکباز (۱۳۸۵) و آژند (۱۳۸۶) نیز نقاشی‌های دوره قاجار را از منظر فلسفی، زیبایی‌شناسی و محتوای موضوعی تحلیل کرده و نشان داده‌اند که نقاشی قاجار ضمن ادامه سنت‌های گذشته، دارای گسست‌ها و نوآوری‌های قابل توجهی در سبک، مضمون و تکنیک بوده است.

به‌طورکلی، این مطالعات نشان می‌دهند که خانقاه‌ها نه‌تنها نهادهای عرفانی و معنوی، بلکه مراکز اجتماعی، فرهنگی و هنری مهم در تاریخ ایران بوده‌اند و تأثیر

گسترده‌ای بر توسعه هنر، معماری و زندگی اجتماعی در دوران‌های مختلف گذاشته‌اند.

روش پژوهش

روش تحقیق توصیفی- تحلیلی است. روش گردآوری مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای با روش استدلال استنتاجی می‌باشد. در این مقاله سعی شده است با بررسی و سبک‌شناسی زندگی صفی علیشاه و هم‌چنین معناشناسی نقوش کاشی‌کاری در بازه تاریخی ساخت بنا، به ارتباط فی‌مابین نقوش کاشی و سبک زندگی صفی علیشاه دست یابیم.

مبانی نظری پژوهش

صفی‌علی‌شاه

میرزا حسن اصفهانی متخلص به «صفی» و ملقب به صفی‌علیشاه (زاده ۱۲۵۱ قمری در اصفهان، درگذشته ۱۳۱۶ قمری در تهران)، قطب دروایش نعمت‌اللهی و از شاعران بزرگ صوفی مشرب سده‌های اخیر است.

او مردی ادیب و شاعر و در نظم انواع شعر توانا بود. پدرش بازرگان بود. وی در کودکی به همراه پدر به یزد رفت و تا سن بیست سالگی در آن شهر زیست. میرزا حسن پس از آموختن مقدمات علوم به شیراز، کرمان، مشهد و سپس به هند و حجاز مسافرت‌هایی کرد و بالاخره به تهران آمد. در تهران یکی از مریدان وی قطعه زمینی در محله شاه‌آباد به او هدیه کرد و او در آنجا خانقاهی وسیع بنا نهاد که پس از مرگ در همان‌جا به خاک سپرده شد. هم‌اکنون خیابان مجاور خانقاه و آرامگاه وی در تهران به خیابان صفی‌علیشاه معروف است.

وی صاحب آثار متعددی به نظم و نثر است که از آن جمله می‌توان به تفسیر منظوم قرآن در سی و دو هزار بیت و زبدةُالاسرار مشتمل بر بیان اسرار شهادت امام حسین علیه‌السلام و یارانش و تطبیق آن با منازل سیر و سلوک اشاره نمود.

نهاد خانقاه را می‌توان تجسم عینی و سازمان‌یافتهٔ عرفان و تصوف دانست. این نهاد، صوفیان را از حالت فردی به یک جمع منسجم بدل کرده و بر نقش اجتماعی آنان می‌افزاید. صوفیان نخستین که تمرکز اصلی‌شان بر تزکیه نفس و تربیت مریدان بود، با پایه‌گذاری خانقاه و گسترش آن در میان مردم، به‌تدریج نقش اجتماعی و سیاسی پررنگ‌تری پیدا کردند. در آغاز قرن هفتم هجری، تصوف سنی‌مذهب به اوج شکوفایی خود رسید؛ اما با حمله هلاکو به بغداد و سقوط خلافت عباسی، این دوران به پایان رسید. از قرن هشتم، هم‌زمان با رشد و نفوذ تشیع، شاهد ظهور سلسله‌های صوفیه شیعی یا متمایل به تشیع هستیم که در میان آن‌ها نهضت سربداران از برجسته‌ترین نمونه‌ها به شمار می‌آید (موحد، ۱۳۷۸: ۴ و ۲۹۳).

در کنار جریان تشیع معتدل، همواره گروه‌هایی نیز وجود داشتند که با غلو در باورهای مذهبی، تشیع را به سمت افراط سوق می‌دادند. این افراط غالباً در محور

اعتقاد به‌نوعی الوهیت یا شبه‌الوهیت امامان (ع) شکل می‌گرفت و در سایر باورهای شیعی نیز تأثیر می‌گذاشت. از قرن هشتم به بعد، این جریان غلو بار دیگر احیا شد و حتی در برخی مناطق تا مرحله تشکیل حکومت و دولت نیز پیش رفت. بر اساس گزارش‌ها، پیدایش رسمی خانقاه در ایران به دوران ابوسعید ابوالخیر بازمی‌گردد که در حدود سال ۴۴۰ هجری قمری، نخستین خانقاه را در خراسان و شهر نیشابور بنیان نهاد (جعفریان، ۱۳۸۶: ۳ و ۷۷۲).

جریان فکری تصوف در ایران از آغاز تا دوران مغولان ایلخانی، یکی از مهم‌ترین جلوه‌های فرهنگی و معنوی جامعه ایرانی به‌شمار می‌آید. درباره ریشهٔ واژهٔ «تصوف» دیدگاه‌های گوناگونی وجود دارد. برخی بر این باورند که این واژه از «صوف» به معنای پشم گوسفند گرفته شده و ازآن‌رو به صوفیان اطلاق می‌شود که پشمینه‌پوشی را نشانهٔ زهد و پارسایی می‌دانستند. از سوی دیگر، سهروردی بر این عقیده است که واژهٔ «صوفی» منسوب به «صوفه»، به معنای پرز و پاره‌های پشم است که دور ریخته می‌شود و صوفیان این انتساب را نشانه‌ای از فروتنی و تواضع برای خود می‌دانستند (سهروردی، ۱۳۷۵: ۲۵). به‌طورکلی می‌توان گفت تصوف یک جریان فرهنگی است که بر پایهٔ اقتضائات تاریخی و اجتماعی هر عصر شکل می‌گیرد. ازآنجاکه عرفان و تصوف نه‌تنها نظامی فکری بلکه شیوه‌ای از زندگی و رفتار اجتماعی به شمار می‌آیند، رویکرد صوفیان و طریقت‌های صوفیانه در هر دوره در ارتباط مستقیم با اوضاع سیاسی و اجتماعی زمان خود بوده است. تصوف به‌عنوان مسلکی آمیخته با مذهب، راهی برای تقرب به حقیقت الهی می‌داند. پیروان این طریقت معتقدند که انسان از رهگذر تأمل، تفکر، تجربه، مشاهده و سیر و سلوک می‌تواند به مقصود نهایی و مطلوب حقیقی خود، یعنی شناخت حق و وصول به او، دست یابد.

> «تصوف، ترک دنیا و آنچه در اوست و پرداختن به آنچه از اوست» (جامی، نفحات‌الانس).
>
> «تصوف، پاک کردن دل ازآنچه غیر خداست و سرسپردن به طاعت حق» (قشیری، الرسالهٔ القشیریهٔ فی علم التصوف).

فرقه‌نعمت‌اللهی

مؤسس این فرقه شاه نعمت‌الله ولی (۷۳۱-۸۳۴ هـ.ق): عارف و شاعر بزرگ ایرانی، اهل کرمان بود. وی طریقتی را بنیان نهاد که بعدها به طریقت نعمت‌اللهی شهرت یافت. خاستگاه آن ایران مرکزی و جنوب شرقی (کرمان، ماهان، بم)، سپس گسترش به هند و بازگشت به ایران دوره قاجار بود. مراکز اصلی آن خانقاه شاه نعمت‌الله ولی در ماهان و خانقاه‌های فعال این فرقه در تهران (در دوران قاجار به بعد)، کاشان، اصفهان و اروپا (معاصر) بوده است.

جدول ۱. خلاصه ویژگی‌های فرقه نعمت اللهی

ویژگی	توضیح
مشرب	معتدل، عقل‌گرا، اخلاق‌محور
ذکر و سلوک	تأکید بر ذکر قلبی و تربیت مرید از طریق پیر
نسبت با شریعت	همراه و همسو با شریعت اسلامی
سلسله مرشدین	پیوسته تا دوران معاصر، با اسناد مکتوب

جدول ۲. خلاصه رویدادهای فرقه نعمت اللهی

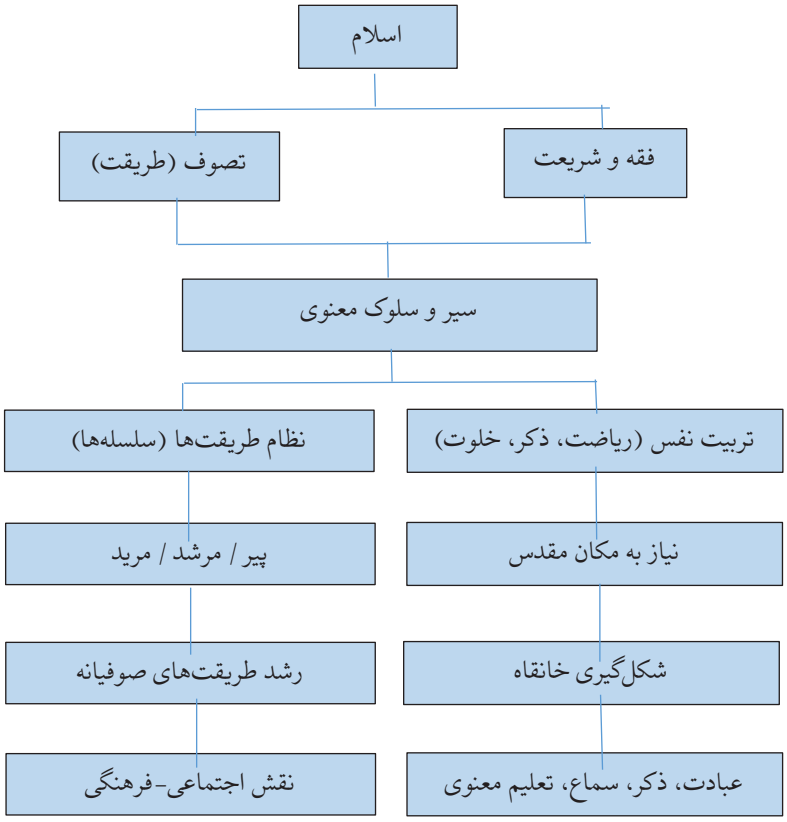
دوره	رویداد مهم
قرن ۸ هجری	تأسیس طریقت توسط شاه نعمت‌الله ولی
عصر تیموری و گورکانی هند	رشد چشمگیر طریقت در هند
صفویه	تحت فشار؛ بسیاری از پیروان به هند مهاجرت کردند
دوره زندیه و قاجاریه	بازگشت به ایران؛ تثبیت دوباره در کرمان و تهران
معاصر	گسترش در ایران، اروپا و آمریکا؛ فعالیت فرهنگی و عرفانی

تعریف خانقاه

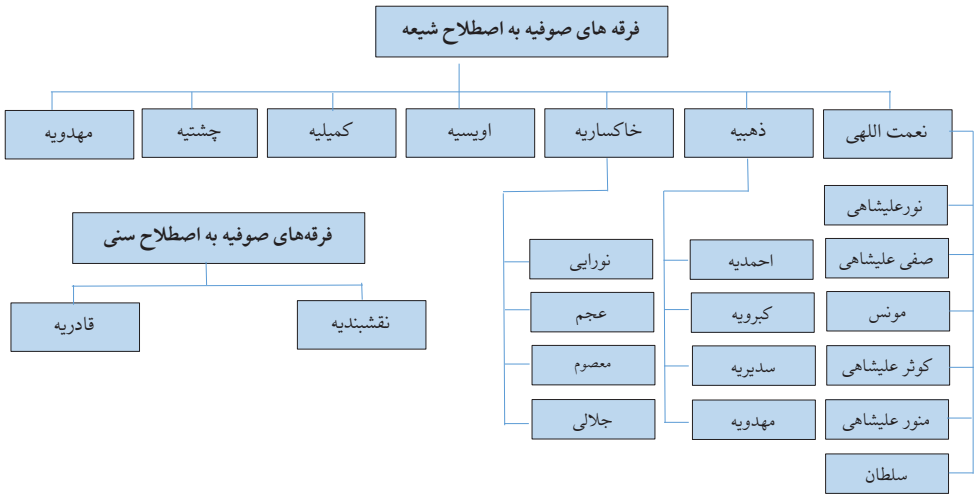
خانقاه یا زاویه یا رباط، مکان و مرکز تجمع صوفیان بوده است که در آن به عبادت، ذکر، ریاضت، تعلیم و تربیت روحانی می‌پرداختند. خانقاه نهادی اجتماعی- دینی است که از قرن سوم هجری به بعد در جهان اسلام (به‌ویژه ایران) شکل گرفت.

«خانقاه، جای اقامت صوفیان است که در آن به ذکر، سماع، تربیت مریدان و سیر و سلوک معنوی می‌پردازند» (لغت‌نامه دهخدا).

«خانقاه درواقع نهادی بود که به‌عنوان کانونی برای ترویج تصوف، آموزش معنویت و تربیت مریدان شکل گرفت» (زرین‌کوب، در کارگه شیشه‌گران).



نمودار ۳. نسبت تصوف و خانقاه



نمودار ۴. فرقه‌های صوفیه به‌اصطلاح شیعه و سنی

تاریخچه تطور خانقاه در ایران

خانقاه، واژه‌ای معرّب از «خانگاه» به معنای خانه یا سرا است و به مکانی گفته می‌شود که درویشان و مرشدان در آن سکونت کرده و به اجرای آداب‌ورسوم تصوف می‌پرداختند (کیانی، ۱۳۶۹: ۵۵). خانقاه، مرکز تجمع صوفیان و محلی برای سکونت

و تغذیهٔ درویشان بود؛ درواقع، نوعی مسافرخانهٔ رایگان محسوب می‌شد که در آن غذا و مکان به‌طور مجانی در اختیار مسافران، غریبان و صوفیان قرار می‌گرفت و از آنان پذیرایی می‌شد (کیانی، ۱۳۸۹: ۶۳). در طول تاریخ، از مهم‌ترین کارکردهای خانقاه، رواج و گسترش تصوف، توجه به درویشان و ایجاد شاخصه‌های انسانی، فرهنگی و اجتماعی بوده است. زندگی جمعی صوفیان مبتنی بر اصول و آدابی همچون خلوت‌نشینی، مصاحبت با درویشان، خدمت به ایشان و پیروی از پیر بود؛ و چون اجرای این آیین‌ها در مسجد امکان‌پذیر نبود، صوفیان به تأسیس مکانی مستقل روی آوردند (قیومی بیدهندی و سلطانی، ۱۳۹۳: ۶۵).

خانقاه‌ها علاوه بر پاسخ‌گویی به نیازهای معنوی، به نیازهای مادی مردم نیز توجه داشتند. این مراکز دارای کارکردهای اجتماعی مهمی چون یاری به نیازمندان، ایجاد داروخانه و درمانگاه‌های رایگان، ارتقای سواد و دانش از طریق کتابخانه‌های عمومی، مقابله با ظلم و فساد، مبارزه با خرافات و پشتیبانی از محرومان بودند. همچنین برخی افراد برای رفع مشکلات مالی یا دریافت وام به خانقاه‌ها مراجعه می‌کردند و در مقابل، بسیاری نیز کمک‌های مالی خود (فتوح) را به این مراکز می‌بخشیدند (داودی مقدم، ۱۳۹۴: ۱۱۳). از سده‌های چهارم و پنجم هجری به بعد، خانقاه‌ها رشد چشمگیری یافتند و موردتوجه طبقات مختلف جامعه قرار گرفتند. این بناها که در نزد مردم از تقدس و احترام خاصی برخوردار بودند، افزون بر جایگاه دینی و معنوی، نقش اجتماعی و فرهنگی مهمی نیز ایفا می‌کردند. گاه خانقاه‌ها به مراکزی برای گسترش موسیقی قومی، ترویج شعر فارسی، معرفی آداب‌ورسوم مردمی و نمایش جلوه‌هایی از معماری و هنر ایرانی تبدیل می‌شدند. همچنین به سبب تعالیم عارفان آزاداندیش، این فضاها به کانون گفت‌وگو، آزاداندیشی و تبادل آراء مذاهب مختلف در دوره‌های گوناگون بدل گشتند (داودی مقدم، ۱۳۹۴: ۹۳).

قرن سوم و چهارم هجری: آغاز و شکل‌گیری نخستین خانقاه‌ها

زمینه تاریخی: با رشد تصوف در بصره، بغداد و خراسان، نیاز به مکان‌هایی برای خلوت، عبادت و تربیت مریدان افزایش یافت.

ویژگی‌ها: خانقاه‌ها بیشتر در حاشیه شهرها یا در مناطق کوهستانی و خلوت ساخته می‌شدند.

عملکرد آن‌ها بیشتر عرفانی و معنوی بود تا اجتماعی.

نمونه تاریخی: خانقاه میهنه (خراسان) مربوط به شیخ ابوسعید ابوالخیر (قرن ۴ هجری) از نخستین نمونه‌هاست (ابوسعید ابوالخیر، اسرار التوحید)(زرین‌کوب، پله‌پله تا ملاقات خدا).

قرن پنجم تا هفتم هجری: رشد و نهادینه‌سازی

ویژگی‌ها: خانقاه‌ها به‌عنوان نهادهای رسمی دینی و اجتماعی ظاهر شدند. برخی خانقاه‌ها به مدارس، کتابخانه‌ها و مراکز وقف نیز تبدیل شدند.

رابطه‌ای نزدیک با حکام و سلاطین پیدا کردند.
طریقت‌های فعال: قادریه، کبرویه، نقشبندیه، مولویه
نمونه تاریخی: خانقاه بزرگ شیخ احمد جام در تربت‌جام.(قشیری، الرساله)(صفا، ذبیح‌الله، تاریخ ادبیات در ایران)

قرن هشتم تا دهم هجری: اوج نفوذ و قدرت خانقاه‌ها

ویژگی‌ها: خانقاه‌ها دارای زمین، درآمد و جایگاه اجتماعی بالا بودند. تبدیل به مراکز قدرت موازی با نهادهای رسمی دینی شدند. عرفا و مشایخ نفوذ سیاسی و اجتماعی گسترده‌ای داشتند.

نمونه برجسته: خانقاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی (پیش‌زمینه تأسیس دولت صفویه).

طریقت: صفویه که از خانقاه به حکومت رسید (منشی قمی، خلاصه‌التواریخ) (Aubin, Jean. Les soufis d'Iran).

دوره صفوی (قرن ۱۰-۱۲ هجری): رسمی‌سازی تصوف، ولی محدودسازی خانقاه‌ها

ویژگی‌ها: تصوف رسمی شد ولی خانقاه‌های رقیب یا غیرصفوی سرکوب شدند. خانقاه‌ها به مراکزی تحت نظارت دولت صفوی تبدیل شدند و رقابت بین فقه سنتی و تصوف به اوج خود رسید.

نمونه‌ها: خانقاه نعمت‌اللهیه در ماهان. خانقاه‌ها زیر نظر دولت صفوی در اصفهان و تبریز (بابا صفری، خانقاه و نقش آن در فرهنگ اسلامی ایران)(Nasr, Sufi Essays)

جدول ۳. خلاصه تاریخچه تطور خانقاه

دوره	نقش خانقاه	وضعیت تصوف
قرون ۳-۴	خلوت‌گاه عرفا	جنبش فردی
قرون ۵-۷	نهاد دینی.اجتماعی	طریقت‌های نیرومند
قرون ۸-۱۰	مرکز قدرت محلی.منطقه‌ای	نفوذ سیاسی.اجتماعی
دوره صفوی	ابزار رسمی دولت	تصوف حکومتی

نقش سلوکی عرفانی خانقاه در ساختار اجتماعی

نیشابور در قرن پنجم از مراکز مهم علمی و فرهنگی و عرفانی بود و مدارس و خانقاه‌های متعددی در این شهر فعال بودند. صوفیه در خانقاه‌های خود به تعلیم مبانی دین و اصول طریقت و ریاضت و مراقبت و تهذیب نفس می‌پرداختند (قشیری،۱۳۸۱، مقدمه فروزانفر: ۱۹). ابوسعید ابوالخیر سرآمد صوفیان این عصر بود و با ظهور او تصوف و خانقاه تحولی اساسی یافت. ابوسعید درزمینهٔ شیوه تربیت مریدان و مخارج و مصارف خانقاه و رسوم خرقه و سماع و ... اصولی وضع کرد که قبل از او سابقه نداشته است. به همین دلیل ابوسعید را مؤسس نظام خانقاه دانسته‌اند (ابن منور،۱۳۷۱، مقدمه

شفیعی کدکنی: ۱۳۴). در اوضاع آشفته و پر از فساد و تباهی و تهمت و بدبینی قرن هشتم، تصوف به داد مردم ایران رسید و خانقاه‌ها پناهگاه مردم گشت و به این سبب رواجی فوق‌العاده یافت. رونق و گسترش خانقاه‌ها در این دوره به‌گونه‌ای چشمگیر بود و از جهات مختلف اهمیتی ویژه داشت. از یک‌سو، این مراکز با تشکیلات منظم و موقوفات گسترده‌ای که به دست آورده بودند، به مکانی برای ارشاد مریدان، آموزش شفاهی تعالیم صوفیانه و آموختن آداب سفر، سماع و خانقاه‌نشینی تبدیل شدند.

البته خانقاه‌ها اختصاصی به صوفیان نداشتند؛ بلکه رهگذران و مسافران نیز می‌توانستند در آنجا غذا بخورند، استراحت کنند و سپس به راه خود ادامه دهند. همین ویژگی مردمی بودن و خدمت‌رسانی اجتماعی، در جلب‌توجه و اعتماد عموم نقش مهمی ایفا می‌کرد. در این دوران، کار خانقاه‌ها چنان رونق یافت که دولت‌های وقت نوعی رسمیت برای آن‌ها قائل شدند. مقام پیر خانقاه که لقب شیخ‌الشیوخ داشت، جایگاهی رسمی و حتی منصبی دنیوی پیدا کرد، همانند مقام قاضی‌القضات در دستگاه حکومتی (رجایی، ۱۳۶۴: ۴۵۶).

ابن‌بطوطه در سفرنامهٔ خود بخش گسترده‌ای را به توصیف اقامتگاه‌ها، رباط‌ها و خانقاه‌های شهرها و روستاها اختصاص داده است که نشان‌دهندهٔ رواج گستردهٔ خانقاه‌ها در قرن هشتم هجری است. برخلاف مدارس علمیه که عمدتاً در شهرهای بزرگ قرار داشتند، خانقاه‌ها در شهرها و روستاهای کوچک نیز حضور داشتند. شاید علت اصلی این گسترش آن باشد که مردم پس از آشوب‌های قرن هفتم هجری ـ که پیامدهای آن تا قرن هشتم ادامه یافت ـ نیازمند آرامش روحی و پناهگاه‌های معنوی بودند و در فضای خانقاه، کمبودهای مادی زندگی را کمتر احساس می‌کردند. از سوی دیگر، مغولان به دلیل خرافه‌گرایی شدید، به‌ویژه از کرامات و خوارق عادات صوفیان تأثیر فراوان می‌پذیرفتند. همچنین یکی از عوامل مؤثر در گسترش تصوف در این دوره، بازگویی کرامات مشایخ از سوی مریدان و گاه اغراق در نقل خوارق عادات آنان بود، به‌ویژه درزمینهٔ آگاهی پیران از اسرار درون انسان‌ها و اطلاع از سرنوشت پنهان (رجایی، ۱۳۶۴: ۴۵۷).

البته، صوفیگری‌های دروغین و خانقاه‌نشینی ظاهری تنها برای به دست آوردن مسکن و طعام رایگان، ادعای شیخی، جریان مرید و مرادی و انتقاد از این امور، از دیرباز در متون نظم و نثر فارسی بازتاب داشته، چنان‌که مولوی داستانی از این صوفیان را نقل کرده است؛ بر اساس این داستان، «مسافری به خانقاهی وارد می‌شود و اهل خانقاه خر مسافر را می‌فروشند و پول آن را صرف عیش‌ونوش خود می‌کنند» (دفتر ۲ / ۱۷۲- ۱۷۵).

حافظ در اشعار خود نقدی هنری و اجتماعی بر رفتار صوفیان عصر خویش ارائه می‌دهد. در زمان او، صوفی به‌نوعی تابو محسوب می‌شد؛ زیرا قدرت حاکم یکی از پایه‌های اقتدار خود را در نظام خانقاه می‌جست و همواره در جهت تقویت و حمایت

از آن می‌کوشید. ازاین‌رو، خانقاه نیز همچون مدرسه و مسجد، جایگاهی مقدس و دست‌نیافتنی یافته بود و صوفی ازنظر حرمت و اعتبار، کمتر از زاهد و شیخ نبود. حافظ اما در آثار خود، با نگاه انتقادی و هنرمندانه، به تابوهای زمانه‌اش می‌تازد. «به تابوهای زهد و زاهد، مدرسه و مسجد، خانقاه و شیخ و تمامی نهادهای وابسته می‌تازد». درواقع، او با زبان شعر به‌گونه‌ای از تجاوز هنری به ساختارهای مقدس‌شدهٔ عصر خود دست می‌زند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۶ و ۳۲۵).

بااین‌حال، در نگاه برخی از پژوهشگران معاصر، خانقاه‌ها صرفاً کانون قدرت یا ریاکاری نبوده‌اند، بلکه محلی برای آزاداندیشی و گفت‌وگوی میان آراء و عقاید گوناگون به شمار می‌آمده‌اند. به گفتهٔ باستانی پاریزی، در سراسر تاریخ، «خانقاه تنها مکانی بوده است که در برخورد عقاید متضاد، بی‌طرف می‌مانده یا به‌عنوان نیروی سوم می‌کوشیده است تا از شدت تعصبات طرفین بکاهد و آتش اختلاف‌ها را فرو نشاند». از این منظر، خانقاه پدیده‌ای اجتماعی و انسان‌دوستانه در تاریخ ایران بوده است؛ پناهگاهی برای درماندگان و آوارگان جنگ‌ها، کسانی که هیچ‌یک از طرف‌های درگیر آنان را نمی‌پذیرفتند. این خانقاه‌ها معمولاً به‌عنوان مهمان‌سرا و محل پذیرایی مسافران فعالیت داشتند، با کمک‌های مردمی و اشارات خیرخواهان ساخته می‌شدند و در بسیاری از موارد، به‌وسیلهٔ موقوفات اداره می‌گشتند (باستانی پاریزی، ۴۵ و ۵۹).

معماری و سازمان خانقاه‌ها

معماری و سازمان خانقاه‌ها کمابیش از یک طرح کلی تبعیت می‌کرد. اغلب آن‌ها معمولاً به‌صورت مسجد ساخته و به چند بخش تقسیم می‌شد: یک تالار بزرگ برای اجتماعات و ادای مراسم عبادت، اوراد و اذکار دسته‌جمعی، برگزاری نماز جماعت، گردآمدن برای صرف طعام، اجرای مراسم خرقه‌پوشی، تشکیل مجالس سماع و یا نشستن شیخ با اصحاب که این قسمت را جماعت خانه می‌گفتند. قسمت دیگر، زاویه، حجره و یا اتاق‌های متعدد مخصوص پیر، خادمان، سالکان و بیتوتهٔ دراویش و مهمانان بود. افزون بر این، خانقاه دارای حمام، آشپزخانه و چند انبار خواروبار بود. هر یک از خانقاه‌ها کتابخانه‌ای بزرگ یا کوچک داشت که بانی آن مردم، برای استفادهٔ عموم وقف کرده بودند و بیشتر متولی خانقاه حفظ آن را بر عهده داشت و کتاب‌ها را به طلبه‌ها امانت می‌داد (قشیری،۱۳۷۴: ۲۱). معماری دینی درمجموع با نمادپردازی به‌گونه‌ای که اندیشه‌های دینی و قدسی را پدیدار کند، عجین است؛ به‌بیان‌دیگر هنر معماری اسلامی، «مکاشفه‌ای از صور گوناگون هستی تا حقیقت این صور را در قالب کلام، موسیقی، تصویر، حجم و معماری به تجسم و نمایش بگذارد» و در روند این مکاشفه، حیات فردی و جمعی انسانی را اعتلا دهد تا آن حد که به قرب الهی برساند (رهنورد به نقل از چرخیان، ۱۳۹۸: ۷۲).

این نهاد، دارای سازمانی منسجم و ارکانی مشخص است؛ از ارکان انسانی گرفته تا آداب‌ورسوم خانقاهی. کارکردهای خانقاه دامنه‌ای گسترده داشت و از فعالیت‌های

عمومی همچون برگزاری مجالس سخنرانی و ذکر تا مناسک خصوصی مانند زاویه‌نشینی و سماع را دربرمی‌گرفت. بنای خانقاه به‌گونه‌ای طراحی می‌شد که بتواند این کارکردهای متنوع را تحقق بخشد. معمولاً این بنا در درون یا حاشیهٔ شهرها و روستاها قرار داشت، نه در مسیر راه‌ها.

کالبد خانقاه نیز همچون سازمان درونی آن، دارای طیفی از فضاهای باز، نیمه‌باز و بسته بود.

- فضاهای باز مانند صحن و بام، برای فعالیت‌های عمومی و جمعی مورد استفاده قرار می‌گرفت.
- فضاهای بسته چون جماعت‌خانه، حجره‌ها و صومعه، به امور خصوصی و معنوی صوفیان اختصاص داشت.
- فضاهای نیمه‌باز مانند صفه (ایوان) و رواق، جایگاهی میان این دو داشتند و پیونددهندهٔ فضاهای عمومی و خصوصی محسوب می‌شدند.

جماعت‌خانه: بر اساس کارکرد خود، معمولاً به شکل گنبدخانه‌ای ساخته می‌شد. صحن در مرکز مجموعه قرار داشت و صفه در بخش صدر آن جای می‌گرفت. جماعت‌خانه به‌طور مستقیم یا از طریق صفه با صحن ارتباط داشت. حجره‌ها در پیرامون صحن یا در دو سوی آن قرار می‌گرفتند و درآیگاه (ورودی اصلی) معمولاً در میانهٔ یکی از اضلاع صحن ساخته می‌شد. شایان ذکر است که در ساختار انسانی خانقاه، شیخ در رأس قرار داشت و پس از او مریدان و خادمان، مهم‌ترین نقش‌ها را در ادارهٔ امور خانقاه ایفا می‌کردند.

شیخ خانقاه: همواره شیخ (پیر یا مراد) از ارکان اصلی طریقت صوفیانه به شمار آمده است. گفته‌اند که پیر در میان مریدان همان جایگاهی را دارد که پیامبر در میان امت (محمد بن منور، ۱۳۸۹: ۴۶-۴۷). گاه با تغییر شیخ خانقاه، نام خانقاه نیز دگرگون می‌شد و هویت آن با شخصیت شیخ پیوندی مستقیم می‌یافت.

صوفی حاضر: اصلی‌ترین کارکرد خانقاه، پرورش و تربیت صوفیان بود. صوفیان در خانقاه به دو دسته تقسیم می‌شدند:

- صوفیان حاضر ـ آنان که همواره در خانقاه اقامت داشتند؛
- صوفیان مسافر ـ کسانی که به‌طور موقت در آنجا حضور می‌یافتند (قشیری، ۱۳۸۸: ۴۸۷).

تعداد مقیمان هر خانقاه بسته به اعتبار شیخ و موقعیت خانقاه در شهر یا آبادی متفاوت بود. مرید حاضر با ترک زندگی متعارف، به زیست خانقاهی می‌پیوست و وظایف متعددی بر عهده داشت: از اطاعت و طاعت پیر گرفته تا دقت در فهم سخنان او، راست‌گویی، وفای به عهد، رازداری، فداکاری، سبک‌زیستی، حفظ حرمت پیر و خدمت به او و دیگر مریدان و همچنین همراهی با جمع صوفیان (محمد بن منور، ۱۳۸۹: ص ۲۸۵، ۳۱۵ و ۳۱۶؛ قشیری، ۱۳۸۸: ۶۹ و ۷۳۷). در اینجا به برخی از

رسوم مهم خانقاه اشاره می‌شود که در درک ساختار سازمانی و کالبدی آن مؤثر است:

مجلس‌گویی: مجالس وعظ و ذکر معمولاً در جماعت‌خانه یا صحن خانقاه، یعنی محل تجمع صوفیان، برگزار می‌شد. زنان نیز در این مجالس شرکت می‌کردند و جایگاه آنان غالباً بام خانقاه بود تا از فضای اصلی مجلس جدا باشند.

سماع: در سنت صوفیانه، سماع به معنای رقص همراه با آواز و نغمه‌ای موزون بود که گاه با بی‌خودی و جامه‌دریدن نیز همراه می‌شد (غزالی، ۱۳۹۰، ج ۱: ۴۷۳ و ۴۹۵). در مجلس سماع، قوّال جایگاه ویژه‌ای داشت و از او به‌عنوان هنرمند اصلی مجلس تجلیل می‌شد. قوّال معمولاً از بیرون خانقاه دعوت می‌گردید و صوفیان حاضر با آوای او به رقص و سماع می‌پرداختند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۹۱).

زاویه‌نشینی: یکی از آداب مهم تصوف، خلوت‌گزینی و زاویه‌نشینی بود که از یک ساعت تا چهل شبانه‌روز و گاه بیشتر به طول می‌انجامید. این شیوه، نمادی از انقطاع از خلق و توجه به حق محسوب می‌شد. بنای خانقاه به‌منظور تحقق این سازمان و آداب صوفیانه شکل گرفت. در آغاز، محل خانقاه‌ها بخشی از مساجد اختصاصی یا رباط‌ها بود، اما با تکامل ساختار تصوف، خانقاه‌ها به‌تدریج هویت معماری و مکانی مستقل یافتند و به یکی از نهادهای اصلی فرهنگی و اجتماعی جامعه اسلامی بدل شدند.

نقوش تزیینی خانقاه

بررسی هنرهای تزیینی و آرایه‌های معماری خانقاه‌ها، تأثیر آن بر رواج عرفان و تصوف زمانه را آشکار می‌کند. از طرفی خط همواره نقشی مهم در مجموعهٔ معماری اسلامی داشته است. خطوط به آن جهت که دربردارندهٔ مضامین قرآنی هستند، جلوهٔ قدسی و عرفانی به بنا می‌بخشند. کتیبه‌نگاری در معماری کاربرد وسیعی داشته است. خطوط در معماری، بیانگر نیت بانی بنا بوده است و همچنین روح زمانه را منعکس می‌کند. کتیبه‌های بناهای معماری اسلامی به مدد راز و رمز نهفته در هنر خوشنویسی، نمایش‌گر ویژگی‌های معماری عرفانی و ازجمله فضاسازی‌های صوفیانه در بنا هستند (شایسته‌فر، ۱۳۸۱: ۶۴). در دورهٔ ایلخانی، شاهد تحولی چشمگیر در هنر تزیین محراب‌ها هستیم. در این دوران، ابداع محراب‌های گسترده با بهره‌گیری از انواع خطوط به‌ویژه خطوط کوفی در گونه‌های مختلف، به‌کارگیری گره‌های هندسی پیچیده و استفاده از نقوش اسلیمی طوماری و گل‌اسلیمی‌ها در کتیبه‌ها و اسپرهای خط، همراه با برجسته‌کاری‌ها و فرورفتگی‌های هنرمندانه، موجب خلق شاهکارهایی بی‌بدیل در تزیینات محراب‌ها گردید (نجفی و احمدی، ۱۳۹۸: ۲۴۴). افزون بر خوشنویسی، هندسه و ساختارهای هندسی نیز در شکل‌گیری گونه‌های مختلف هنر اسلامی نقشی بنیادین داشته‌اند. این تأثیر به‌روشنی در رشد و شکوفایی معماری بناهای اسلامی، به‌ویژه در خانقاه‌های دوره ایلخانی، قابل مشاهده است (منتظر و سلطان‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۶).

تا پیش از دوره مغول، عناصر تزیینی معماری اسلامی - با صرف‌نظر از معدود استثناها - محدود به نقوش هندسی، گیاهی و کتیبه‌های خطی بود؛ اما از دوره ایلخانی

به بعد، تصاویر عینی و پیکره‌ای نیز به تزئینات کاشی‌کاری افزوده شد و در دوران صفویه به اوج شکوفایی و تنوع رسید (زهرهوند و فروتن، ۱۳۹۴: ۱۳). به‌طورکلی، معماری اسلامی در دوره ایلخانان سرشار از نقوش و عناصر نمادین برگرفته از نگاه عارفانه و صوفیانه است. به‌عنوان نمونه، مقبره بایزید بسطامی در شاهرود ـ که بنای اولیه آن به‌پیش از دوره سلجوقی بازمی‌گردد و در ادوار بعدی مرمت و گسترش یافته ـ از این ویژگی‌ها برخوردار است. در این مجموعه، تزئینات گچ‌بری چله‌خانه از طرح‌های هندسی منسجم تشکیل شده که دیوارها، طاق‌ها و محراب را دربرمی‌گیرند. طراحی کتیبه‌ها نیز حاصل ترکیبی پیچیده از گره‌های تزئینی میانی، انتهای تزئینی حروف، ساقه‌های تزیینی، نقوش گیاهی و ریزنقش‌های متنوع است.

از دیدگاه معناشناسانه و عرفانی، این تزیینات صرفاً جنبهٔ زیبایی‌شناختی ندارند، بلکه در پی ایجاد پیوندی میان عناصر کالبدی و مفاهیم غیرمادی هستند. بدین‌ترتیب، مجموعهٔ گچ‌بری‌ها، نقوش اسلیمی، اعداد مقدس و کتیبه‌ها در این بنا، همگی در راستای تقویت فضای معنوی و فراهم آوردن شرایط خلوت و تأمل برای سالکان طریقت طراحی شده‌اند.

نگاهی بر هنر نقاشی دیواری دوره قاجاریه

اندام‌های معماری، علاوه بر جنبه ساختاری، همواره آمادگی پذیرش کاشی را دارند و کاشی به عاملی برای تجلی نمود و پیوند میان اجزای معماری تبدیل می‌شود. کاشی تنها برای پوشاندن نقایص سطوح به‌کار نمی‌رود؛ بلکه وسیله‌ای برای تجلی تزئینات و بیان ایده‌ها و یک کار ماده‌ای با محتوای معنایی و هنری است (ریاضی، محمدرضا، ۱۳۹۵: ۱۷). بیشتر ساختمان‌های دوره قاجار در دوران دو پادشاهی طولانی فتحعلی شاه (۱۲۱۲ تا ۱۲۵۰ هـ.ق) و ناصرالدین‌شاه (۱۲۶۴ تا ۱۳۱۳ هـ.ق) ساخته شدند. در دورهٔ ناصرالدین‌شاه و مظفرالدین شاه، برخی کتاب‌ها و تصاویر تاریخی و هنری به‌طور گسترده در دسترس نقاشان، به‌ویژه نقاشان روی کاشی قرار گرفت. موضوع این کتاب‌ها شامل تاریخ جهان، جهان باستان و هنرهای تصویری بود و مورداستفادهٔ بزرگان و اشراف قاجار قرار می‌گرفت. بسیاری از دولت‌مردان قاجاری با این کتاب‌ها و تصاویرشان آشنا بودند و برخی از تصاویر مندرج در آن‌ها را مستقیماً به کاشی‌کاران سفارش می‌دادند. ازاین‌رو، از دورهٔ ناصرالدین‌شاه به‌ویژه در کاشی‌کاری کاخ‌ها و خانه‌ها، تنوع بیشتری در نقش‌ها و رنگ‌ها به چشم می‌خورد و طراحان و نقاشان توجه بیشتری به واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی در رنگ‌گذاری نشان می‌دادند (ریاضی، محمدرضا، ۱۳۹۵: ۷۰).

اوایل قرن نوزدهم، رئیس آکادمی هنرهای زیبای روسیه مأموریت داد تا سر رابرت کرپورتر، سیاح و نقاش انگلیسی، از بناهای ایرانی تصاویر و پرتره‌هایی تهیه کند. این تصاویر در دوره‌های ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه در دسترس قرار گرفت و راهنمای بسیار مناسبی برای نقاشان، به‌ویژه نقاشان روی کاشی بود. محتوای این

کتاب‌ها شامل تاریخ جهان، جهان باستان و کتاب‌های هنری بود و اغلب توسط بزرگان و اشراف قاجار مورداستفاده قرار می‌گرفت. بی‌شک، بسیاری از دولتمردان قاجاری با این منابع آشنا بودند و برخی تصاویر موجود در آن‌ها را به کاشی‌کاران سفارش می‌دادند(ریاضی، ۱۳۹۵: ۱۳). بر اساس بررسی ویژگی‌های معماری این دوره و مدارک موجود، چند مرکز تولید کاشی شناسایی شده است. تهران، به‌عنوان پایتخت، به دلیل نیاز به تعداد زیادی ابنیه شهری و تشریفاتی، مواد لازم و کوره‌های کاشی‌پزی را گردآوری کرده و جایگاه آن‌ها غالباً در بیرون دیوارهای شهر تعیین می‌شد. در این دوره، اصفهان دیگر مرکز اصلی تولید کاشی به شمار نمی‌آمد اما به تولید کاشی هفت‌رنگ ادامه داد و نفوذ نقش‌های صفوی بر تولیدات آن مشهود بود. شیراز نیز درزمینهٔ کاشی‌سازی شکوفا شد و گونه‌ای مشخص از کاشی را تولید کرد که هنوز در بناهای سده سیزدهم هجری این شهر جلب توجه می‌کند (ریاضی، ۱۳۹۵: ۲۹۰).

پولاک که در دوره‌ی ناصرالدین‌شاه به‌عنوان پزشک دربار در ایران اقامت داشت، در سفرنامهٔ خود می‌نویسد: «شاه مجموعهٔ نفیسی از کتاب‌های اروپایی به زبان‌های لاتین، انگلیسی، فرانسوی و آلمانی دارد که آن‌ها را سفرای کشورها هنگام ورود به وی هدیه کرده‌اند. این کتاب‌ها کلاً بدون استفاده در آنجا قرار دارد. صفحات گراوور و تصاویر بعضی از این‌ها را بیرون کشیده‌اند و درباریان برای زینت اندرون خانه‌های خود برده‌اند» (پولاک، ۱۳۶۸: ۱۹۴).

کاشی‌سیاه‌قلم

نوع دیگری از کاشی که در دورهٔ قاجار ابداع شد، کاشی با نقش سیاه‌قلم است. این شیوه به نظر می‌رسد متأثر از چاپ سنگی و عکس‌های سیاه‌وسفید دوره باشد. کاشی‌های سیاه‌قلم غالباً تصویری هستند و بر سطح آن‌ها مناظر طبیعی (گیاهان و جانوران) و تصاویر رجال با ابعاد بزرگ نقش شده است. نمونه‌هایی از این نوع کاشی‌ها در کافی‌شاپ موزهٔ ملی ایران، خانقاه صفی علیشاه، تالار آینهٔ کاخ گلستان، موزه مقدم، موزه آبگینه و تیکهٔ معاون‌الملک موجود است (ریاضی، ۱۳۹۵: ۶۸).

بسیاری از این تصاویر نه‌تنها الگویی برای هنرمندان گوناگون شد، بلکه کاشی‌کاران را نیز تحت تأثیر قرار داد. در برخی کاشی‌کاری‌ها، به‌ویژه در کاخ گلستان، می‌توان بناهای تاریخی ایران مانند قصر خورشید، کلات نادری، پل چوبی اصفهان و مقبره پیر علمدار سمنان را مشاهده کرد. کاشی‌کاران این تصاویر را به روش گرته‌زنی روی کاشی‌ها منتقل کرده‌اند و احتمالاً این کار نخستین نمونه‌های مستندسازی بناهای ایران روی کاشی به شمار می‌رود. نمونه‌ای از این کاشی‌های تصویری را می‌توان در تالار آینهٔ کاخ گلستان مشاهده کرد (ریاضی، ۱۳۹۵: ۸۸). مهم‌ترین مرحله در تولید کاشی‌های نقش‌دار، فعالیت طراح و نقاش بود. پس از آماده شدن بدنه بدون نقش کاشی یا سفال، طراح با استفاده از شابلون نقش موردنظر را به کمک گرده روی بیسکویت سفال یا آجر منتقل می‌کرد. سپس پیرامون نقش با قلم‌موی قلم‌گیری مشخص و با قلم‌موی

دیگری لعاب‌های الوان روی سطوح قلم‌گیری شده اعمال می‌شد. در پایان، سطح نقش با لعاب شیشه‌ای بی‌رنگ پوشانده و به کوره فرستاده می‌شد. در کاشی‌های قدیمی‌تر، این لعاب شیشه‌ای به‌راحتی قابل‌تشخیص است و اغلب به دلیل تفاوت انبساط شیشه در مقابل سرما و گرما، ترک‌ها و درزهایی روی سطح شفاف آن‌ها ایجاد شده است. کاشی‌های زرین‌فام هفت‌رنگ، معرق و معقلی که سطوح شفاف و براق دارند، نیز از این نوع لعاب بهره می‌برند و به دلیل شفافیت و خاصیت محافظتی لعاب، رنگ و کیفیت خود را در طول زمان حفظ کرده‌اند (ریاضی، ۱۳۹۵: ۶۹). از دوره ناصرالدین‌شاه به‌ویژه در کاشی‌کاری کاخ‌ها و خانه‌ها، تنوع بیشتری مشاهده می‌شود و طراحان و نقاشان توجه ویژه‌ای به واقع‌گرایی و طبیعت‌گرایی در رنگ‌گذاری نشان می‌دهند (ریاضی، ۱۳۹۵: ۷۰).

یافته‌های پژوهش

تاریخچه بنای صفی علی‌شاه

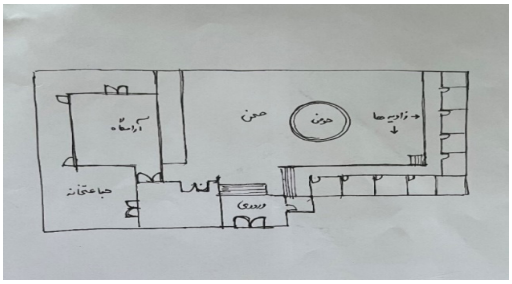
صفی‌علی‌شاه، پس از دو سال اقامت در هندوستان برای زیارت مشهد به ایران بازگشت. وی در سال ۱۲۸۸ هجری قمری که قحط‌سالی در تهران بیداد می‌کرد، در تهران توقف نمود. محل سکونت وی ابتدا در حیاط شاهی کوچه خدابنده لو و بعد در محله پامنار تهران بود. تا اینکه مریدان وی در تهران زیاد شدند و ازجمله عبدالمحمد میرزا سیف‌الدوله، فرزند عضدالدوله که فرزند فتحعلی‌شان و برادر بزرگ عین الدوله محسوب می‌شد، به جمع مریدان صفی پیوست. وی که ازجمله ملاکین و ثروتمندان تهران بود، در سال ۱۲۹۴ هجری قمری قطعه زمین بزرگی را که در باغ سپهسالار واقع بود، به صفی واگذار نمود. بعضی گفته‌اند که «مساحت این قطعه زمین، دو هزار زرع بوده است»، اما مدرسی چهاردهی که ظاهراً از اسناد ملکی مربوط به زمین در خانواده صفی اطلاع داشته است، می‌نویسد که مساحت این زمین در ابتدا، هزار و هشتصد زرع بوده است.

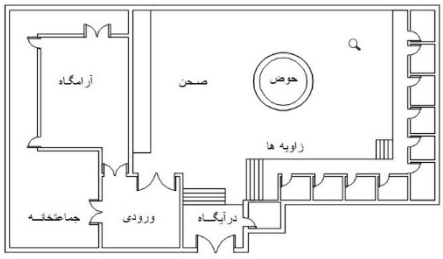
تا زمانی که صفی در حیاط شاهی سکونت داشت، سیف‌الدوله ساختمان خانقاه را ساخت و بعدها صفی علیشاه با یاری مریدان خویش خانقاه مذکور را تکمیل نمود. بعد از ساخت این بنا، صفی محل سکونت دائم خویش را بدین محل انتقال داد. در یکی از بخش‌های این خانقاه، سه اتاق وصل به هم وجود داشت که در اتاق اولی صفی مریدان را مشرف به فقه می‌کرد؛ و درخت تناوری در حیاط پا بر جا است که صفی با دست خود غرس کرده است؛ و در منزل دیگری اتاق‌های کوچک به عرض یک متر و طول دو متر جهت ریاضت مریدان قرار داد؛ و خود او هم پس از مرگ در این خانقاه به خاک سپرده شد. پس از مرگ صفی علیشاه، مقبره‌ای بر مزار او توسط حاجی سیف‌الدوله بنا شد. وی که در آن زمان حاکم ملایر بود و به لحاظ فقهی از مشایخ صفی محسوب می‌شد، در سال ۱۳۲۴ هجری قمری مقبره صفی علیشاه را در خانقاه

او بنا نمود. به سرمایه وی و توسط معمار حاجی حسین، برای آرامگاه صفی، گنبد و بارگاهی ساخته شد که هفت متر ارتفاع داشت و دوازده ستون در محوطه آن در نظر گرفته شده بود. به دستور حاجی سیف‌الدوله همچنین کاشی‌کاری زیبایی برای آرامگاه صورت گرفت که بر روی آن عمادالکتاب با خط نستعلیق زیبا و برجسته، مخمس مشهور صفی (خواهم ایدل محو دیدارت کنم) را نوشت. تاریخ این اقدام بر اساس مندرجات همان کاشی‌ها در سال ۱۳۳۲ هجری قمری بود. در ضمن بر کاشی کاری مذکور، عکس‌های برجسته‌ای از صفی علیشاه و حاجی سیف‌الدوله و سعدی و شاه نعمةُ اللّه و نورعلیشاه و شمس و حافظ و سلطان سلیم به چشم می‌خورد و آینه‌کاری زیبایی نیز برای آن تعبیه شده است.

چند سال بعد از مرگ صفی علیشاه، بانو شمس الضحی، دختر وی، کلیه ساختمان‌های خانقاه را به‌عنوان ارث پدرش و ملک شخصی تصرف کرد. هادی مولوی گیلانی (وفاعلیشاه) که خود را جانشین صفی علیشاه و صفاعلیشاه (ظهیرالدوله) می‌دانست، ضد این عمل به دادگستری شکایت نمود و این دعوای قضایی تا مدت‌ها ادامه داشت. تا اینکه درنهایت حاج سید نصراللّه تقوی خانقاه را تقسیم نموده و بخشی از آن به ورثه صفی و قسمتی دیگر از ساختمان آن، مثل سابق به خانقاه اختصاص داده شد.

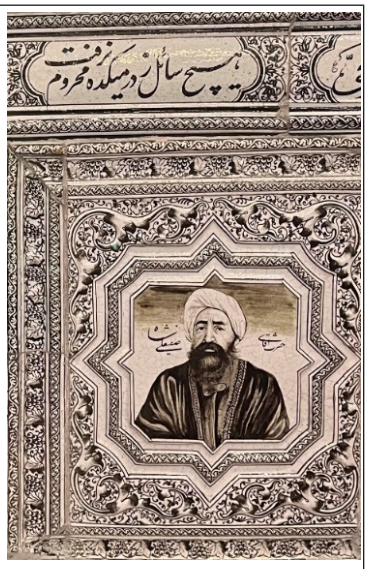
ورثه صفی بخش عمده سهم خود را به فروش رسانیدند؛ اما بعدها انجمن اخوت دو منزل دیگر را که مجاور خانقاه بود را خریداری کرده و ضمیمه خانقاه نمودند. خانقاه صفی علیشاهی در زمانی که تیمسار سپهبد آق اولی مسئولیت انجمن اخوت و ریاست هیئت‌امنای خانقاه را بر عهده داشت، تعمیر اساسی گردید. در این زمان اتاق موزه‌ای نیز، از اسباب و ابزار درویشی تهیه شد و در خانقاه به معرض تماشا گذاشته شد. در همین زمان بود که دو خانه مجاور مقبره نیز خریداری شده و به خانقاه ملحق گردید. کشکول بزرگی نیز که به‌اندازه حوض کوچکی بود، در صحن حیاط مقابل درب خانقاه نصب شد و بر روی سر درب مقبره نیز، این جملات نوشته شد: «مرقد پاک و مزار تابناک مرشد راه و پیر دل‌آگاه حاج میرزا حسن صفی علیشاه که تجدید ساختمان آن به‌وسیله انجمن اخوت در سال ۱۳۴۴ خورشیدی پایان یافت». امروزه مقبره صفی محل زیارت پیروان وی است و حاجی سیف‌الدوله بااینکه محلی برای قبر خود در جوار صفی پیش‌بینی کرده بود، در مزار صفی مدفون نیست و اکنون همه‌روزه خانقاه صفی محل برگزاری مجالس ختم زنانه و مردانه است و گهگاه در برخی اعیاد مراسم جشنی هم با حضور دراویش در آن برگزار می‌شود. همچنین، شب‌های دوشنبه (یکشنبه شب) و شب‌های جمعه (پنجشنبه شب) مجالس فقهی و عرفانی و تشکیل حلقه ذکر و فکر در جوار آرامگاه صفی، طبق رسوم اکثر سلاسل متصوفه، برقرار است.





تصویر ۱. جانمایی آدرس و نقشه خانقاه صفی علیشاه- منبع: نگارنده

جدول ۴. جدول تحلیل نقوش خانقاه صفی علیشاه- منبع: نگارنده



در هریک از بناهای یادمانی و آرامگاهی از زمان پیدایش هنر پرتره در ایران، شاهد نقش‌بندی چهره فرد متوفی و یا والی بنا بوده‌ایم که ظهور آن در هر بنایی با توجه به هنر تزییناتی آن دوره متفاوت بوده است. در این بنا نیز شاهد نقش‌بندی چهره صفی علیشاه با هنر کاشی‌کاری سیاه‌قلم هستیم.

هیچ سایل ز در میکده محروم نرفت

تفسیر عرفانی: میکده در ادبیات عرفانی فارسی رمز و نمادی است از محفل معرفت، خانقاه، جایگاه سلوک یا محل نوشیدن شراب عشق الهی.

تضاد ظاهری و معنای عرفانی: در ظاهر، شاعر از مکان ممنوع (میکده) و از شراب سخن می‌گوید؛ اما در باطن این‌ها همه استعاره‌هایی‌اند از جام عشق الهی و محفل عارفان.

تفسیر تصویری: تصویر خود شاعر (با عمامه و محاسن) در دل طرح هندسی (ستاره‌ای ـ هشت‌پر) که با نقوش اسلیمی و گل‌وبوته تزئین شده، نشان می‌دهد که شخصیت او هم به‌عنوان عارف و شاعر و هم به‌عنوان پیر طریقت در این آرامگاه گرامی داشته شده است. این کاشی را می‌توان نماد «خودبیانی عارف» دانست. صفی علیشاه با استفاده از زبان شعر، میکده را محل اقامت خود معرفی می‌کند تا بگوید که عمرش را در مستی عشق و سلوک عرفانی گذرانده است. پیوند تصویر، خط و شعر در این اثر، هم یادمانی از زندگی اوست و هم تجسمی از زیبایی‌شناسی عرفانی قاجاریه.

نقوش انسانی همچون دیگر نقوشی در ابعاد و شکل‌های گوناگون و با اجراهای بسیار متنوع شامل بخش شایان ملاحظه‌ای از نقوش کاشی‌کاری‌های این دوره می‌شود. نقوش انسانی به‌صورت نیم‌تنه، تمام‌قد، نشسته، ایستاده و هم‌چنین در مجالسی چون بار عام، جنگ، شکار و بزم نمایش داده شده‌اند.

دل بر آن گیسوی مشکین داده‌ام تا داده‌ام

اشاره بر عشق مرید و مرادی بنده و آفریننده، عشق وصال ولقای الله (رشته‌های اصلی تصوف). شاعر در ظاهر از «عشق زمینی» سخن می‌گوید، از دلی که به زلف سیاه معشوق سپرده است. عبارت «تا داده‌ام» تکرار تأکیدی است؛ یعنی از لحظه‌ای که دل را سپردم، دیگر همه‌چیزم را داده‌ام: جان، هوش، اختیار و خودی.

تفسیر عرفانی: این مصراع به زیبایی لحظه «فنا» را توصیف می‌کند: عارف در سیر عشق، پس از مراحل «طلب» و «وصل»، به‌جایی می‌رسد که دل خویش را در زلف معشوق گم می‌کند، یعنی در راز هستیِ الهی فانی می‌شود.

گیسوی مشکین معشوق در عرفان:

تیرگی‌اش رمز نهان بودن حقیقت است.

پیچ و تابش اشاره به پیچیدگی راه عشق و سلوک دارد.

عطرش نماد جذبه الهی است که جان سال را می‌رباید.

تفسیر تصویری: مردی عارف‌مآب با حالت جذبه یا خمیدگی دیده می‌شود؛ دست بر سینه، کنار درختی و در فضایی آرام؛ یعنی فروتنی، تسلیم و دلدادگی کامل. نقوش گیاهی اطراف قاب نیز نماد «گیسوان پیچان» هستند.

روز خود بی می و معشوق مکن شب همه عمر

اشاره به مستی در ذکرویاد الهی در تمامی لحظات.

تفسیر عرفانی: در عرفان، «خودی» به معنای نفس و منِ موهوم است. شاعر توصیه می‌کند که روز را با عاشقی و مستی بگذران، یعنی با کنار گذاشتن عقل جزوی و غرق‌شدن در شور و عشق الهی. مستی در اینجا همان مستی عشق الهی و از خودبیخودی در حضور خداوند است. شب در متون عرفانی نماد خلوت، راز و نیاز و سلوک درونی است.

شاعر توصیه می‌کند که شب‌ها به پرستش یار (حق‌تعالی) بپردازی. این یعنی پیوند روز و شب: روز در عشق و مستی، شب در پرستش و نیایش. این دو مکمل یکدیگرند و سلوک عارفانه را کامل می‌کنند.

تفسیر تصویری: نگاره فردی عارف‌مآب یا شاعرانه، در طبیعت (با کوه و درخت و افق) نشسته، در دستش جام یا ساز دیده می‌شود (رمز بزم و مستی). ترکیب این تصویر با شعر بالایی، بیانگر زندگی «دوگانه» عارف است:

در ظاهر اهل شادی و بزم و شعر و در باطن سراپا عبادت و عشق ال.

این کاشی نیز همانند قبلی، پیامی از سلوک صفی علیشاه را بازتاب می‌دهد: زندگی باید تلفیقی از مستی عاشقانه و عبادت شبانه باشد. به زبان دیگر، عارف راستین هم در روز از خود می‌گذرد«و هم در شب» به خدا می‌رسد.

بندهٔ رحمتعلی شه بوده‌ام تا بوده‌ام
اشاره به عشق مرید و مراد و رحمت جاری از این عشق. من از آغاز تاکنون، همیشه بندهٔ شاهِ رحمت‌علی بوده‌ام. رحمت‌علی‌شه احتمالاً اشاره‌ای است به امام علی (ع) که در عرفان شیعی با صفاتی چون «شاهِ ولایت»، «شاه مردان» و «رحمةٌ للعالمین» یاد می‌شود؛ بنابراین، شاعر در این مصراع با زبانی ساده ولی عمیق، وفاداری ازلی و ابدی خود را به ولایت علی (ع) بیان می‌کند.
تفسیر عرفانی: در اندیشهٔ صفی علیشاه و طریقت نعمت‌الل، ولایت علی سرچشمهٔ تمام معرفت عرفانی است. در این مکتب، راهِ رسیدن به خداوند از مسیر عشق و تسلیم در برابر «ولیّ کامل» می‌گذرد. عبارت «تا بوده‌ام» نشان‌دهنده تداوم ازلی است؛ یعنی این وابستگی و عبودیت، ذاتی وجود من است، نه صرفاً انتخابی موقت. در عرفان، چنین تسلیم و فنا در ولیّ خدا، فنا فی‌الولی خوانده می‌شود که مرحله‌ای پیش از فنا فی‌الله است.
تفسیر تصویری: مردی پیر با چهره‌ای آرام و وقار درونی. حضور چادر و پرده نیمه‌گشوده، نماد «حریم» و «خلوت قدسی» است. حالت نشسته و نگاه فروتنانه: بندگی و تسلیم. پرده‌هایی که گشوده شده‌اند، می‌توانند رمز «کشف» و «مکاشفه» باشند؛ یعنی سالک در اثر بندگی صادقانه، به مشاهده حقیقت نایل آمده است. این کاشی ازنظر معنا بخش نهایی و تکمیلی مسیر عرفانی صفی علیشاه را نشان می‌دهد. در کاشی‌های پیشین، او از میکده، مستی، عشق، دام دوست و باده مولا سخن می‌گوید؛ و در این کاشی، از عشق به فنا و از فنا به عبودیتِ آگاهانه می‌رسد. صفی علیشاه می‌گوید راه کمال درنهایت به بندگی ختم می‌شود: بنده رحمت و ولایت بودن، نه بنده نفس و دنیا.

بسیاری از مفام پندآمیز و عبرت‌آموز را در غشا و لعابی دل‌نشین و شیرین از اشعار، ضرب‌المثل‌ها، حکایات و ... قرار داده و به‌صورت چاشنی و معجونی مطبوع و سلامت بخش به شیفتگان و مشتاقان مجالس خود عرضه می‌داشتند تا گفتار و مواعظشان بهتر و زیباتر در ذهن مستمعان بنشیند؛ و ازاینجا می‌توان این‌گونه مجالس را محل انعکاس قسمتی از آداب، عادات، اندیشه‌ها و زندگی مردم عهدشان دانست.
بحر علم علم‌الله بوده‌ام تا بوده‌ام
در راه عشق الله و سلوک عرفانی، سیرهٔ درویش‌وار پیش گرفتن (کشکول و تبرزین: نمادی از دراویش)
ترکیب مکرر «علم علم‌الله» با افزوده شدن «بحر» در آغاز، موسیقی درونیِ قوی ایجاد کرده است و شاعر خود را دریایی از علم الهی می‌خواند، نه صرفاً دانا یا عالم. واژه «بحر» استعاره از بی‌کرانگی و عمق است و علم علم‌الله اشاره به معرفتی دارد که منشأ آن ذات الهی است، نه دانش اکتسابی.
تفسیر عرفانی: در عرفان صفی‌علیشاهی (و به‌طور کلی در مکتب نعمت‌اللهی)، علم حقیقی همان علم لدنی و الهی است. دانشی که نه از کتاب و استاد، بلکه از افاضه الهی بر دل سالک حاصل می‌شود. در این بیت، عارف به مقام فنا فی‌العلم رسیده است؛ یعنی در علم خدا فانی گشته و خود را ظرفی برای تجلی آن علم می‌داند. تعبیر «بَحرِ علم علم‌الله» یعنی: من نه قطره‌ای از علمم، بلکه دریایی‌ام که خدا درَ آن مَتجلی است. از منظر تصوف، این همان حالتی است که در احادیث عرفانی آمده: العلم نورٌ یقذفه الله فی قلب من یشاء: یعنی علم نوری است که خداوند در دل هر که خواهد می‌تاباند. صفی علیشاه در این شعر درواقع به مرحله «علم شهودی» اشاره دارد؛ مرحله‌ای که عقل و حس در برابر الهام باطنی فرومی‌افتند.
تفسیر تصویری: در نگاره کاشی، دو درویش یا سالک دیده می‌شوند: هر دو در حال گفت‌وگو یا تبادل نگاه‌اند و در دست یکی کشکول (رمز تهی‌دستی و طلب)، در دست دیگر تبرزین یا چوب‌دستی (رمز سلوک و سفر). زمینه باز، طبیعت و کوه، نماد سیر و سلوک بیرونی و درونی است.
ازنظر نمادشناسی، حضور دو درویش را می‌توان استعاره از مراد و مرید دانست. جایی که علم الهی از «شیخ» به «سالک» منتقل می‌شود. این با مفهوم شعر کاملاً هماهنگ است: دریای علم الهی در وجود شیخ جاری است و سالک از آن بهره می‌گیرد.
در کاشی‌های پیشین، صفی علیشاه مسیر سلوک را از عشق و مستی آغاز می‌کند و در اینجا به علم و شهود می‌رسد. اگر عشق مرحله سوز و طلب است، علم الهی مرتبه کشف و آگاهی است؛ اما نه علم عقلانی، بلکه علم نوری. این بیت نشان‌دهنده نهایتِ عرفان صفی علیشاه است: وحدت میان عشق و علم و جایی که علم نه خصم عشق، بلکه تجلی همان نور الهی در دلِ عاشق است. به‌بیان‌دیگر، شاعر در این مرحله می‌گوید: من دیگر سالک نیستم، بلکه آینه‌ام؛ علم خدا در من تابیده و وجودم دریای آن است.

از من آلوده‌دامان کسب پاکی درخور است
اشاره به هدایت و در مسیر قراردادن مرید (اشارتی به داستان عطار).
این مصراع ازنظر زبانی بسیار ساده است، اما ساختار معنایی‌اش پارادوکسیکال (متناقض‌نما) است: آلوده‌دامان در ظاهر ناپاک است، اما شاعر می‌گوید همین آلودگی، شایستگی پاک‌شدن را در او برانگیخته است. در این تعبیر، صفی‌علیشاه از صنعت تضاد و ایهام بهره می‌برد: آلوده‌دامان ↔ پاکی و کسب به معنای طلب و کوشش است، نه مالکیت؛ یعنی جهدی برای رسیدن. ترکیب کلی بیت را می‌توان چنین بازنویسی کرد: من اگرچه گناه‌کار و آلوده‌دامانم، اما همین آلودگی باعث می‌شود که بیش از دیگران در جست‌وجوی پاکی باشم.
تفسیر عرفانی: در عرفان اسلامی، توبه و بازگشت به خداوند نه از کمال، بلکه از نقص آغاز می‌شود. عارف با درک آلودگی و کاستی خویش، میل به تزکیه می‌یابد. این بیت دقیقاً بیانگر همین اصل است: ادراک نقص، خود آغاز کمال است. در نگاه صفی‌علیشاه، انسان آلوده‌دامان، نه مطرود، بلکه «مستعدِ رحمت» است. او اعتراف به آلودگی را اولین گام پاکی می‌داند، زیرا از خودآگاهی می‌زاید. ازاین‌رو، بیت دارای لحنی فروتنانه و پر از امید است: نه یأس از گناه، بلکه شوق به رهایی. به تعبیر مولوی: «گر نبودی گنه، فضل و رحمتت چه بودی؟»
تفسیر تصویری: در نگاره کاشی دو چهره دیده می‌شود، مردی با ظاهر سالکانه (درویش یا عاشق) و جوانی با سیمای لطیف‌تر. مرد درویش‌گونه گلی در دست دارد و به سوی دیگری گرفته است. چهره دوم که نشسته است، به گل نگاه می‌کند. این صحنه از دیدگاه نگارگری نمادین، بیان تصویری همین بیت است: درویش آلوده‌دامان، گل را که نماد پاکی و طهارت است در دست دارد. او از آلودگی به‌سوی زیبایی و پاکی حرکت می‌کند. به‌بیان‌دیگر، تصویر، روایت بصری «توبه عاشقانه» است: عاشقی که در میان گناه و عشق، به‌سوی طهارت بازمی‌گردد. این کاشی جایگاه ویژه‌ای در سیر عرفانی اشعار صفی‌علیشاه دارد. در کاشی‌های دیگر، او از عشق، میکده و مستی سخن می‌گوید؛ اما اینجا به مرحله بازگشت و تزکیه می‌رسد. همان نقطه‌ای که عرفان، عشق را با اخلاق و تهذیب پیوند می‌زند. بیت را می‌توان در یک جمله خلاصه کرد: گناه، اگر به آگاهی بینجامد، خود دریچه‌ای به سوی پاکی است. یا به زبان صوفیان: از گِل، گُل می‌روید.

یکی از انواع مهم نقوش در کاشی‌کاری قاجار، نقوش روایتی است که به‌نوعی زندگی روزمره و فعالیت‌های اجتماعی را به تصویر می‌کشند. این نقوش شامل صحنه‌هایی مانند مجالس بزم، مجالس شکار و جنگ، گردش در گلدشت و صحرا، صحنه‌هایی از حرم‌سرا، مجالس درس پیر و جوانان، سفر و گردش با اسب، ورزش‌های باستانی و صحنه‌هایی از بازار می‌شود. بااین‌حال، این تصاویر عمدتاً زندگی طبقه حاکم و اقشار خاصی از جامعه را منعکس می‌کنند و اطلاعاتی نسبی درباره وضعیت فرهنگی و اجتماعی آن‌ها ارائه می‌دهند. در مقابل، زندگی و فعالیت افراد فرودست جامعه در این نقوش کمتر موردتوجه قرار گرفته است (ریاضی، محمدرضا، ۱۳۹۵: ۶۵).
محو آن رخسار چون مه بوده‌ام تا بوده‌ام
سعی در دوری از همنشین بد و پیش رفتن در راه سلوک عرفانی
محو به معنای «فانی‌شدن»، «از خود بی‌خود گشتن» است و رخسار چون مه اشاره‌ای به چهره‌ای نورانی دارد، استعاره از جمال الهی یا حقیقت مطلق. ساختار «تا بوده‌ام» استمرار ازلی دارد؛ یعنی از آغاز هستی‌ام چنین بوده‌ام. ترکیب موسیقایی واژه‌ها، با تکرار صامت‌های نرم و مصوت‌های کشیده (خ، ش، اه، او، مه)، حالتِ نرمی، رؤیا و جذبه ایجاد کرده است. درست همان حالتی که مفهوم «محو» می‌طلبد.
تفسیر عرفانی: در عرفان اسلامی، به‌ویژه در طریقت صفی‌علیشاهی، محو یکی از مراحل نهایی سلوک است، در برابر «صحو» (بازگشت به هوشیاری پس از فنا). محو به معنای از خود رستن در برابر تجلی حق است. در این شعر، عارف می‌گوید: من از ازل در برابر جمال الهی محو بوده‌ام. رخسار چون مه، نه صرفاً چهره‌ای انسانی، بلکه تجلی حق در صورت جمال است. همان نوری که پیامبران و اولیا آن را دیده‌اند، همان «وجه‌الله» که قرآن فرمود: فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللَّهِ
صفی علیشاه در این بیت به‌نوعی وحدتِ وجودی اشاره می‌کند: سالک چنان در معشوق محو شده که هیچ اثری از «من» باقی نمانده است.
تفسیر تصویری: سه مرد در مجلس نشسته‌اند، با جام و آلات موسیقی (تنبک و کمانچه) و فضا درون چادری‌ست، با پرده‌های باز و نگاه‌ها به یکدیگر. محور مجلس، مردی است که چهره‌اش آرام و نورانی‌تر ترسیم شده. نماد «مراد» یا ولیّ کامل. از دیدگاه نگارگری رمزی، این مجلس میخانه یا خانقاه را تداعی می‌کند: محل مستی معنوی، نه مادی. آنجا که ذکر و سماع سالکان را از خود می‌برد و محو جمال حقیقت می‌سازد. پرده باز در پس‌زمینه نیز، همچون دیگر کاشی‌ها، اشاره‌ای است به رفع حجاب میان عاشق و معشوق. حالتی که در محو رخ می‌دهد. در سیر کلی اشعار و کاشی‌های آرامگاه صفی علیشاه، این بیت در مرحله‌ای است که عشق به کمال رسیده و عاشق در جمال الهی مستغرق شده است. اگر در بیت‌های پیشین از مستی، عشق و باده سخن می‌گفت، در اینجا به اوج می‌رسد: دیگر سخن از نوشیدن نیست؛ بلکه از فانی‌شدن در چهره محبوب است. این بیت نماینده مقام «فنا فی‌المحبوب» است؛ جایی که عاشق و معشوق یکی می‌شوند و تنها رخ یار باقی می‌ماند: من از ازل در پرتو جمال الهی محو بوده‌ام؛ این عشق نه حادث است و نه زودگذر، بلکه ذاتی و جاودان.

دور از زهاد ابله بوده‌ام تا بوده‌ام
زُهاد = جمع «زاهد»، یعنی پرهیزگاران و کسانی که از دنیا کناره می‌گیرند.
ابله = در اینجا نه به معنای نادان روزمره، بلکه به‌صورت کنایه از زاهدانِ خشک‌مغز و ظاهربینانِ دین است.
دور بودن = اشاره به فاصله روحی و معنوی دارد، نه فیزیکی.
پس معنی ظاهری بیت چنین است: از زاهدان ظاهرپرست و بی‌خِرَد دور بوده‌ام، از آغاز تا همیشه.
تفسیر عرفانی: در عرفان اسلامی، یکی از مهم‌ترین نقدها، نقدِ زهد خشک و ریاکارانه است. مولانا، عطار، حافظ و صفی علیشاه همگی در آثار خود بارها از زاهدان ابله و عابدِ خودبین یاد کرده‌اند. کسانی که عبادت را برای نام، نه برای عشق انجام می‌دهند. در این بیت، گوینده با جرأتی عارفانه می‌گوید: من از آنان که دین را به‌ظاهر می‌فروشند، از آغازِ سلوکم تا امروز، دور بوده‌ام. در نگاه صفی علیشاه، «زاهد ابلهَ» کسی است که:
در پی حقیقت نیست، بلکه در پی تظاهر است.
عبادتش بی‌عشق است.
از مستیِ عشق الهی بی‌خبر است.
پس این بیت نوعی اعلان استقلال عرفانی است؛ یعنی شاعر خود را از قیدِ زهد ریایی آزاد می‌داند و به زهد عاشقانه و آگاهانه رسیده است.

تفسیر تصویری: در کاشی، سه شخصیت در مجلسی نشسته‌اند. یکی از آنان گویی پیر یا مرشد است که چوب‌دستی یا تسبیحی در دست دارد، دیگری جوانی است که با دقت گوش می‌دهد و سومی حالتی میان حیرت و جذبه دارد. پرده باز و حضور طبیعت در پس‌زمینه، نماد آشکار شدن حقیقت درونی است. در حلقه خَودی‌ها نشسته است، نه در مسجدِ زاهدان ابله. در جمعی است که فهم عشق دارند، نه فریب ظاهر. بیت، نوعی اعتراض لطیف عارفانه است به ریا و تعصب: صفی علیشاه در این بیت، خود را از هرگونه زهد خشک و بی‌خِرَد برکنار می‌داند و مسیر خویش را مسیر عشق و معرفت معرفی می‌کند. نه زاهدِ ابله‌ام و نه عابدِ بی‌عشق، من آزادهٔ میخانه‌ام، نه زندانیِ ریاضت

از زمان شاه عباس به بعد ترویج استفاده از نقوش و تصاویر اروپایی در زمینه‌های گوناگون مورد توجه قرار گرفت و در دوره‌ی قاجار به اوج خود رسید. هنرمندان و کاشی نگاران انواع نقوش گیاهی، گل و گلدان، مناظر طبیعی، حیات وحش، مناظر معماری، تک‌چهره‌های زنان و... را که برگرفته از منابع اروپایی (آثار، اشیا، کتاب‌ها، کارت‌پستال‌ها و...) بود روی کاشی نقاشی می‌کردند.
خورد سالی است که یک هفته بود بی ماهی
اشارتی به بناهای یادمانی و مذهبی
عبارت «خورد سالی» در فارسی کهن و شعر عرفانی به معنای «مدتی اندک» یا «زمانی کوتاه» است. واژه «ماهی» در اینجا دو معنا دارد: ماه به‌عنوان جسم فلکی و نماد روشنی و ماه‌رو یا یار زیبا، به‌عنوان معشوق در زبان شعر عرفانی؛ بنابراین معنی بیت چنین می‌شود: مدت کوتاهی (در مقیاس عمر و عالم) گذشته است که حتی یک هفته از آن، بدون حضور معشوق (بی‌ماهی) نبوده است. یا به تعبیر دیگر: در تمام عمرم، حتی لحظه‌ای از یاد محبوب غافل نبوده‌ام.
تفسیر عرفانی: در عرفان، ماه نماد «جمال الهی» و «نور حقیقت» است. عارف راستین، همواره در حضور و مراقبهٔ حق است. اگر لحظه‌ای از آن غفلت کند، آن لحظه را ضایعه‌ای بزرگ می‌داند. در این بیت، شاعر می‌گوید: عمرم سپری شد و در آن، حتی هفته‌ای نبود که بی‌نور حضور معشوق باشم. ازنظر سلوک معنوی، این مرحله، مرحله «حضور دائم» است، یعنی عارف به‌جایی می‌رسد که دیگر جدایی نمی‌بیند، زیرا همه‌چیز را جلوه او می‌بیند.

تفسیر تصویری: در نقش کاشی، برخلاف دیگر صحنه‌ها که انسان‌ها یا مجلس عرفانی دیده می‌شود، اینجا منظره‌ای طبیعی و آرام نقش بسته است: خانه‌هایی کوچک در دامنه کوه، با دو درخت و بنایی با گنبدی صلیب‌دار. نکته بسیار جالب این است که تصویر کلیسایی کوچک در دل طبیعت ایرانی را نشان می‌دهد. این تلفیق در هنر صفی‌علیشاهی بی‌سابقه نیست؛ او به توحید جهانی و وحدت ادیان باور داشت. درواقع، این تصویر می‌گوید: نور ماه حقیقت در همه ادیان و همه خانه‌ها می‌تابد؛ چه مسجد، چه کلیسا. از دید هنری، درختان دو سوی بنا، یادآور نمادهای «دو درخت حیات و معرفت» در اسطوره‌های عرفانی‌اند که هر دو در زیر نور ماه (حق) معنا می‌یابند. بیت و تصویر هر دو بر محور پیوستگی با نور حق می‌چرخند. شاعر درواقع می‌گوید: در سراسر عمر، هرگز از حضور محبوب دور نبوده‌ام؛ اگر غیبتی بوده، تنها در چشم من بوده نه در او و تصویر نیز همین را در قالب طبیعتی روشن و زنده بازمی‌نمایاند: خانه‌هایی در پرتو ماه و آرامش شب.

نقوش مریدها و مرادها در میان تزیینات خانقاهی امری رایج بوده است. اینجا شمس تبریزی و نورعلی شاه را هردو مراد مولانا و مشتاق علی شاه می‌بینیم.

یوسف مصرمعانی تویی آخر زچه روی

اشاره به بزرگ و دانای بحر عشق بودن

یوسفِ مصر معانی: ترکیبی استعاری بسیار زیباست. «یوسف» نماد جمال و کمالَ است و «مصر معانی» یعنی سرزمین حقیقت‌ها و علوم باطنی. در اینجا، شاعر با ستایش خطاب به معشوق (که می‌تواند هم «حق» باشد و هم «پیر طریقت» یا «صفی علیشاه») می‌گوید: تو یوسفی هستی در میان جهانِ معنا، یعنی زیباترین و کامل‌ترین حقیقت.

آخر ز چه روی؟ این پرسش، لحنی عاشقانه و گله‌آمیز دارد: بااین‌همه جمال و معنا، چرا پنهانی؟ چرا رخ نمی‌نمایی؟ معنای نهایی بیت چنین می‌شود: ای یوسفِ بی‌همتای حقیقت، تویی زیباترین در سرزمین معنا؛ پس چرا رخ نمی‌نمایی و در پرده‌ای؟

تفسیر عرفانی: در عرفان اسلامی، داستان حضرت یوسف (ع) تمثیل یکی از ژرف‌ترین سلوک‌های روحی است. یوسف، نماد روح الهی و جمال مطلق است و چاه، کنایه از جهان ماده و غفلت انسان. در این بیت، شاعر با همان منطق، معشوق را «یوسفِ معانی» می‌خواند، یعنی: حقیقتی که در چاهِ ظاهر پنهان است و عارف باید با سیر و سلوک، او را بیابد. پرسش «آخر ز چه روی؟» پرسش سالکِ مشتاق است از حق: چرا، با آن‌که همه‌جا هستی، خود را پنهان کرده‌ای؟ از دیدگاه صفی علیشاه، این پنهانی معشوق، امتحانی برای رشد عاشق است؛ زیرا در طلب، انسان از «نفس» تهی می‌شود.

تفسیر تصویری: در نگاره کاشی، جوانی در حال تفکر یا نیایش در دل طبیعت نشسته است؛ پشت سرش کوه‌ها و در دوردست، بنایی (احتمالاً شهر یا قصر مصر) دیده می‌شود. بر بالای تصویر، واژهٔ «یوسف» نیز دیده می‌شود. کوه‌ها نماد بلندی روح و سختیِ راه عشق‌اند. قصر دوردست یادآور قصر مصر است، یعنی عالم معنا و وصال و درخت و سایه، نشانهٔ صبر و انتظار عارف در مسیر وصال است. یوسف در این تصویر در میانه راه است؛ یعنی در مقام طلب. همان‌جایی که عارف، میان غیبت و حضور، از معشوق می‌پرسد: چرا پنهانی؟ چرا رخ نمی‌نمایی؟ عارف، معشوق را سرچشمه همه معناها می‌داند، اما از غیبت او می‌نالد. این فریادِ عاشقی است که می‌بیند حقیقت در همه‌چیز جاری است، اما پرده غفلت هنوز میان او و یوسفِ معنا حائل است. تویی یوسفِ حقیقت در مصرِ جان، پس چرا در چاهِ پنهانی مانده‌ای، ای معشوق جاودان؟

گربببخشد جرم عالم را صفی برجاست چون

جرم عالم: در زبان عرفانی، کنایه از گناهان و لغزش‌های نوع انسان است.

بخشش: به معنای عفو الهی.

صفی: اشارهٔ مستقیم به لقب عارف بزرگ، صفی‌علیشاه، دارد که در آثار پیروانش اغلب به‌عنوان واسطهٔ فیض الهی یاد می‌شود.

برجاست چون: یعنی «پایدار است، چون ...» یا «استوار است، زیرا ...». این مصراع احتمالاً ادامه‌ای دارد (مثلاً در کاشی بعدی)، اما همین جمله نیز کامل است ازنظر مفهومی.

معنای ظاهری بیت چنین است: اگر صفی (عارف کامل) تمام گناهان عالم را ببخشد، بازهم در جایگاه خود پایدار و استوار است.

تفسیر عرفانی: در عرفان صفی‌علیشاهی، عارف کامل نه‌تنها خود را به مقام تسلیم و فنا می‌رساند، بلکه در پرتو تجلی اسم «غفار» الهی، واسطهٔ رحمت برای دیگران نیز می‌شود. در این بیت، شاعر با نگاهی عارفانه می‌گوید: صفی چون آینهٔ رحمت الهی است، اگر همه خطاکاران را ببخشد، از مقام قرب خود فرونمی‌افتد، زیرا او ازخودگذشته و در حق فانی گشته است. این تعبیر بسیار نزدیک به اندیشه‌های ابن‌عربی و مولوی است که انسان کامل را «مظهر صفات خدا» می‌دانند. در اینجا، صفت «غفاریت» و «رحمانیت» در وجود صفی‌علیشاه جلوه کرده است، یعنی: بخشش بی‌مرز، از کسی برمی‌آید که در عشقِ بی‌مرز غرق است.

تفسیر تصویری: در تصویر کاشی، منظره‌ای آرام و طبیعی دیده می‌شود: یک بنای کوچک در دل درختان و حصاری گرداگرد آن، با فضایی روحانی و محافظت‌شده. این بنا، ازنظر نمادشناسی، یادآور قلب انسان کامل است؛ مکانی که در حصار رحمت و نور حق محفوظ است. درختان بلند در دو سوی تصویر، نشانه «حیات و دوام» هستند. درست همان مفهومی که در عبارت «برجاست چون» آمده است. بدین معنا که صفی، چون درختی که ریشه در حقیقت دارد، پابرجا و زنده است؛ بخشش و رحمتش از زمین تا آسمان گسترده. این بیت و تصویر، باهم بیانگر اندیشه‌ای ژرف‌اند: صفی‌علیشاه، به‌عنوان عارف کامل و مظهر لطف الهی، در مقام «بقا بالله» است؛ یعنی درحالی‌که در حق فانی شده، به سبب همان فنا، در رحمت و قدرت الهی باقی است. پس اگر همه عالم را بیامرزد، نه از خود، بلکه از خدا می‌بخشد؛ و چون در اوست، بر جا و استوار است. صفی، چون آینه رحمت حق است، اگر جهانی را ببخشد، هنوز استوار و جاودانه است، زیرا در او هیچ نیست جز او.

پیش او حاصل کونین کم است از کاهی

اشاره به ذوب مرید در راه مراد و ناچیز دانستن دودونیا در محضر وی است. کونین در عربی به معنی دو جهان است؛ یعنی دنیا و آخرت. پس ترجمهٔ سادهٔ این بیت چنین می‌شود: در برابر او (معشوق)، حاصلِ دو جهان ارزشی کمتر از یک کاه دارد.

تفسیرِ عرفانی: در عرفان، «او» معمولاً اشاره به حق تعالی یا حقیقت مطلق دارد. عارف می‌گوید: هر چه از دو جهان به دست آید، مال، جاه، لذت، یا حتی بهشت، در برابر جمال و حضور حق، هیچ ارزشی ندارد. این نگاه ریشه در قرآن دارد: وَما عِندَ اللهِ خَیرٌ وَأَبقی / آنچه نزد خداست، بهتر و پایدارتر است. در این بیت، شاعر با زبانی عاشقانه، فلسفهٔ فنای فی‌الله را بیان می‌کند: همهٔ هستی در برابر حقیقت او، کاهی‌ست در برابر آفتاب عشق.

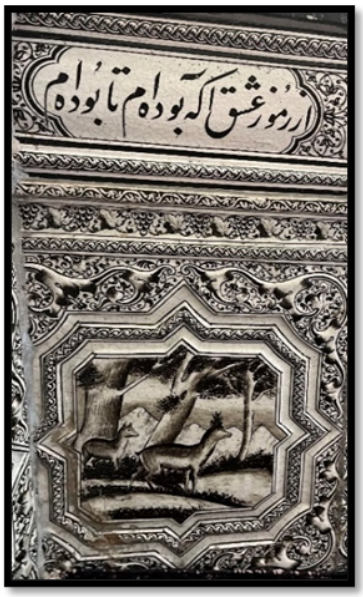
تفسیر تصویری: در تصویر، چهرهٔ جوانی دیده می‌شود که در سکوت و اندیشه، کنار درختی نشسته است. پشت سرش، منظره‌ای از آب، کوه و شاید شهری دوردست دیده می‌شود. این ترکیب نمادین است:

جوان اندیشناک: سالکِ طریقت.

درخت و طبیعت: نشانهٔ فنا و بقا. رشد در دل نیستی.

شهر دوردست: دنیا یا بهشت که عارف از آن روی برتافته است.

درواقع، او در خلوتی عارفانه نشسته و به این حقیقت رسیده که؛ حتی اگر جهان و عقبی هر دو از آنِ من باشند، بی‌او هیچ‌اند. این بیت ساختاری کاملاً «سعدی‌وار» دارد. لحنی آرام، اما محتوایی عمیق و جهان‌بین. تشبیه «کم‌تر از کاه» نشانهٔ غایت حقارت هر آن چیزی‌ست که غیر اوست. همچنین تقابل بین «کونین» (دو جهان) و «کاه» (چیزی ناچیز) تضادی بسیار قوی و زیبا ایجاد کرده است؛ در این تضاد، ارزش حقیقی آشکار می‌شود: تنها خداست که «باقی» است. در نگاه عارف، دنیا و آخرت در برابر محبوب الهی هیچ است؛ زیرا عشق، خود بهشت جاودان است و بی‌عشق، هر دو جهان سراب. اگر همهٔ هستی را به من دهند، بی‌او، ارزشش از یک پرِ کاه هم کمتر است.



اهمیت و مورد تقدیس قرار دادن و دائماً در تسبیح خداوند بودن اهل عالم در نقوش قابل مشاهده است.

از رموز عشق آگه بوده‌ام تا بوده‌ام

اشاره‌ای به داستان ضامن آهو

تا بوده‌ام یعنی از آغاز هستی‌ام، از کودکی یا از آغاز آفرینش. پس معنی ساده چنین است: از زمانی که بوده‌ام، با رازهای عشق آشنا بوده‌ام.

تفسیر عرفانی: در عرفان، «عشق» ریشهٔ همهٔ هستی است. عارف خود را «آگاه از رموز عشق» می‌داند، یعنی از اسرار پیوند میان خالق و مخلوق، یا همان راز هستی. او می‌گوید که از ابتدا، در نهاد من عشق بوده؛ گویا من از جنس عشق آفریده شده‌ام. این مضمون را در سخن مولانا نیز می‌بینیم: از ازل در دل من مهر تو بود ای جانان دیگرم نیست تمنا، نه بهشت و نه جهان

تفسیر تصویری: در تصویر، دو آهو در منظری طبیعی و آرام دیده می‌شوند. یکی نر و دیگری ماده، در میان درختان. در نگارگری ایرانی، آهو نماد عشق، معصومیت و دلبری است. اغلب، آهو با چشمانی چون دلبران عاشق تصویر می‌شود و حضورش در طبیعت نشان‌دهندهٔ نرم‌دلی، پاکی و عشق الهی است. بدین ترتیب، تصویر و شعر هماهنگ‌اند: آهو، رمز عشق پاک است؛ و شاعر می‌گوید که من از آغاز با این رمز و راز آشنا بوده‌ام.

ساختار بیت، بسیار ساده اما پرطنین است. وزن روان «فاعلاتن فاعلاتن فاعلن» یا نزدیک به آن، با واژهٔ «رموز عشق» موسیقی معنوی می‌سازد. کلمهٔ «آگه» در میان دو واژهٔ «رموز» و «عشق»، مانند نگینی میان دو معناست: راز و عشق و میانشان آگاهی. از آغاز هستی‌ام، از نهاد و فطرت، با راز عشق آشنا بوده‌ام. من فرزند عشق‌ام، نه آموختهٔ آن.

تا مگر دست تو گیرند صفی اللهی
باشد که دستِ تو را (تو را یاری دهند و نجات بخشند) از لطفِ خدا که «صفی‌الله» است، بگیرند. یا به بیانی دیگر:
امید دارم که خداوندِ برگزیده (صفی‌الله، یعنی آدم یا پیامبر برگزیده) دست تو را بگیرد و تو را از خطر یا گناه یا رنج نجات دهد.
تفسیر عرفانی: در اصطلاح عرفا، صفی‌الله یکی از نام‌های حضرت آدم است؛ یعنی برگزیدهٔ خدا. در این بیت، شاعر گویا در مقام تضرع و دعاست و می‌گوید: ای انسان (ای دلِ من)، بکوش تا دستت را از دامن صفی‌الله، یعنی راه الهی و پاکی، جَدا نکنی، باشد که او (خداوندِ برگزیننده) دستت را بگیرد و از بندِ خاک برهاند. در معنای دیگر، «صفی‌اللهی» می‌تواند اشاره‌ای استعاری به صفت برگزیدگی و پاکی انسان کامل باشد؛ شاعر در حقیقت آرزو می‌کند که دستش را از انسان کامل یا ولی خدا نگیرد، چون دستگیری او، دستگیری الهی است.
تفسیر تصویری: در تصویر، فیلی در میان درختان جنگل دیده می‌شود. فیل در فرهنگ ایرانی و هندی نماد قدرت، خرد، وقار و استقامت است. در عرفان اسلامی نیز گاه اشاره‌ای دارد به نفس قوی یا نیروهای درونی انسان. در اینجا، فیل می‌تواند نشانهٔ نیرویَ زمینی و مادی باشد که باید مهار شود تا به صفای الهی برسد، همان‌گونه که شاعر از «دست‌گیری صفی‌الله» سخن می‌گوید، یعنی رهایی از قید جسمانی.
تفسیر تصویری: شعر و تصویر در کنار هم چنین مفهومی را القا می‌کنند: نیروی عظیمی درون انسان نهفته است (فیل)، اما این نیرو باید به دست «صفی‌الله» یعنی لطف الهی یا ارشاد انسان کامل هدایت شود تا از بند نفس برهد. امید آن دارم که دستت را خدا، آن برگزیدهٔ عالم، بگیرد و تو را از خاک به افلاک رساند.

تحلیل یافته‌ها

همان‌طور که ذکر گردید، معماری دینی درمجموع با نمادپردازی به‌گونه‌ای که اندیشه‌های دینی و قدسی را پدیدار کند، عجین است؛ به‌بیان‌دیگر هنر معماری اسلامی، مکاشفه‌ای است از صور گوناگون هستی تا حقیقت این صور را در قالب کلام، موسیقی، تصویر، حجم و معماری به تجسم و نمایش بگذارد و در روند این مکاشفه، حیات فردی و جمعی انسانی را اعتلا دهد تا آن حد که به قرب الهی برساند (رهنورد به نقل از چرخیان، ۱۳۹۸: ۷۲). فلذا در بناهای مذهبی - یادمانی، تک‌تک نقوش دارای ریشه‌هایی می‌باشند که به بازتاب اندیشه‌های سلوکی- عرفانی و شکل‌گیری آن بنا در سایهٔ اندیشه و مبانی فکری شیخ و یا بانی و گرداننده بنا می‌باشد که بعضاً خود فرد در آنجا به خاک سپرده شده است.

لازم به ذکر مجدد است که بررسی هنرهای تزیینی و آرایه‌های معماری خانقاه‌ها، تأثیر آن بر رواج عرفان و تصوف زمانه را آشکار می‌کند. از طرفی خط همواره نقشی مهم در مجموعهٔ معماری اسلامی داشته است. خطوط به آن جهت که دربردارندهٔ مضامین قرآنی هستند، جلوهٔ قدسی و عرفانی به بنا می‌بخشند. کتیبه‌نگاری در معماری کاربرد وسیعی داشته است. خطوط در معماری، بیانگر نیت بانی بنا بوده است و همچنین روح زمانه را منعکس می‌کند. کتیبه‌های بناهای معماری اسلامی به مدد راز و رمز نهفته در هنر خوشنویسی، نمایش گر ویژگی‌های معماری عرفانی و ازجمله فضاسازی‌های صوفیانه در بنا هستند (شایسته‌فر، ۱۳۸۱: ۶۴). در خانقاه صفی علیشاه نیز رویکرد

فلسفی و اندیشه گرایانه در تمامی نقوش کاشی‌کاری و اشعار بنا قابل‌مشاهده است که در جدول بالا درکنار تصاویر دسته‌بندی‌شده به‌تفصیل بررسی شده است.

بررسی نقوش کاشی‌کاری و نقاشی‌های دیواری خانقاه صفی‌علیشاه نشان می‌دهد که این آثار صرفاً جنبه تزئینی نداشته و به‌طور مستقیم با سیره عرفانی و جایگاه اجتماعی صفی‌علیشاه در میان دراویش نعمت‌اللهی ارتباط دارد. انتخاب مضامین، تصاویر انسانی، اشعار منقوش و نمادهای بصری مانند نور، درخت، چشمه، محراب و چرخ درویشی، بازتاب‌دهنده مراحل مختلف سلوک معنوی از طلب و عشق تا معرفت و عبودیت است.

نقوش، علاوه بر انتقال مفاهیم عرفانی، نقش آموزشی و مشروعیت‌بخش نیز ایفا می‌کنند. به‌ویژه تصاویر صفی‌علیشاه و مریدان برجسته، به همراه کتیبه‌های منقوش، جایگاه اجتماعی و معنوی وی را تثبیت کرده و ارتباط مراد و مرید را در حافظه جمعی بازنمایی می‌کنند. تحلیل تطبیقی میان سبک زندگی عرفانی صفی‌علیشاه و نمادهای بصری بنا نشان می‌دهد که هر عنصر تصویری حامل مفهومی مشخص از طریقت نعمت‌اللهی است؛ برای نمونه، گل‌ها و پرندگان نماد صفای درونی و عشق الهی و تصاویر جمعی مریدان، تجسم انسجام اجتماعی و ارادت معنوی به پیر هستند.

علاوه بر این، کاشی‌کاری سیاه‌قلم و معرق با بهره‌گیری از تکنیک‌های واقع‌گرایانه، هم به زیبایی‌شناسی بنا افزوده و هم به‌صورت رسانه‌ای بصری، آموزه‌های عرفانی و جایگاه اجتماعی شیخ را به مخاطب منتقل کرده‌اند. بدین ترتیب، هنر تصویری در خانقاه صفی‌علیشاه، حلقهٔ پیوند میان عرفان، هنر و ساختار اجتماعی دوره قاجار محسوب می‌شود.

در راستای بررسی مضمون خانقاه و جایگاه اجتماعی آن، می‌توان از آن به‌عنوان بنایی درون‌گرا با مبانی عرفانی یادکرد که در طول تاریخ به‌واسطه تحولات دینی و حکومتی دچار فراز و نشیب‌هایی گردیده است. بااین‌حال این بنا نیز مانند سایر بناهای مذهبی و یادمانی، دارای تزیینات خاص خود بوده است که دارای ریشه‌هایی در سلوک و سیر شخصیتی فرد متوفی و یا تحولات تاریخی و رویکردهای تصوف بوده است. همان‌طور که ذکر شد، به دستور حاجی سیف‌الدوله کاشی‌کاری زیبایی برای آرامگاه صورت گرفت که بر روی آن عمادالکتاب با خط نستعلیق زیبا و برجسته، مخمس مشهور صفی (خواهم ایدل محو دیدارت کنم) را نوشت. تاریخ این اقدام بر اساس مندرجات همان کاشی‌ها در سال ۱۳۳۲ هجری قمری بود. در ضمن بر کاشی‌کاری مذکور، عکس‌های برجسته‌ای از صفی علیشاه و حاجی سیف‌الدوله و سعدی و شاه نعمهٔ‌الله و نورعلیشاه و شمس و حافظ و سلطان سلیم به چشم می‌خورد و آینه‌کاری زیبایی نیز برای آن تعبیه شده است.

جنبه‌های نوآوری در این مقاله

بررسی تطبیقی بین هنر تصویری و سلوک عرفانی

بسیاری از مطالعات عرفان بر مفاهیم متنی و زبانی تمرکز دارند (نثر و شعر عرفانی)، اما این مقاله نگاه جدیدی دارد که ابعاد بصری و هنری طریقت عرفانی را بررسی می‌کند. استفاده از نقاشی به‌عنوان منبع سلوکی-معنایی ابتکاری است، چراکه نشان می‌دهد سلوک نه‌تنها در متون، بلکه در فضا و تصویر نیز تجسم می‌یابد.

تحلیل جامعه‌شناختی مکان عرفانی (خانقاه) از طریق آثار هنری

این مقاله خانقاه صفی علیشاه را صرفاً یک مکان عبادی نمی‌بیند، بلکه آن را به‌مثابه رسانه‌ای بصری برای نمایش گفتمان‌های قدرت، طریقت و زیبایی‌شناسی عرفانی تحلیل می‌کند. بررسی نقش نقاشی‌ها در بازنمایی هویت اجتماعی-عرفانی پیر و مریدان، یکی از نکات بدیع این پژوهش است.

آشکارسازی زبان نمادین و تأویل‌پذیر نقاشی‌های عرفانی

این مقاله به رمزگشایی از نشانه‌ها، نمادها و رنگ‌ها در نقاشی‌های خانقاه می‌پردازد که پیش‌ازاین کمتر به شکل آکادمیک بررسی شده‌اند. بازخوانی نمادهای بصری مانند نور، درخت، چشمه، محراب، چرخ درویشی و... از منظر معنوی و سلوکی عرفانی یکی از جنبه‌های نوآورانه مقاله است.

تأثیر جایگاه اجتماعی مشایخ صفی‌علیشاه در بازنمایی هنری

با تمرکز بر شخصیتی همچون صفی علیشاه، مقاله نشان می‌دهد که نقاشی‌های خانقاه نوعی ابزار مشروعیت‌بخشی اجتماعی-معنوی به پیران بوده‌اند. تحلیل هنر به‌مثابه سیاستِ طریقت در دوره قاجار و پهلوی اول، زاویه‌ای بدیع به مطالعه می‌افزاید.

نتیجه‌گیری

با توجه به سؤالات مطرح شده مبنی بر نمود تأثیر سیره و سبک زندگی صفی علیشاه بر نقوش کاشی‌کاری می‌توان ذکر کرد که در بنای خانقاه آرامگاه صفی علیشاه نیز می‌توان این سیر را در تک‌تک نقوش کاشی‌کاری با توجه به تحلیل‌های ذکرشده در جدول بالا مشاهده نمود که کاملاً ریشه در سلوک عرفانی تصوف و سیره زندگی آن شیخ بزرگوار داشته است. هم‌چنین در پاسخ به سؤال دوم مبنی بر عوامل تأثیرگذار بر نقوش کاشی‌کاری قاجاری در حوزه بناهای عرفانی- آرامگاهی، می‌توان اذعان نمود که همان‌طور که ذکر گردید، تأثیرگذاری و نفوذ منابع خارجی را در دوره قاجار در راستای الهام بخشیدن به نقاشان کاشی در ایران بسیار حائز اهمیت بوده است.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نقاشی‌ها و نقوش کاشی‌کاری خانقاه صفی‌علیشاه، بیش از آنکه صرفاً عناصر تزئینی باشند، به‌عنوان رسانه‌های نمادین عمل کرده و در بازتولید و تثبیت مفاهیم سلوک عرفانی و مناسبات اجتماعی اهل

طریقت نقش مؤثری ایفا کرده‌اند. این آثار تصویری، مراتب معنوی صفی‌علیشاه، جایگاه اجتماعی او در میان مریدان و روابط مراد-مرید را بازنمایی می‌کنند و از طریق ترکیب تصویر، شعر و نمادهای بصری، آموزه‌های عرفانی و اخلاقی طریقت نعمت‌اللهی را به مخاطبان منتقل می‌سازند.

بر این اساس، هنر تصویری خانقاه نه‌تنها بازتابی از سبک زندگی و سیره سلوکی پیر است، بلکه وسیله‌ای برای تثبیت مشروعیت معنوی او و ایجاد پیوند میان تصوف، هنر و ساختار اجتماعی دوره قاجار به شمار می‌آید. مطالعه این آثار، درک عمیق‌تری از نقش هنر در انتقال تجربه عرفانی، بازنمایی هویت جمعی و تثبیت جایگاه اجتماعی مشایخ صوفی فراهم می‌آورد و بر اهمیت بررسی تطبیقی میان هنر و سلوک عرفانی در تحلیل بناهای خانقاهی ایران تأکید می‌کند.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مأخذ

آژند، یعقوب (۱۳۸۶). نقاشان دوره قاجار، *گلستان هنر*، شماره ۳.

ابن‌بطوطه (۱۳۷۰). *سفرنامه ابن‌بطوطه*، ترجمهٔ محمدعلی موحد، تهران: آگاه.

ابن‌خلدون، عبدالرحمن‌بن محمد (۱۳۸۵). *مقدمه ابن خلدون*، ترجمهٔ محمد پروین گنابادی، چاپ یازدهم، تهران: علمی و فرهنگی.

ابن‌منور، محمد (۱۳۷۱). *اسرارالتوحید فی مقامات شیخ ابوسعید*، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوم، تهران: آگاه.

باستانی پاریزی، محمدابراهیم (۱۳۸۴). *بارگاه خانقاه در کویر هفت کاسه*، تهران: نشر علم.

بلر، شیال و جاناتان بلوم (۱۳۶۹). *خانقاه در دانشنامه هنر و معماری*، ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران.

پاکباز، رویین (۱۳۸۵). *نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز)*. چاپ پنجم. تهران: زرین و سیمین.

جعفریان، رسول (۱۳۸۶). *تاریخ تشیع در ایران از آغاز تا طلوع دولت صفوی*، تهران: علم.

جلالی جعفری، بهنام (۱۳۸۲). *نقاشی قاجاریه (نقد زیبایی شناسی)*، چاپ اول، تهران: کاوش قلم.

حلبی، علی اصغر (۱۳۷۶). *مبانی عرفان و احوال عارفان*، چاپ اول، تهران: انتشارات اساطیر.

ریاضی، محمدرضا (۱۳۹۵). *کاشی کاری قاجاری*، چاپ اول، تهران: انتشارات یساولی.

زرینکوب، عبدالحسین (۱۳۶۶). *دنبالهٔ جستجو در تصوف ایران*، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

سجادی، ضیاءالدین (۱۳۷۸). *مقدمه ای بر مبانی عرفان و تصوف*، چاپ هفتم، تهران: سمت.

سلطانی، سینا (۱۳۹۱). *جستجویی برای شناخت معماری خانقاه در ایران: خراسان سده پنجم*، پایان نامه کارشناسی ارشد مطالعات معماری ایران. استاد راهنما: دکتر مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی.

شریفیان، مهدی (۱۳۸۶). *جامعه شناسی ادبیات صوفیه*، همدان: انتشارات دانشگاه بوعلی سینا.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶). *قلندریه در تاریخ*، تهران: سخن.

شمس الدین محمد تبریزی (۱۳۸۰). *مقالات شمس*، ویرایش متن: جعفر مدرس صادقی، چاپ ششم، تهران: نشر مرکز.

شیبی، کامل مصطفی (۱۳۸۰). *تشیع و تصوف تا آغاز سدهٔ دوازدهم هجری*، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

قشیری، ابوالقاسم (۱۳۸۱). *رسالهٔ قشیریه*؛ به تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، چاپ هفتم، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

کیانی، محسن (۱۳۶۹). *تاریخ خانقاه در ایران*، چاپ اول، تهران: کتابخانه طهوری.

لویزن، لئونارد (۱۳۸۴). *میراث تصوف*، ۲ جلدی، ترجمهٔ مجدالدین کیوانی، تهران: نشر مرکز.

موسوی بجنوردی، محمدکاظم (۱۳۸۱). دایره المعارف بزرگ اسلامی، جلد ۱۱، تهران: مرکز دایرهالمعارف بزرگ اسلامی.

Azhang, Ya‘qub (2007). Painters of the Qajar Period, Golestan-e Honar, No. 3. **[In Persian]**

Ibn Battuta (1991). The Travels of Ibn Battuta, translated by Mohammad Ali Movahed, Tehran: Agah. **[In Persian]**

Ibn Khaldun, Abd al-Rahman ibn Muhammad (2006). The Muqaddimah of Ibn Khaldun, translated by Mohammad Parvin Gonabadi, 11th edition, Tehran: Scientific and Cultural Publications. **[In Persian]**

Ibn Monavvar, Mohammad (1992). Asrar al-Tawhid fi Maqamat Sheikh Abu Sa‘id, edited and

annotated by Mohammad Reza Shafi'i Kadkani, 3rd edition, Tehran: Agah. **[In Persian]**

Bastani Parizi, Mohammad Ebrahim (2005). The Court of the Khanqah in the Desert of Haft Kaseh, Tehran: Nashr-e Elm.

Blair, Sheila, and Jonathan Bloom (1990). Khanqah in the Encyclopedia of Art and Architecture, translated by Saleh Tabatabaei, Tehran. **[In Persian]**

Pakbaz, Rouin (2006). Iranian Painting: From Ancient Times to the Present, 5th edition, Tehran: Zarrin va Simin. **[In Persian]**

Jafarian, Rasoul (2007). The History of Shi'ism in Iran from the Beginning to the Rise of the Safavid State, Tehran: Elm. **[In Persian]**

Jalali Jafari, Behnam (2003). Qajar Painting: An Aesthetic Critique, 1st edition, Tehran: Kavosh Qalam.

Halabi, Ali Asghar (1997). The Foundations of Mysticism and the Lives of Mystics, 1st edition, Tehran: Asatir Publications. **[In Persian]**

Riyazi, Mohammad Reza (2016). Qajar Tilework, 1st edition, Tehran: Yassavoli Publications. **[In Persian]**

Zarrinkoub, Abdolhossein (1987). A Continuation of the Search in Iranian Sufism, 2nd edition, Tehran: Amir Kabir. **[In Persian]**

Sajjadi, Zia al-Din (1999). An Introduction to the Foundations of Mysticism and Sufism, 7th edition, Tehran: SAMT. **[In Persian]**

Soltani, Sina (2012). A Search for Understanding Khanqah Architecture in Iran: Fifth-Century Khorasan, Master's thesis in Iranian Architectural Studies. Supervisor: Dr. Mehrdad Qayyumi Bidhendi. Tehran: Faculty of Architecture and Urban Planning, Shahid Beheshti University. **[In Persian]**

Sharifian, Mehdi (2007). The Sociology of Sufi Literature, Hamadan: Bu-Ali Sina University Press. **[In Persian]**

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2007). Qalandariyya in History, Tehran: Sokhan. **[In Persian]**

Shams al-Din Mohammad Tabrizi (2001). The Discourses of Shams, text edited by Ja'far Modarres Sadeqi, 6th edition, Tehran: Nashr-e Markaz. **[In Persian]**

Shibi, Kamil Mustafa (2001). Shi'ism and Sufism up to the Beginning of the Twelfth Hijri Century, translated by Alireza Zekavati Qaragozlu, 3rd edition, Tehran: Amir Kabir. **[In Persian]**

Trimingham, J. Spencer. The Sufi Orders in Islam. Oxford University Press, 1998.

Qushayri, Abu al-Qasim (2002). Al-Qushayri's Epistle, edited by Badi' al-Zaman Foruzanfar, 7th edition, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. **[In Persian]**

Kiani, Mohsen (1990). The History of the Khanqah in Iran, 1st edition, Tehran: Tahouri Library. **[In Persian]**

Lewisohn, Leonard (2005). The Heritage of Sufism, 2 volumes, translated by Majd al-Din Keyvani, Tehran: Nashr-e Markaz. **[In Persian]**

Mousavi Bojnourdi, Mohammad Kazem (2002). The Great Islamic Encyclopedia, Vol. 11, Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopedia. **[In Persian]**

Nasr, Seyyed Hossein. Sufi Essays. Albany: SUNY Press, 1991.

URL: ganjoor.net/safi

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.