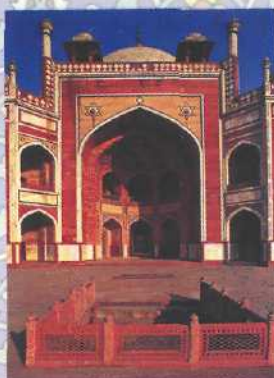


# ORIENTALIA



СПИСАНИЕ  
ЗА **ИЗТОКА**

**1/2005**

НОВ БЪЛГАРСКИ  
УНИВЕРСИТЕТ

# ORIENTALIA



1/2005



- 5 *Вера Мутафчиева. „ОРИЕНТАЛИЯ“ – На добър час!*

### ИЗБОРИ (11-48)

- 11 *Арнолд от Любек. Фрагмент от Arnoldus – Chronica Slavorum*
- 21 *Александър Федотов. За Кхаче Пхалу и неговите наставления*
- 24 *Кхаче Пхалу. Изкуството да живееш*

### ЕВРОПА И ОРИЕНТЪТ (49-76)

- 49 *Николай Гочев. Херодот и частите на света*
- 63 *Калин Янакиев. Към въпроса за „края на Античността“ или за една продължителна „ориенталска“ Античност*

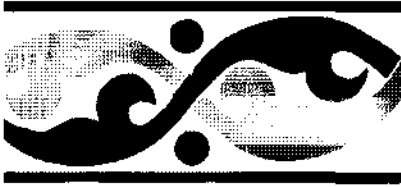
### ВИДНИ ОРИЕНТАЛИСТИ (77-91)

- 77 *Андрей Смирнов. Понятието за объркване *хайра* в суфизма и ислямското изкуство: съзерцанието на орнамента през призмата на *Фусу̀с ал-хикам**
- 86 *Интервю с проф. Цветан Теофанов*

**ИСЛЯМЪТ – КУЛТУРА И РЕЛИГИЯ (93–193)**

- 93 *Павел Павлович.* Мухаммад в Мека (610–622):  
в търсене на Божия облик
- 130 *Велин Белев.* Другото лице на нощта *ал-кадр*
- 136 *Мариана Малинова.* „Животът ми е поклонение,  
а аз съм поклонник, поел към Ориента“. Духовна  
биография на Ибн ‘Араби (1165–1240)
- 155 *Александър Веселинов-Шамсуддин.* Мистичното  
учение на Маулана Джалалуддин Руми (1207–1273)
- 160 *Мая Ценова.* Хлябът в арабските пословици
- 166 *Анка Стоилова.* Особеностите на арабското писмо

**АБСТРАКТИ (195–199)**



АНДРЕЙ СМИРНОВ

ПОНЯТИЕТО ЗА  
ОБЪРКВАНЕ *ХАЙРА* В  
СУФИЗМА И ИСЛЯМ-  
СКОТО ИЗКУСТВО:  
СЪЗЕРЦАНИЕТО  
НА ОРНАМЕНТА  
ПРЕЗ ПРИЗМАТА НА  
*ФУСУС АЛ-ХИКАМ*

Андрей Смирнов е професор, доктор по философия, зам. председател на Центъра за ориенталски философски изследвания към Института по философия на Руската академия на науките, преподавател по класическа ислямска философия и мюсюлманска мистика в Московския държавен университет и в Държавния университет на Новгород. Негови са преводите на руски език на *Фусус ал-хикам* на Ибн 'Араби, *Рахат ал-'ақл* на ал-Кирмāнī (първи превод на това произведение на европейски език) и *Хикмат ал-нишрāқ* на Сухравардī. Автор на многобройни изследвания и монографии в областта на ислямската философия.

През изминалия век ислямските орнаменти, както и ислямското изкуство като цяло привлякоха вниманието на много учени, изкуствоведи и философи. Въпреки че изследванията на предметите на това изкуство далеч не са изчерпали всички негови аспекти, все пак вече са направени някои изводи и са разработени насоки за разбирането на същността на ислямското изкуство и неговите основни принципи. За да обобща тези разработки по един твърде схематичен и донякъде произволен начин, бих казал, че те спадат към три основни категории. Към първата категория се отнасят философските разработки (Масиньон, Буркхард, Насър); към вто-

Ориенталия, т. I, 2005, кн. 1.

© Нов български университет, департамент „Средиземноморски и източни изследвания“

рата можем да причислим изкуствоведските виждания (Грабар, Етингхаузен), а третата категория е представена от суфийския прочит на ислямското изкуство (Ардалан и Бахтияр). Аз не твърдя, че подобна „класификация“ има „научен“ характер, тъй като горепосочените категории често се прекриват, както е случаят със С. Х. Насър, в чиито текстове философската аргументация се преплита с възгледи от позицията на мистическите доктрини за ишрāk и 'ирфāн в суфизма. Предлагам горното разделение по категории единствено с цел да обясня, че в настоящата статия няма да следвам нито един от тези изследователски подходи. По-скоро ще се опитам да потърся онзи общ логически фон, който е скрит под (или по-скоро зад) различните прояви на ислямската култура. В този контекст ще направя и сравнението между ислямската орнаментика и мистическия философски дискурс. Под „логически фон“ нямам предвид логическа „структура“, а по-скоро процеса на изграждане на такава структура и запълването ѝ със съответен смисъл. Всъщност това е логическо-смыслевиет процес на формиране на феномените на културата. Аз твърдя, че подобен процес е общ за различните прояви на ислямската култура и това обяснява дълбокото им сходство. Затова съм избрал и такова заглавие за статията си – нямам намерение да разчитам мистически смисли в ислямската орнаментика. Вместо това ще направя прочит на философски пасажии от Ибн Араби, за да обясня горепосочения процес, след което ще изпробвам приложимостта на този процес към ислямската орнаментика с цел да разбере дали той обяснява поне някои от типичните ѝ черти и поне някои аспекти от нейната естетика.

Нека започна с текстовете на Ибн Араби. Ще прочета и ще коментирам някои негови пасажии, посветени на въпроса за *истината*. Какво е действителното устройство на вселената? Как би могъл човекът да разбере това действително устройство, или с други думи – коя епистемологична стратегия може да открие истината? Тези два основни проблема – онтологичният и епистемологичният – се преплитат в дискурса на Ибн Араби (както би трябвало и да бъде при всяко последователно философско разсъждение).

Нека избира един от многото преки пътища към сърцевината на философските схващания на Великия шейх, към който ни насочва самият той в своите текстове. Ще цитирам един съвсем кратък откъс. В трета глава на *Фусūs* Ибн Араби казва, че „объркването“ (*хайра*) се поражда от:

Размножаването на образа на Единия в множество фасети  
(*уджѳх*) и съотношения (*нисаб*)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Ибн 'Араби. *Фусūs ал-Хикам*. 2. изд. Бейрут, Дār ал-китāб ал-'араби, 1980, с. 72.

Без всякакво преувеличение може да се твърди, че идеята за *хайра* („объркването“) представлява основополагащата епистемологична концепция на Ибн Араби. Трябва да се има предвид, че за него „объркването“ има позитивен, а не негативен смисъл. С други думи, да бъдеш „объркан“, не означава да бъдеш „лишен“, т.е. да бъдеш лишен от сигурност или да бъдеш лишен от познание за истината. Точно обратното, да бъдеш объркан означава да „притежаваш“. Тук възниква най-важният въпрос – да притежаваш какво?

Позволете ми да разгърна контекста на горния цитат. В коментара си към кораническия стих „Те вече подведоха мнозина“ (Коран 71:24), Ибн ‘Араби обяснява, че тези думи на Нӯх означават:

Те ги объркаха в множествеността на Единия, породена от фасети и съотношения.  
(*Хайарӯ-хум фӣ та’дәд ал-уәхид би-л-уджӯх уа-л-нисаб*)

Предлогът „в“ (*фӣ*), а не „от“ (*би-*), както може да се очаква, е използван умишлено. Ибн Араби не говори единствено за епистемология, а и за онтология. *Хайра* означава не просто „объркване в познанието“. *Хайра* означава и „объркване в съществуването“. Както пише Ибн Араби:

[Универсалният] порядък е объркване, объркването е раздвижване и движение, а движението е живот<sup>2</sup>.  
(*ал-‘амр хйра уа-л-хйра қалақ уа ҳарака уа-л-ҳарака хайāt*)

Аз чета арабската дума *حیر* като *хйра*, а не като *хайра*, тъй като следвам намерението на Ибн Араби да идентифицира „объркването“ с „водовъртеж“.

Според арабските речници думата *حیر* може да се чете като *хйра*, а не като *хайра*. А *хйра* като „водовъртеж“ е един от любимите символи на света и Световния ред в текстовете на Ибн Араби. Обърканият човек *хә’ир* е в постоянно движение. Той не може нито да намери постоянна опора, нито да се установи някъде. Ето защо Ибн Араби казва, че този човек е „объркан в множествеността на Единия“: тази „множественост“ е не просто епистемологична, а и онтологична. Обърканият човек се движи сред водовъртежа на живота и Космическия порядък и едновременно с това осъзнава, че самият той се намира в тяхното движение.

Можем ли да разберем това движение, това онто-епистемологическо *хайра* посредством някаква философска концепция? Мисля, че отговорът е положителен. *Хайра* е движението между две противоположности, които взаимно се предполагат и имат смисъл само в своята заед-

<sup>2</sup> Пак там, с. 199–200; вж. и с. 73.

ност. Ето защо има вечно движение от едната към другата противоположност, защото тези две противоположности могат да *съществуват* единствено заедно и именно този постоянен преход от едната към другата съставлява Световния порядък.

Тези две противоположности са Бог и светът, *ал-Хаққ* и *ал-Халқ*. Това са двете основополагащи начала и преходът *хайра* между тях е представен и чрез множество други конкретни опозиции, каквито са например *'абд* („слуга“) и *рабб* („господар“)<sup>3</sup>, и чрез движението и прехода между тях. Ето защо *хайра* представлява самата истина, тъй като това движение е основният принцип на Вселената.

Нека продължа и направя още едно обобщение. *Ал-Хаққ* и *ал-Халқ* са „вътрешният“ (*бāтин*) и „външният“ (*зāхир*) аспект на Световния ред. *Хайра* означава и постоянно движение от външното към вътрешното и обратно, като това движение е безкрайно. Този фундаментален онтологически принцип е в основата на теорията на Ибн Араби за казуалността, неговата етика и антропология (които са само някои от аспектите на учението му). Великият шейх разглежда всяко битие (или ако използваме терминологията на Ибн Араби – всяка *сўра*, „форма“) през призмата на взаимоотношението *зāхир–бāтин* и прехода между тях и по този начин разкрива нови дълбинни смисли.

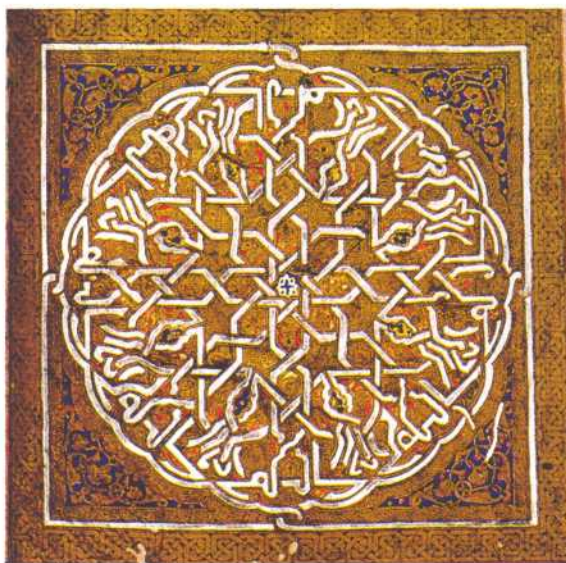
Позволете ми да обобщя казаното дотук. Въпросът, който поставихме, беше: какво притежаваш, когато пребиваваш в *хайра*? Сега можем да отговорим на този въпрос. *Хайра* представлява способността да се осъществява преходът между аспектите на Световния порядък – *зāхир* и *бāтин*, и възможността всяко битие да пребивава в движението при прехода между *зāхир* и *бāтин*. Така се разбулва дълбинната истинска същност на даденото битие и то се изпълва с действителните му смисли.

Нека се върна към ислямската орнаментика. Ще разгледам няколко примера и ще се опитам да преценя доколко процесът на осъществяването на прехода между *зāхир* и *бāтин*, изграждането на структурата на взаимоотношенията им и изпълването ѝ със смисъл *посредством* движението при прехода между тях може да ни помогне за разбирането на същността на ислямската орнаментика. Разбира се, това по никакъв начин няма да представлява изчерпателно разглеждане на въпроса за орнаментиката, така както я разбират изкуствоведите. Въпреки това смятам, че настоящото кратко изследване и принципите, които то разглежда, са достатъчно репрезентативни поне за известна част от ислямските орнаменти.

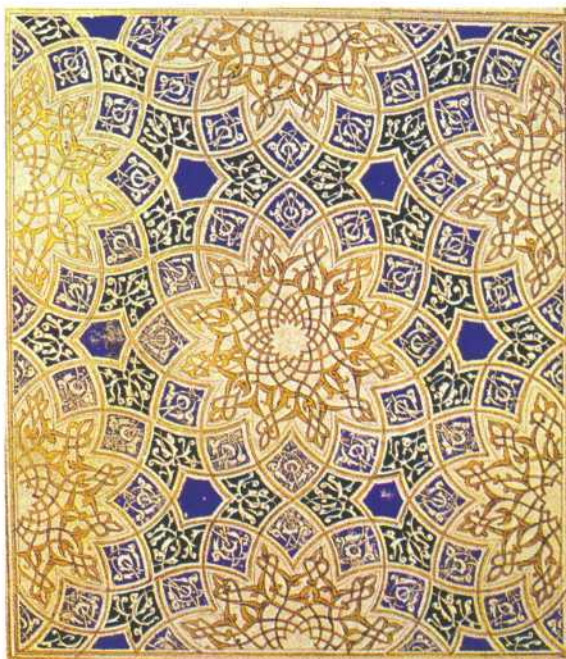
Нека разгледаме тази цветна корица на Коран, изработена през XVIII в. в Магреба. (Вж. илюстрациите.) Това е пример за изкусен геомет-

<sup>3</sup> Пак там, с. 74.



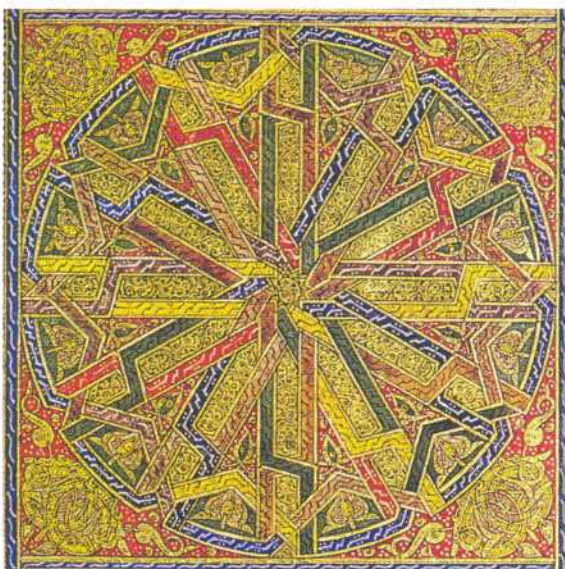


Централният орнамент  
на последната страница  
на Корана,  
изработен във Валенсия  
през 1182–1183 г.  
(Библиотека  
на Истанбулския университет)

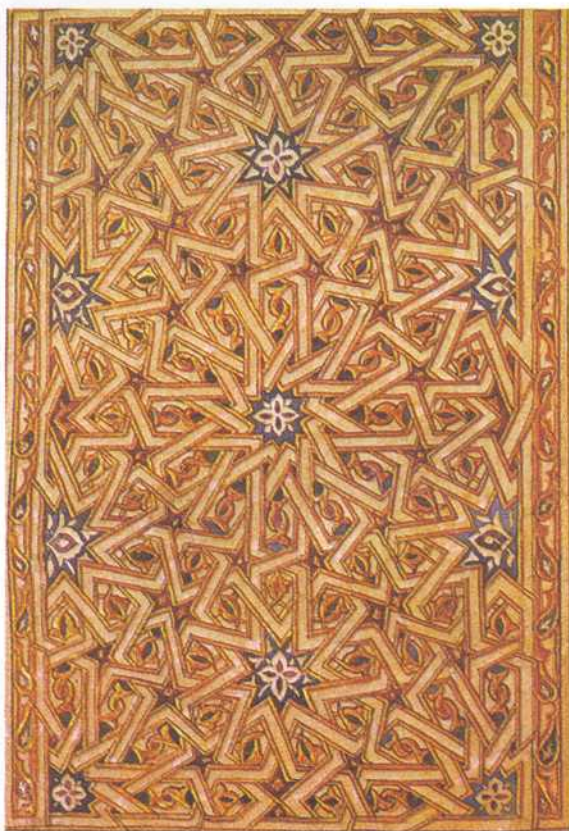


Централният орнамент  
в страница от Корана,  
изработен  
от Абдаллах Ибн  
Мухаммад ал-Хамадани  
през 1313 г.  
(Национална библиотека,  
Кайро)

Централният орнамент  
на последната страница  
на Корана,  
изработена за марокански  
владетел през 1729 г.  
(Национална библиотека,  
Кайро)



Централният орнамент  
на последната страница  
на Корана,  
изработен в Мароко  
през 1568 г.  
(Британска библиотека,  
Лондон)



ричен орнамент. Няма да бъде преувеличено, ако кажем, че подобни мотиви се срещат в изобилие в исляма.

Последният орнамент включва растителни мотиви, предпоследният – епиграфски елементи, докато първите два орнамента са чисто геометрични. Първият орнамент се различава от останалите по това, че е съставен от цветни ивици, променящи цвета си след всяко пресичане с друга ивица.

Многоцветността – отличителна черта на този орнамент, е причината, поради която самият геометричен мотив не изпъква *веднага*. Той не се възприема *от пръв поглед*. Ако търсехме основния мотив, който веднага да изпъква в този орнамент, усилията ни щяха да бъдат напразни. Нито една ивица не запазва цвета си след като бъде пресечена от друга. Тя остава скрита за известно време и когато отново се покаже, вече е в друг цвят, сякаш за да се подчертае по този начин прекъсването на последователното движение. Тук не можем да не си припомним думите на Ибн Араби:

Онзи, който следва правия път, е пристрастен и пропуска желаната цел<sup>4</sup>.

(*Сāхиб ал-тарīқ ал-мустайл mā'il хāридж 'ан ал-мақсūd*)

Великият шейх възприема *хайра* като противоположност на „правия път“, на дискурса и аргументацията, организирани според Аристотеловите принципи на рационалността. Първият орнамент е илюстрация на тази идея. Цветовият контраст има за цел да раздели образа между зоната на очевидното и проявеното, и зоната на забуленото, покритото и скритото. Едната част от образа представлява *зāхир* и изпъква непосредствено пред погледа ни, докато втората част остава скрита зад първата и съставлява *бāтин*. Този контраст между *зāхир* и *бāтин* се подсилва допълнително от цветовото разнообразие, което е така характерно за първия орнамент. Цветовете играят важна роля и в останалите орнаменти, а тази многоцветност е допълнително средство да се подчертае взаимоотношението *зāхир–бāтин*.

Орнаментите, съставени от преплиташите се цветни ивици, променящи цвета си след като се пресекат една с друга, са много разпространени в ислямската култура. Има специален термин, който обозначава подобен тип мотиви – *муджазза'*, „с променящ се цвят“. Думата *муджазза'* е обяснена в *Лисāн ал-'араб* като *муқатта' ал-лаун* – „с прекъснат цвят“, а етимологията ѝ идва от *джаз'*, което означава „разрязване на въже на две половини“. Подобно обяснение съвпада със същността на орнамента, състоящ се от прекъснати цветни ивици, които изглеждат така, сякаш са разрязани на две.

<sup>4</sup> Пак там, с. 73.

Изглежда основното значение на *джаз* е „разрязване на две половини“ и примерите, дадени от Ибн Манзур, свидетелстват за това: *хараз муджазза* – „двувънтен мъниста“ (обикновено бели и черни), *лахм муджазза* – „червено и бяло месо“ (месо с частично променен цвят), или метафоричната употреба на *джаза* в значение *хузи* – „страдание“, защото страданието „откъсва“ човека от останалите му грижи. Въпреки че най-често думата *муджазза* е свързана с прекъсването на един цвят от друг, тя може да се използва и в смисъл на всяко разделяне на две части, независимо от цвета или сетивните възприятия.

Думата „прекъсване“ носи негативен смисъл, тъй като предполага само отсъствие, липса на нещо (липса на цялостност, липса на завършеност). Ето защо смятам, че тази дума не е подходяща за обяснение на смисъла, който *носи* за зрителя орнаментът от типа *муджазза*, тъй като тя по-скоро показва какво *не носи* този орнамент. Позитивното съдържание на термина *таджзи* – „разрязвам на две“, е представено чрез процеса на изграждане на структурата *зѣхир-бѣтин* за сетивно възприятие.

Предполагам, че тази двуслойна структура се разбира като взаимоотношението *зѣхир-бѣтин* и движението между двата слоя (на *зѣхир* и на *бѣтин*), както преходът от единия към другия и обратно съставлява, така да се каже, „съдържанието“ на процеса на възприемане на орнамента и естетическия смисъл на орнамента тип *муджазза*.

Тази непрекъснатост е вложена и във възприемането на самия орнамент. Това е непрекъснатостта на движението при прехода между *зѣхир* и *бѣтин* и колкото по-изкусен и поливариантен е този преход, толкова по-красив изглежда орнаментът за възприятия, които са оформени от естетиката на ислямската култура.

Орнаментът тип *муджазза* заема отделно място в ислямската мисъл, различно от това на украсата и най-вече различно от това на привнесената отвън мозайка (*фусайфисѣ* или *муфассаѣ*). Както вече видяхме, специален термин е бил използван за обозначаване на орнаментите от типа *муджазза* и за предаване на смисъла на двуслойната им структура. Колкото по-изкусно е представено взаимоотношението между *зѣхир* и *бѣтин*, толкова по-дълбока е естетическата наслада, предизвикана от орнамента у зрителя.

Позволете ми да цитирам няколко примера за подобно възприемане на орнамента, които ни предлага класическата ислямска литература.

В описанието си на *ал-Байт ал-Мукаррам* и неговите околности, Ибн Джубайр споменава мраморните плочи с пресичащи се цветове (*рухѣм муджазза мукатта*), които покривали части от стените и дворовете. Авторът не пести думите на възторг и възхищение:

Те бяха подредени по изумителен начин (*интизъм*), в чудна подредба (*та'лиф*), отличаваща се с изключително съвършенство, възхитителни инкрустации (*тарси*) и преливания на цветовете (*таджзи*), прелестна композиция и разположение (*таркиб уа расф*). Когато човек погледне тези вълнообразни линии, пресичащи се черти, кръгове, фигури, подобни на шахматните, и други най-различни мотиви, взорът му е пленен от тази красота (*хусн*), която сякаш повежда човека на разходка (*юджйлу-ху*) по килим от цветя с разнообразни багри.<sup>5</sup>

Думата *иджйла*, която превеждам тук като „повежда на разходка“, означава и „завъртам в кръг“. Не можем да не си припомним отново интерпретацията на Ибн Араби за *хайра* като безкрайно движение в кръг. И в двата случая – както при сложния теоретичен дискурс на Ибн Араби, така и при описанието на непосредственото сетивно възприятие на орнамент от типа *муджазза*, поднесено от пътешественика Ибн Джубайр, кръговото движение е движението между *зъхир* и *бътин* и безкрайността на това движение, изразена чрез (но не и породена от) неговата кръгова траектория, се основава на логиката на взаимоотношението *зъхир–бътин*, тъй като *зъхир* и *бътин* имат смисъл, единствено когато са заедно и осъществяват взаимен преход, така че движението от едното към другото и обратно съставлява сърцевината на техния живот и на битието им.

Ако структурата *зъхир–бътин* е още по-сложна, то съзерцанието на орнамента се превръща от източник на чисто сетивно възприятие и наслада в съзерцание, подобно на медитация, достойна за мъдрец. Когато говори за Умаядската джамия *ал-Джъми' ал-Умауи*, ал-Мукадаси променя обичайния суховат и лишен от емоция стил на техническото си описание на размери, положение и посока и неочаквано изразява искрено чувство на възхищение:

Най-удивителното нещо тук е подредбата на мрамора с преливащи се цветове (*рухъм муджазза*), всяка шама намира своето противоположно съответствие (*кулл шйма илй ухти-хй*). Ако някой мъдрец остане на това място за цяла година, той ще може всеки ден да извлече нова формула (*сийга*) и нов възел (*укда*).<sup>6</sup>

Възелът *укда* представлява точката на пресичане на *зъхир* и *бътин*. Това пресичане е, така да се каже, върховният момент в прехода меж-

<sup>5</sup> Ибн Джубайр. *Рихлат Ибн Джубайр*. Байрūt, Миср, Дър ал-китйб ал-лубнйни, Дър ал-китйб ал-мисрий, с. 75.

<sup>6</sup> Ал-Мукадаси. *Ахсан ал-такъсим фй ма'рифат ал-ақйлим (Мухтарйт)*. Димашк, Уизйрат ал-такафа уа-л-пршйд ал-каумй, 1980, с. 146.

ду *zāḥir* и *bāṭin*, тъй като това е мястото, където *zāḥir* и *bāṭin* се срещат непосредствено и пряко. Не е чудно, че тази точка се интерпретира като точката на зараждане на нова *ṣiḡa*, както казва ал-Муқаддасī. Думата *ṣiḡa* обикновено се превежда като „формула“. Възможно е това да не е най-точният превод в дадения случай, тъй като „формула“ се асоциира с „форма“, докато *ṣiḡa* не е *ṣūra* (арабската дума за „форма“). Когато говорят за орнамента от типа *муджазза*, Ибн Джубайр и ал-Муқаддасī използват термините *шақл* и *ṣiḡa*, докато според арабски автори мозайката *фусайфисā* ни представя *суар* – „форми“. Разликата между двете е разликата между възприятие през призмата на концепцията за прехода, като движението между *zāḥir* и *bāṭin*, и възприятие „от пръв поглед“, при което се възприема само очевидното, само проявената форма.

Ал-Муқаддасī говори за мъдреца (*раджул ал-ḥикма*). Това отново ни връща към концепцията за истината. Действителната истина трудно може да се отдели от действителната красота – те не съществуват изцяло отделно, а са тясно свързани. Ето сега можем да видим как точно се възприема това взаимоотношение в ислямската култура. Преходът между *zāḥir* и *bāṭin* извежда на преден план истината за даденото нещо (каквото е случаят с взаимоотношението *ал-Ḥаққ* – *ал-Ḥалқ* във философията на Ибн Араби, както и в много други примери от учения, които не принадлежат към суфизма) и разкрива истинските му смисли. Дълбокото естетическо чувство се поражда от това безкрайно движение на прехода между *zāḥir* и *bāṭin*, което съставлява и природата на сетивното възприятие на даден красив орнамент. Така истината и красотата се срещат и в известен смисъл се сливат в едно.

Известно е, че Коранът и Сунната критикуват *зухруф* („златните украшения“), както и *захрафа* („украсата“) в по-широк смисъл. Значението на думата *захрафа* в класическия арабски език се обяснява като *таму-йх* („укриване“), *тазуйр* („изкривяване“) и *кизб* („лъжа“). Това прословуто отношение, изразено в класическите текстове на ислямската религия, не означава абсолютно отхвърляне на красотата и красивото. Аз твърдя, че онова, което се отхвърля и отрича, е отсъствието на адекватно равновесие между *zāḥir* и *bāṭin*. В нещо, което е *музахраф*, било то стена или реч, очевидното и проявеното (*zāḥir*) не отговаря на вътрешното (*bāṭin*), или с други думи – не е възможно да се направи преходът от такъв *zāḥir* към такъв *bāṭin*, защото естественото и нормалното взаимоотношение между тях е нарушено от *захрафа* на *zāḥir*. Именно поради това несъответствие между *zāḥir* и *bāṭin*, *захрафа* се нарича „укриване“ и „лъжа“. Липсата на съответствие между *zāḥir* и *bāṭin* е несъвместима и с истинската красота, тъй като естетиката в ислямската култура също води своите корени от движението на прехода между *zāḥir* и *bāṭin*.

Логическо-смысловият процес, за който говорих, съставлява основата за различни прояви на ислямската култура. Позволете ми в заключение да кажа, че едно адекватно разбиране на този процес и на неговата действителна роля е залегнало в много от тълкуванията, дадени от западни учени, за същността на ислямския орнамент. Например Ева Байер описва характерните черти на ислямската орнаментика и казва:

Нейното богатство и разнообразие се дължат на подразделения и линейни разширения на геометричната мрежа, както и на постоянно преплитане и припокриване на форми, *което създава нови подразделения и нови форми.*<sup>7</sup>

Олег Грабар извежда на преден план един от принципите на ислямската орнаментика:

[О]рнаментът може да се дефинира като *отношение между форми*, а не като сбор от форми. Това отношение най-често може да бъде изразено по геометричен начин.<sup>8</sup>

И двамата не внасят никакви особени нови моменти в интерпретацията на взаимоотношението между *зāхир* и *бāтин* и процеса на генериране на смисли, който обяснява този и други принципи на ислямската орнаментика, разглеждани от учените.

<sup>7</sup> Bayer, E. *Islamic Ornament*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 1998, 125–126.

<sup>8</sup> Grabar, O. *The Formation of Islamic Art*. New Haven, Yale University Press, 1987, p. 187.