

شش گفتار تحلیلی درباره ی:

مانای فرهنگ و هنر ایران زمین

مقدمه

گفتار اول: الوهیت و دین‌مداری در فرهنگ و هنر ایرانی

گفتار دوم: عوامل شکوفایی و مانایی فرهنگ و هنر ایرانی

گفتار سوم: سنت‌گرایی در فرهنگ و هنر ایرانی

گفتار چهارم: عشق در فرهنگ و هنر ایرانی

گفتار پنجم: رمز‌گرایی در فرهنگ و هنر ایرانی

گفتار ششم: خیال در فرهنگ و هنر ایرانی

سخن آخر

منابع و مآخذ

به نام خداوندی که زیباست و

زیبایی را دوست دارد

مقدمه

آنچه که سبب شکوفایی، استحکام، پیوستگی، وحدت، ماندگاری و بالاخره مانایی فرهنگ و تمدن یک سرزمین می شود، همانا درون مایه های ذاتی مردم آن است که در قالب هنر و ادبیات خودنمایی می کند. در این میان ویژگی ها و عوامل فراوانی لازم است تا بایسته ها، هست گردند.

وقتی که درباره ی یک دوره ی تاریخی سخن می گوئیم، از یک عقیده ی خاص و یا سیاست فردی حمایت نمی کنیم. کوروش، داریوش و یا خشایارشا به عنوان یک فرد مد نظر ما نیست، یک جریان و بخشی از تاریخ می باشند. با این نگاه یک تمدن، مدنیت، هنر و فلسفه همه با هم مورد بررسی قرار می گیرند. تمدنی که بر پایه ی شمشیر و هنر و عقلانیتی از پیش طراحی شده، بنا گردیده، میزان تأثیر گذاری اش از مرزهای خودش فراتر رفته است. زمانی که هنر این دوره ی تاریخی را نسبت به زمان و مکان خود مقایسه کنیم، به عظمت یا ضعف آن دوره ی تاریخی پی می بریم.

با این رویکرد تخت جمشید یک عنوان نماد هنر و معماری این دوره ی تکرار نشدنی است. این اثر تنها بنایی است که با عظمت گذشته اش باقی مانده است. این نشانه است که هنر هخامنشی از مرزهای ایران فراتر رفته و استحکاماتش از پیش برنامه ریزی و تفکر شده بود. این یعنی مانایی و شکوه، همان درون مایه های ذاتی که از آن سخن گفتیم.

تخت جمشید تلفیق معماری ایرانی و هنر بین النحرین و حتی تمدن یونان است اما در اوج. هخامنشیان واهمه ای از اخذ مظاهر هنری از همسایگانشان نداشته اند، اما تقلید نکرده اند، بلکه نشانه ها را گرفته اند و بخش هایی از خود را به آن افزوده اند.

راز ماندگاری هنر دوره ی هخامنشی را در این نکته می توان دانست که هنر بومی و خاص یک منطقه نیست، بلکه هنر چند ملیتی است که در محدوده ی خود به اوج رسیده است.

در مانایی هنر دوران هخامنشیان دلایل مختلفی وجود دارد. یکی از آن جامعیت فرهنگ و هنر است.

نگاه چند ملیتی به هنر در دوره ی هخامنشیان ناشی از تفکر سیاسی این حکومت است. امپراطوری که در رفتار خود با دیگران سهیم نشود و همسایگانش را به چشم دشمن ببیند، محکوم به فراموشی است و هخامنشیان چنین نبوده اند. دشمنان هخامنشیان در تکمیل کردن تمدن آن ها سهیم بوده اند.

گزنفون نویسنده ی یونانی از قول کوروش می گوید: وقتی ما کاهلیم نباید چیزی از خدا بخواهیم. اگر تیراندازی نمی دانیم، نمی توانیم از خدا پیروزی بخواهیم. اگر تخمی نکاریم نباید از زمین ثمر بخواهیم. این نگاه یک انسان مسوول است، انسانی که واقع گرایانه به همه چیز می نگرد.

هخامنشیان این نگاه واقع گرایانه را در هنر نیز وارد کرده اند و آثار خود را بر پایه ی همین نگاه پدید آورده اند. تخت جمشید با نگاه واقع گرایانه ساخته شده است. به گونه ای که پس از گذشت زمان، می توان آن را باور کرد. هیچ چیز غیرواقعی در این مجموعه وجود ندارد. جلوه های هنری از سایر مناطق به شکل ایرانی، هنر هخامنشی را شکل می دهد.

این هنر در خارج از مرزهای فلات ایران نیز نشانه هایی از خود به جای گذاشته است. داریوش کتیبه های خود را به سه زبان پارسی، عیلامی و بابلی نوشته است. با این اندیشه که اگرچه پارسی و آریایی است، اما به زبان قومی که در تسخیر او است، احترام بگذارد. این نقطه ی قوت هخامنشیان است و رمز موفقیت و مانایی آن ها.

دلیل دیگر مانایی هنر هخامنشی، نگاه فراملیتی آنها است. نگاه به بیرون و تحمل دیگران و نگاه فرا وطنی دوره ی هخامنشیان، باعث ماندگاری هنر هخامنشیان در طول تاریخ شده است و چنان که امروز شاهدیم پس از گذشت بیش از ۲۵۰۰ سال از این حکومت، اروپاییان در برابر عظمت تاریخ و فرهنگ و هنر ایران سر تعظیم فرود می آورند.

در طول تاریخ ایران چهارراه تمدنی بوده است و در جریان گفت و گوی تمدنی به نحوی پیوسته قرار داشته و از ظرفیت های جدید بهره برده است. در جریان گفت و گوی فرهنگ ها و تمدن ها استفاده از

تجربه ی کهن ضروری است، اما شناخت جریان های مدرن نیز لازم است. این شناخت نیاز به نگاه جستجوگر و نقادانه دارد که در این صورت به تلفیق تجربه ی کهن با نگاه های نو منجر خواهد شد و ظرفیت هر دو حوزه را افزایش می دهد. نمونه های آن نیز از قدیم تاکنون در تاریخ ما بوده است. تخت جمشید هنری ترکیبی است هر چند روح آن ایرانی است، اما اجزای آن از حوزه های مختلف تمدنی اخذ شده است.

نمادهایی از هنر هند، مصر، یونان و آشور در این مجموعه مشاهده می شود که در قالب، قامت و روح ایرانی در کنار یکدیگر قرار گرفته است. این موضوع در ادبیات ایران هم وارد شده است. تعبیر صورت گر چین توأم با تحسین است. بنا به روایتی فرهاد سنگ تراش شاهزاده ای چینی است. البته این تأثیر دوسویه بوده است. تأثیر مانی نقاش معروف ایرانی بر هنر چینی نیز آشکار است. نقش عبدالرزاق سمرقندی در دوره ی تیموری، انتقال هنر چینی به حوزه ی ایران است. در دوره ی جدید هم کمال الملک را داریم. این ها همه می توانند مسیر گفتگو را تعیین کنند و آن را به سوی وحدت و صلح و زیبایی سوق دهند.

عامل دیگر در مانایی و شکوفایی فرهنگ و هنر ایرانی رویکرد علمی آنها به نوع مدیریت فرهنگی و هنری است. هر گاه به دلایل مختلفی چون سیاسی، اقتصادی، تاریخی و فرهنگی این نوع مدیریت دچار خدشه و ضعف شده، به دنبال آن فرود و نشیب در روند توسعه ی فرهنگ و هنر تجربه شده است.

از ابتدای تاریخ هنر ایران تا عصر حاضر سه نوع مدیریت مشخص در آن دیده شده است: مدیریت هنری قبیله ای و طایفه ای، مدیریت هنری درباری و مدیریت هنری توده ای و اجتماعی. از اولین آثار به دست آمده از ایران دوره هخامنشیان، می توان نوعی مدیریت هنری غیرمتمرکز و منطقه ای را در این آثار مشاهده کرد. اگرچه این آثار در زمره ی آثار هنری طبقه بندی شده اند، اما تعریف پیشینیان ما از هنر یکسره با مفاهیم و تعاریف هنر در تفکر اروپایی - به ویژه از رنسانس بدین سو - متفاوت است. این آثار کاملاً کاربردی بوده و از طرفی دیگر با اعتقادات مذهبی ارتباطی بسیار عمیق و ریشه ای داشته و مبین ذوق ایرانی

و گرایش های هنری و زیبایی شناختی ایرانیان باستان است. هنر ایرانی در دوره ی چندین هزار ساله ی پیش از هخامنشیان، تابعی از متغیرهای جوامع قبیله ای ایرانی است که مبتنی بر اساطیر، مذهب و نوع معیشت آنها شکل گرفته است. با تحلیل تعدادی از آثار به جای مانده، نحوه ی تأثیر فاکتورهای یاد شده در قالب و هویت زیبا شناختی این اقلام قابل بررسی خواهد بود.

مدیریت هنری با روی کار آمدن هخامنشیان شکل گرفته است. بدین ترتیب که هخامنشیان با ایجاد وحدت میان اقوام پراکنده ی ایران و تأسیس ملتی یکپارچه، هنری را پایه گذاری کرده اند که اولاً نتیجه ی مشارکت روحیه ی زیبایی شناختی همه ی اقوام ایرانی بوده و دیگر این که این هنر با اهداف سیاسی حکومت پیوند می خورده است. این روال تا زمان جنبش مشروطه و اصالت جریان دربار در حیات فرهنگی و سیاسی ادامه داشته است.

اگرچه از آغاز دوره ی اسلامی، تا قرن هفتم ه.ق فراز و نشیب هایی را در عرصه ی مدیریت فرهنگی و هنری شاهد بوده ایم، ولی بیشترین تحول در مدیریت هنری ایرانی به معنای واقعی آن را باید پس از این دوران جستجو کرد.

یکی از الگوهای برجسته ی مدیریت هنری، عصر تجدید حیات فرهنگی ایران در دوره ی تیموریان است که میراث آن به دوران شبه رنسانس صفوی رسیده و شکوفایی کامل نهضت هنر ایرانی مآب را در پی داشته است. منظور دورانی از توسعه ی هنری است که با شاهرخ و بایسنقر - فرزندان تیمور - شروع شده و به سلطان حسین بایقرا رسیده است.

این دوران، فرهنگی ترین دوره ی تاریخ حکومت تیموریان شمرده می شود. رویکردهای مشترک زیبایی شناختی، اخلاقی و فکری نزد مدیران و هنرمندان، به عنوان فرهیخته ترین نمایندگان جامعه ی آن روز، موجب هماهنگی شیوه های ادبی و تجسمی و ظهور ستارگانی نظیر بهزاد شده است.

اگرچه حاکمان بیش از دیگر اقوام مغول تحت تأثیر قرار داشته اند، اما مهم تر آن که تیموریان برخلاف

بیشتر حکومت گران بیگانه با تاریخ ایران که فرهنگ و هنر را به مثابه ابزاری برای اعتلای حکومت و ماندگاری نام و نشان می نگریسته اند، پیوندی ژرف با فرهنگ داشته اند، بنابراین به دلیل سرشت فرهنگی زمامداران، حکومت در پیشبرد و ترویج جنبه های گوناگون ادب و هنر کوشیده و در پایتخت (هرات)، محیطی فراهم آورده است که هنرمندان، ادیبان و عالمان بسیاری از شهرهای دیگر در آن کانون ماندگار شوند.

سپردن مشاغل دیوانی و اختصاص یافتن هدایت غالب امور فرهنگی به ایرانیان با آن سابقه ی دیرین در بینش جهان گرایانه و انسان گرایانه سوق داده شده است. غالب این تعاملات در بستر بینش صوفی گرایانه ای که در تمام لایه های اجتماعی رسوخ کرده و از تجلیات آن غلبه ی بینش تغزلی در فرهنگ عمومی بوده، انجام می پذیرفته است.

صرف نظر از حمایت فرهیختگان از سوی حاکمان آن روزگار، باید بدین نکته اشاره کرد که مراجع فرهنگ و هنر در چنین فضایی به دو دسته تقسیم می شده اند: «نهادهای مدنی و نهادهای رسمی». در هرات آن روزگار، فرهنگ به مراکز رسمی محدود نمی شده و در تمامی اجتماع گسترش یافته بود. در قرن نهم و دهم ه.ق توده ی مردم اعم از پیشه وران، اصناف و اشخاص کم رتبه ی دیوانی، نه تنها مانند اشراف آن دوره دوستدار شعر خوب و نقاشی و موسیقی زیبا و خط خوش بوده اند، بلکه خود سازنده، موجد و ناشر آن نیز به شمار می رفته اند.

پیوستگی ذاتی این عناصر، به ویژه در شاهکارهای دربار بایسنقر یا مکتب نقاشی هرات متجلی شده است. تحلیل موضوع عوامل بیان شده و حوزه های پیرامونی، در برگیرنده ی نکات روشنگری است که در هموار کردن پیوند مؤلفه های شکوفایی هنری در هر عصر مؤثر واقع می شوند.

مدیریت هنری و فرهنگی در عصر صفوی ضمن تداوم رسالت تیموریان در تشویق هنرمندان و جذب توانمندی های آنان، رسالت های دیگری را نیز در پیش روی خود قرار داده است. توان قابل توجه پادشاهان

صفوی در مدیریت فرهنگی عامل غنای مکتب هنری اصفهان شده است. در این دوران هنرمندان و صاحبان تخصص، ویژگی های بومی را در آثارشان گنجانده اند تا وجوه مختلف هنر ایرانی در ابعادی وسیع معرفی شده و گسترش یابند. گرد آوردن و حمایت کردن از هنرمندان مختلف بدون نگاه متعصبانه به خاستگاه های بومی و اقلیتی آنان یکی دیگر از عوامل شکوفایی و مانایی مکتب هنری اصفهان در دوران صفویه بوده است.

اما مسیر دوران گذار هنر ایرانی در این عصر به گونه ای رقم خورده که رفته رفته، هنرمندان از عنصر حماسه به تغزل و ادبیات غنایی گرویده و از روحیه ی سلحشوری فاصله گرفته اند و همین رویکرد به آفت مهم و تهدید کننده ی تمامیت ارضی ایران به ویژه مناطق مرزی در اواخر این دوران تاریخی بدل شده است.

اینها که گفته شد، بخشی از دغدغه های نگارنده است که در جستجوی راه و چاه می گردد تا عوامل دیگری را نیز در این مسیر بیابد و به تحلیل آنها پردازد. این موضوع بهانه ای شد تا در قالب شش گفتار تحلیلی تا آنجا که توان و داده های موجود یاری می کنند، به همین دغدغه ها پرداخته شود تا بیشتر بر خود ببالیم که چه بودیم؟ چگونه ماندیم؟ و چگونه باید بمانیم؟

گفتار اول:

الوهیت و دین مداری در فرهنگ و هنر ایرانی

نیاز به خداپرستی از آنجا که در فطرت آدمی نهفته است، از آغازین لحظات زندگی او در وجودش دمیده شده و بدین ترتیب الوهیت و دین مداری اصلی جدایی ناپذیر در طول حیات انسان بوده است. بشر قبل از استقرار عصر کشاورزی تقریباً هیچ تصویری از قدرت های فراسوی رویدادها که قادر بوده اند خیر و شر او را رقم زنند، نداشته است. بعد از استقرار، احساس کرد که تقدیرش را نیروهای خردمندی هدایت می کنند که دارای قدرت های متعالی و متافیزیکی می باشند. به این ترتیب اندیشه و تصور نیروهای برتر ناشناخته، که از حیطه ی تسلط او خارج بوده اند، پدید آمده و جهانی آرمانی و فرا دنیوی در هنر نوسنگی ناشی از پندار نیروهای برتر ناشناخته بوده اند. زیرا، در هنر اساطیری، بت ها از فرشتگان و خدایان یا شبه خدایان ساخته می شده اند نه از آدمیان.

با شکل گیری تمدن های بشری و طرح رویکردهای حاکمیتی جامعه، یعنی تسلط جمعی بر جامعه که در بین النهرین و... و در نهایت در یونان، پندار نیروهای برتر ناشناخته، جای خود را به پندار برترین آفریده ی طبیعت- یعنی انسان اندیشمند- داده است. با چنین نگاهی، در هنر و هنرمند، انقلاب و تحولی به وجود آمده است، بدان معنا که هنر می خواهد عالم غیب را به عالم خاکی متصل کند. در این راستا هنرهایی چون معماری، پیکره سازی، نقاشی و طراحی، هنرهای صناعی- که تا آن زمان بیشتر کاربردی بوده اند تا تزیین- به خدمت گرفته شده اند تا زمزمه های ذهن متحول هنرمند را به دنیا آورند تا در راهبری آدمیان چراغ هدایتی باشد.

هنوز جایگاه مقدس درونی، که در زیگورات ها نشان دهنده ی محل پیوند آسمان و زمین است، در ایوان های جلو تالارهای تاجگذاری معابد آشوری و هخامنشی باقی است. این مکان مقدس در آتشکده های ساسانی به صورت شاه نشین داخلی درآمده که تنها موبدان پرستار آتش، حق ورود به آنجا را داشته

اند. (پوپ، ۱۳۷۰، ۱۳)

به قول پروفیسور پوپ از روزگار زرتشت، زیبایی با نور پیوندی ناگسستنی داشته است. نور از اجزای ذاتی شخصیت مینوی و همسان با عقل و خوبی بوده، که در همه جا با تاریکی، اهریمن و آشفتگی می جنگیده است (همان). در ایران، روشنایی طبیعی - شدید، محسوس و خلاق - نقشی را که دین به آن بخشیده و نمایشی از الوهیت می باشد، به صورت متقاعد کننده ای بسط داده است. در هنر ایران روشنایی و وضوح هر دو مطلوب مقدس و برعکس تیرگی و تاری منفور است. نقش و نگارهای ایرانی در همه ی اعصار، صرف نظر از میزان مهارتشان، شالوده ای بنیانی همراه با روحانیتی در خور را نشان می دهد که معقول و دقیق است.

معماری، پیکره سازی و شمایل ها در واقع باید نمایش حقیقت مزبور از طریق رموز و اشارات باشند. معمار کلیسا با عنایت به تفکر فردانیت، همه ی جهان را ظلماتی می داند که تنها پرتو نورانی نجات دهنده، وجود مسیح است. لذا در طراحی بنای کلیسا محلی را می جوید که نسبت به سایر فضاها بیرونی و اندرونی، تفرد و تقدس ویژه داشته باشد. مکان مقدسی چون مسجد و یا کلیسا به صورت سکوی عبادت تجلی می گردد. بنابراین، تمام عوامل و عناصر دیگر معماری در راستای هدایت توجه عبادت کنندگان و شاکران به این سکو به خدمت گرفته می شوند. گویی حضور ربانی در آن هویدا است. آیین مذهبی نه تنها نظام معماری و هنرهای تجسمی را تعیین می کند، بلکه بر توزیع و پخش تصاویر مقدس بر حسب رموز کلی مناطق فضا و معانی آیینی یا عبادی نیز نظارت و تولیت دارد. (محمد زاده، ۱۳۸۲، ۲۱۵)

تصاویر مقدس در مکان های مقدس نقش می بندند. صورتگری یا شمایل نگاری خود، نمود دیگر تفکر فردی در آیین های مختلف است.

برخلاف آنچه که در تفکر فردانیت مسیحی موجب پیدایش هنرهای تجسمی مقدس می شود، تفکر توحیدی در دین اسلام، به بروز محدودیت خاصی در هنرهای تجسمی می انجامد. در تفکر توحیدی

هنرمند در مقام انسانی است که به صورت و دیوار و حقیقت اشیاء و ورای عوارض و ظواهر می پردازد. بنابراین، همین عوارض و ظواهر نمی توانند محل تجسم حقیقت برتر باشند. در واقع «نهی تصاویر الهی و اسلام به طور کامل فقط مربوط است به نگاشتن تصویر الوهیت، چرا که، هر گونه تجسم الوهیت از نظر اسلام بنا بر نیاز تاریخی و الهی، نمودی است از اندیشه ی نادرست بازشناختن وجود مطلق از راه وجود ناقص، یعنی تنزل پایگاه آفریدگار تا سطح آفریده» (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۴۰). و بر همین اساس، انکار بتان و تباهی آنها یعنی از قوه به فعل در آمدن، محوری ترین شعار توحیدی، یعنی «لا اله الا الله» است. در تداوم همین تفکر، مسلمانان از نقاشی کردن چهره ی پیامبران و اولیاء اجتناب کرده اند، چرا که نه تنها ممکن بوده پیکر آنان معبود بت پرستان شود، بلکه به سبب احترامی بوده که ناشی از غیرقابل تقلید بودن ایشان است، زیرا آنان نماینده ای از خدای زمینند. به همین ترتیب، این مخالفت در تجسم سایر افراد آدمی نیز سرایت کرده است، زیرا خداوند آدم را به صورت خویش آفریده است. این محدودیت هیچ نقصانی را در شکل گیری هنر دینی مسلمانان موجب نشده است، زیرا هنر مقدس، متضمن نقش تصاویر نیست، بلکه مشتمل بر نگارش اشکالی کاملاً صامت است، که گویی حالتی از تفکر و اشراق را نمودار می سازند.

هنر اسلامی نه منبعث از شریعت اسلام و نه ناشی از طریقت اسلامی است، بلکه منشاء هنر اسلامی را می باید در حقایق درونی این دین که به نص صریح در قرآن کریم آمده، جست و جو کرد. قرآن تفکر محوری دین اسلام و نبی اکرم (ص) نیز تجلی این وحدت در کثرت است و در خلقت خداوندی شاهد این وحدت هستیم، نه تجسم آن، به این ترتیب تفکر توحیدی نه تنها مبانی نظری هنر اسلامی را تبیین می کند، بلکه در مصادیق این هنر نیز بروز می نماید. نمونه هایی از تأثیرات بارز تفکر توحیدی در شکل گیری هنر ایرانی - اسلامی را می توان در تجلی وحدت در ساحت کثرت با انتخاب نقوش هندسی، اسلیمی و ختایی، کعبه، تزیینات یکدست و یکپارچه، ظهور فضای خالی در معماری و... مشاهده کرد.

هنر اسلامی نتیجه ی تجلی وحدت در ساحت کثرت و دستیابی به تفکر توحیدی است. هنرمند

مسلمانان از کثرت می‌گریزد تا به وحدت برسد. انتخاب نقوش هندسی، اسلیمی، ختایی و کمترین استفاده از نقوش انسانی و وحدت این نقوش در یک نقطه تأکیدی بر این اساس است.

این نقوش انتزاعی با هماهنگی و یکنواختی مداوم و پیوسته و پیچش‌های بی‌منت‌های خویش به جای آنکه اندیشه را مجذوب کند و آن را به جهانی تخیلی بکشد، از گرفتاری فکر به یک امر جلوگیری می‌کند و به این گونه درک و شعور از بت‌های نفس و خود مشغولی آزاد می‌گردد. (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۴۲)

کعبه به عنوان تنها دست ساخته‌ی بشری که در عبادت‌های همه‌ی مسلمانان نقش محوری دارد، اولین نمود عینی کثرت و رجوع به تفکر توحیدی است. بدیهی است آشکارترین رسالت معماری نظم بخشیدن به فضا است و معماری اسلامی از طریق «تقدس بخشیدن» فضا به آن نظم می‌دهد و این تقدس بخشی بیش از هر چیز، بر اساس حضور خانه‌ی کعبه شکل می‌گیرد. قبله‌ی مسلمانان ضمن این که جهت‌ها را مشخص می‌کند و فضا را قطبی می‌سازد، فضای کیفی خاصی را نیز پدید می‌آورد که در آن مجموعه‌ای از خطوط نامرئی، تمرکز نقاط پیرامون را به مرکز فرا می‌خوانند. یعنی یگانگی و وحدت جان‌ها را با جهت دادن به همه‌ی نمازگزاران به سمت خود متجلی می‌سازد. توجه به کعبه، قبله‌ی همه‌ی مساجد اسلامی را نیز متوجه یک نقطه می‌کند.

تزیینات یکدست و یکپارچه و در عین حال بی‌انتهای هنر ایرانی-اسلامی در گنبدها، مناره‌ها، کاشیکاری‌ها و... فضایی را خلق می‌کند که آدمی را از هر چه «غیر» تهی کرده. این خود رجوع به تفکر توحیدی است.

ظهور فضای خالی در معماری مسلمانان نمونه‌ی دیگری از نمود عینی تأثیر تفکر توحیدی بر هنر اسلامی است، فضای خالی بر «غیریت» حقیقت مطلق تأکید می‌کند. یعنی بر این حقیقت که آفریدگار کاملاً ورای آن چیزهایی قرار دارد که حواس بیرونی به عنوان واقعیت پذیرفته‌اند و این کلمه به «اله» در تجلی تفکر توحیدی، یعنی عبارت «لا اله الا الله» متناظر است. بر این اساس فضای خالی به واسطه‌ی اصل

متافیزیکی توحید به عنصری مقدس در هنر اسلامی مبدل شده است. پروردگار و تجلیات او با هیچ مکان، زمان یا شیء خاصی پنداشته نمی شود، لذا حضور او فراگیر است، همان طور که قرآن می فرماید: «پس به هر طرف که رو کنید، به سوی خدا روی آورده اید». (بقره، ۱۱۵) بنابراین، تهی بودن در هنر، مترادف امر قدسی می شود.

معماری ایرانی - اسلامی تجلی گاه کمال یافته ی تفکر توحیدی است. این معماری، متکی بر فیض و برکت حاصل از کلام وحی می باشد که تناظر و تطابق میان معماری قدسی و طبیعت را ممکن ساخته است. با این وصف، معماری اسلامی جدای از طبیعت زندگی انسان نیست و محیط زندگی انسان ها همه تداوم آن محسوب می شوند. مؤمن مسلمان در هر نقطه ای از مسجد قرار گیرد از غیریت تهی شده و می تواند متوجه و متوسل به وحدانیت شود.

یکی از عمده ترین تأثیرات تفکر توحیدی بر هنر ایرانی - اسلامی، همسانی و مداومت این هنر است. از آنجایی که تفکر توحیدی به عنوان محور اساسی دین اسلام از جانب تمامی مؤمنان مسلمان بی هیچ تردیدی پذیرفته شده، بنابراین، ثبات همین تفکر در طول زمان و اختلاف جغرافیا، هنر ایرانیان را در هر زمان و مکانی متأثر ساخته است.

گستره ی بی انتها و عظیم هنر اسلامی خود ناشی از تفکر توحیدی است. از آنجایی که در تفکر توحیدی، وحدانیت خالق در هیچ صورت و ظاهری به طور تام قابل طرح و تجسم نیست، لذا نقطه ی پایانی برای هنر متصور نیست. هیچ یک از اشکال و پدیده ها بیانگر کامل آرمان معنوی اسلام نیست و این، گنجینه ای پایان ناپذیر برای هنر اسلامی فراهم می سازد.

تأثیر تفکر توحیدی «لا اله الا الله» را حتی در شهرسازی مسلمانان نیز می توان سراغ گرفت. به قول بورکهارت در شهرهای اسلامی منطقه ی خاصی برای سکونت طبقات عالی اجتماعی در نظر گرفته نمی شود و باز شناختن خانه های توانگران از مستمندان از نمای خانه ها ممکن نمی گردد. (بورکهارت، ۱۳۶۵،

آدمی از بدو خلقت تاکنون و در مسیر گذر روزگار، برای رفع نیازهای مادی و معنوی خود، رمزهایی را برگزیده و با به کارگیری آنها به ارضاء این نیازها می پرداخته است. رمزهایی که نشان از پاکی، صداقت، شجاعت، آزادگی و در یک کلام الوهیت بوده و در واقع، اشاراتی است بر وجود بی همتای ذات اقدس الهی و آیتی برای زمینیان؛ علامت هایی است از عالم بالا به انسان، به منظور تکامل و پرواز به عالم دنیایی برتر و باشکوه تر. از جمله ی آنها، رمزهایی است که برخاسته از باورها و اعتقادات مذهبی انسان هاست. مذهبی که خداوند آن را برای هدایت و تکامل مخلوق خود، به او اعطا نموده است. هنرمند ایرانی نیز به منظور انعکاس باورها و اعتقادات مذهبی خود به تصویرگری روایت ها، داستان ها و زندگی رهبران و بزرگان علم و دین در آثارش پرداخته و از این طریق نه تنها به ارضاء نیازهای معنوی خود نایل گشته، بلکه به انسان های همنوع خود نیز انعکاس های معنوی برخاسته از نگاره های دینی اش را به زبان رمزگون بیان داشته است.

(شایسته فر، ۱۳۸۲، ۱۴۳)

در غالب دوره های تاریخی - به ویژه تیموریان به بعد- تولیدات هنری در ارتباط نزدیک با رویدادهای مذهبی، فرهنگی و تاریخی بوده است. یکی از پیامدهای عمده ای که در پیش روی برخی حاکمان دوره های تاریخی ایران- به ویژه تیموریان- قرار داشته، نیاز آنها به داشتن ثبات به عنوان فانوگذاران مشروع در سرزمین های ایرانی بوده است.

به گفته ی لامبتون^۱ و وودز^۲، یاسا (قانون مغولی) که به وجود آوردنده ی پیوند میان اشراف سالاری مغولی و فرهنگ ایرانی بوده، ارزش خود را از دست داده است. از این رو، بهترین سنت قانون اسلامی یعنی دعوت به تقوای عمومی و پشتیبانی صادقانه از قانون اساسی به عنوان سیاست رسمی حکومت تثبیت شده است. (لامبتون، ۱۹۷۸، ۹-۱ و وودز، ۱۹۸۷، ۱۰۵-۹۹)

1- Lambton
2- Woods

سفارش نسخه های خطی با کیفیت بالا و برنامه ریزی منجمد در پشتیبانی از طرح های معماری که حاکمان تیموری چون تیمور، شاهرخ و همسر وی گوهرشاد (وفات ۸۸۰ ه.ق) بانیان آن بوده اند، گواهی بر این سیاست ها می باشند، که خود نمایانگر تعهد تیموریان به مذهب بوده، و در ساختن مساجد، مدارس و حرم های متعدد به منصفی ظهور رسیده است. گور امیر، مقبره ی تیمور (۸۰۷-۸۰۳ ه.ق)، شاه زنده که شامل دسته ی شانزده تایی قبرها در اطراف مقبره ی حضرت کاظم بن عباس عموزاده ی پیامبر (ص) است، مسجد جامی تیمور (همگی در سمرقند) و مسجد گوهرشاد که توسط گوهرشاد همسرشاهرخ بنا شده و در آخر نیز حرم حضرت رضا (ع) امام هشتم شیعیان جهان (هر دو در مشهد) همه و همه نمایانگر نمونه هایی از معماری شکوهمند و مجلل دوران تیموری می باشند.

علاوه بر وجود بعضی تأثیرات فرهنگ اسلامی که در موضوع های منتخب برای مصور سازی نسخه های خطی دوره های تیموری و صفوی چون مراسم تشییع جنازه، به خاک سپاری، زنان با روسری و حجاب، مسجدها و مناره های آنها، مردم در حال نماز و کتیبه های قرآنی به ظهور می رسد، برخی نشانه های عناصر مذهبی - به ویژه شیعی - در مصور سازی ها به چشم می خورد.

با آن که تنها پس از جلوس حکومت صفویان بوده که شیعه گرایی به عنوان مذهب رسمی ایران شناخته شده است، در حکومت تیموریان نیز جمعیت قابل ملاحظه ای از شیعیان حتی در پایتخت آنان - هرات - زندگی می کرده اند. شواهدی مبتنی بر کتیبه ها و نقاشی های نگارگری نمایانگر این واقعیت است که شیعه گرایی کاملاً از طرف سلسله های تیموری و صفوی جایز شمرده می شده است. آنها آثار مذهبی را مورد حمایت قرار می داده اند و تمایل آنان به شیعه گرایی موجب افزایش و تقویت شهرت آنان می گشته است.

قواعد سبک های هنری مذهبی - به ویژه نگارگری و مصورسازی - که تحت حمایت ایلخانان در قرن هشتم ه.ق توسعه یافته بود، در حکومت تیموریان با عناصر شیعه در آمیخته و در آن مستحیل گشته است.

رعایت عناصر مذهبی در هنرهای کتاب آرایبی در نمونه های باقی مانده از این دوران به وفور قابل مشاهده می باشد.

حامیان ایرانی نسخه هایی را سفارش می داده اند که توسط هنرمندان مختلفی مصور می گشته اند. نسخه های مصور علاوه بر آثار منظوم، کتاب های تاریخی را نیز در بر می گرفته است. از میان تصاویر این نسخه ها، موضوع های مذهبی - به ویژه با گرایش های شیعی - به عنوان پس زمینه برای تحولات هنری دوره های مختلف تاریخی - به ویژه دوران ایلخانان به بعد - برگزیده شده اند.

گرایش به موضوعات مذهبی در همه ی دوره های تاریخی ایران زمین - چه قبل و چه بعد از اسلام - موج می زند. عنایت عاشقانه نسبت به مبانی اندیشه ی دینی و ذات دین مداری در این هنر با همه ی شاخه های آن، مهم ترین عامل شکوفایی و مانایی فرهنگ و هنر ایرانی است - که توانسته پیوسته در درازنای تاریخ به زیباترین شکل ها، نقش ها و رنگ ها رخ بنماید - و نیز مرکز ثقل توجه سرزمین های اسلامی در مسیر توسعه ی فرهنگ و هنر اسلامی بوده است.

دین مبین اسلام دینی فراگیر و ناظر بر همه ی ابعاد و جوانب زندگی و وجود انسان است و جز سلامت دین و دنیا و سعادت بشر و هدایت او در مسیر کمال، هدف دیگری را دنبال نمی کند؛ و در رهنمودهای خود نیز همواره این مسأله را مد نظر قرار داده است. دین اسلام، همه ی فعالیت ها و خواست های انسان را در قالب تقرب به خدا شکل داده و نیازهای دنیایی او را نیز به صورت هدایت شده، اصالت بخشیده و غیر آن را گمراهی می داند و هنر و معماری نیز از این امر مستثنی نبوده است.

معماران مسلمان ایرانی پس از قبول ظاهری دین اسلام با ذکر شهادتین مراتب دین باوری خود را آغاز نموده اند و در نهایت تعمیم حالت دین باوری در تمام احوال و افعال آنها نفوذ و در غالب کارهایشان نمود یافته است. دین باوری دل معمار هنرمند ایرانی را جهت و بینش داده و به این صورت هنرش را اعتبار بخشیده است. معمار ایرانی از اثر معماری خود به عنوان وسیله ای برای تقرب به خدا بهره جسته و به این

وسیله عبادت و انجام وظیفه نموده است.

عوامل گوناگونی در پدید آوردن آثار معماری ایرانیان مسلمان مؤثر بوده، و موفقیت آثار معماری ایرانیان نیز نشأت گرفته از ایمان و التزام معمار است.

پس از ظهور اسلام، معماران مسلمان هم چون سایر هنرمندان به تدریج به اقتضای دین باوری خود دریچه های جدید بینشی بر رویشان گشوده شده است. به این لحاظ سعی نموده به بازنگری در تمام تجلیات فکری و هنری پیش از خود پردازند. معماران ایرانی دریافته اند که میزان پذیرش و ارزش اعمال در نزد خداوند دین داری است و این دین داری باید به اثبات رسیده و به دین باوری تبدیل شود تا علاوه بر جنبه ی اندیشه ای و اعتقادی در تمام اعمالشان به منصفه ی ظهور رسد و در نهایت همه ی اعمال و آثار راهی به سوی قرب الهی یابند.

همان گونه که مکتب اسلام در همان دهه های نخست با سرعتی بی سابقه از شبه جزیره ی عربستان به تمامی خاورمیانه و سپس به سراسر آسیا و شمال آفریقا و اروپا گسترش یافته و ملیت های گوناگون را تحت حاکمیت اسلام به وحدت و یکپارچگی رسانده است، معماری ایرانی نیز مانند سایر هنرها و صناعات با رنگ و صبغه ی اسلامی در فرهنگ و تمدن سرزمین هایی که اسلام را پذیرفته و دین باوری را دریافته بوده اند، نفوذ کرده و تحت تأثیر این معماری، آهنگی یکنواخت از یگانگی در معماری سرزمین های تحت نفوذ اسلام پدیدار شده است.

گفتنی است که در میان هنرها و صناعات، معماری نخستین هنری بوده که در سراسر جوامع اسلامی توسعه یافته و در میان هنرها نقش اصلی را ایفا نموده و سایر هنرها نیز به نوعی با معماری مرتبط بوده اند. به این صورت شکلی از یگانگی معماری در کشورهای تازه مسلمان شده را می توان مشاهده نمود.

معمار ایرانی مسلمان با تکامل دین باوری اش، خود را ملزم به آداب خاص در هنگام آفرینش اثرش کرده است و آموخته بوده که باید روح خود را برای انجام کار آماده کند، با طهارت بر سر کار حاضر شود،

با نام و یاد حق تعالی کار را آغاز نماید، در هنگام کار پیوسته به یاد خدا باشد، قلبش در حین کار سرشار از عشق خداوندی باشد و عینیت خود را در رابطه با خدا فراموش نموده تا مراتب کامل دین باوری اش را به منصفی ظهور رساند و به این صورت در اثرش نیز دین باوری را به نمایش در آورد.

معمار دین باور ایرانی در طول دوره های مختلف قبل و پس از اسلام همه چیز را در راستای حرکتش به سوی حق تعالی دیده و خود را زائر درگاه او دانسته است.

نیاز به الوهیت در معماری ایرانی را به شکل های زیر نیز می توان بیان کرد:

الف- معمار ایرانی مسلمان دریافته که دیدگاه برخورداردی اسلام نسبت به معماری در جهت دعوت انسان به حیاتی سالم و استفاده از نعمت های دنیوی است. لیکن دنیا و آثارش وسیله ای آزمایش بوده، و نباید مفتون و شیفته ای جلوه های فریبای دنیایی شده و دنیا را هدف دانسته، بلکه دنیا وسیله ای برای محل گذر و پلی برای عبور به آخرت است. «... و زندگی دنیا جز بازیچه و لهُو نیست و پرهیزگاران را سرای آخرت بهتر است. آیا به عقل نمی یابید؟» (انعام، ۳۲)

به این ترتیب، در نحوه ی نگرش معمار ایرانی مسلمان نسبت به زندگی دنیوی دگرگونی ایجاد شده است. او دریافته است که دنیا اقامتگاه موقت بوده، و همه چیز دنیا در نهایت از بین رفتنی است و همه چیز برای آخرت است؛ البته این موضوع به آن منظور نیست که به مسائل دنیایی بی اهمیت بوده، بلکه باید با بهره وری صحیح از حیات گذرای این دنیا با آن به گونه ای برخورد شود که انسان را از خانه ی آخرت باز ندارد.

ب- دین باوری هنرمند ایرانی به اعتباری در برگیرنده همه ی مسائل مربوط به زندگی انسان است و بر همه ی ابعاد و جوانب زندگی سیطره دارد و در این امر برای هدف دار نمودن زندگی انسان، جهت دهنده است، هم چنان که «... ما از آن خداییم و به سوی او باز می گردیم.» (بقره، ۱۵۶)

معمار دین باور با اندیشه و خمیر مایه ای که اسلام برایش به ارمغان آورده و مطابق فطرت و طبیعت

اوست، توانسته اثرش را نیکو ارائه دهد و دیگران را نیز به نیکی وا دارد. این جهت دار شدن آثار معماری، بر استفاده کننده و بیننده تأثیر مطلوب گذارده است. شاهکارهایی چون مسجد شاه و مسجد شیخ لطف الله اصفهان در دوران صفویه، اوج این تأثیر گذاری است. جهت دار شدن معماری از طریق دین مداری، معنویت را برای معمار ایرانی مسلمان به ارمغان آورده و این معنویت بر سایر عوامل مانند ماده، مکان و زمان غلبه پیدا نموده است. این استعداد خاص پدید آمده، نگاهی خاص و نظری تازه در مسیر ایجاد فضایی معنوی برای معمار، به ارمغان آورده است.

ج- معمار دین باور ایرانی با الهام از مبانی الهیات و معارف اسلامی، توانسته علی رغم کثرت مواد، اقوام، اقلیم و شرایط زمانی و مکانی، به یگانگی و وحدتی در معماری دست یابد که تا قبل از آن چنین امری به این شکل در طول تاریخ معماری مطرح نشده بود. این الهام دینی باعث شده است عامل یگانگی و وحدت، بیش از سایر عواملی هم چون شرایط و مقتضیات زمانی و مکانی، آشکارا و بدیهی جلوه گر شود. به این صورت، معمار دین باور ایرانی در ایجاد هر بنایی اصول برگرفته ی واحدی را به کار گرفته که گویی همه ی آثار در عین کثرت از وحدت قابل تعمقی برخوردار بوده اند. این به هم پیوستگی و تعالی تدریجی در معماری دوره های مختلف ایرانی از قرن پنجم ه.ق به بعد به صورت تصاعدی هویدا است.

د- معماران ایرانی مسلمان بر اساس دستور دینی، توجه به آثار تاریخی گذشتگان را مد نظر قرار داده اند؛ لیکن به آن آثار هم چون پدیده های تاریخی محض نگریسته و ضمن بررسی، الگوهای اصلی ساخت آن بناها را نیز دست مایه ی کار خود قرار داده اند. بهره گیری صحیح منطقی از هنر پیشینیان باعث شده که در معماری ایرانی دوران اسلامی الگوها، تکنیک ها، شیوه ها و عناصر معماری دوران قبل از اسلام مورد استفاده قرار گیرد. لیکن این عناصر و جزئیات به صورت صرف کاربری نداشته، بلکه با دین باوری معماران درهم آمیخته شده و به این ترتیب، ساختاری کمال یافته از معماری ایرانی- اسلامی را شکل بخشیده است.

ر- معماران ایرانی با بهره گیری از مبانی دین باوری شان هر بنایی را مطابق طبیعت خود شکل داده اند

و در تشکیل فضا به جنبه ی تعالی بخش بودن آن توجه خاص مبذول داشته اند که این امر نهایت کمال بخشی در معماری ایرانی - اسلامی را سبب شده است. از نکات ویژه ی معماری ایرانی، آغاز شگرف آن بوده که از همان ابتدا، به نقطه ی اوج دین مداری نظر داشته و این امر همواره تحول لازم را به دنبال داشته است. این تغییر و تحول نیز در متن خود از ثبات و یکپارچگی برخوردار بوده؛ به گونه ای سبب خلق آثاری جاودانه شده است.

س- معمار ایرانی مسلمان بر اساس تعالیم دینی دریافته بود که هم محتوی و درون و هم قالب و صورت اثر باید از یک مایه ی معنوی برخوردار باشد و برای استفاده کننده احساس معنویت و خلوص ایجاد نماید.

معماران دین مدار بر این اساس توانسته اند فضاها را هم چون قالب مادی برای معنویت و انسانی زندگی کردن پدید آورند و هماهنگ با این امر، درون بناها را نیز با رنگ الهی بیارینند. در این زمینه از فرهنگ اسلامی به میزان دین باوری شان کمال بهره برداری را نموده و در معماری ضمن توجه به درون و بیرون، تناسب زیبا و هماهنگی بین قالب و محتوی خلق نموده اند و این تناسب را نیز به بیانی ساده نمایان ساخته اند.

ص- معمار دین مدار ایرانی علاوه بر این که شخصیت اثر خود را حفظ کرده و در بنایش تعادل و توازن معقول را به نمایش گذارده؛ اعتبار سایر بناهای مجاور و همسایگانش را نیز محفوظ داشته است. توجه به الوهیت به او آموخته است که باید به محیط ارزش و بهای درخور آن را داده و به همه ی عوامل در جهت ایجاد مجموعه ای از محیط تعالی بخش توجه نماید.

ط- معمار ایرانی مسلمان با دین مداری اش خود را جزیی از نظام آفرینش محسوب کرده و فردیت خود را در منظومه ی نظام الهی غرق نموده است. او بر این اساس در برابر اثرش، خودش را معتبر ندانسته، بلکه همه ی اعتبارش را به اثرش داده است. برایش ماندن در تاریخ و ذهن ها چندان مهم نبوده است. او با

دین مداری اش دیگر در پی کسب مقام و شهرت نبوده، بلکه وظیفه شناس شده است.

معمار دین باور ایرانی چون اثرش را دارای اصالت می دانسته، خود و اراده اش را در مقابل بنایش گمنام دانسته و در مقابل به اثرش اعتبار و اصالت می بخشیده است.

مکتب اسلام دینی است که مسایل مادی بشر را با معنویات پیوند زده و هیچ گاه این مسایل را از هم جدا ندانسته است. این ویژگی سبب شده که معماری نیز از این امر مستثنی نبوده و به عنوان هنر و صنعت جزئی از دین و دنیای معمار دین مدار مسلمان باشد.

در طول تاریخ همواره معماران مسلمان ایرانی در پی این بوده اند، که با بهره گیری از احکام نورانی اسلام و دین مداری شان، آثار هنری خود را به نیکوترین وجه بیاریند و به این دلیل است که در طول چهارده قرن گذشته، گنجینه ی گرانبهایی از آثار معماری در سرزمین های اسلامی برجای مانده، که بدون تردید دل معماری که این گونه بناها را احداث نموده، سرشار از عشق الهی بوده و همین اصل سبب شده است که آثار معماران مسلمان هویتی اصیل پیدا نماید.

دین مداری معماران ایرانی دارای پایه و بنیان تغییر ناپذیر بوده که در طول زمان و بستر مکان بر معماری مسلمانان دیگر نقاط جهان سایه افکنده است. همه ی عناصر و اجزای معماری مانند فضا، حجم، شکل، فرم، ماده، رنگ و نور برگرفته از دیدگاه وحدت گرایانه دین باوری معمار ایرانی مسلمان است و این دین باوری با ممزوج شدن در معماری توانسته، به عنوان نقطه ی آغازی برای ایجاد معماری اسلامی به شمار رود.

اگر موضوع یا پدیده ای در همه ی جوامع و تمدن ها و ادیان و اقلیم ها وجود داشته و شکل گیری آن نیز به نحوی متأثر از جهان بینی و تفکر آنها باشد، می توان آن موضوع یا پدیده را در هر جامعه ای به صفتی متصف نمود که بیانگر تفکر و جهان بینی آن جامعه یا تمدن باشد. بسیاری از موضوع ها و پدیده ها به صفتی که مبین موقعیت جغرافیایی خاصی است نیز متصف می شوند. در این گونه موارد نیز نام

جغرافیایی خاص، مبانی نظری، فرهنگی و جهان بینی خاصی را به ذهن متبادر می سازند. علاوه بر آن برخی محدوده های جغرافیایی به دلیل شرایط خاص و متفاوت اقلیمی، محیطی و تاریخی می توانند به عنوان تفسیری محلی از یک موضوع جلوه گری کنند. به عنوان نمونه سخن گفتن از معماری ایرانی، علاوه بر آن که حاکی از تفکر، جهان بینی و اعتقاداتی است که قبل یا بعد از اسلام بر شکل گیری معماری ایرانی مؤثر بوده اند، بیانگر تفسیر مکانی اصول آن تفکر، جهان بینی و اعتقادات است که پاسخگوی نیازها و شرایط اقلیمی و محیطی نیز بوده اند.

آن چه مسلم است، بین تولیدات انسان از جمله هنر، معماری و شهرسازی با فرهنگ و جهان بینی او ارتباط و همبستگی وجود دارد. عده ای بر این ادعا می باشند که اسلام واجد هنر- به ویژه معماری و شهرسازی- نبوده و نمی توان هنر، معماری و شهرسازی را به صفت اسلامی متصف نمود. استدلال هم این است که عرب های مسلمان که به فتح سایر ممالک آمده اند، بدون سابقه ی هنر و معماری بوده اند، و معماری و هنر سرزمین های فتح شده به نام هنر و معماری اسلامی معروف شده اند. چهار طاقی به گنبد تغییر نام یافته، کاخ، به دار الاماره تبدیل شده و از این قبیل تغییرات. اشکال اصلی این استدلال این است که «اسلام» مترادف با «عرب» فرض می شود و بدیهی است که این فرضی کاملاً نابجاست. اشتباه مسلم دیگر این تفکر آن است که اینان نیز هم چون کسانی که به آثار برجای مانده از مسلمانان در ممالک اسلامی، معماری و هنر اسلامی اطلاق می کنند، برای هر هنری الگو و کالبدی فیزیکی و مادی ثابت و برخی موارد تغییر ناپذیر قایل هستند. این تفکری کاملاً نادرست است و با روح اسلام و تعالیم و حیانی آن، که اصولی جاوید (و نه اشکال فیزیکی مادی واحد و ثابت) را برای زندگی انسان در همه ی زمان ها و مکان ها مطرح می نماید، در تضاد می باشد. آنان فکر می کنند چون شکلی (مثلاً چهار طاقی) از غیر مسلمانی چون ایرانیان اخذ شده، پس اسلام هنر و معماری ندارد. و اینان بر این باورند که هر چه به شکلی خاص (مثلاً قوس و گنبد) باشد اسلامی است. در حالی که اسلام اصولی را مطرح می نماید که در هر زمان و مکانی تفسیر و

کالبد خاص خود را دارند. مهم وحدت، عدالت، تعادل و هماهنگی حفظ حرمت انسان، متذکر بودن اثر هنری، و رجحان معنویت بر مادیت و رهایی انسان و نجات او از غفلت و جهالت است. به بیان دیگر، به قول دکتر ندیمی از آنجایی که «معماری آشکار سازنده ی هستی شناسی، ارزش ها و هویت آن فرهنگی می گردد که معمار به آن تعلق دارد» (ندیمی، ۱۳۷۸، ۲۰) در انتساب سبک یا اثری خاص به یک جهان بینی و فرهنگ یا یک ملت باید به دنبال شناسایی اصول و معانی بود و نه در فکر ظاهر، کالبد و جسمیت آن. این تفکر و انتظار نابجایی است، و در هیچ مقطعی از تاریخ و در هیچ نقطه ای از جهان سابقه نداشته که یک دین یا مکتبی فکری و یا جهان بینی ای خاص، الگوهای فیزیکی و کالبدی واحد و مشخصی را ابتدا به ساکن ابداع کرده و آنان را برای جنبه های مختلف زندگی پیروان خویش در نقاط مختلف و زمان های گوناگون معرفی نماید. بلکه هر جهان بینی، مبانی، اصول و ارزش هایی را بیان نموده، و این پیروان و معتقدین بوده اند که مواد و ابزار و اشکال و قوانین و علوم و هنرها را در جهتی به کار گرفته اند تا محیط را مناسب زیست خویش نموده و آن را همراه و یاری رساننده به هدفی که مکتبشان برایشان تعیین نموده است، بنمایند. در نتیجه، وضعیت موجود و تاریخ خود، و تعلیماتشان از دیگران را هم چون مواد اولیه به کار گرفته و با تغییر و استحاله شان معنا و فضا و عناصر و شکل و بیانی نو و در خور و همراه با تفکر و باورهای خویش به وجود آورده اند. هنر، فلسفه، علوم، معماری، شهر، لباس و حتی شیوه ی زیست اسلامی و مسلمانان نیز از این قاعده مستثنی نمی باشند. در واقع قومی از مسلمین و یا فردی خاص اینها را به وجود نیاورده، بلکه آن چه که پدیدار شده حاصل رواج و تأثیر تفکر اسلامی بوده که البته ممکن است با شرایط زمانی و مکانی خاص به صورت تفاسیر محلی و زمانی خاص ظهور و بروز نموده باشند.

از آنجایی که هنر و معماری ارتباط بنیادینی با فرهنگ و جهان بینی برقرار می نمایند، و افزودن بر آن، به عنوان جلوه ای از هویت جامعه شکل می گیرند و ابراز وجود می نمایند، و با عنایت به اینکه رکن اصلی «فرهنگ و جهان بینی و هویت ایرانی» اسلام است، رابطه ی اسلام با هنر و معماری ایرانی، و یا به عبارتی

اتصاف هنر و معماری ایران به اسلام، و به بیان بهتر «اسلامیت» هنر و معماری ایرانی غیرقابل انکار است. نکته ی قابل توجه در این است که اگرچه هنر و معماری و شهرهای تاریخی ایرانی به صفت اسلامی متصف شده اند، اما حتی در صورتی که مبانی نظری طراحی و ساخت آنها کاملاً مستخرج از تعالیم اسلام باشند، چون در بسیاری موارد، کالبد و روابط آنها در دوران معاصر موضوعیت نداشته و یا از اهمیت ضعیف تری برخوردارند، نمی توانیم و نباید آن آثار را الگوی ثابت و واحد و تغییر ناپذیر «اسلامی» بنامیم. بلکه شایسته است که آنان «آثار دوره اسلامی» نامیده شوند.

آن چه که در تمامی آثار ماندگار هنر ایرانی به چشم می خورد، ملاحظات مربوط به فواید علمی نمادگرایی عبادی با عشق ایرانی با محوریت دین و الوهیت است که به زیبایی با همه ی شکل هایش همراه و در عین حال تلطیف شده است. این لذت غریزی، علاوه بر معماری، خود را در شعر متعالی هزار ساله، در سفالگری- که با کار چین و یونان پهلو می زند- در فلزکاری و در استادی بی همتا در قالبیافی نمایان می سازد. بگذریم از نقاشی های نگارگری و سایر هنرهای کتاب سازی و کتاب آرایی. هم چنین است طرح های عالی برای حجاری، خطاطی و کاشیکاری. افزون بر این، این عشق به زیبایی در همه ی طبقات وجود دارد و در ساده ترین ابزارها غالباً به ذوق خیره کننده برمی خوریم. این زیبایی به قول پروفیسور پوپ خود در خور توجه بوده و می باید از آن مراقبت و نگهداری شود و در واقع زیبایی صفتی آسمانی و الهی بوده است، یک اصول پذیرفته شده ی جهانی وجود داشته که با اعمال و آدابی خاص تأیید می شده است.

(پوپ، ۱۳۷۰، ۱۳)

گفتار دوم:

عوامل شکوفایی و مانایی فرهنگ و هنر ایرانی

آن چه که بیش از همه پایه های شکوفایی و مانایی فرهنگ و هنر ایرانی را قوام بخشیده و سبب تعمیق بار معنایی عناصر فرهنگی و هنری مردم این سرزمین شده است، همانا وجود جهان بینی عمیق و گسترده می باشد. جهان بینی که محوریت آن دین مداری است و سایه ی لطف و عزت آن بر تمامی آثار هنری و فرهنگی ایرانی چون دشتی سرسبز گسترده شده است.

ارمغان جاودانه ی اسلام برای بشریت، فرهنگ و تمدن عظیم و انسانی جامعی بوده که بشریت را برای همیشه وامدار خود نموده است. این تمدن در دوره ای ظهور نموده که جهان در تاریکی فرو رفته و مردم در گمراهی بوده اند. مهم ترین و اولین ویژگی تمدن اسلامی اصالت و غنای فرهنگ اسلام است. در این تمدن قرآن کریم مرکز ادبیات مدون دین و نقطه ی اساسی علم و علم آموزی شده است. در مرتبه ی پس از قرآن، سخنان و تعالیم پیامبر که از آن به سنت تعبیر می شود و در مرحله ی بعد تعالیم ائمه و بزرگان دین قرار دارد. با استفاده از این ویژگی بوده که مسلمانان - به ویژه ایرانیان - توانسته اند، در همان قرن نخست ه.ق و پیش از انتقال علوم دیگران، خود صاحب فرهنگی اصیل، وسیع و عمیق گردند.

از ویژگی های دیگر این تمدن که باعث تمایز آن شده، عقل محوری و ارزش نهادن به معنویت است. تمدن اسلامی در حقیقت همان تمدن عقل می باشد نه هوا و هوس، زیرا محور اساسی این تمدن تعالی انسان است که قوام او عقل او می باشد. آیات فراوانی در قرآن مجید، انسان را به تفکر و اندیشه دعوت می نماید. این آیات عقل انسان را ترغیب می کند که در آیات الهی بیندیشد تا به شناخت واقعی و درست دست یابد.

ویژگی دیگر تمدن اسلامی - که بیش از همه در ایران نمود بیشتری یافته است - توجه به علم و دانش و

توجه ویژه به دانشمندان است. اسلام از همان ابتدا به حمایت از علم و دانش برخاسته و تحصیل علم را برای هر فرد لازم شمرده و علما را به آموزش شاگردان و توسعه و گسترش فرهنگ و دانش تشویق و ترغیب کرده است.

در شکوفایی فرهنگ و تمدن ایرانی علل و عوامل مختلفی نقش داشته که پرداختن به همه ی آنها کاری بس دشوار است. آیین اسلام مهم ترین قوه ی محرکه ی تمدن ایرانی بوده و هنوز هم یکی از عوامل اساسی این تمدن است و شالوده ای لایتغیر بدان داده است.

فرهنگ و تمدن اسلامی، تمدنی اصیل و بر پایه ی قرآن و سنت بوده و این اصالت در همان سده ی اول خود را نشان داده است. ولی در کنار این دو، بر اثر فتوحات عظیمی که در نیمه ی اول همین قرن نصیب مسلمانان گردیده است، آنان خود را در مقابل تمدن ها، فرهنگ ها و عقاید گوناگون و ریشه داری یافته اند و جامعه ی اسلامی محل تلاقی این تمدن ها گردیده و فرهنگ نوپای اسلامی علاوه بر سرمایه های عظیم معنوی خود میراث دار تمدن های مختلف آن روز شده است. البته نباید از این نکته غافل شد که تمدن اسلام که بدین گونه وارث فرهنگ قدیم شرق و غرب شده، نه تقلید کننده ی صرف از فرهنگ های سابق بوده، نه ادامه دهنده ی محض؛ بلکه ترکیب کننده بوده و تکمیل سازنده.

چهار مرکز عمده که مسلمانان از ایشان متأثر شده اند، عبارتند از: ایران، مصر (اسکندریه)، مراکز سریانی و هند.

ایران از جمله مراکزی است که قبل از ظهور اسلام دارای تمدن درخشانی بوده و با وجود حاکم بودن نظام طبقاتی، به عنوان کانون علم و دانش محسوب می شده است. از مراکز مهم علمی در عصر ساسانی شهرهای مداین، جندی شاپور و ریواردشیر و برخی مراکز علمی دیگر را می توان نام برد. ایرانیان تا این زمان در علوم مختلف مانند موسیقی، طب، ریاضیات و نجوم بر اثر ارتباط با مشرق و مغرب و مللی مانند هندوان و بابلیان و ملل آسیای صغیر به پیشرفت هایی نایل شده بوده اند. در عصر ساسانی ریاضیات و

نجوم از علوم مورد توجه بوده و وجود زیچ هایی که مورد استفاده ی منجمین اسلامی قرار می گرفته، پیشرفت ایرانیان در این زمینه را روشن می کند. علاوه بر آن کتابخانه هایی مشتمل بر کتاب های مختلف پهلوی و یونانی وجود داشته است.

در چنین شرایطی وقتی اسلام وارد تمدن ایران گردیده، ضمن تأیید بسیاری از تعالیم و اندیشه های دینی موجود در آن زمان ایران، به تکمیل و اصلاح آنها پرداخته و بدان جلای روحانی دیگر بخشیده است. به همین سبب مسیر تحول فرهنگی و هنری ایران پس از ظهور اسلام پیوسته رو به کمال و الگوی مسلمانان جهان بوده است. بر این اساس تمام آثار فرهنگی و هنری ایرانی که در دوره ی اسلامی خلق شده اند به دلیل دارا بودن جهان بینی عمیق دینی از استحکام، قوام و شکوه خاصی برخوردارند.

عنصر تأثیر گذار دیگر بر شکوفایی و مانایی فرهنگ و هنر ایرانی جغرافیاست که هم در نحوه ی شکل گیری، سرعت پیشرفت و تفاوت در نمودهای عینی تمدن مؤثر است. نجد ایران مثلثی است بین دو فرورفتگی، خلیج فارس در جنوب و دریاچه ی مازندران در شمال. در شمال نجد ایران رشته کوه های البرز واقع شده که در مرتفع ترین نقطه ی آن کوه دماوند می باشد. این رشته کوه ها تا انتهای غربی آذربایجان ادامه می یابد. نجد ایران علاوه بر زمین بارور و بخشنده ی خود، دارای کانی ها و معادن مختلف از قبیل سنگ، فلز، چوب و ... بوده که همگی باعث می شده نسبت به همسایه ی خود- میان رودان- از موقعیت بهتری برخوردار شود و رشد اقتصادی بهتری داشته باشد. از آن جایی که ایران در زمان های گذشته به گستره ی وسیعی اطلاق می گردیده که از شرق به هند و از غرب به شمال آفریقا می رسیده و اقوام بیشماری به صورت دوره ای در زیر سیطره ی حکومت مرکزی ایران قرار می گرفته اند، بررسی تأثیر محیط جغرافیایی بر تمدن و فرهنگ آن دشوار می نماید. لذا برای بررسی کامل تر، حوزه ی مورد نظر را به ایران اواخر دوره ی ساسانی محدود می کنیم.

چهار منطقه ی آب و هوایی در محدوده ی فوق قابل تفکیک است: نواحی معتدل شمالی، نواحی

کوهستانی در شمال و غرب، نواحی گرم و خشک شرق و مرکزی و جلگه‌ی خوزستان و فارس که در هر یک از این نواحی مناطق باستانی مکشوفه‌ی بسیاری موجود است که تأییدی بر وجود تمدن‌های پیشین آن می‌باشد. منطقه‌ی محل سکونت هنرمند و صنعتکار باستانی تأثیر مستقیم بر محصول تولیدی داشته است، به طور مثال در مناطقی که دارای ذخایر غنی معدنی بوده اند، هنر فلزکاری و در نواحی مرکزی که خاک رس مرغوبی دارد، هنر سفالگری نمود بیشتری یافته است. البته در پیدایش آثار هنری دو عنصر دیگر نیز مشخصاً تأثیر گذارند: سفارش دهنده و پدید آورنده. بررسی ذهنیت این دو گروه بسیاری از نکات مبهم در تاریخ هنر را روشن می‌سازد.

پروفسور پوپ عوامل شکوفایی و مانایی هنر ایران را به چهار بخش تقسیم کرده است:

۱- فرهنگ‌ها و تمدن‌های گوناگون و متضادی که ایران پیوسته با آن‌ها در تماس بوده است.

۲- مذهب.

۳- سنت‌های متراکم و تکیه بر هنر گذشتگان.

۴- حمایت شاهان (پوپ، ۲۵۳۵، ۴۰)

برای بررسی فرهنگ هر قوم از سه دسته منابع می‌توان استفاده کرد: الف- آثار تاریخی و کشفیات باستان‌شناسی ب- مدارک تاریخی مکتوب ج- بررسی اساطیر^۱، البته با نگاهی فراتر از اشخاص و سلسله‌ها. زیرا در نگاهی دیگر تاریخ عبارت می‌شود از تحقیق حال جامعه‌ی فعال، نه جنگ پادشاهان. دیگر شرح حال اشخاص قوی صفحات تاریخ را تشکیل نمی‌دهند، بلکه شرح اختراعات بزرگ و افکار نو اساس تاریخ می‌گردند. (ویل دورانت، ۱۳۴۸، ۵۱۷) تاریخ به معنای خاص امروزی به اعتبار شناخت فرهنگ و تمدن معتبر و باارزش است وگرنه دانستن سرگذشت اشخاص و اقوام تنها از نظر حکومتی و فردی چنان ارزشی ندارد.

به طور خلاصه برای بررسی شکوفایی و مانایی باید عوامل مختلفی چون: تمدن، فرهنگ و مظاهر آن چون پیشرفت صنایع، مذهب، ادبیات و اسطوره ها را در نظر داشت. زیرا تمامی این عوامل دست به دست هم داده و میزان آزادی عمل هنرمند یا سفارش دهنده را مشخص می کنند. سفارش دهندگان آثار هنری نیز نقش عمده ای در رواج و شکوفایی هنر و صنعت دارند. در دوره ی هخامنشیان صنایع کوچک در ایران رشد نکرده اند، زیرا مشتریانی که می توانسته اند این قبیل صنایع را زنده نگه دارند، پادشاهان و بزرگان کشور بوده اند که بیشتر اوقات کارهای خود را به هنرمندان خارجی سفارش می داده اند. (پوپ، ۲۵۳۵، ۴۰)

برخلاف دوران معاصر، زندگی انسان کهن، در میان افسانه ها، مذهب، تابلوها و سلیقه ی حکومت وقت احاطه می شده است، مذهب به عنوان نهاد اصلی حکومت، بخش اعظمی از ثروت را نیز در اختیار داشته است و این ثروت پشتوانه ی خلق آثار هنری گرانبها و ماندگار به شمار می آید. هنر خارج از این حیطه در حد ظرف و مهر، آن هم تنها در قشر ثروتمند جامعه وجود داشته است.

در دوره های مختلف تاریخی، خلق آثار هنری بستگی تنگاتنگی با سفارش دهنده ی اثر یا مخاطب آن دارد و این تأثیر گاه تا اندازه ی سلیقه و عقاید شخص هنرمند مهم شمرده می شود. از سوی دیگر در جوامع باستانی به هنرمند همانند سایر افراد جامعه نگریسته نمی شده و گاه تا حد یک روحانی مقام می یافته است. مذهب، گذشته از آن که به عنوان عقیده ی هنرمند به طور خودآگاه یا ناخودآگاه در شکل گیری اثر هنری تأثیر دارد، نقش مهم تری را نیز به عنوان سفارش دهنده بازی می کند و از آنجایی که در ایران از دیرباز تاکنون همواره مذهب با قدرت سیاسی روز، همراه و گاه یکی بوده است، بررسی این دو مقوله جدا از هم ممکن نیست. از سارگن شاه آکاد تا خسرو انوشیروان هر دو پیوند محکمی با دین دارند یا لاقلاً این گونه وانمود می کنند!

بنا بر سنت های کهن که در کتیبه های هخامنشی نیز دیده می شود، اتحاد و وحدت دین و دولت

می توانسته اند قدرتی عظیم به حکومت ببخشند، شاهان هخامنشی در اصل برای خود و اعمال خود تقدسی دینی قایل بوده اند و در حماسه های ایرانی، کیخسرو نمونه و الگوی شاهی به شمار می آمده است، زیرا دارای شخصیتی روحانی بوده که سرانجام هم به آسمان نزد خدایان، صعود کرده است. (بهار، ۱۳۷۵، ۵۴)

هنر اسلامی دارای ماهیت دینی و معنوی است که نه فقط در بارزترین مظهر آن یعنی معماری مسجد، بلکه هم چنین در عرصه های خوشنویسی، هنرهای تزئینی و هنر تصویری نمایان شده است. با این حال هنر اسلامی بیش از آن که حاوی صور و موضوعات مذهبی باشد، تبلور روح ایمان توحیدی مسلمانان است در قالبی انتزاعی. (پاکباز، ۱۳۸۱، ۷۲۵)

در بررسی تاریخی اشاره به این نکته لازم است که هنر اسلامی یکباره با ظهور اسلام پدیدار نشده است، زیرا ساکنان شبه جزیره ی عربستان به خصوص قبایل بیابان گرد، سنت هنری خاصی نداشته اند. ویژگی های اساسی هنر اسلامی در حدود یک قرن پس از رحلت حضرت محمد (ص) و در اواخر قرن شکل گرفته اند. هنرمندان ایرانی نیز پس از فتح ایران به دست اعراب مسلمان وارد دوره ی جدیدی از زندگی هنری خود شده اند. آنها از دوره ی ساسانی و اوج تزئینات دیداری و ظروف طلاکوب و نقره و تجملات فراوان درباری وارد دوره ای شده اند که حاکمان آن در اتاق های ساده ی گلی زندگی می کرده اند. استفاده از طلا و ابریشم را برای مردان حرام می دانسته اند. نقش انسان و حیوان بر روی اشیا یا پارچه ها ممنوع بوده است. حدوداً دو قرن طول کشیده تا دوباره آرایه های تزئینی به شکلی محتاطانه و به آهستگی جای خود را در کنار صفحات کتاب ها باز کرده اند. هنرهایی چون مجسمه سازی و تصویر سازی از چهره ی انسان تا قرن ها مهجور مانده و هیچگاه به روزهای اوج خود برنگشته اند. این ها محدودیت هایی بوده که جهان بینی جدید اسلام نسبت به تفکرات عصر ساسانی اعمال کرده است. اما در عوض رفته رفته توجه به نگرش انتزاعی در خلق آثار هنری که بسیار نزدیک تر بوده است به اندیشه های آسمانی، تجریدی و روحانی اسلام، رواج یافته که خود نقش اساسی را در شکوفایی و مانایی فرهنگ و هنر ایرانی

ایفا کرده است.

نکته ی دیگر آن که هر چند ممکن است که در اثر ورود و تسلط یک فرهنگ در یک جامعه، هنرها و فنون آن جامعه محو گردد، اما حضور فرهنگ اسلامی در ایران، نه فقط موجب امحای هنرها نگردیده، بلکه ضمن تداوم، شکوفایی آنها را در برخی زمینه ها نیز موجب گردیده است.

هنر در این فرهنگ، وسیله ای بوده که امکان زندگی روزمره بر اساس معیارهای اسلامی و نیز انجام فرایض دینی و تکریم شعائر مذهبی را به نحو مناسب فراهم می کرده است و از سویی می توانسته است موجبات انتقال بینش فلسفی و عرفان اسلامی را در سطح جامعه و نسل های مختلف در حد ممکن فراهم سازد. لذا در ایران که زادگاه بسیاری از هنرهای شرقی محسوب می شود، در این زمینه ها توسعه یافته و ارتقاء پیدا کرده است. مصادیق این تعالی و شکوفایی در هنر ایران را می توان در معماری و آرایه های آن و نیز هنرهای صناعی نظیر فرش و انواع زیراندازها، سفالینه ها، فلزکاری، نگارگری و هنرهای کتاب آرایشی، هنرهای چوبی، گچبری، سنگ نگاری و بسیاری دیگر که مملو از انواع طرح ها و نقش های متنوع و گوناگون می باشند، مشاهده کرد. هر یک از این طرح ها و نقش ها خود با نمادگرایی خاص، مفاهیم فرهنگی اسلام را متبلور ساخته اند. افزون بر این علایق و باورداشت ها و موضوع وقف، موجبات استمرار و حفظ این میراث فرهنگی غنی را در قرون متمادی موجب گردیده اند.

ورود و حاکمیت یک فرهنگ خاص در یک جامعه، گاه ممکن است بخش هایی از هنر و فنون و صنایع آن را به طور کامل محو سازد و یا برعکس آن ها را در مسیر رشد و شکوفایی بیش تر قرار دهد و یا این که سیر تکاملی آن را متحول سازد.

ظهور اسلام و ورودش به مناطقی هم چون ایران، تحولی شگرف در ابعاد مختلف فرهنگ مادی و غیرمادی این سرزمین بزرگ به وجود آورده که مبتنی بر مبانی نظری و اعتقادی دین جدید بوده است. از جمله مواردی که تحت تأثیر مبانی فکری اسلام قرار گرفته، هنرهای ایرانی بوده است. هنرهای صناعی،

نتیجه‌ی رنج، اندیشه و تجربه‌های گرانقدر هنرمندان دلسوز و گمنام گذشته‌ی این کشور است که با انتقال سینه به سینه و نسل به نسل، امروز در دسترس ما قرار گرفته است. اهمیت این هنرها در صحنه‌های اجتماعی و اقتصادی بر هیچ کس پوشیده نیست، به ویژه که به عنوان قدیمی‌ترین کالاهای صادراتی کشور و پراشتغال‌ترین هنرها و پرتقاضاترین کالاهای هنری کشور، جایگاه ویژه‌ای در زندگی روزانه‌ی مردم و در نتیجه برنامه‌ریزی‌های مسئولان در زمان‌های مختلف داشته و دارند. علی‌رغم همه‌ی فراز و نشیب‌ها، این هنرها در عرصه‌های مختلف نقش آفرینی کرده و کارکردهای مهمی را همواره به خود اختصاص داده است. از یک سو در قالب شکل‌های مختلف، برای پاسخ‌گویی به بخشی از نیازهای زیستی مورد استفاده قرار گرفته و از سوی دیگر به دلیل نیازهای عاطفی و روانی و زمینه‌های زیباشناختی و لطافت‌جویی بشر به جنبه‌های هنری آن‌ها توجه شده است. هم‌چنین به دلیل این که در عرصه‌های مختلف زندگی ظهور و بروز داشته، در خلوت زندگی بشر راه داشته، در عبادتگاه و محافل اجتماعی او نفوذ یافته و گاه در جایگاه «نمادها» قرار گرفته، به بعد فرهنگی آن‌ها هم توجه می‌شود. به علاوه این هنرها موجبات ارتزاق عده‌ای را که به طور مستقیم یا غیرمستقیم درگیر آن هستند، فراهم ساخته و به این ترتیب در عرصه‌ی رونق اقتصادی در طول تاریخ منطقه و کشور ایفای نقش کرده اند. در مجموع این گونه موارد، برای هنرهای ایرانی جایگاه اجتماعی و حتی سیاسی فراهم آورده و توجه حکومت‌ها و نیز اولیای فرهنگی و دینی را در هر دوران به خود جلب کرده است. (چیت‌سازیان، ۱۳۸۲، ۱۰۲)

بی‌شک هنرهای صناعی با این میزان اهمیت و کارکرد از تأثیرات افکار و اعتقادات مردم جامعه بی‌نصیب نمی‌ماند. در فرهنگ ایرانی-اسلامی، گستره‌ی حرکت انسان، از «فرش» تا «عرش» است. انسان از فرش، چشم به جهان می‌گشاید و در عالی‌ترین مراحل آن در بهشت بر فرش‌هایی که آستر آن‌ها از حریر و استبرق است در کمال عزت تکیه می‌زند: «این در حالی است که آنها بر فرش‌هایی تکیه کرده اند با آسترهایی از دیبا و ابریشم، و میوه‌های رسیده‌ی در آن دو باغ بهشتی در دسترس است.» (الرحمن، ۵۴)

هنرهای صناعی در فرهنگ ایرانی یک وسیله است برای پرواز و هر چه این وسیله راهوارتر باشد پرواز بهتر و عالی تر صورت خواهد گرفت. هنرهای صناعی هم چون سایر هنرهای ایرانی - اسلامی مبنای قدسی دارد. به عبارت دیگر، هنری مورد حمایت اسلام است که اولاً مبتنی بر اندیشه ی الهی باشد، ثانیاً شائبه ی غیر وحدانی در آن نباشد و ثالثاً مانعی برای ناب گرایی اسلامی به شمار نرود.

بنابراین مجموعه ی هنرهای صناعی در فرهنگ ایرانی - اسلامی، هنرهایی است والا و شایسته ی تکریم که در عرصه های گوناگون زندگی انسان، کاربرد دارند و علاوه بر آن در خلوت عرفانی او نیز ایفای نقش می کنند.

در این بینش، از هنرهای تزیینی و کاربردی صناعی و کتاب آرایی معمولی تا آثار نفیس جای می گیرند و تنها مبنای این بینش، اندیشه و فکر اسلامی است که در هر مورد بروز خود را در این هنرها به نحو مناسب نشان می دهد.

به واقع قالب هنرهای ایرانی در دوره ی اسلامی به هنر انتزاعی یا آبستره تبدیل شده که ارزش های زیباشناختی آن مشخصاً در «قالب» و «رنگ» نهفته است. نتیجه ی این دیدگاه قدیمی، خلق آثار هنری فراوان با ویژگی های نیمه سحر آمیز و نیز هنرهای تزیینی ناب بوده است.

ایران که مهد هنرهای گوناگون است، در میان سرزمین های اسلامی نقش اساسی تری را ایفا کرده و با الهام از این مبانی فکری اسلام، به تکامل و پرورش هنرهای صناعی خود بی وقفه ادامه داده و با خلاقیت هایی که هنرمندان ایرانی بروز داده و می دهند در ارتقای سطح این هنرها توفیق یافته است.

در طراحی ایرانی، گونه ای از سمبولیسم اسلامی با ریشه های عرفانی حضور دارد و ارزش های زیبا شناختی در قالب طرح و نگاره ها با ویژگی های هنر تزیینی ناب مشاهده می گردد. هنر انتزاعی در طراحی ایرانی جایگاه ویژه ای پیدا می کند و جای نقش انسان را نگاره های اسلیمی و گیاهی و انتزاعی دیگر می گیرند.

سخن تیتوس بوركهارت، این تحول فرهنگی را در هنرهای هم چون هنر فرش در ایران و دیگر سرزمین های اسلامی به خوبی نشان می دهد. او درباره ی منبع واقع گرایی در هنر اسلامی می نویسد: فقدان شمایل در اسلام صرفاً جنبه ی سلبی ندارد، بلکه واجد ارزش مثبت است. هنر اسلامی با حذف هر گونه تصویر انسان نگارانه، لاقلاً در حوزه ی دین، به بشر مدد می رساند تا کاملاً خودش باشد. او به جای این که روحش را در خارج از خود منعکس کند، می تواند در مرکز وجود خویش، جایی که هم خلیفه و هم بنده ی خدا است، باقی بماند. هدف هنر اسلامی، به طور کلی، ایجاد فضایی است که بشر را در مسیر شناخت شأن ازلی خویش یاری برساند. بنابراین، از هر چیز یا قالبی که بتواند، حتی به صورت نسبی و موقت، به صورت بت در آید، پرهیز می کند. هیچ چیز نباید بین انسان و حضور غیبی خداوند فاصله بیندازد.

هنر اسلامی، این چنین فضایی تهی می آفریند، همه ی اضطراب ها و وسوسه های افسار گسیخته ی دنیا را از میان بر می دارد و به جای آن، نظم و نظامی می آفریند که مبین توازن، صفا و آرامش است. در واقع، علاوه بر این که نقاش، طراح و هنرمند سعی دارد تا در فضای اسلامی عرصه ی آفرینش خود را از محدوده فردیت خارج کند، این خروج نیازمند بهره گیری از منشاء عالمانه ای است که با صراحت در بطن دین برای او مکشوف نیست. تا پیش از اقدام او در آفرینش، عرفان در حوزه ی ادبیات و خصوصاً شعر وارد شده و کلام او توانسته است حصارهای فردیت را بشکند و به عالم دیگر برسد و از انسان به مفهوم کلی اش، چیزی مانند انسانیت- انسان محض- خلیفه الله بیافریند. پس هنرمند ایرانی مسلمان از این منبع بهره می گیرد و با ورود در مسیر عرفان، قادر می گردد اسلیمی را خلق کند. (سپهری، ۱۳۶۹، ۴۴) این یعنی همان مانایی است که مد نظر است، چون ریشه ای عمیق در اندیشه ها و مبانی دینی و عرفانی دارد.

اسلیمی، طرحی است که بیش از سایر نقش ها بر آثار هنری ایران سایه افکنده است. اسلیمی ها دو دسته اند که بوکهارت پیچ و تاب عرفانی آن ها را به زیبایی وصف می کند: دو نوع خاص طرح اسلیمی

وجود دارد. اولی از به هم بافته شدن و درهم پیچیدن تعداد کثیری ستاره‌ی هندسی تشکیل شده که شعاع هایشان به هم می‌پیوندد و نقش بغرنج و بی‌انتهایی را پدید می‌آورد. این طرح، نماد شگفت‌انگیزی از مرتبه‌ای از تفکر و مراقبه است که طی آن، آدمی «وحدت در کثرت» و «کثرت در وحدت» را در می‌یابد. نوع دیگر که عموماً عنوان طرح اسلیمی به آن اطلاق می‌شود، از نقش مایه‌های گیاهی تشکیل شده و صرفاً از قواعد توازن (ریتم) تبعیت می‌کند. این نقش مایه‌ها آن قدر استلیزه شده‌اند که هر گونه شباهت با طبیعت را از دست داده‌اند. در واقع علم توازن، کیفیت گرافیک پیدا می‌کند و هر خط، طبق قاعده‌ی منظمی در فواصل معین در قالب صور تکمیلی خود تکرار می‌شود و هر سطح با نسخه‌ی معکوس خود همراه و همسان می‌گردد. (چیت‌سازیان، ۱۳۸۲، ۱۰۷ و ۱۰۸)

طرح اسلیمی منطقی و موزون، ریاضی‌گونه و آهنگین است و این ویژگی‌ها برای روح اسلام که طالب موازنه‌ی میان عقل و عشق است، بسیار اهمیت دارد. ویژگی بارز اسلیمی‌های گیاهی، همان نمایش حرکت و زایش است که در بطن طبیعت، خواه گیاهی و یا حیوانی دیده می‌شود.

در هنر ایرانی، اسلیمی‌ها در تبیین مفهوم عرفانی از کثرت به وحدت و شکل‌گیری شمسه، نقش اساسی دارند؛ هم اسلیمی‌های نوع اول که از ستاره‌های هندسی تشکیل می‌شوند و هم اسلیمی‌های گیاهی که با پیچش‌های خاص خود، همه حرکت‌ها و جهت‌ها را به راه واحد و نقطه‌ی وحدت بخش که نماد عالی توحید است، سوق می‌دهند. (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۷۱-۶۸)

این مبنای طراحی، اصولی را برای آفرینش گروهی از هنرها- به ویژه فرش‌ها- یی بدون تصاویر جانداران و مبتنی بر ترنجی از شمسه و زمینه‌ای مملو از نقش مایه‌های اسلیمی و نگاره‌های متنوع فراهم آورده که نفیس‌ترین آن‌ها را می‌توان در دوره‌ی اول صفویه مشاهده کرد.

در رنگ‌آمیزی هنرهای ایرانی، عرفان اسلامی جوشان است و آبی تیره یا سرمه‌ای، غالب در رنگ‌های دیگر است. آبی نشانه‌ی حکمت است و آبی، رنگی آسمانی است؛ پلی است بین این جهان و جهان

دیگر و رنگی ابدی و ازلی است. آبی درونگرا است، دارای قدرتی است که در نهایت عظمت خود به تاریکی می‌گراید، و روان ما را با امواج ایمان به مسافت بی‌انتهایی روح سوق می‌دهد. آبی برای ما به مفهوم ایمان و برای چینی‌ها سمبول فناپذیری است، همیشه به قلمرو عالم بالا اشاره دارد. (سید احمدی زاویه، ۱۳۷۴، ۲۶۱)

سایر رنگ بندی‌ها در هنر ایرانی نیز به گونه‌ای است که در مجموع هماهنگی و توازن خاصی را به آنها بخشیده و از آن‌ها با شمسه و اسلیمی‌ها، مجموعه‌ای با عظمت و مشحون از مضامین علی‌عرفانی ساخته‌اند.

گروه دیگری از هنرها که طراحی آن‌ها با الهام از مضامین دینی و اعتقادات اسلامی در ایران رواج یافته و به شکوفایی رسیده است، آثاری با طرح باغی هستند که نشان از اعتقادات عمیق مسلمانان به جهان پس از مرگ و بهشت موعود به عنوان آرمان مؤمنان دارند.

واژه‌ی بهشت در قرآن معادل جنت و یا فردوس است و از عبارت جنات عدن یا جنت الفردوس هم استفاده شده است. اوصاف بهشت در سوره‌هایی همچون: الرحمن (آیات ۴۵ تا ۷۸)، واقعه (آیات ۱۰ تا ۴۰)، انسان (آیات ۱۱ تا ۲۲) و محمد (ص) (آیه ۱۵) تشریح شده است، آن هم به زبان تمثیل با نهرهای پرآب، درختان سرسبز، گل و گیاه و اقسام میوه‌ها و پرندگان و حوریان بهشتی، در باغی دلگشا و گسترده. فضایی که در این طرح‌های باغی ایجاد شده، یک فضای قدسی با انعکاسی از باغ بهشت و اجزای مطرح شده برای آن است. در طرح، علاوه بر قالب کلی باغ، جوی‌ها و باغچه‌ها به صورت منظم در متن قرار گرفته‌اند و معمولاً دو محور اصلی به صورت دو جوی آب، زمینه‌ی این نوع آثار- به ویژه قالی- را به چهار بخش تقسیم کرده و در مجموع، هماهنگی دلپذیری را به وجود آورده‌اند. رواج این نوع آثار با طرح باغی و شکوفایی آن بیش تر مربوط به دوره‌ی صفویه (قرن ۱۱ ه.ق) و نیز دوره‌ی قاجاریه (قرن ۱۲ و اوایل قرن ۱۳ ه.ق) است، هر چند که امروزه نیز کمابیش تولید می‌گردد. (حشمتی، ۱۳۷۴، ۵۶)

نوع دیگری از آرایه ها که در دوره ی اسلامی ایران رواج یافته و بخشی از شکوه و مانایی هنر ایرانی اسلامی است، آرایه های کتیبه ای با بهره گیری از هنر خوش نویسی است. برخی کتیبه ها، آیات یا سوره های قرآن مجید است که بر زمینه یا حاشیه ی آثار - به ویژه فرش و جلد کتاب ها- نقش بسته، برخی دیگر، شامل مضامین دعایی به صورت کامل یا بخشی از یک دعا است و برخی نیز حاوی اسماء جلاله و یا نام اولیای دین و معصومین (ع) می باشند. جالب است که این نوع آثار، هم شیوه ی خوشنویسی و نوع خط رایج را در هر زمان در بر دارند و هم ویژگی های اعتقادی و یا نکات برجسته ی فرهنگ مذهبی هر دوره را مشخص می سازند.

احترام به جایگاه مسجد و اماکن متبرکه و نیز فرهنگ وقف دو عامل مهم فرهنگی و اجتماعی دیگری می باشند که موجب تداوم، ارتقا و شکوفایی فرهنگی و هنر ایران در دوران اسلامی شده اند:

الف- جایگاه مسجد و نیز زیارتگاه های معصومین (ع) و بزرگان دین در نظر مسلمانان ایران و تکریم آن از عوامل مهمی است که در تداوم و رشد هنر ایرانی نقش داشته است. این اهمیت سبب می گردیده است تا در خلق آثار مربوط به چنین مکان های مقدس، نهایت دقت، حوصله و خلوص هنرمند به کار گرفته شود تا شاید مقبول درگاه احدیت گردد.

ب- از طرفی فرهنگ «وقف» موجبات حفظ و نگهداری آثار دوره های مختلف در مساجد و اماکن متبرکه و گنجینه های هنری را فراهم کرده و بهره گیری نسل های بعد از این میراث عظیم اسلامی را امکان پذیر ساخته است، زیرا «وقف» جیس مال یا شیء است در راه خدا به منظور استفاده ای خاص که مورد توصیه یا تأکید اسلام است. موقوفه بودن بسیاری از آثار اسلامی سبب شده تا متدینان و متشرعان، تحفظ بر موقوفه و عمل به آن نموده؛ از هدر دادن و ضایع کردن و داد و ستد نمودن و به دست نااهلان افتادن آن خودداری کنند. (نجومی، ۱۳۷۹، ۴۲)

ج- نکته ی ظریفی که در مورد دو موضوع وقف و احترام مسجد و اماکن متبرکه قابل توجه است،

دقت و اهتمام مؤمنان به اختصاص نفیس ترین و عالی ترین هنرها و ساخته های خود به این اماکن یا وقف کردن آن ها در راه خدا است که موجب تقرب بیش تر به بارگاه الهی می شود و نشان دهنده ی درجه ی عالی عشق و ارادت و اخلاص و بندگی است. بنابراین آثار هنری مربوط به مساجد- مثل فرش، کاشیکاری و... در همه ی انواع خود بهترین آثار هنری ایرانیان مسلمان باایمان هستند که این خود زمینه ساز شکوفایی این بخش از هنرها است. نمونه های متعددی از آثار نفیس در مساجد و اماکن متبرکه از دوره ی صفویه به بعد بر این اساس باقی مانده اند و اینک زینت بخش موزه های داخل و خارج است.

با عنایت به آن چه در این مبحث پرداخته شد و با توجه به این که از این نمونه ها موارد متعدد دیگری نیز در هنرهای ایران وجود داشته یا مشاهده می گردد، می توان به این نکات نیز اشاره کرد که:

الف- نمادگرایی در هنر اسلامی، موجب تداوم و شکوفایی بیش تر آن گردیده است.

ب- شیوه ی عبادت، باورداشت ها، گرایش ها و علایق مسلمانان ایران، باعث ابداع، تداوم و شکوفایی هنرهای خاص از جمله فرش و کتاب آرای و معماری شده است.

ج- فرهنگ وقف و حفظ بناها و وسایل موقوفه در اسلام، موجبات حفظ آثار هنری نفیس و در نتیجه بهره گیری از آن ها را در شکوفایی هنر نسل های بعد فراهم ساخته است.

بر این اساس، حاکمیت فرهنگ- به عنوان محور و حلقه ی مبانی فکری ایرانیان در خلق آثار فرهنگی و هنری به ویژه در دوران اسلامی- موجبات تداوم و نیز شکوفایی هنرهای صناعی را در ایران سبب گردیده است.

گفتار سوم:

سنت گرایي در فرهنگ و هنر ایرانی

تا چند سال پیش وقتی از سنت صحبت می کردیم، پدیده ای با مفهوم عقب گرایي و صرفاً بازگشت به آداب پیشینیان در ذهن تداعی می شده است. ولی مفهوم دقیق سنت از دیدگاه سنت گرایان به گونه ای است که ریشه در گذشته دارد، چشم به آینده دارد، ولی در حال حاضر زندگی می کند و می شود روی آن دست گذاشت و با این ویژگی ها آن را مشخص کرد، تا جایی که رابطه ی بین معنویت و شریعت را به ارتباط پوست و مغز یک گردو تشبیه می کنند؛ چنان که هیچ گردویی بدون پوست معنا پیدا نمی کند، معنویت نیز از دیدگاه سنت گرایان، جدا از شریعت، بی معنا است. شریعت در ذات خود آدابی دارد که تکرار آن سبب مانایی است. این آداب و رفتارهای پیوسته که کاملاً ریشه در مبانی فکری دین دارد، همان سنت است. هنر ایرانی به دلیل دین مداری و ممزوج بودن آن با مبانی اعتقادی و اندیشه ای دین، وابستگی دلنشین با آداب و سنت های مرتبط با آن دارد که حاصل آن سنت گرایي در فرهنگ و هنر و مهم تر از آن رمز مانایی و شکوفایی تمدن ایرانی است و نمود آن به فراوانی در معماری، کتابت و کتاب آرایی، نگارگری، تذهیب و تشعیر و عناصر تزئینی مورد استفاده در هنرهای صناعی نظیر فرش، گلیم و منسوجات و ... و حتی ادبیات یافت می شود که زینت بخش مجموعه های تاریخی، هنری و فرهنگی داخل و خارج کشورند. به دلیل همین تأثیر گذاری و اهمیت نقش سنت در توسعه و ماندگاری فرهنگ و هنر ایرانی و نیز رویکردهای متفاوتی که امروز در مکتب های جدید هنری و فرهنگی مطرح است، ذهن بسیاری از اندیشمندان در حوزه ی فرهنگ و هنر را به خود معطوف ساخته است.

به قول دکتر اعوانی «اگر ما در دویست سال پیش زندگی می گردیم بحث از سنت چندان موجه نبود، چرا که ما در سنت زندگی می کردیم، اما اکنون ما از سنت جدا شده ایم و به آن سخت نیازمندیم.» همین

نیاز ما را وا داشته تا تعاریف متعددی از سنت ارائه کنیم.

سنت گرایان در تعریف سنت، آن را مبتنی بر وحی می دانند و مرزبندی تعریف سنت از دیدگاه وحی می تواند از نظر نویسندگان سنت گرا فرق داشته باشد. اما نکته ای که می توان به آن اشاره کرد این است که این اصطلاح جهان شمولی از دیدگاه سنت گرایان تنها موقعی مفهوم پیدا می کند که هر یک در چهارچوب سنت خاص خود به آن اعتقاد پیدا کند و به آن عمل شود.

بعضی از ما جهان شمول بودن را مخدوش کردن مرزهای دینی می بینیم، ولی سنت گرایان چنین نمی کنند؛ ضمن این که به وحدت متعالی اعتقاد دارند و برای قداست هر دین خاصی، نهایت احترام را قایل هستند، ولی معتقدند آن اعتلای معنوی زمانی حاصل می شود که هر کسی با حفظ آن اصول در چهارچوب خاص سنتی که یا به آن معتقد است یا در آن به دنیا آمده، به اعتلا برسد.

سنت گرایی را وقتی در قالب مبتنی بودن بر وحی یا التزام داشتن به وحی بدانیم، نمی توان به عنوان دو شاخه از هم جدا کرد؛ زیرا وقتی مبتنی بر وحی باشد، التزام به وحی نیز دارد و اگر التزام به وحی داشته باشد، مبتنی بر وحی نیز هست. اما نکته ای که سنت گرایان از آن صحبت می کنند و از آن به عنوان حکمت خالده یا خرد جاویدان نام می برند، حقیقتی است ازلی و ابدی که نه پایانی دارد و نه آغازی، و بر این اساس نظریات خود را تدوین می کنند. اما می توان گفت التزام به وحی و یا مبتنی بودن به وحی خود به خود بدون اعتقاد به وحی و نتیجتاً بدون این که مکتبی مبتنی بر وحی باشد، امکان پذیر نیست. مکتب سنت گرایی که به عنوان یک روش شناخته شده، مبتنی بر وحی است و معرفتی که از دنیا پیدا می کند، بر اساس نگرشی است که مستقیماً از وحی الهام می گیرد. در دیدگاهی که مکتب سنت گرایی در زمینه ی هنر دارد، هنرها را به چندین دسته تقسیم می کند و هنر دینی به آن مفهوم کلی کلمه که در فرهنگ ایران رایج است تنها یکی از آن شیوه هاست برای بیان چیزی که به آن اشاره شده است. اما شیوه های دیگر برای شناخت هنر مستقیماً بر تعریف و شناخت و طبقه بندی وحی مبتنی است. هنر در اسلام از وحی قرآنی منشأ می

گیرد که در طبقه بندی، آن را هنر قدسی می دانیم. در این زمینه شاید خوش نویسی بهترین مثالی است که می توان ارائه داد و علاوه بر آن قرائت قرآن با صدای خوش و معماری اسلامی را نیز می توان در این گروه جا داد؛ زیرا که قرائت قرآن انعکاسی است از کلام خداوند و خوش نویسی تجسمی است از کلام خدا و معماری نیز فضایی است که کلام خداوند در آن طنین انداز می شود. بنابراین اگر با این دیدگاه نگاه کنیم، منظور از روش، چگونگی نگاه کردن به هنرهایی است که فرد سنت گرا ایجاد می کند و چنین نگاهی نیز در نزد سنت گرایان وجود ندارد که شیوه را از روش جدا سازد.

هنر کلام وحی هم در فرم اثر هنری تجلی پیدا می کند و هم در تأثیری که آن اثر در بیننده می گذارد و این موضوع به خصوص در هنرهای ایرانی - اسلامی کاملاً بارز است. اگر ما در آثار هنری چه نگارگری، چه معماری و چه کتابت قبل از دوران رنسانس در دنیای اسلام بنگریم، به ویژگی هایی بر می خوریم که بی اختیار انسان را از عالم خاکی خارج می کند. در اینجا می توانیم به هنر نگارگری اشاره کنیم که در دنیای اسلام به وجود آمده و همین هنر تا زمانی که ارتباط خودش را با منشأ وحی حفظ کرده بود، زیبایی خودش را به بیننده القا می کرده است، اما زمانی که متأثر از هنر مغولستان و هند و چین گشته و نمادهای خود را از دست داده و به جای آن پرسپکتیو و برخی تغییرات نمادی را وارد خود کرده، دیگر آن حالت قدسی را نداشته است. البته گفتنی است نگارگری یک هنر قدسی نیست، بلکه ملهم از وحدانیت است.

نگارگری با عالم وحی ارتباط ندارد، بلکه با عالم خیال در ارتباط است و از آنجا سرچشمه می گیرد و با مفاهیمی که در عالم غربی در مورد تخیل و تصورات وجود دارد، متفاوت است. اما نقاشی حداقل در عالم اسلام به استثنای برخی آثار، در مفهوم صرف آن نبوده، بلکه معنویت و وحدانیت اصل اثر آن بوده است، و حتی در برخی آثار با هاله ای از نور، روحانی بودن آن را می بینیم.

در طول تاریخ ایران، شاهکارهای عظیمی از آثار هنری به وجود آمده است، این شاهکارها نمونه ای از هنر ایرانی و قدیمی بوده و نشان از حضور معنوی این آثار دارد. آن چه که اکنون لازم است، باز یافتن اصل

و مبانی حقیقی هنر قدسی و سنتی است.

از دیدگاه سنت گرایان، هنر دینی تنها به هنری اطلاق می شود که رابطه ی مستقیم با شعائر و فرهنگ دینی دارد. یعنی به طور کلی از دین و شعائر دینی الهام می گیرد. از منظر سنت گرایان، هنر دینی و هنر سنتی دو وجه این هنر معنوی هستند لیکن مهم تر از این دو، هنریست که اینان از آن به عنوان قدسی تعبیر می کنند. میان این سه وجه تجلی هنر معنوی، مرزبندی مشخصی وجود دارد.

هنر قدسی زبان خاص خود را دارد و پیام آن جهان شمول است. پیام هنر قدسی در حیطه ی همه ی ادیان یکی است، اما تجلیات این پیام در میان هر دین اشکال خاص خود را دارد. در چارچوب مسیحیت این وجه در هنر شمائل برداری و در حیطه ی اسلامی در هنر تلاوت قرآن کریم، خوش نویسی، معماری قدسی، و نیز در برخی از آثار ادبی و عرفانی متجلی است.

حقیقت این است که اصطلاح «سنت» به معنایی که در دهه های اخیر در زبان فارسی در حوزه های دینی، فلسفی و جامعه شناسی به کار می رود، همانند اغلب کلمات مستعار فقط ظاهری عربی دارد و معنای اصلی خود را در پیوند با فرهنگ ایرانی از دست داده است. این کلمه در عربی معانی متعدد دارد که معروف ترینشان عبارتند از:

روش؛ آیین، رسم؛ عادت و دستور. در حوزه ی دین نیز تقریباً با همین معانی به کار می رود که به طور خاص مبین گفتار و کردار معصومان است. اصطلاحاتی از این دست که در فارسی مفهومی کاملاً مغایر معنای اصلی خود یافته اند، فراوانند. حتی برخی از مفردات و ترکیبات قرآنی که «سنت» یکی از آنهاست به رغم شأن نزولشان و این که «تغییر و تبدیل» در آنها جایز نیست، معنای دیگری یافته اند که کاملاً عکس معنای اصلی آنهاست. از جمله ترکیب معروف «کن فیکون» که اصلاً به معنای «شدن»، «به وجود آمدن» و «آفریده شدن» است، حال آن که در فارسی به معنای از میان رفتن و چیزی یا اساس کاری را درهم ریختن است. (دهخدا)

کلمه ی «سنت» نیز به مفهومی که در دهه های اخیر در گفتارها و نوشتارهای فارسی مصرف می شود ابدأ دارای مفاهیمی نیست که در واژه های عربی آمده است. دین پژوهان و دین اندیشان در بحث از سنت و سنت گرایی به مفاهیمی توجه دارند که در مقابل بنیادگرایی است، یعنی آن نوع دین داری و دین اندیشی که نظر به احکام و تعالیم اصیل در بستر تسامح دینی دارد و به خلاف بنیاد گرایی، امر به معروف را به حضور در عرصه ی سیاست و سررشته داری امور دنیوی ترجیح می دهد.

از سوی دیگر اهل فلسفه و جامعه شناسان از «سنت» معنایی را در نظر دارند که با تجدد خواهی یا با اندکی تسامح با مدرنیته در تقابل است. به عبارت دیگر سنت از منظر غالب فیلسوفان و به خصوص جامعه شناسان، به فرهنگ، اندیشه، آداب و رسوم اطلاق می شود که از حرکت و پویایی باز ایستاده و تبدیل به موانع مزاحمی در مسیر مدرنیته گشته اند.

اگر کمی با دقت به موضوع نگاه کنیم، «سنت» در بطن جامعه ی ایرانی معنایی دارد، به کلی متفاوت از آن چه که دین اندیشان، فیلسوفان و جامعه شناسان می اندیشند. این معنایی است که باید از درون ایران فرهنگی بیرون کشیده شود. ولی سنت گرایی چشم انداز دیگری هم دارد و آن سنت گرایی ایرانی است. این سنت گرایی با تعریفی که دین اندیشان از سنت دارند وفق نمی دهد، زیرا به رغم وابستگی به ریشه ها با فرهنگ و عقل جمعی جامعه یا به عبارت دیگر با تاریخ در حرکت است. یعنی که تحول می پذیرد و گرچه بنیاد اندیشه های کهن است ولی شماییلی امروزمین دارد. این سنتی است که به قول هانری کربن «قلب تپنده ی فرهنگ ایرانی» است. سنتی که در حکمت اشراق تبلور یافته، در عرفان ایرانی چهره نموده و تشیع را در دامانش پرورش داده است. این سنت نه در اساطیر اولین محصور است و نه با مدرنیته در تضاد، زیرا دیدگاهی است که از آغاز پیدایی اقوام ایرانی شکل گرفته و در طول تاریخ که متجاوز از چند هزار سال است، راه پوییده، خرده فرهنگ ها را جذب یا دفع کرده، مورد تأیید نسل های مختلف قرار گرفته تا به عصر حاضر رسیده است. بنابراین نواندیشی و تجدد گرایی، اکنون بخشی از این سنت است. سنت ایرانی به

گواهی تاریخ در هر کجا که مانعی فرهنگی در مسیرش دیده، آن را در خود هضم نموده و بی آن که هویتش را از دست بدهد، به صورت تازه ای بر بنیاد اندیشه های کهن ظاهر شده است.

در اینجا شاید این تصور پیش آید که تعریف مذکور را می شود برای فرهنگ نیز به کار برد، ولی باید توجه داشت که فرهنگ در بستر سنت یعنی بر بنیاد دیدگاه های مقطعی پدید می آید که یا باقی می ماند و یا از بین می رود. فرهنگ ممکن است از میان برود ولی سنت از میان نمی رود، زیرا اگر از میان برود یک سنت نیست.

سنت ایرانی دیدگاه های درهم تنیده ای است که شناخت هر یک از آن ها به حوزه ی خاصی از فرهنگ مربوط می شود. چنین مفهومی از سنت بسیار استثنایی است و هیچ سرزمینی را نمی توان یافت که همانند ایران همه ی عوامل سنت ساز آن از دین گرفته تا زبان و دیگر عناصر فرهنگی چنان درهم ممزوج شده باشند که واحدی غیرقابل تفکیک را تشکیل دهند.

کهن ترین سرزمین های جهان عبارتند از: چین، مصر، یونان، هند و ایتالیا که در هیچ یک سنت به معنایی که در ایران حضور دارد، دیده نمی شود. از این روست که همه ی ایرانیان را باید سنتی دانست. هیچ ایرانی ای نیست که پای بند سنت نباشد، برای مثال هر ایرانی با هر عقیده و اندیشه ای نوروز و آیین های وابسته به آن را پاس می دارد. همین سنت ها بوده اند که عامل اصلی حفظ تمامیت ارضی این سرزمین در درازنای تاریخ شده اند. غالباً گفته می شود که زبان فارسی عامل اصلی پیوند اقوام ایرانی است، حال آن که اگر نیک بنگریم تأثیر سنت های مشترک مهم ترین عامل در پیوند میان آنان است و لاجرم مهم ترین عنصر در حفظ تمامیت ارضی کشور. البته سنت های دینی هم نیروی خاص خود را دارند، ولی وسعت و گسترششان در هیچ ملت و دولتی به میزان سنت های ملی نیست، زیرا در هیچ ملت و دولتی دینی واحد وجود ندارد وقتی گفته می شود «سنت ملی» یعنی سنت و باوری که مورد قبول و احترام هر فردی است. بنابراین سنت بر اساس جامعه شناسی ایرانی جریانی است چندان کهن که بدایتش پیدا نیست و هم چنان

پویاست. چنین سنتی که تمدن‌ها و فرهنگ‌های مختلف را در خود پروریده و هضم کرده و آن‌ها را بدان گونه که خود می‌پسندیده، شکل و سامان داده و هم‌چنان نظر به آینده دارد، نمی‌تواند با مدرنیته در تضاد باشد و آن را به واپس‌گرایی و کهن‌اندیشی متصف کرد. سنتی که اکنون حضور دارد و پویاست یعنی تفکرات نوین هر عصری را آزموده و آن را جذب کرده یا پشت سر نهاده است.

شایسته‌ی ذکر است که مقصود از سنت ایرانی، سنتی است که در ایران فرهنگی و نه جغرافیایی حضور دارد. این سنت با فرهنگ‌ها و خرده‌فرهنگ‌ها که به غلط نام سنت بر آن می‌نهند، تفاوت دارد. سنت دیدگاهی است مورد تأیید یک جامعه‌ی بزرگ، ظرفی است که مظهر آن آمیزه‌ای است از زبان و فرهنگ و باورها و آداب و رسوم و دانش و ادب و هنر. سنت گرچه هیچ‌یک از این‌ها نیست ولی مجموعه‌ای از همه‌ی آنهاست. از همین رو می‌توان گفت شعر سنتی، پوشاک سنتی، موسیقی سنتی، غذای سنتی، اندیشه‌ی سنتی و امثال این‌ها. ولی هیچ‌یک از این‌ها به خلاف آن چه پنداشته می‌شود، مبین کهنه بودن آن چیز نیست، بلکه حکایت از اصالت آن موضوع دارد. آنان که «سنت» را با کهنگی و عدم پویایی مترادف می‌دانند نظر به معنای غیرایرانی آن دارند.^۱ معادل واقعی مفهوم سنت در فرهنگ ایرانی «هر چیز اصیل» است، یعنی هر آن چه که دارای نسب و گوهری شریف است.^۲

سنت ایرانی عقاید و آراء مورد پسند خود را که در طول زمان با آن‌ها مواجه شده، در خود جذب نموده ولی ریشه و هسته‌ی مرکزی آن به عنوان معیار اصلی باقی مانده است. از این سنت است که فنون ایرانی از شعر و موسیقی و خط و تذهیب گرفته تا قالی بافی و معماری و هنرهای وابسته به آنها هویتی خاص یافته و به اوج زیبایی رسیده‌اند. اعتبار هر یک از این هنرها به میزان بهره‌ای است که از سنت‌های ایرانی دارند.

۱- غالباً معادل Tradition است.

۲- از این رو Tradition را نمی‌توان در فارسی به «سنت» ترجمه کرد، زیرا معادل اندیشه‌ها و آداب کهن به کار می‌رود که نقشی در دنیای امروز ندارند. بر این اساس نمی‌توان آن را سنت به مفهومی که در فرهنگ ایرانی استنباط می‌شود، برابر گرفت.

سنت متعلق به یک ملت است، ملتی که سابقه ای کهن تر از تاریخ دارد، بدون سنت نمی شود هویت داشت. سنت ایرانی ریشه ی درخت تناور فرهنگ و هویت ایرانی است. سنت های ایرانی نو می شوند و خود را با زمان تطبیق می دهند، برخی از آنان چندان قدرت دارند که در رویارویی با فرهنگ های مهاجم پیوسته پیروز بوده و توانسته اند با زمانه ناسازگار بستیزند و آن را تحت تأثیر خود قرار دهند. ایرانیان زندگی خود را پیوسته بر بنیاد سنت هایشان سامان داده و استوار ساخته اند.

در ادبیات ایرانی نیز سنت یک مبحث بنیادین و ماناست. آن چه در گذشته ی ادبی ایران دیده می شود و در برخی حوزه های معنایی با سنت قرابت مفهومی و همپوشانی داشته است، واژگان و اصطلاحاتی نظیر «اصل» و «قالب» و «طرز بزرگان» و «شیوه» و «نهج» و... بوده ولی مسلماً گستردگی و وسعت معنایی «سنت» را نداشته است. برای مثال در طریقت رایج و شناخته ی شعر فارسی، مجموعه ی وسیعی از روابط دو سویه میان انسان و سایر انسان ها یا اشیاء یا جانداران شکل گرفته که به عرف و سنت بدل شده است. رابطه ی شمع و گل و پروانه و بلبل و این که بلبل ناله ها در عشق گل و به امید وصال او سر می دهد یا پروانه چه شیفتگی ها نسبت به شمع دارد و همیشه در آتش آن می سوزد، نمونه هایی بسیار معروف از این نوع سنت های تثبیت شده ی ادبی است، ادبیات کلاسیک فارسی، اساساً سرشار از چنین قواعدی است که بنیادهای آن طی سده های متمادی شکل گرفته و چند رشته از سنت های مستحکم ادبی را پی نهاده است. اما این رشته ها با عنوان صناعات بدیعی نظیر تناسب و مراعات نظیر و ... مطرح بوده است و هیچ گاه نه به جزء و نه به مجموعه ی آنها، عنوان سنت ادبی یا شعری یا حتی بدیعی و بیانی اطلاق نشده است.

بحث در این که سنت های ادبی چگونه پدید می آیند، بدون توجه به عوامل و مسائل دیگر زندگی بشر ناممکن است. زیرا «عوامل سازنده ی سنت های ادبی، ناخودآگاه جمعی، اسطوره، دین، تاریخ و جغرافیا هستند و به همین دلیل با کمترین تغییر در این عوامل، سنت های ادبی نیز دگرگون می شوند. چنان که ممکن است در این دگرگونی، چند نماد از میان بروند و چند نماد تازه پدید آید و حتی ممکن است

اساس نگرش سنتی در ادبیات تغییر یابد. برای نمونه، با آمدن اتومبیل، قطار و هواپیما، واژگانی چون محمل و کجاوه و کاروان در شعر معاصر جایگاهی ندارند. هم چنین در دوره ی معاصر با ورود نسبی مدرنیسم به ایران، نگرش ادبی به کلی دگرگون شده و داستان نویسی و شعر نو پدیده های این دگرگونی بوده اند. (اندیشه، ۱۳۷۶، ۸۳۱)

به بیان دیگر، سنت یک پدیده ی سیال و پویاست که ماهیتی فرهنگی دارد و عامل اتصال و هماهنگی و گاه همگانگی میان ذائقه ی فرهنگی و معنوی گذشتگان، معاصران و آیندگان در میان یک قوم می شود. سنت مبنای پیوندهاست. چنین پدیده ای، مبانی ژرف اجتماعی، اخلاقی، اقتصادی و علمی دارد و نه فقط مؤید تلاش و دستاوردهای نیاکان، بلکه عامل مانایی و الهام بخش معاصران نیز می باشد.

واقعیت این است که طیف موضوعات و مطالب شعر کلاسیک فارسی، محدودتر بوده و مرزبندی یافته است. این امر باعث گردیده است که در آن تحول و رشد ژرفایی جای باز کند. گسترش و بسط شعر کلاسیک فارسی، بیشتر مبتنی بر ژرفاگرایی آن است. تحول رباعی از رودکی به خیام، و غزل از سعدی به حافظ گواهی بر این خصوصیت است که همانا ویژگی مناسب سنت و نوآوری در شعر کلاسیک فارسی است.

شاهنامه بر بنیاد سنت های زبانی و تاریخی و اسطوره ای متداومی پدید آمده که تا قبل از حکیم فردوسی، بارها به نظم و نثر سروده و تحریر شده و سرانجام بر مبنای این سنت بزرگ و ریشه دار، در پرتو نبوغ و ابداعات بیانی و تصویری و تخیلی حکیم فردوسی به اوج رسیده است. شاهنامه های اسدی طوسی، دقیقی، ابومنصوری و... به خوبی گواه طی این حرکت تکاملی و تعامل سنت و نوآوری تا رسیدن به اوج قله ی حماسه سرایی در تاریخ ادبیات ایران است.

نمونه ی دیگر حافظ، غزلسرای جاودان ایران است. او در پرتو تجربه ای غنی از شعر غنایی فارسی، ترکیبی بدیع از شعر عاشقانه، وصفی و عارفانه دری را به وجود آورده و از هنرها و صناعات پیچیده ی ادبی

برای تکمیل و اعتلای غزلیات خود بهره گرفته است. شعر عاشقانه و عرفانی که با ظهور سنایی در ژانر غزل به اوج رسیده و محبوبیتی تام و تمام در میان مردم و اهل ادب یافته، به تدریج توسط استادان کم نظیری هم چون خاقانی، خواجهی کرمانی، سلمان ساوجی، عماد فقیه کرمانی، عبید زاکانی، جهان ملک خاتون و... بسیار پرورده و آبدیده شده است. در کنار اینان شاعران بی نظیری هم چون سعدی و مولانا آن را در دو شاخه ی عاشقانه و عارفانه به اوجی رشک انگیز رسانده اند و قابلیت های زبانی و زیباشناسانه ی عظیمی بدان بخشیده اند. در پرتو چنین سنتی بوده که استاد بی همتای همه ی اعصار و بلکه شاعر بی مانند بشری، حافظ ظهور کرده و چکیده ای از این سنت غنی را در پرتو نبوغ و نوآوری های ظریف خویش سامان داده و به نهایت رسانده است.

در هنگامه ی شکوفایی فرهنگی و تمدنی، سنت نیز جامه ی مدنیت و فرهنگ نو می پوشد و هم چون عنصری نو در عرصه ی زمان احیا می شود. این تداوم و نوشدگی در پرتو سنت، خود زمینه ساز سنت های تازه است. بدین ترتیب هر امر نو، بدل به سنت می شود و سنت، قابل قبول برای عامه و عرف پذیرفته در میان یک ملت محسوب می شود. اما اگر سنت تکرار شود و این تکرار در پرتو نوآوری و بدایع و نبوغ تازه مشمول تحول نگردد، انحطاط آغاز می شود و سنت خود زمینه ی زوال و فتور خود را فراهم می سازد.

سنت در معنای کلی تر آن مشتمل بر اصولی است که انسان را به عالم بالا پیوند می دهند و حال آن که، از منظر دیگر، دین را می توان به معنای اصلی همان اصولی تلقی کرد که از عالم بالا وحی شده، و انسان را به مبدأ خویش پیوند می دهند. در این مورد، می توان در معنایی محدودتر سنت را به کارگیری این اصول (دین) دانست. بنابراین، سنت مشتمل بر دین و متضمن حقایقی با ماهیتی فرا انسانی بوده، که ریشه در ذات واقعیت بماهو دارند. (نصر، ۱۳۸۰، ۱۳۵)

از دیدگاه سنت گرایانه، سنت واقعی ازل و جاویدان است. ولی این امر از اصالت کامل یا اعتبار هر دین و سنت خاص آنها نمی کاهد و آنها را نفی نمی کند، چرا که همه ی ادیان باستانی و الهی از یک مرکز

نشأت می گیرند. بنابراین، هم سنتی یگانه وجود دارد و هم سنت های متکثر؛ بدون این که یکدیگر را نفی کنند.

سخن گفتن از سنت به معنای تأیید و اثبات امر قدسی در هر پیام «اصیل» (چیزی که از اصل می آید، می تواند اصیل باشد و اصالت داشته باشد) فرو فرستاده شده از آسمان است. (همان، ۱۴۴) در واقع منظر سنتی پیوند وثیقی با فهم امر قدسی (مقدس) دارد. زیرا در منظر انسان سنتی، امر قدسی در ذات واقعیت، خانه دارد و انسان سنتی نسبت به امر قدسی همان فهمی را دارد که نسبت به واقعیت دارد و به طور طبیعی آن را از امور غیرواقعی باز می شناسد. (همان، ۱۴۵)

ذات قدسی از این حیث که ذات قدسی است، مبدأ «سنت» است و چیزی که سنت است از ذات قدسی جدایی ناپذیر است و باز هم باید تأکید کنیم که این امری است که فقط برای انسان سنتی قابل فهم است و کسی که درکی از ذات قدسی ندارد، نمی تواند منظر سنت را درک کند، و این در حالی است که انسان سنتی هرگز از درک ذات قدسی جدا نشده است. با این توصیف، ذات قدسی بیشتر به خونی می ماند که در شریان های سنت جاری و ساری است. سنت حضور ذات قدسی را به درون همه ی عالم گسترش می دهد و تمدنی می آفریند که ذات قدسی در همه ی سطوح آن تجلی دارد. (همان، ۱۴۶)

هنر نوعی از آفرینش و سازندگی است که با زیبایی توأم باشد و غایت آن زیبایی و بیان زیبایی است. زیبایی در نظام سنتی یک صفت الهی است. (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۱۸) (ان الله جمیل و یحب الجمال) [حدیث نبوی از پیامبر اسلام (ص)] خداوند انسان را به بهترین و زیباترین صورت (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۴۸) (صورکم فاحسن صورکم) (مؤمن، ۶۴) یعنی به صورت خود آفرید (نفخت فیه من روحی) (فجر، ۲۹) و روح خود را در او دمید. (بورکهات، ۱۳۶۹، ۱۱) بنابراین خداوند اولین هنرمند و کمال زیبایی است [هو الله الخالق الباری المصور (حشر، ۲۴): یعنی او خدایی است که آفریننده و پیکرتراش و نقش آفرین است]. انسان که دارای نفخه ی روح الهی است، و خود مظهر زیبایی خداوند است، سعی می کند تا معانی را در بهترین

صورتی که برای او امکان دارد، در خارج خلق کند. پس هنر قبل از این که اثری انسانی باشد، صنع الهی است و مظهر زیبایی، آفرینندگی و خلاقیت است. (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۲۸)

از دیدگاه سنت، زیبایی متضمن الهی بودن هنر است، زیرا زیبایی صفت و مظهر الهی است. اصولاً لازمه ی واقعیت و حقیقت و وجود، زیبایی است، زیرا خداوند زیباست و همه چیز را زیبا آفریده است. (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۱۸) به عبارت دیگر جوهر هنر زیبایی است. (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۱۶) زیبایی ای که متعلق به خدا است و بلکه تجلی خدا در صورت های هنری است. از دیدگاه سنت، هنرمند دست خداوند و در این صورت آثار هنری بشر (سنتی) جز تقلیدی از صنع الهی نیست، به طوری که «الیاده» تقلید را یکی از ارکان اصلی زیبا شناسی جهان سنتی به حساب می آورد. (الیاده، ۱۳۷۸، ۴۷)

هنر سنتی بر وفق بینش روحانی از جهان، روشنی بخش لفافه های وجود است، بنابراین، هرگز از زیبایی عاری نیست. (بورکهارت، ۱۳۶۹، ۸) در جهان سنتی، همیشه حقیقت با هاله ای زیبایی که مبین حضور و درخشش جلوه ی حق است، بر مرتبه ی بشری فرود می آید؛ هم چون وحی که لاجرم زیباست. خواه به صورت قرآن عربی باشد یا تورات عبری یا وداهای سانسکریت یا به صورت مسیح یا بودا (نصر، ۱۳۸۰، ۴۵۱)، سنت واجد قوه ی سری است که با نقل و انتقال الگوهای مقدس، اعتبار روحانی صورت ها را تضمین می کند. این قوه، آفریننده ی سبک و شیوه ی هنر و تمدن سنتی است. (بورکهارت، ۱۳۶۹، ۸) یک اثر هنر سنتی، شاهد و گواهی بر جمال خداوند و نمونه ای است از آن چه انسان باید همان باشد؛ به همان صورتی که به دست خداوند خلق شده است. یعنی یک اثر هنری کامل، یک سرچشمه ی معرفت و یک مجرای انتقال رحمت برای عالمی که او به عنوان همان موجود اصلی و محوری ای - که در فطرت و تقدیرش قرار دارد- در آن به سر می برد. انسان برای این که خودش یک اثر هنری باشد، باید به انسان خلیفه الله تبدیل شود. (نصر، ۱۳۸۰، ۴۵۲) هم چنین هنر سنتی بر علمی استوار است که ماهیتی قدسی دارد و محملی برای انتقال معرفتی با سرشت قدسی است. (همان، ۴۲۳) بنابراین، خاستگاه هنر سنتی یک

خاستگاه صرفاً بشری نیست. به علاوه این هنر همراه با رمز است و با رمز پردازی ذاتی موضوع مورد اهتمام خود تطبیق می کند؛ معنایی که در حجاب صورت هنری پیام می رساند و خود را به گونه ی رمز جلوه گر می سازد. (ندیمی، ۱۳۷۸، ۲۷) به عبارت دیگر، هنر سنتی نه بر امر موهوم بلکه بر امر واقعی استوار است. (نصر، ۱۳۸۰، ۴۲۵) هر کسی که مفاد و معنای هنر سنتی را دریافته باشد، می داند که منشأ صوری این هنر، یک منشأ فوق فردی و همان عالم ثابت ذوات یا مثل یا عالم ملکوت است که سرچشمه ی افکار و معارف سنتی نیز می باشد. به همین دلیل است که با از کف رفتن معرفت قدسی یا عرفان، با تخریب هنر سنتی نیز مواجه می باشیم.

هنر سنتی آمیزه ای از زیبایی، فایده، و به عمیق ترین معمای کلمه کارکردی است. (همان، ۴۲۶) هنر سنتی به جمالی اهتمام می ورزد، که مطلق است و عین واقعیت. هنر سنتی با ساحت باطنی حق به معنای دقیق کلمه مرتبط است و از مجرای این هنر است که یک معرفت دارای سرشت قدسی جلوه گر می شود و در مقام ظاهر به کسوت محسوسات در می آید. (همان، ۴۴۵) البته درک این معنا تنها از انسان سنتی بر می آید. مقدس چیزی است که امر الهی در آن حاضر باشد. در نتیجه، هنر مقدس هم هنری ست که در آن حضور و قرب حق باشد و دیدن آن، انسان را به یاد خدا بیندازد. (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۱۸) هنر قدسی انسان را از کثرت متوجه ی وحدت می کند و او را از غفلت و نسیان بر حذر داشته و به بارگاه قرب الهی رهنمون می سازد. (همان، ۳۱۹) از آن جا که هنر سنتی نیز با امر الهی همراه است، هنر قدسی در بطن هنر سنتی نهفته است و همانند دین، هم حقیقت است و هم حضور. (نصر، ۱۳۷۹، ۷۵ و ۷۶)

سنت از طریق هنر قدسی خود فضایی را پدید می آورد و شکل می دهد که در جای جای آن، حقایق آن سنت جلوه گر است و در چنین فضایی آدمیان در عالمی سرشار از معنا و در موافقت با واقعیت سنت مورد نظر، تنفس و زندگی می کنند. به معنای دیگر، سنت پیش از شرح و بسط نظام های الهیاتی و فلسفی خود، هنر قدسی اش را پدید می آورد. این امر در همه ی ادیان الهی و غیر الهی از جمله؛ آیین بودا،

مسیحیت و اسلام مشهود است. سرانجام، این که تقسیم کردن هنر به مقدس و غیر مقدس از دستاوردهای دنیای مدرن است، والا در تمدن های سنتی (به خصوص در شرق) که غیر از سنت چیز دیگری نبوده است، چنین تقسیمی معنی ندارد. (بورکهارت، ۱۳۶۹، ۵۹)

سنت به معنی حقایق و اصولی است که دارای منشأ الهی بوده و در طول تاریخ زندگانی زمینی بشر همواره با آدمی بوده است. سنت معرفتی متعالی است که هم چون مبدأ و منشأ خود ازلی و ابدی، و مشتمل بر دین است. اسلام سنت را حقیقتی یگانه و آن را مترادف با دین می شناسد. سنت اسلامی به وحدت اهتمام دارد و آموزه ی تولید را لب الالباب همه ی ادیان می داند. (اکرمی، ۱۳۸۲، ۵۵)

در دنیای سنتی، سنت بر همه ی ابعاد زندگی احاطه دارد؛ از جمله بر هنر. سنت از راه هنر پیام خود را به انسان می رساند. هنر نوعی سازندگی است که با زیبایی همراه است. هنر مظهر زیبایی، آفرینندگی و خلاقیت است و از فطرت انسان مایه می گیرد. (همان)

هنر سنتی همواره زیبا و روشنی بخش مراتب وجود است. طبیعت ذاتی اشیاء را می شناسد و با قوانین حاکم بر هستی هماهنگ و منطبق است. هنر سنتی هم با شناخت و هم با امر قدسی سر و کار دارد، هم راز آمیز است و هم علمی (نصر، ۱۳۸۰، ۴۳۹ و ۴۴۰) و هم سرچشمه ی معرفت قدسی است. (همان، ۴۵۱)

در سنت ایرانی هر چیزی که مشخص کننده ی زمان و مکان و فردیت باشد کنار نهاده شده است. در سنت تصویری هنر ایرانی حذف عوامل جنبی و زمینی و هر نوع خصلت شخصی در تمام آثار حاکم است و از دنیای ظواهر، طرح ها و نمادهایی استخراج می شود. (صالحی پور، ۱۳۸۲، ۲۰۷ و ۲۰۸)

تحول هنر سنتی، با توجه به شکل ماهیت ساختاری اش، وجود دارد ولی به شکلی دیگر که در تاریخ تحول مکاتب هنری ایران شاهد آن بوده ایم.

هنر سنتی در پس الگوهای یکنواخت، در پی کشف جوهر چیزهاست، جوهری که هر بار در نحوه ی بیان هنرمند از نو زنده می شود و باز می تابد. در حقیقت با پیوند بین معرفت فنی و معرفت باطنی است که

هنر سنتی به معنای مورد نظر حاصل می شود. (همان، ۲۰۸ و ۲۰۹)

یکی از مشخصه های اصلی هنر ایرانی و در حقیقت جان مایه ی اصلی و حقیقی آن در تمام دوران تاریخی و حتی هنر پیش از تاریخ - که مانایی و شکوفایی فرهنگ و هنر ایرانی را سبب شده - جنبه ی قداست آن بوده، و اگر تحولی در ساختار زیبایی شناسانه ی آن صورت گرفته، صرفاً در جهت تعالی فنی و کشف و شهود هنرمندانه در بیان ظرایف و زیبایی های صوری بوده است و این همان چیزی است که در معماری، کتابت و کتاب آرایی، نگارگری، تذهیب، فرش و... پس از سال ها و قرن ها گذر عمر، هم چنان هویدا است و نسل امروز از مانایی و شکوه آن ها افتخار می کنند.

گفتار چهارم:

عشق در فرهنگ و هنر ایرانی

عشق در تاریخ فرهنگ و تمدن ایران زمین همواره به عنوان مبنای طبقه بندی دیدگاه های آرمانی و نیز خاستگاه و سرچشمه ی جوشان هنر و هنرمندی مطرح بوده است. شخصیت هنرمند ایرانی در این طریق از مسیر واقعیت ها گذر می کند تا به سر حد آرمان برسد. این تک سوار عاشق از همه ی منزل ها، دست اندازها، گردنه های جامعه و از موانع و دیوارهای رفیع بی نام و با نام، گاه به آرامی توأم با ترس و تردید و گاه به تندی، قدرت، سرعت و جسارت می گذرد تا به منزلگاه مقصود برسد.

مقصود از این همه فراز و نشیب، ورود به منزلگاه رضوانی عشق، ارزش های برتر، پاکی و شرافت، جوانمردی، عدالت، ظلم ستیزی، ایثار و زیبایی است و در اوج آن بارگاه ملکوتی خداست. در این مقام او به دانایی و شناخت متفاوتی از آگاهی عقیدتی به باور اسلامی می رسد. او «خود» و «خویشتن حقیقی خود» را می یابد که در ارتباط با آن معشوق یگانه معنا یافته است. او خویشتن خود را می یابد که با تمامی پدیده های هستی در منظومه ای از شور و شیدایی شریک است. با آسمان و زمین به دست افشانی و پایکوبی می پردازد و هم آواز با گل و دشت و دمن ترانه می خواند. گاه چون نمازگزاری بر برگ درخت و ریگ ریگ بیابان سجده می کند و زمانی چون عناصر و ساکنان هستی، عبادت می کند و به رکوع و سجود و خضوع می افتد. سماع، رقص، وجد، ترانه خوانی و عشق بازی هنرمند ایرانی را در جزء جزء پدیده های خلقت می شنویم و می بینیم، در آن صبحگاهی که او بر قله ی رفیع، تک سواری است که به جمع دیگر چابک سواران تیز رو پیوسته است. او به برترین، پاک ترین و زیباترین عشق، همان که منشاء پاکی ها و آگاهی ها و بزرگی هاست، رسیده است. آگاهی او شهود یک روح پالوده است به حقایق و خالق همه ی هستی. آگاهی او عرفانی ناشی از عشقی بزرگ و والاست که محبت به انسان ها نیز در آن جذب شده است. منشاء آگاهی او عشق است، عشقی که دانش را روشنایی بخشیده است. در چنین مقامی، هنر او تجسمی از

عشق و پرستش اوست، خواه این تجسم به شکل تجربی ظهور یابد و خواه به بیانی تجریدی.

در هنر ایرانی دو مفهوم اساسی از عشق قابل بررسی است. یکی عشق زمینی که مقدمه‌ی گذر از پله‌های اول نردبان وصل یار است و در آن انسان شکست و سوز از عشق به معشوقی زمینی را تجربه می‌کند تا آماده‌ی رهنمون شدن به سوی کوی دوست یا همان عشق حقیقی گردد. عشق به مادر، فرزند، همسر، استاد، شاگرد، هم‌نوع، وطن، زیبایی، دانش، زبان و فرهنگ و ... از جمله چشمه‌هایی می‌باشند که در آنها عشق‌های زمینی به جنبش و جوشش در می‌آیند تا با درک عمیق عشق نسیمی از کوی رحمت وزیدن گیرد و عاشق را به سوی دنیای حقیقی معشوق رهنمون سازد. دیگر عشق آسمانی یا حقیقی که همان مسیر حقیقت و کمال است. در این مسیر عاشق وصل یار پله‌های نردبان عشق را با شیدایی وصف ناپذیر می‌پیماید.

اگرچه در این مسیر عقل چراغ راه اوست، اما تصمیم با دل است و او از زمین و زمان رخت بر می‌بندد تا به کوی رحمت برسد. در این طریق عاشق به دنبال عشق‌های زودگذر زمینی نیست، بلکه حقیقت وصل را درک کرده و به کمال معشوق نزدیک می‌شود و با مشاهده و درک حقیقت، عناصر زمینی و زمانی برای او مفهومی مجازی و زودگذر پیدا می‌کنند که در این میان مفاهیمی چون محبت، ایثار، فداکاری و حتی کشته شدن در راه یار، به نوعی کوتاه کردن مسیر وصل و سرعت بخشیدن به دیدار معشوق است. ذات این مبحث در هنر ایرانی هویدا است اما شکل، رنگ و بافت آن در هنرهای مختلف، متنوع و متفاوت است. (رستمی، ۱۳۸۶، ۱۳۹)

۱- مفهوم عشق در هنر سنتی

«هنر سنتی» بر خلاف آن چه «هنر مدرن» نامیده می‌شود، از دامان معرفت ناب حضوری هنرمند، بر می‌خیزد و پیوسته به دنبال آن است تا آن حقیقت متعالی را در زیباشناسانه‌ترین گونه‌ی ممکن بیان کند، اما مسأله‌ی مهم در ادراک مبسوط هنر سنتی آن است که بدانیم در خصوص سنت، تعبیرها و تأویل‌های

مختلفی ارائه شده و می شود و به تبع طیف های مختلف نگرشی درباره ی سنت، هنر سنتی نیز بر آن قاعده مورد تبیین قرار می گیرد:

یک- اگر منظور از عشق، عشق مجازی یعنی دل بستگی به شهوات و نفسانیات و غرایز است، عقل خدایین و ایمانی چنین عشقی را محکوم می کند، زیرا عقلی که رو به سوی خدا دارد، تسلط شهوت بر انسان را نمی پسندد، مخصوصاً اگر شهوت به حد افراط برسد.

دو- اگر منظور از عقل، عقل متعارف و مراد از عشق، عشقی حقیقی و فنای فی الله باشد، این دو در مراحل با هم درگیری دارند، زیرا عقل در بند منفعت آدمی است و تمام اعضاء و جوارح او را به بند سودطلبی خود در می آورد، و عشق که از خودگذشتگی و ایثار در راه معشوق است، به هیچ وجه با خودمحوری سازگار نیست.

قصه ی همنشینی عقل مصلحت اندیش و عشق ستیزنده با زخارف دنیا، قصه ی تقابل و تناقض است. وقتی که این به خانه ی دل آید، آن دیگری باید از میانه برخیزد. پنبه ی نرم عافیت اندیشی و آتش سوزان عشق هرگز با هم نمی سازند.

سه- عارفان راستین کاملاً منکر عقل متعارف نبوده اند، بلکه آن را مانند چراغ و نردبان برای رسیدن به پشت بام معنی لازم می دانسته اند، اما وقتی انسان به آن بالا رسید، به این دیگر نیازی ندارد، یعنی در مرحله ی اول لازم و در مراحل بالاتر حجاب و زیان است. سعدی در این باره می گوید: «عقل با چندین شرف که دارد نه راه است بلکه چراغ راه است.» (سعدی، کلیات، ۱۳۷۲، ۸۸۹)

چهار- عشق حقیقی و عقل پرورده هیچ منافاتی با هم ندارند و در سیر و سلوک روحانی همواره همراه همد و با همد، زیرا عشق بهین به معنای فنای فی الله است و عقل برین به معنای ذوب شدن در توحید است. به قول استاد جوادی آملی «انسان آن گاه که به مرحله ی عشق می رسد، تازه می فهمد که عقل حقیقی همان عقل برین است.» (جوادی آملی، تفسیر موضوعی قرآن کریم، ۱۳۷۸، ۷۱ و ۷۲)

با عنایت به آن چه گفته شد در بررسی رابطه ی عقل و عشق سه گزاره ی زیر رخ می نماید:

الف- عشق محصول معرفت است. انسان با براهین عمیق عقلی (عقل نظری) به خدا ایمان می آورد و

با عزم و عشق و اخلاص از راه عقل عملی به او راه می یابد. اما این مرحله هنوز اول راه است.

ب- عقل در برابر عشق باطل می ایستد و آن را که در بند شهوات بودن است، محصور و محکوم خود

می کند. عقل شهوت و غضب و غریزه را در بند می کشد و به خدمت انسان در می آورد.

ج- انسان وقتی به مرحله ی عشق رسید، عقل متعارف را کنار می گذارد- چنان که انسان مؤمن در

مرحله ی ابتدایی عقل بدلی را کنار می نهد- و آن گاه به مقام حقیقی عقل بار می یابد. در این صورت عشق

فرمانروای عقل است. عشق در وجود انسان مانند حاکم است و عقل وزیر و مستشار وی به شمار می

آید. در این مرحله، انسان سالک به مقام جمع عقل و عشق می رسد، زیرا عقل برین همان عشق به عبادت و

فقط دیدن معبود است. (همان، ۷۲-۶۲)

عشق در فرهنگ اسلامی هرگز مقصد سفر نیست که مرکب راهوار سفر است و در جهان اگر پرتو

زیبایی نبود، مرکب عشق نبود. همه ی بینایی عشق، بسته به موهبت زیبایی است، و هنر، کنشی انسانی است

که زیبایی را نمودار می سازد. چنین است که در دیوان های عارفان نامدار این قلمرو، هر گاه بخواهیم

ردپای هنر را پی بگیریم باید به ایبایی مراجعه کنیم که سخن از عشق رفته است:

هاتفم گفت که جز غم چه هنر دارد عشق گفتم ای «خواجه عاقل»^۱ هنری بهتر از این؟

بکوش خواجه و از عشق بی نصیب مباش که بنده را نخرد کس به عیب بی هنری

عاشق و رند و نظر بازم و می گویم فاش تا بدانی که به چندین هنر آراسته ام (حافظ)

هر هنرمندی، هم چون سالکی، پس از جذب و کشف و الهام الهی، شور عشق در وجودش زنده می

۱- تعبیر «خواجه عاقل» که حافظ به کار می برد، معنایی مغایر با آن چه از آن عرفاً دانسته می شود، دارد. خواجه یه معنی «آقا» و عاقل به معنی «هوشیار» است، اما در این جا منظور حافظ در بیانی کنایی همان «مردک دیوانه» می باشد.

شود. حال آن که پیش از آشنایی با عشق حقیقی، محاکاتش در عالم حس، محدود بوده است. او در مرتبه ی نازل، گاهی به نفس پرستی که همان حب طبیعی است (و شایسته ی عنوان عشق نیست) سقوط می کند، اما در مرحله ی عالی تر، از مرتبه ی غریزی و حیوانی فراتر می رود و مقدمه ی عشق معنوی در او پدید می آید. عاشق در ابتدای راه، هم به خواست خود و هم به خواست محبوب می اندیشد، اما در مرحله ی بعد، در سیر معنوی خویش به نقطه ای واصل می شود که خواست معشوق را بر خواست خود ترجیح می دهد:

میل من سوی وصال و قصد او سوی فراق ترک کام خود گرفتم تا برآید کام دوست

عاشق در مرحله ی ترجیح دادن فرمان معشوق، تا بدان جا پیش می رود که اراده اش کاملاً در اراده محبوب، فانی می شود. این جاست که او در سیر کمالی خود در خیال یار غرق می گردد. بدین ترتیب عارف و هنرمند به مقامی رسیده است که به آن «کشف خیالیه» می گویند. عاشق، اکنون چنان با خیال معشوق در آمیخته که دوگانگی از میانه رخت بر بسته است. آن چه در این مرحله برای او اهمیت و اصالت دارد، یاد و خیال معشوق است. اکنون اگر او بر آن شود که حالی را که به آن رسیده است با بیانی زیباشناسانه و در بستری از عاطفه های انسانی چنان بگوید که نظیر همین حال برای مخاطب نیز پدید آید، پا در وادی هنر نهاده است.

این همه تأکید مؤکد بر اهمیت یاد او برای آن است که عاشق از خود و خودیت دور شود و سراسر همه «او» گردد. هنرمند، مانند هر عاشقی جویای معشوقی آن جهانی است و چون چنین معشوقی را در عالم محسوس نمی یابد، به یاد او پناه می برد و دل به خیال او می سپارد، و چنین است که گفته اند «هنر تجلی شیدایی است و شیدایی هر چه هست در عشق است. مسیحای عشق است که روح شیدایی در پیکر هنر می دمَد و اگر این روح نباشد، هنر نیز جسدی مرده بیش نیست. اگر شیدایی را از انسان باز گیرند، هنر را باز گرفته اند. شیدایی، جان هنر است. اما خود، ریشه در عشق دارد. شیدایی همان جنون همراه عشق است.

ملازم ازلی عشق، جنون و شیدایی نیز عاطف و معطوف و مترادف یکدیگرند.

به قول مرتضی آوینی «هنر، جوششی خود به خود و یا از سر بیخودی و شیدایی است که هرگز از آغاز با قصد تأثیر بر مخاطبان خاصی وجود پیدا نمی کند. کار عشق، به شیدایی و جنون می کشد و کار جنون به تغزل. تغزل، ذات هنر است. جنون، سرچشمه ی هنر است و همه از آن زمزمه های بیخودانه ای آغاز می شود که عاشق با خود دارد. او در تنهایی، جنونش را می سراید و این یعنی تغزل. هنرمند، در میان سایر انسان ها هم چون بلبل است در میان پرندگان، و وجه امتیاز او نیز در شیدایی حق است و بیان خوش.» (آوینی، مبانی نظری هنر)

عشق فرزند زیبایی است، هر قدر زیبایی خالص تر و محض تر باشد، عشق برآمده از آن نیز اصیل تر، خالص تر و ناب تر است. برخی فلاسفه سخن از عشق افلاطونی می گویند، اما منشاء این عشق کدام زیبایی است؟ آیا زیبایی محسوس زیبایی صورت های ظاهری و حسی است؟ قدر مسلم منشاء این عشق زیبایی دیگری است. آن زیبایی را زیبایی مثالی و ایده آل می گویند. در حقیقت زیبایی مثالی، از صورت معقول و باطنی و ملکوتی و مثال نشأت می گیرد؛ آن صور که در آسمان ها است نه زیبایی زمینی. زیرا این زیبایی زمینی منشاء عشق زمینی می شود، در حالی که عشق افلاطونی یا عشق آسمانی، منشاء و مبدأش زیبایی آسمانی است.

هنر سستی از عشق های پایداری سخن می گوید که عمیقاً با فطرت انسان ها در آمیخته است. برای همین است که بی وساطت شارحان و مترجمان در همه ی زمان ها و همه ی مکان ها می تواند با همگان و همگنان رابطه سازی کند و این ویژگی کمک می کند تا هنر سستی هرگز خوی پرخاشگرانه و متهم کننده نداشته و پیوسته در پی تفاهم ذوقی و ذهنی با همه ی جهان باشد.

۲- رابطه ی عشق با هنر

هنر منشاء الهی دارد و جنبشی است از سوی انسان تا بتواند درد هجران را کاهش دهد. منشاء عشق در هجران است و هجران توأم با دردی است که جز با وصال معشوق پایان نمی گیرد. انسان درد خدا دارد و عاشق کمال مطلق است و این درد و عشق او را از درون به سوی حق می کشاند. واقعاً روز نافرجام جلوه کردن عشق های عرفانی در ادب فارسی و پایان یافتن آن با مرگ عاشق این است که نشان دهد وصل در این دنیا بین عاشق و معشوق اتفاق نمی افتد. عاشق انسان است و معشوق واقعی خداست که گاه در چهره ی لیلی و گاه در چهره ی شیرین ظاهر می شود، انسان در این خاکدان از وصل دور است و جز با مرگ و آزاد شدن جان از قفس بدن، این هجران پایان نمی پذیرد (تاجدینی، اهتزار روح، ۱۸۴).

دلم از وحشت زندان سکندر بگرفت رخت برکندم و تا ملک سلیمان بروم

کار هنری از ستایش فطری روح هنرمند در برابر حقیقت سرچشمه می گیرد و می کوشد جمال و کمال آن حقیقت را برابر درک خود متجلی سازد. هنرمند مانند همه ی انسان ها چون جلوه ای از پرتو جمال و کمال الهی را دیده، عاشق شده است:

از ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد عشق پیدا شد و آتش به همه عالم زد (حافظ)

آفرینش آثار هنری توسط انسان، ستایشی است از این درک و ناله ای است عرفانی:

شاعر نیم و شعر ندانم که چه باشد من مرثیه خوان دل دیوانه ی خویشم

از آن جا که زیبایی وجود دارد، عشق و طلب هم وجود دارد و تجلی این عشق و طلب در آثار هنری است. به عقیده ی فلاسفه ی الهی تمام حرکت هایی که در این عالم است، حتی حرکت جوهریه که تمام قافله ی این عالم طبیعت را به صورت یک وجود واحد به جنبش درآورده، مولد عشق اند. (مطهری، فلسفه اخلاق، ۱۳۷۲، ۵۷).

هنرمند به اندازه ای که عارف به جمال و کمال الهی و قلبش لبریز از عشق او باشد، هنرش ناب و الهی

است. مطهری در این زمینه معتقد است: «ذوق هنری با عرفان تناسب بیشتری دارد و از این رو عرفا توفیق یافته اند تا مدعای خویش را به زبان هنر در میان عموم اشاعه دهند». (تاجدینی، اهتزار روح، ۱۸۵)

یکی از بارزترین نمودهای رابطه‌ی عشق و هنر، در هنرهای ایرانی چون معماری و تزیینات آن، کتاب آرای و جلدسازی، نگارگری و تذهیب، شعر و نثر، و نقاشی قهوه خانه است. برای مثال نقاشی قهوه خانه، بازتابی اصیل و صادق از هنر هنرمندانی عاشق، تنها و دلسوخته است. هنرمندانی مظلوم و محروم از تبار مردم ساده دل و آینه صفت کوچه و بازار، آنانی که پس از قرن ها سکوت، زیر سقف تاریک قهوه خانه ها در خلوت عارفانه ی تکیه ها و حسینیه ها، در سر هر کوی و برزنی، چشم در چشم مردم دوخته اند و در محفل پر انس و الفت آنان، بغض معصومانه شان را یکباره شکسته اند. در ستایش راستی ها و مردانگی ها نقش ها زده اند و حکایت بدی ها و پلیدی ها کرده اند. رنگ سرخی نشانده اند بر تن بوم و دیوار که گویی لخته لخته ی خون های خشکیده ی مظلومیت های از یاد رفته بود و رنگ سبزی گزیده اند به پاس یاد بهار سرسبز و پرتراوت روح و اندیشه ی راستان و آزادگانی که در جان و دل و خیال و باور مردم قرن های قرن، نسل به نسل، سینه به سینه، تا به روزگارشان، به یادگار مانده بود و چه جاودانه و همیشه پایدار و ماندنی.

هنرمندانی عاشق و صادق، با کوله باری از محنت و تنهایی و دلتنگی آمده اند، با چشمانی خیس و پرگریه به دشت سرخ کربلا رفته اند، به یاری آزادگان، رو به سوی شاهنامه نهاده اند، همه یلان و پهلوانان آزاده ی این مرز و بوم را به یاری طلبیده اند، هم رزم رستم شده اند، هم راز سیاوش مظلوم.

نقاشی قهوه خانه پدیده ای نوظهور در تاریخ نقاشی این دیار بوده است که همراه با حفظ تمامی ارزش های منطقی هنر مذهبی و سنتی ایران، به ضرورت نیاز و خواست مردم و به پاس احترام به باورهای مردم متولد شده است. مردمی که شمایل مقدس امامان بزرگوارشان، تصاویر حماسه های جانبازی و ایثار پیشوایان دینی شان را، نه به دلیل آذین و نقش و نگاری، که به دلیل حرمت ایمانشان و برآوردن نذر و

نیازشان می خواسته اند. مردمی که در راستای گذر زمان، یلان و آزادگان شاهنامه ی حکیم توس را از خیال به نقش می طلبیده اند، تا مگر در همدلی و مونس با راستان و پهلوانان شاهنامه، غرور ملی از کف رفته ی خویش را باز یابند و رستمی را طلب می کرده اند تا مگر بیاید و داد از بیدادگران زمانه شان بگیرد. در چنین روزگاری بوده که هنرمندان بی ادعا، مقابل دیوار قهوه خانه و در ایوان حسینیه ها و تکیه ها و بر سکوی گود زورخانه ها نشسته اند و گوش جان به سخن نقالان داده اند و چشم در چشم مداحان دوخته اند، رنگ ها را ساییده اند و کاسه های سفالی و شسته شان را پر از رنگ کرده اند، هر چه را که شنیده اند و در دل داشته اند بر تن دیوار و بوم نقش زده اند، نقشی تنها به مدد خیالشان و خیالی به گستره و وسعت تمامی قصه ی ماندن و بودن خاکشان و استقامتی به بلندای آرمان های تبار و اجدادشان. خیالی که چون در چهار دیواری بسته و بی نور قهوه خانه ها به نقش می نشسته، بی شمار دریچه های پرنور سرزمین های پرافتاب رزمگاه های نبرد را بر روی همگان می گشوده است. خیالی که هنرمندان عاشق را به دشت کربلا می برده، در نیم روز نبردی جاودانه و ابدی در چشم تاریخ، خیالی که خون سرخ سیاوش را چون بر زمین تفته و خشک بدگمانی ها و تهمت ها می ریخته، دشتی از سبزه و گل می آفریده است.

این همه حقیقت ذهن گرا و خیال پرداز نقاش ایرانی، جستجوی معنوی او در پی دنیایی سوای دنیای مادی را باید مدیون تفکر و الهامی دانست که در دوران ظهور و شکوفایی اسلام، سبب ساز نوعی وحدت و خلوت و عبادت هنرمندان این سرزمین می شود، تا جایی که گویی پس از این زمان، هنرمند نقاش، بیش از آن چه در اندیشه ی آفرینش و کار و خلاقیت هنری باشد، دل به ریاضت و اتصال در برابر خالق این جهان می سپارد، همان انگیزه و شور و حالی که به عنوان مثال تذهیب کار مخلص را وا می دارد تا به درازای عمرش، تنها در تذهیب صفحه ای از کتاب خدا، پایداری ایمان و عشقش را نشان دهد. اما تحول نقاشی ایرانی به مفهوم و معیار امروزی اش، جدا از عرفان هنر تذهیب، سوای افسون و اعجاز نقش های پرنرنگ و زیبای کاشیکاری و سایر هنرهای بومی و سنتی، بدان هنگام شکل می پذیرد که با افسانه های ملی و بومی

پیوند می خورد و این چنین است که میان عشق و هنر ایرانی، رابطه ای دیرین، عمیق و شیرین برقرار می گردد که ناشی از معرفت هنر و هنرمندان ایرانی به سیر و سلوک عرفانی و درک عشق آسمانی و حقیقی است و پرواضح است که رمز ماندگاری، مانایی و اثرگذاری هنر ایرانی، از جمله معماری، کتاب آرایشی، نقاشی و... نیز بر این اساس می باشد.

۳- مفهوم عشق در ادبیات

حافظ شیرازی با ابراز نظرهایی مشابه که درباره ی عشق و عقل دارد، متکی به سنتی کهن با شاخه هایی گوناگون است. این که عشق موضوع اصلی شعر حافظ است، قاعدتاً شناخته شده است. او بارها گفته است که سرشت و سرنوشت یک عاشق را دارد. حافظ در ابیاتی بی شمار، عشق را در کنار «رندی» می نهد؛ شیوه ای دیگر از زندگی که معرف شاعران فارسی زبان است. این بیت به بهترین وجه معنای رندی را نشان می دهد:

کجا یابم وصال چون تو شاهی من بد نام رند لالابالی (حافظ)

باری، رند کسی است که از نام و ننگ در جامعه نمی پرسد و برخلاف هنجارهای اجتماعی زندگی می کند، و نهایتاً با در پیش گرفتن این شیوه از زندگی، در خلاف عقل متعارف عمل می کند. بنابراین، آن جا که حافظ در اشعارش عشق و رندی را به هم پیوند می زند، تقابل عقل و عشق را نیز در نظر دارد.

عاشق و رند و نظر بازم و می گویم فاش تا بدانی که به چندین هنر آراسته ام

نفاق و زرق نبخشد صفای دل حافظ طریق رندی و عشق اختیار خواهم کرد (حافظ)

در بیت اخیر، رندی در تباین با نفاق ظاهر می شود تا دیوانگی متضمن در شیوه ی رندانه زیستن، نخستین جنبه ی مثبت خود را بیابد. می دانیم که حافظ نه تنها عاشق، بلکه سراینده ی عشق است و خود معترف است که او را عشق تعلیم سخن داده و شاعر ساخته است و شهرت شاعری خود را نیز مدیون

همین آموزش است:

مرا تا عشق تعلیم سخن داد حدیثم نکته ی هر محفلی شد

زیور عشق نوازی نه کار هر مرغیست بیا و نوگل این بلبل غزلخوان باش (حافظ)

آن چه جهان را به جنبش می آورد و ادامه ی حرکت آن را ممکن می سازد، و در اساس وجود جهان را به اثبات می رساند، عشق است؛ اشتیاق بازگشت به مبداء و غم غربت ملکوتی است. نغمه ی ستایش عشق، هم چون اساس و نیروی محرکه ی کل عالم وجود، بسیار پیشتر از حافظ در شعر فارسی یافت می شده است. برای مثال در پیشگفتار «خسرو و شیرین» نظامی با عنوان «کلامی چند درباره ی عشق» می خوانیم:

فلک جز عشق محرابی ندارد جهان بی خاکِ عشق آبی ندارد

غلام عشق شو کاندیشه این است همه صاحب دلان را پیشه این است

جهان عشق است و دیگر زرق سازی همه بازی است الا عشق بازی

اگر نه عشق بودی جان عالم که بودی زنده در دورانِ عالم (نظامی گنجوی)

از جلال الدین محمد رومی نیز اشعاری مشابه می خوانیم:

عشق امر کل، ما رقعہ ای، او قلزم و ما جرعه ای او صد دلیل آورده و ما کرده استدلال ها

از عشق کردم مؤتلف، بی عشق اختر منخسف از عشق گشته دال الف؛ بی عشق الف چون دال ها

(مولوی)

اما نیروی عشق که قادر است جهان را به جنبش در آورد، در نزد مولانا از آن جا که اغلب در رفیق طریق متجلی می گردد، بیشتر در مدح شمس الدین تبریزی یا صلاح الدین زرکوب و یا حسام الدین نمایان می شود.

بیت زیر نشان می دهد که حافظ نیز نگاهی مشابه دارد:

جهانی فانی و باقی فدای شاهد و ساقی که سلطانی عالم را طفیل عشق می بینم (حافظ)

حافظ چون عارفان ماسبق، در عشق آن امانت الهی را می بیند که- آن چنان که در سوره ی احزاب آیه ۷۲ آمده است، خداوند نخست بر آسمان ها و زمین عرضه کرده است و چون آن ها از تحمل آن سر باز زده اند و بار این امانت نتوانسته اند بر دوش کشند، آن گاه به انسان عرضه داشته است:

آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعه ی کار به نام من بیچاره زدند (حافظ)

و در جای دیگر می گوید:

عاشقان زمره ی ارباب امانت باشند لاجرم چشم گهربار همانست که بود (حافظ)

در اروپا و خیلی جاهای دیگر این اعتقاد وجود دارد که شعر فقط شعر عشق است. اما شاید باید مفهوم عشق را توسعه داد. چون در قدم اول عشق، یک عشق زمینی است که معمولاً به جنس مخالف است. اما عشق هایی چون عشق مادر و فرزندی و ... نیز وجود دارد و همین طور عشق هایی نسبت به ارزش ها و عقاید و آب و خاک و ... ولی در میان عموم مخاطبان شعری که بیشترین علاقه را در بین خوانندگان ایجاد کرده، شعر عاشقانه ای است که مضمون آن یک عشق زمینی است. همین شعر حاوی عشق زمینی را گاهی با مفاهیم عامی در می آمیزند و تبدیل به یک عشق عمومی می کنند که آن هم یک سبک شاعرانه است. ولی این مسأله تنها مختص به قرن های اخیر نیست. در حقیقت با اجتماعی شدن فلسفه ها، ایدئولوژی ها، آرمان ها سایه ی خودشان را بخصوص با آغاز دوران مشروطیت روی شعر فارسی انداخته اند. یعنی این که به ذهن شاعران رسیده است که می بایست مفهوم عشق را در شعر وسعت دهند.

ما به عنوان خواننده در قدم اول از شعر، عاطفه می خواهیم. این عاطفه می تواند عشق یا محبت باشد ولی در هر صورت باید با کلماتی بیان گردد که عاطفی باشند. این موضوع دغدغه ای است که هم اکنون در میان شاعران معاصر وجود دارد.

بدین ترتیب آن چه که سبب جان بخشی و تحرک شعر می شود، عاطفه و احساس فداکاری و جان فشانی نسبت به دیگری است. حال این عاطفه می تواند با نوعی عشق زمینی خلاصه گردد- که غالب

شعرهای محاوره ای و عامیانه از این دسته اند- و یا ممکن است به حقیقت آسمانی عشق نظر داشته باشد که عموماً در شعرهای عاشقانه ی عارفانه به چشم می خورد.

۴- عشق در نگاره های ایرانی

عشق نگین هنر ایرانی و یا به معنای کاربردی تر، عشق قلب هنر ایرانی است. تمثیل نگین جنبه ی زیباشناختی و تمثیل قلب، جنبه ی کاربردی عشق را آشکار می نماید. این قلب حساس با تپش های بی انتهای خود شور وجد و شادابی و رمز و راز و زیبایی و معانی بلند و متعالی را به مضامین و تصاویر می بخشد. رنگ و خط و سطح و ترکیب بندی^۱ و زمین و آسمان و انسان و فرشته و دیو و پری و طبیعت و دشت و دمن هنر ایرانی- به ویژه نگارگری- حتی متافیزیک، هنر ایرانی را سیلانی بی امان و صعودی انتها ناپذیر می بخشد تا همیشه و تا ابدیت این هنر را در طراواتی پایان ناپذیر و وجد و شادابی غوطه ور نماید. شایسته ذکر است که هنر اسلامی ایرانی در قلمرو بصری با سه بیان تجرید^۲ و آبستره (که در اسلیمی ها و ختایی ها و بته سرکج ها، ترنج ها و لچک ها و گره ها و انواع خطاطی ها ظهور می یابد)، فیگوراتیو^۳ (در نگارگری ایرانی، گل و مرغ و نقاشی قهوه خانه ای و قاجار نمایان می شود) و کاربردی^۴ با ترکیبی از دو عنصر بالا (که در هنرهای صناعی جلوه گر می شود) در عرصه ی فرهنگ و تاریخ هنر ظاهر شده است.

نگاهی به تاریخ هنر نگارگری در ایران و مکاتب عمده ی سلجوقی، ایلخانی، تیموری و صفوی در شیراز، تبریز، بخارا و قزوین گویای ارتباط تنگاتنگ بین تحولات باطنی در اندیشه ی اسلامی و نگارگری ایرانی اسلامی است که موجب سیر صعودی تعمیق زیباشناختی در روندی تاریخی در این زمینه ی هنری

-
- 1- Composition
 - 2- Abstract-Expression
 - 3- Figurative- Expression
 - 4- Functional- Expression

شده است تا به آن حد که مضامین به تدریج از سطح به عمق ارتقاء پیدا نموده و از ساحت طبیعت^۱ به فوق طبیعت^۲ معنا می یابند. این بدان دلیل است که عرفان و عشق قدم بر عرصه ی هنر ایرانی گذاشته است. خاستگاه هنر ایرانی مبانی عرفانی و فلسفی خاصی است که بدون آنها اصولاً هنر ایرانی نمی تواند موجودیت یابد. این عناصر که عمیقاً بر مضمون و شکل و کلیه ی عناصر بصری تأثیر می گذارند، عبارتند از: مثال، تجلی و نور است.

اصولاً موجودیت هنر ایرانی وابسته به این عالم مثال است. نگاره های ایرانی، این فرصت را به هنرمند می دهند که با تشبیهات شگفت، موجودات افسانه ای و زیبایی های خارق العاده و اشارات های بصری حقایق ماورایی را بیان کند.

زیبایی شناختی هنر ایرانی، برخاسته از مبانی عرفانی و فلسفی تجلی است و ارتباط تنگاتنگ عشق و تجلی. مفهوم الله «نور السماوات و الارض» (شعرا، ۳۵) نه به تنهایی بلکه در کنار عالم مثال و مقوله ی تجلی، منشاء عرفانی و فلسفی رنگ در هنر ایرانی - به ویژه نگارگری و تذهیب - است. اما عشق، خاستگاهی است که برخی از نگاره ها در هنر ایرانی از جمله نگاره های عاشقانه، علاوه بر منابع فوق از تشعشع خاص آن برخوردارند و تحت تأثیر عشق، یکایک اجزای نگاره ها از قصه گرفته تا عواملی چون طبیعت و انسان و حیوان و شکل ها و رنگ ها به صورت مضاعفی، از حالت طبیعی خارج شده و حالت استعلایی به خود گرفته و وارد وجد و شوری عاشقانه می گردند. اصولاً هنرمند تمام مهارت های خود را در هنر ایرانی به کار می گیرد تا بتواند اشیاء و پدیده ها را به این منابع فلسفی و عرفانی نزدیک نماید.

یکی از اجزای جداناپذیر در نگاره های ایرانی، طبیعت است. عناصر طبیعت عبارتند از: کوه، چشمه، درخت، گل، حیوان و آسمان. طبیعت در کل نگاره ها، مظهري از زیبایی آرمانی بهشتی است که قبلاً به زبان وحی و به صورت کلمات و تشبیهات ادبی در قرآن کریم ذکر شده و ذهن هنرمند و فرهنگ عمومی جامعه

1- Nature
2- Metaphysic

را از زیبایی نمادین خود انباشته است. طبیعت نگاره های ایرانی طبیعت «واقع گرایانه»^۱ نیست، بلکه طبیعی «رمز گرایانه»^۲ است و سرشار از رمز و معنی و نشان و مثالی از زیبایی آرمانی بهشتی است. هنرمند تمام مهارت های خاص خود را به کار می گیرد تا به یکایک عناصر طبیعت در پرتو زیبایی بهشتی مفاهیمی رمزآمیز بخشد تا اولاً طبیعت را به معنای ذاتی خود نزدیک نماید و زبان رمزی آن را باز کند تا سخن بگوید. ثانیاً تحت تأثیر عشق از قلمروی طبیعی خارج شده و به قلمروی استعلایی که سرشار از وجود و سکر و میل وصال است، تبدیل شود.

از آنجایی که نگاره در هنر ایرانی به کل در عالم مثال موجودیت می یابد، طبیعت، نماد و آیه و تشبیهی از کمال آرمانی است که در مورد هر یک از عناصر طبیعت می توان شناخت. در حقیقت منظره پردازی سرشار از تشبیهاتی است که حاکی از زیبایی بی مرگ و بی زوال و تبدیل «واقع ها» به «آیه ها» و نشانه ها و رمزهای در پس پرده است. (رهنورد، ۱۳۷۸، ۵۰)

عنصر دیگر در نگاره های ایرانی که می تواند مظهر عشق های زمینی و آسمانی باشد زن است. به لحاظ هستی شناسی زن از آن جا که او در سرنوشت فرهنگ بشری ریشه و «ام» است، نقش محوری جایگاه زن در تمامی مناظر و مزایای زندگی در عرصه عمل و نظر در هنر ایرانی به کمال مشهود است.

ابن عربی متفکر بزرگ قرن ششم در زمان خود در تفسیری از گفته ی معروف پیامبر اسلام (ص) که می فرمایند: «از میان شما امت، به زن - عطر و نماز علاقمندم و نماز نور چشم من است». ابن عربی نزدیکی این سه را به خداوند سبب ارج و اهمیت آنها در دل و دیده ی پیامبر (ص) تلقی می کند. زن اگرچه در زمین اما صعودش در آسمان است و با خود همه را به آسمان می برد. مرد را و زن را و جامعه را.

نقش زن در فرم و محتوای نگاره ها، نقشی درجه اول و الهام بخش است. خواه خود زنان به صورت فعال وارد عرصه ی عشق ورزی شوند مثل شیرین یا زنانی که نقش منتقل دارند. ایفای نقش زن در مضامین

1- Realism
2- Symbolism

فرم های عاشقانه عمدتاً به نحوی سامان می یابد که زن را به حقیقت ذاتی خود که تقرب و جود به ساحت خداوندگاری است، نزدیک نماید. (رهنورد، ۱۳۸۲، ۵۴)

عنصر رنگ در هنر ایرانی- به ویژه نگاره ها- نمایش رمز و رازها در فضای عاشقانه است. رقص فرم در کنار رنگ و نور بیان ظرایف دلبری و عشق بازی جاودانه است. رنگ نگاره های ایرانی در اغلب مکاتب با سایه روشن بهاری اما متمایل به سرد با سبزه ها و آبی ها و سبزآبی هاست.

غالب نگاره های ایرانی به لحاظ فرم و هر گونه محتوای رزمی و بزمی و عاشقانه و دینی به نحوی خاستگاه مبانی عرفانی و فلسفی و مشخصات متکی بر مفاهیمی چون: عالم مثال (که موجودیت مینیاتورها به کلی متکی بر این عالم است)، تجلی (که زیبایی شناسی نگاره های ایرانی را توجیه می کند) و نور ازلی (که مباحث رنگ شناسی مینیاتور را موضوعیت می بخشد) می باشند.

این سه ساحت سبب شده اند که نگاره ها به ساحتی والا و فرازمینی ارتقاء یابند. اما علاوه بر مفاهیم فوق، عشق به عنوان عاملی مؤثر بر فرم و محتوی نگاره ها، کلیه ی مباحث مذکور را به دنیای استعلایی سرشار از پیچیدگی شوق شور و وجد، ارتقاء می بخشد و مفاهیم باطنی نگاره ها را رنگ و بویی استعلایی می بخشد. (همان)

زبان هنر، زبانی است که به نیایش خداوند و آفرینش می پردازد. زبان هنر بیان کننده ی جمال و زیبایی است. زیرا تلاش بشر برای دریافت و درک زیبایی و جمال پیروی کردن از خواسته و خواهش درونی اوست که برای پی بردن به مقام الوهیت در نهادش به ودیعت گذاشته شده است.

در نهاد بشر عشق به زیبایی با هستی او عجین شده و خمیر مایه ی وجود او را تکوین کرده است. در واقع ترجمان هنر، زیبایی است و هنر آن چیزی است که به ما حقیقت و زیبایی را عرضه می دارد و نشان می دهد و برای همین است که عموم را تصور بر آن است که مظهر و جلوه ای از زیبایی بینند و این درست در همان پنداری است که نقاشان و پیکرنگاران دوره ی گذشته داشته اند، هنر یعنی عشق و عشق

یعنی هنر. در واقع عشق است که هنر را پدید می آورد و سپس هنر است که بیان کننده عشق است. هنر زبان عشق است و عشق خود جوهر هنر است، عشق ورزیدن خود هنری است.

هنر عشق است و عشق با سوداگری فاصله دارد، آری عشق اسطرلاب اسرار خداست، هنر یعنی زیبایی و جمال، و می دانیم که جمال و کمال مطلق ذات لایزال و ازلی و ابدی آفریدگار است و پی جویان زیبایی و جمال خداشناسان و عاشقان خدا و آفرینش هستی که با زبان هنر به پرستش زیبایی و جمال می پردازند چنان که گفته شد، بیان و وصف هنر خود زبانی و بیانی خاص می خواهد.

هنروران هنگامی که به مرحله ی هنرمندی می رسند، به ایشان اشراق هنری دست می دهد و اشراق هنری در طی طریق هنر مرحله ایست که هنر آفرین را به ابداع و خلق و آفرینش وا می دارد و برای هنرمند، اشراق هنری به مراتب بالاتر و برتر از کیفیت های اخلاقی و معنوی و امور بی حاصل روزمره دنیوی است. بشر از دوران بسیار دور با نقش آفرینی به بیان و احساس و آرزوهای قلبی و درونی خود پرداخته و با خلق زیبایی ها از طریق نقاشی و پیکرنگاری ها با این زبان به نیایش خالق و آفریدگار قیام و اقدام کرده است و این چیزی است که در هنر ایرانی موج می زند. ذات هنر ایرانی عشق است و عشق بازی. جویدن و بوییدن یار است و پرسه زدن در کوچه باغ های عاشقی. و این رمز شکوفایی و مانایی هنر ایرانی است.

گفتار پنجم:

رمزگرایی در فرهنگ و هنر ایرانی

رمزگرایی در هنر دینی امری مربوط به فطرت بشر و رابطه‌ی او با عالم مجردات است. رفتن به سمت تجرید در هنر امری اجتناب‌ناپذیر است. چنان که در هنر مدرن نیز به نحوی دیگر این سیر به سوی انتزاع واقع شده و در مرحله‌ی از تاریخ به آبستراکسیون محض انجامیده است. رابطه‌ی انسان گذشته با آثار هنری خویش کاملاً متفاوت است با رابطه‌ی ای که بشر امروز با هنر برقرار می‌کند. انسان گذشته هرگز هنر را برای حدیث نفس یا بیان خویشتن، گریز از واقعیت استغراق و تلذذ و یا آرامش نمی‌خواهد؛ او در هنر به اقتضای فطری خلاقیت وجودی خویش پاسخ می‌گوید که جلوه‌ی از خلاقیت خداست و بدین ترتیب، هنرمند در هنر خویش وسیله‌ی برای تقرب به خدا می‌جوید.

رمزگرایی پاسخی به نیاز فطری انسان در توسل به بارگاه خالق است. در این نوع بیان، ضرورتی به گفت و گوی طبیعی و یا رفتار معمولی احساس نمی‌شود. در این تقرب حتی یک اشارت نیز به توسل می‌انجامد و انتزاع و تجرد همان زبان اشارت چون نگاهی ساده اما پرمعناست. در هنر ایرانی این نوع نگاه ماندگارترین است.

شاعران و نویسندگان بسیاری در اشعار، نثرها، افسانه‌ها و حکایات خود، از مفاهیم عمیق و اندیشه‌های بلند عرفان اسلامی و حکمت الهی ایران باستان بهره گرفته‌اند. هنرمندان دوره‌ی اسلامی ایران نیز از این خوان نعمت بی‌نصیب نبوده و جلوه‌هایی رمزگونه از حکمت و عرفان ایرانی-اسلامی را در آثار هنری خویش متجلی ساخته‌اند. در گذشته استاداتی که خود اهل سیر و سلوک بوده‌اند، به تعلیم و راهنمایی هنرمندان می‌پرداخته‌اند. هنرمندان در محضر آنها آیین و اسرار رمزآموزی را در پوشش آداب مذهبی آموخته و از طریق همین ارتباط روحانی، دیدگاه‌ها و نظریه‌های جهان‌شناختی و متافیزیکی را که مبنای رمزگرایی هنر اسلامی است، فرا می‌گرفته‌اند. بررسی این بعد از هنر اسلامی در مقایسه با ابعاد تاریخی و

سیر تحول فنی آن، به ندرت مورد بحث و موشکافی قرار گرفته است. به همین دلیل مفاهیم نمادین بخش عظیمی از آثار هنر ایران هم چون لوحی فشرده و درهم پیچیده باقی مانده است. (خزایی، ۱۳۸۲، ۱۲۵)

یکی از مسایل مهمی که در فلسفه ی هنر اسلامی مطرح می شود و هنر ایرانی نیز متأثر از آن مبانی فکری می باشد، این است که اثر هنری باید به گونه ای راز آمیز باشد که همیشه مخاطب را به یک ادراک جدید برساند. این اثر بایستی لایه های معنایی متعددی داشته باشد تا مخاطب از کثرت رجوع به آن دلزده نشود، چه در غیر این صورت، این اثر کارکرد معنایی نخواهد داشت و به زودی فراموش خواهد شد.

در درازنای تاریخ ایران زمین، همیشه بین هنر و آداب معنوی برگرفته از مذهب، ارتباط بسیار نزدیکی برقرار بوده است. در حقیقت دین یکی از مهم ترین عوامل شکل دهنده ی هنر، و هنر زبان عمیق ترین حکمت های بشر و جلوه گاه زیباترین احساس ها و اندیشه های عرفانی بوده است. در هنر ایران قبل از اسلام نیز این ارتباط با «حکمت الهی ایران باستان» که به نقل از سهروردی (سهروردی، ۱۳۷۷، ۱۸) راه و روش حکما و دانایان مانند جاماسف، بوذرجمهر و... بوده، کاملاً مشهود است. بسیاری از آثار هنری برجای مانده در این ایام بر مبنای مفاهیم نمادین و در قالب انتزاعی طرح شده اند. این موضوع سبب گردیده تا صاحب نظران هنری، حضور عناصر نمادین در هنر هزاره های قبل را از خدمات هنرمندان ایران به دنیای هنر بدانند. (پوپ، ۱۳۸۰)

ارتباط بین هنر و دین در طول دوره ی اسلامی بیش از هر زمان دیگر شکوفا شده است. هنرمندان مسلمان تحت تعالیم دین مبین اسلام توانسته اند، بسیاری از مفاهیم معنوی را در قالب نقش های تزئینی مبتنی بر اصول زیباشناختی ارایه نمایند. در حقیقت روح اسلام و آداب معنوی است که طبع و ابعاد درونی هنرمند را به سمت این بعد از هنر، هدایت می کند. بسیاری از عرفا بدون این که قصد شعر گفتن داشته باشند، سخنان خود را در قالب نظم بیان داشته اند.

به همین خاطر، آثار بصری هنرمندان نیز به شکل تجریدی و با نظمی تزئینی تجسم یافته است. قاضی

احمد منشی قمی (۹۵۳-۱۰۴ ه.ق) در کتاب «گلستان هنر» در شرح حال هنرمندان خوش نویس و نقاش به این موضوع اشاره دارد که بسیاری از هنرمندان عارف و اهل سلوک بوده اند و اسامی بسیاری از آنها را با عنوان «مولانا» آورده است. (قمی، ۱۳۶۰، ۸۷ و ۸۸)

در گذشته در رأس اصناف و مشاغل، استادانی (کلو) بوده اند که خود اهل سیر و سلوک بوده و به تعلیم و راهنمایی هنرمندان می پرداخته اند. هنرمندان در محضر آن ها آیین فتوت و رمز آموزی فرا می گرفته اند. کاشفی در فتوت نامه ی سلطانی «علم فتوت» را شعبه ای از «علم تصوف» می خواند. (واعظ کاشفی، ۱۳۵۰، ۷۷) هنرمندان از طریق همان ارتباط روحانی و صنفی مراحل راز آشنایی را طی کرده اند و نظریه های جهان شناختی و متافیزیکی را که مبنای نمادگرایی هنر اسلامی است، فرا می گرفته اند.

بدین ترتیب آداب و مبانی رمز گرایی در قالب یک ساماندهی منسجم به هنرمندان ایرانی آموزش داده می شده و پس از فراگیری، آموزه ها و یافته های خود را بر آثار هنری متجلی می ساخته اند.

ارتباط نزدیک و عمیق میان اسلام، به ویژه عرفان اسلامی با هنرها سبب گردیده تا بسیاری از هنرمندان راز آشنا اندیشه های عرفانی خود را با تأویلی تجسمی به صورت آثار نمادین هنری، به خصوص آثار و بناهای مذهبی در قالب طرح و نقش و رنگ ارایه نمایند. همان گونه که متن کتیبه ها و محل کتیبه ها در مساجد و دیگر اماکن با دقت بسیار و متناسب با محل اجرا انتخاب شده است. به طور مثال آیاتی که به عنوان کتیبه برای محراب انتخاب شده با آیات و احادیثی که در دیگر قسمت ها آورده شده، تفاوت دارد. به یقین استفاده از انواع نقوش و رنگ ها در جوار کتیبه ها اتفاقی طرح نشده اند. از آن جایی که در قرون گذشته اصول روحانی بر همه ی وجوه زندگی حاکم بوده، بسیاری از طرح ها و نقش ها نیازی به تعریف نداشته است. ولی امروز معنا و مفهوم نمادین آنها برای ما پنهان است. حتی ممکن است هنرمندان متأخر هم توجهی خاص به معنای محتوایی آنها نداشته و از مفاهیم نمادین نقش ها آگاه نبوده و تنها به خاطر احترام و دنباله روی از استادان خود در ادامه ی مهارت های سنتی، تنها به تکرار این نقوش پرداخته اند. (خزایی،

با مراجعه به منابع موجود، شامل آیات قرآن کریم، احادث، متون عرفانی، ادبیات تاریخ، علم نجوم، ریاضیات و... می توان شواهد قابل قبولی برای درک مفاهیم نمادین برخی نقوش تزئینی در هنر اسلامی به دست آورد.

هنرمندان ایرانی افزون بر ابداع نقوش نمادین مطابق با فرهنگ اسلامی، بسیاری از نقوش رمزگرای ایران باستان مثل خورشید (شمسه)، سیمرخ، اژدها، طاووس و... را تعدیل و با هماهنگی ساختن آنها با جهان بینی اسلامی، این نقش ها را مجدداً احیا نموده اند. برخی از نمادهای هنر ایران قبل از اسلام هم بدون تغییر به دوره ی اسلامی انتقال یافته است. نمونه ی بارز آن نقش انسان در قالب فرشته است.

نقش فرشته، تلفیقی از نقش انسان همراه با دو بال که بر روی شانه هایش قرار دارد، خلق شده است. این نقش در تاریخ هنر، یکی از ابداعات هنرمندان ایرانی محسوب می گردد که با افزودن دو بال بر دوش یک نقش انسانی، آن را به نماد ملکوتی و موجودی آسمانی تبدیل کرده است.

نقش فرشته در بسیاری از آثار هنری ایرانی در قبل از اسلام- به ویژه از دوران هخامنشیان- در آرایه های بناهای تاریخی، نقش برجسته های سنگی و فلزکاری و... و بعد از اسلام- به ویژه در دوران سلجوقیان به بعد- و اوج آن در دوران صفویه و قاجاریه- در بناهای تاریخی، کتاب آرایبی، آثار فلزی، سفالگری، نگارگری، منسوجات و فرش و ... قابل مشاهده است.

تجسم نمادین شمس (خورشید) جایگاه مهمی را در هنر ایران در دوران متمدنی داشته است. این نقش دارای مفاهیم نمادین فراوانی است. قبل از اسلام، قرص خورشید نماد روزنه ای بوده که نور الوهیت از طریق آن جاری می شده است. قرص خورشید در نقش برجسته ی اهورامزدا (یا فروهر)- در میان دو بال که در امتداد یکدیگرند، قرار گرفته است- نیز بیانگر این موضوع می باشد. نقش قرص خورشید همراه دو بال بر بالای ستون ها و دیوارهای سنگی، محافظ آسمان و جدا نگهداشتن آسمان از زمین بوده است. وجود

هاله ی نور درشت در پشت سر تصاویر انسانی و گاهی حیوانات در آثار هنری اوایل دوره ی اسلامی ممکن است متأثر از این عقیده ی کهن باشد.

در هنر اسلامی شمسه ملهم از نقش مدور خورشید، عموماً با نقوش اسلیمی، ختایی، کتیبه، هندسی و در برخی موارد با استفاده از نقوش حیوانی مانند ماهی و یا پرنده طرح شده است. این نقش در اکثر هنرهای تزئینی چه در آثار مذهبی، مثل تذهیب صفحه ی آغازین قرآن- که تا اواخر دوره ی سلجوقی، نه تنها قرآن بلکه همه ی کتاب ها با نقش شمسه شروع می شده اند- تزئین داخل و بیرون گنبدها، مساجد و... و یا در دیگر هنرها نظیر کتاب آرای، قالی، ابزار فلزی، سفال و... به وفور مورد استفاده قرار گرفته است.

نقش نمادین شمسه به شکل های مختلفی توسط هنرمندان کار شده است. گاهی شبیه قرص خورشید همراه با پرتوهای کوچک و با به صورت جمع کثیری از تکرار شعاع ها به گونه ای که کل سطح را پوشش داده است. گاهی در داخل قرص خورشید، صورتی انسانی (به شکل مؤنث) با ابروانی به هم پیوسته و خال سیاه بر گونه ها نقش شده است. علاوه بر موارد فوق، نقش شمسه با نقوش دیگر مثل چشمه، ماهی، شیر، سیمرغ، اسلیمی و ختایی و... به صورت ترکیبی همراه شده است.

آرایه های مسحور کننده ی کاشی کاری داخل سقف گنبد مسجد شیخ لطف الله اصفهان و نیز مسجد شاه اصفهان با نقوش اسلیمی و یا نورگیرهای گچبری شده ی هندسی داخل طاق های مقبره ی شاه نعمت الله ولی در ماهان کرمان، مواردی از نمونه های بی شماری هستند که نقش شمسه به زیباترین و پرمعناترین شکل در آنها اجرا شده است.

خورشید با صورتی مؤنث و ابروانی به هم پیوسته را احتمالاً می توان نماد صفت جمالی ذات حق تعالی دانست. عرفا، صفت جمالی- معشوق- را که دارای ویژگی های زنانه و نشانی از زیبایی و جمال خداوند دارد را با صفت جلالی- اقتدار الهی- که دارای ویژگی های مردانه است، مقایسه می کنند. شاید استفاده از نقش خورشید با صورتی مؤنث و ابروانی به هم پیوسته بر فراز بسیاری از گلدسته ها و یا گنبدها

به همین دلیل باشد.

در برخی از منابع ادبی، خورشید (نور تابان) را نماد پیامبر اسلام، حضرت محمد (ص) ذکر کرده اند.^۱ چشمه ی خورشید، چشمه ی آفتاب و چشمه ی نور از دیگر مضامینی است که به عنوان نماد حضرت محمد (ص) در اشعار شاعران و هنرمندان دیده می شود.

نقش خورشید در دوره ی اسلامی و حتی قبل از اسلام با نقوش دیگری ترکیب شده و رایج ترین آنها ترکیب «شیر و خورشید»، «خورشید و سیمرخ» و «خورشید و طاووس» است. شاید مهم تر از همه ترکیب شیر و خورشید باشد.

نقش شیر و خورشید در طول دوره های مختلف در فرهنگ ایران زمین مفاهیم مختلفی دارد. قدیمی ترین مفهوم نمادین نقش شیر و خورشید، مفهوم نجومی آن است که قدمت آن به هزاره چهارم قبل از میلاد بر می گردد. (اتنیگوسن، ۱۹۵۴، ۳۴۹) بر اساس علم نجومی در برج های دوازده گانه ی منطقه البروج، هر کدام از هفت کوكب در طول سال، منزلگاه های مختلفی دارند. بعضی از منزلگاه ها در شرایط خاص سعد و برخی از منزلگاه ها نحس است. از نظر منجمان هر گاه کوكب خورشید در برج اسد (شیر) قرار گیرد، زمان آسایش و امن است. به همین دلیل نقش شیر و خورشید به عنوان نمادی خوش یمن همیشه مورد توجه منجمان و هنرمندان بوده است. (خزایی، ۱۳۸۲، ۱۳۷-۱۳۵)

مفهوم مذهبی نقش خورشید اگرچه در بسیاری از نقوش و آرایه های قبل از ایران نظیر دوران هخامنشیان - به ویژه نشانه ی اهورامزدا یا فروهر- و دوران ساسانیان در بناها و آثار هنری صناعی نظیر فلز کاری و سنگ نگاری و... قابل مشاهده است ولی در دوران پس از اسلام این نقش از دوران سلجوقی به بعد به عنوان نماد شیعه در اماکن و اشیاء مذهبی طرح شده است. خورشید همان طوری که اشاره شد در این

۱- از آیه ی ۱۷۴- سوره ی نسا می توان چنین استنباط کرد که خداوند در پاسخ کفار که از پیامبر اسلام (ص) می خواهند یک معجزه بیاورد، خود پیامبر را دلیلی محکم و نوری تابان معرفی می کند: «ای مردم برای هدایت شما از جانب خدا برهانی محکم آمده، رسولی با آیات و معجزات فرستاده شد» نوری تابان به شما فرستادیم.

مفهوم نماد پیغمبر (ص) و شیر در فرهنگ شیعه نماد حضرت علی (ع) است.

نقش شیر و خورشید بر روی سکه های دوران ایلخانان در زمان سلطان محمد خدابنده و یا در سکه های دوره ی صفوی به کرات دیده می شود. در دوره ی قاجاری هم شاهد این نقش بر روی سکه ها و نقاشی های کاشی هفت رنگ بر بناهای تاریخی و... هستیم.

از دیگر نقوش ترکیبی، نقش «خورشید و سیمرغ» است. سیمرغ در ادبیات حماسی قبل از اسلام (شاهنامه) نماد خرد و مداوا بوده است. اگر برای قهرمانان مشکلی به وجود می آمده، با راهنمایی و اندرز سیمرغ مشکل برطرف می شده و پر سیمرغ هم مداوای زخم آنها بوده است. در دوره ی اسلامی سیمرغ بار دیگر در ادبیات و حکمت ایرانی حضور پیدا کرده است. در اشعار عطار در منطق الطیر، آثار غزالی، سهروردی و شبستری و... به سیمرغ اشاره شده است. در این جا سیمرغ دیگر نماد خرد و مداوا و سلامتی نیست، بلکه به عنوان نماد الوهیت، انسان کامل، جاودانگی و ذات واحد مطلق در عرفان اسلامی است. لاهیجی در شرح گلشن راز می گوید سیمرغ را به آن دلیل سیمرغ می خوانند که هر رنگ که در هر مرغی از انواع مرغان می باشد، در بال او موجود است. (لاهیجی، ۱۳۷۱، ۴۵۶)

هنرمندان از نقش سیمرغ در آثار خود حتی علاوه بر بناهای حکومتی و سکونتی و نیز هنرهای صناعی چون کتاب آرابی، نگارگری، کاشیکاری، سفالگری، فلزکاری، منسوجات و فرش و... حتی در تزیینات مساجد و مدارس مذهبی استفاده کرده اند.

از نقوش دیگر رمز آمیز ایرانی، نقش طاووس همراه با خورشید و یا درخت زندگی است که جایگاه مهمی را در هنر ایران به خود اختصاص داده است. این نقوش اغلب با مفاهیم مذهبی همراه می باشند. نقش طاووس نه تنها به عنوان نقشی نمادین در آثار هنری به کار گرفته شده، بلکه این پرنده در دوران باستان در آیین زرتشت به عنوان مرغی مقدس مورد توجه بوده است. طبری در مورد آتشکده ها و معابد زرتشتی که تا قرن سوم ه.ق باقی بوده، اشاره می کند که در نزدیکی آتشکده ی بخارا محل خاصی برای نگهداری

طاووس ها اختصاص داده شده بود و در آن جا طاووس ها را نگهداری می کرده اند. (جلفر، ۱۹۸۶، ۱۳۱)

در دوران باستان معتقد بوده اند طاووس به دلیل نوشیدن آب حیات، عمر جاودانه یافته است. در فرهنگ و ادبیات اسلامی نیز طاووس به عنوان یک مرغ بهشتی مورد توجه بوده است. وقتی حضرت آدم و حوا از بهشت رانده شده اند، طاووس هم به دلیل اینکه رابط بین آنها و شیطان (در هیئت مار) بوده، از بهشت رانده شده است. عطار در منطق الطیر، طاووس را مظهر بهشت پرستان می داند که در سر خیال پیشگاه سیمرغ را نمی پروراند. او مشتاق بازگشت به بهشتی است که به گناه همدستی با مار از آنجا رانده شده است. (پور نامداریان، ۱۳۷۵، ۷)

نکته ی دیگر این که نقش طاووس در درون قرص خورشید به عنوان نمادی از «مرغ آفتاب»^۱ آسیای باستان مورد نظر هنرمندان سده های اول اسلامی بوده و اهمیت فراوانی در تفهیم جاودانگی، الوهیت و بهشت داشته است.

اگرچه طاووس نقش مهمی در هنر اسلامی دارد ولی در قرآن به آن اشاره ای نشده است. امام علی (ع) در نهج البلاغه از آن به عنوان شگفت انگیزترین پرندگان در آفرینش یاد می کند و رنگ پرهای طاووس را با پارچه های زیبای پرنقش و نگار و پرده های رنگارنگ یمنی مقایسه می کند. (نهج البلاغه، خطبه ی ۱۶۵)

نقش طاووس هم همچون نقش سیمرغ از جمله نقوشی است که در آرایه های مساجد و اماکن مذهبی و حتی حسینیه ها و تکایا- نظیر شمال ایران- حضور دارد. نقش دو طاووس به صورت قرینه در دو طرف کوزه ی آب حیات که درخت زندگی از درون آن روئیده شده است^۲، در تزیینات سر در ورودی بسیاری از مکان های مذهبی دوره ی صفویه از جمله مسجد شاه اصفهان، امام زاده هارون و لایه ی اصفهان، حرم عباسی امام رضا (ع)، مقبره ی خواجه ربیع در مشهد و... به زیبایی به چشم می خورد.

1- Astiate Sunbird

۲- بر اساس اعتقادات عصر باستان درخت زندگی از کوزه ی ابر روئیده می شود.

مشابه همین نقش در سردر ورودی مساجد دوره ی قاجار مثل مسجد سید اصفهان و یا در سردر مسجد جامع اعظم قم مربوط به دوره ی معاصر، مشاهده می شود. علل وجود این نقش بر روی چنین آثار علاوه بر این که طاووس را یک مرغ بهشتی می داند، شاید به عنوان دربان و راهنمای مردم به بهشت باشد. در نظر عامه ی ایرانیان چنین باور وجود دارد که نقش طاووس بر فراز درب ورودی مساجد، هم زمان شیطان را دفع و مؤمنین را استقبال می کنند.

علاوه بر نقوش رمز آمیز مختلفی که ذکر گردید، نقوش نمادین دیگری نیز هم چون نقوش نجومی (جدال کیهانی، گرفت و گیر و...)، نقش اژدها، درخت زندگی، درخت طوبی، نقوش چرخان و... در هنر ایرانی - اسلامی به چشم می خورد که هر یک نمادی از خلقت پیچیده و در عین حال زیبا، تداوم زندگی و برکت و لایتناهی بودن هستی، سلامت و استحکام را نمایان می سازند.

نقوش تزئینی در فرهنگ و هنر ایرانی جایگاهی فراتر از زیبایی ظاهری دارد اگرچه جلوه ی زیبا در آثار هنری خود یکی از شاخصه های مهم هنر ایرانی است، ولی این هنر از ارزش های والاتری نیز برخوردار است. هر نقش علاوه بر رنگ و شکل، دارای معانی مختلفی می باشد. بار معنایی نقوش به کار رفته در هنر ایرانی را جنبه ی رمز گرایی و نمادین آن ها به دوش می کشد. در واقع نماد در هنر ایران آن قدر جای باز کرده که دیگر هنرمند ایرانی در خلق یا به کارگیری هر نقش یا طرح بدون در نظر گرفتن مفهوم نمادین آن، دست به کاری نمی زند. رمز گرایی در فرهنگ و هنر ایران زمین، ریشه در روح الوهیتی هنر ایرانی چه در قبل از اسلام و چه در بعد از اسلام دارد. هنر ایرانی به ذات، درونگرا و رمزگراست و البته این ریشه در دوران اسلامی با مبانی اندیشه ای جدید تلفیق گردیده و به کمال رسیده است که تأثیر آن را در ماندگاری و شکوفایی گستره ی فرهنگ و هنر ایرانی شاهدیم.

گفتار ششم:

خیال در فرهنگ و هنر ایرانی

خیال پردازی، مضمون پردازی و موضوع پردازی از جمله کارکردهای هنر اسلامی است که بیش از همه جلوه های باشکوه و مانای آن در هنر ایرانی نمایان است.

هنر در زندگی انسان دارای دو وجه اساسی است. اول این که اثر هنری باید ماهیت کارکردی داشته باشد، یعنی بخشی از نیازهای انسان را مرتفع نماید و صرفاً دارای ماهیت تزینی نباشد. این ماهیت کارکردی هنر، ناظر بر هدف بوده و هدف آن برآوردن بخشی از نیازهای انسان است. دوم این که اثر هنری باید ماهیت زیبا شناختی داشته باشد. بنابراین می توان گفت که آثار هنری در عین داشتن نوعی کارکرد، باعث آرامش و تسکین روانی نیز می شوند و روح زیبایی طلب انسان را ارضا می نمایند. این دوگانگی کارکردی هنر، برخاسته از دوگانگی روح و جسم در انسان است. پس هنر در درجه اول رفع نیازهای مربوط به زندگی عینی انسان ها را بر عهده دارد و در درجه دوم واجد جنبه ای زیباشناختی می باشد که میل فطری انسان به زیبایی و جمال را برآورده می سازد. افلاطون در باب میل به جمال انسان توضیح می دهد که چون خدا زیبا است، جهان را زیبا خلق کرده است و چون انسان نیز آفریده ی خدا است، میل به زیبایی و التذاذ از آن در وی به ودیعه گذاشته شده است.

از جمله ویژگی ها و مشخصات هنر ایرانی - اسلامی که نشان دهنده ی ماهیت متمایز آن است، می توان به جایگاه و ارتباط ویژه ی تخیل و تعقل در فرایندهای آفرینش و ادراک اثر هنری، نقش هنر اسلامی در ارتقای کمالات انسانی و جنبه ی تزینی آن، توجه به امر مورد محاکات در این هنر، کارکردها و ویژگی های معرفتی هنر، جایگاه خاص الهام هنری و لذت متعالی اشاره کرد. شاید بتوان گفت اصلی ترین ویژگی هنر اسلامی نحوه ی تخیل اثر هنری است. بنا به رویکرد فیلسوفان مشاعی، تخیلی مقبول است که حاصل قوه ی متفکره یا به عبارت دیگر معقول باشد. به طوری که می گویند هنگامی اثری زیبا و قابل توجه است

که میان قوه ی متخیله و قوه ی ناطقه- عقل- نسبتی وجود داشته باشد.

فلیسوفان مشاء در بحث از زیبایی و زیبایی محسوس از زیبایی های هنری، اصوات موسیقی، تابلوهای هنری و حتی زیبایی های مادی نام برده اند. برای مثال ابن سینا در رساله ی «فی ماهیه العشق» بحثی در باب زیبایی های محسوس دارد که زیبایی جسمانی و آثار هنری را نیز شامل می شود. این اندیشمند بزرگ مشائی هم چنین در نمط نهم اشارات که به مبحث سیر و سلوک عرفانی اختصاص دارد، اثر هنری به دست آمده از تخیل همراه با تعقل را یکی از عوامل مؤثر در مراحل سلوک انسان سالک می داند و در ادامه ی این بحث سه هدف اصلی را برای دست یابی به حقیقت بر می شمرد. این عوامل عبارتند از: دوری از هر آن چه از غیر خداست و رجحان خداوند متعال بر تمامی امور و مطیع نمودن نفس اماره بر نفس مطمئنه. شیخ الرئیس برای محقق شدن عامل آخر نیز شرایطی ذکر می کند؛ شرط اول عبادت مقارن با فکر، دومین شرط آهنگ ها و شرط آخر کلام واعظ- پند دهنده- است. نکته ی قابل توجه این است که در کنار عاملی چون عبادت، موسیقی قرار می گیرد.

به گفته ی خواجه نصیر الدین طوسی، تأثیر گذاری اصلی موسیقی در این جا وجود نسبت های متناسب و هماهنگ در آن است که نقش انسان را دچار تحیر و شگفتی و سپس بندگی و عبادت حق تعالی می کند. پس عامل اصلی در ماهیت هنر اسلامی- مشائی، پیوند میان تخیل و تعقل است.

آن جا که خیال پردازی انسان تحت حمایت قوه ی عقل قرار می گیرد، ماهیت مشائی این قوه بیشتر خود را به ما می نمایاند. نتیجه این است که اثر هنر اسلامی، اثری برخوردار از زیبایی و موجد لذت است. زیبایی با خیر، تناسب و تساوق دارد، و از آن جا که خداوند خیر مطلق و زیبایی بی حد و حصر است، روشن است که چنین اثر هنری ره به بالا می برد.

از جمله هنرهایی که بنا به دیدگاه شیخ الرئیس، سبب پیوند میان تخیل و تعقل برای رسیدن انسان به تعالی روح، می گردد، موسیقی است. قوه ی خیال پردازانه ی موسیقی آن چنان است که به تعبیر ابن سینا،

شایسته است برای مطیع کردن نفس اماره، نسبت به نفس مطمئنه و انجذاب تخیل و توهم از جانب مادون به جانب قدسی، علاوه بر عبادت همراه با تفکر، به الحان و آهنگ ها نیز گوش سپرده شود.

دیگر از هنرهایی که به زیبایی هر چه تمام تر، تخیلات به کمال رسیده ی هنرمندان ایرانی - اسلامی را به نمایش می گذارد، نقاشی ایرانی یا نگارگری است. زیبایی جاودانه ی نقاشی ایرانی، دریچه های خیال ما را به سوی بهشت موعود می گشاید و پیوند دیرینه ی این هنر با متون ارزشمند ادبی و عرفانی، خاطره های ازلی متبلور شده در اندیشه ی شعرا و عرفای بزرگ ایران را به تصویر می کشد. نقاشی ایرانی همواره هنری نمادین بوده است که توجه به عالم برین، آن را از مادیات و تاریکی ها دور کرده و به نور پیوند داده است. نقاشی ایرانی با تکیه بر جوهر وجودی مشترک، هنری متنوع، متکثر و فرا زمینی را عرضه می کند که بیانی سازمان یافته و واحد دارد. هنری که آثار بسیاری از نقاشان مشهور غربی از روبنس و دولاکروا تا ماتیس، وامدار ساختار مملو از عناصر متمایز آن است. خیال پردازی و بیان انتزاعی نگاره های ایرانی، جلوه های گوناگونی از هنر را بر یک کاشی یا ظروفی سفالین، بر دیواری در یک کاخ یا کتیبه ای بر یک بنا می نمایاند. نگارگری هنری سنت مدار می باشد، که بیانگر استمرار یک جریان فرهنگی در این منطقه از جهان در طول تاریخ است. مهم ترین ویژگی این هنر، نمود قوه ی تخیل می باشد، به گونه ای که می تواند دنیای خیال متعقل ایرانی که در آن تعادل، تعامل و تعالی موج می زند را به تصویر کشاند و در واقع میان تخیل و تعقل که بنا به نظر فیلسوفان مشایی مسلمان ایرانی از جمله خصوصیات هنر اسلامی است، پیوند برقرار نماید.

ابونصر فارابی (وفات ۳۳۹ ه.ق) در مورد کلام مخیل و علم خیال می گوید که فیلسوف، علم خود را از افاضه ی عقل فعال می گیرد و پیامبر (ص)، علم خود را از طریق اتصال به عالم خیال دریافت می کند. از آن جا که شعر «کلام مخیل» است، شناخت شاعرانه هم باید «پیامبر گونه» و از همان طریق خیال، با چشم دل، مشهود گردد. هر چه باشد، شعر از منظر متافیزیکی، همانند شعور نبوت - در تعریف منطقی نمی گنجد و شناخت شاعرانه و عارفانه از شناخت و درک حسی و عقلی بسی فراتر است. (امین، ۱۳۸۷، ۶۰)

هنر در اندیشه ی ایرانی - اسلامی در تفاوت با برداشت غرب از این مفهوم، همواره در ذات خود امری دینی بوده و در پرتو حضور دینی حاصل آمده است. در هنر اسلامی هیچ گاه به امور محسوس بسنده نشده و هر چیزی در این عالم «آیه و نشانه ای برای حقایق برتر است». سید حسین نصر در این باره گفته است: «در تمدن اسلامی زیبایی را چهره ی حقیقت دانسته اند، لذا زیبایی شناس کسی است که با حقیقت، وجود و هستی ارتباط دارد، یعنی در عین حال که زیبایی شناس است، اهل الهیات و سیر معنوی و عرفان نیز هست. بنابراین تفکر در باب هنر اسلامی، نیازمند شمول اندیشه بر تمامی حوزه های معرفتی اسلامی است. به عبارت دیگر هنر در اسلام، به عنوان مقوله ای جدا و منفک، هرگز تحقق نداشته است. بنابراین عناصر و مؤلفه های زیبایی شناختی آثار هنری اسلامی، از ویژگی هایی برخوردار است که کاملاً با ملاک های علم استتیک غربی متفاوت است».

یکی از عناصر مهم هنر ایرانی - اسلامی که علاوه بر تأثیر شگرف آن بر زیبایی و التذاذ مادی و معنوی، بر حوزه های معرفتی اسلامی نیز شمول می یابد، «خیال» است. خیال عامل حرکت، جوشش، عشق، پرواز و بالاخره تعالی آن به سوی حقیقت محض است. شکوه غزل های حضرت حافظ و سماء عارفانه ی مثنوی های مولوی بزرگ، ناشی از این عنصر لایتناهی است. در معماری ایرانی نمود خیال را باید در حرکت های دوار و فضای بلند و رو به آسمان طاق ها و گنبد و ایوان ها جستجو کرد. در هنرهای صناعی - به ویژه در فرش - خیال عنصر اساسی در خلق بهشت پایدار است. گردش های اسلیمی و ختایی در پی هم می رقصند تا درهم تنیده شوند و به عالم بالا پرواز کنند. گل ها، درختان، حیوانات و پرندها و نقوش متنوع هندسی، همه در پیوند خیال و عقل، زیبایی می آفرینند و دنیایی زیبا همراه با روحانیت و مانایی و به کمال در شأن و منزلت خلیفه ی روی زمین خلق می کنند.

هنر ایرانی دوره ی اسلامی همانند ادبیات (شعر) یکی از جلوه های درخشان فرهنگ گذشته است که هر دو، فصولی جداگانه از تاریخ هنر جهان را تشکیل می دهند. پیوستگی ادبیات با هنر در ادوار مختلف -

به ویژه پس از استقرار اسلام- شکل جدی تری یافته که تا قرن ها از یکدیگر جدا شده اند و این امر مهم به دلیل تأثیر پذیری نقاشی از مضامین مختلف و بی شمار ادبیات است که هنر ایران وابسته به این مضامین می باشد.

هنر کتاب آرابی که از قرن چهارم به بعد رواج یافته، در فرایند سیر و تحول خود به تمام عناصر تزئینی مورد نیاز خود دست یافته است. نظم دقیق و تناسب بین متن و تصاویر و همنوایی موزون در خط و نقاشی و... به تدریج نظام زیبایی شناسی شگفت آوری را ایجاد کرده که در تمامی اجزاء و در کل از منطقی یگانه برخوردار بوده است. می توان ادعا کرد که صور خیال در شعر فارسی و در نگارگری ایرانی هم از حیث آفرینش هنری و زیبایی شناسی و هم از نظر بینشی، با یکدیگر ارتباط تنگاتنگ داشته و برهم منطبق می باشند.

پیوند میان هنر و ادبیات در فرهنگ ایرانی، عامل مهمی در شکوفایی و مانایی آنهاست. نیاز عناصر و مضامین ادبی چون شعر، نثر، حکایت و افسانه به صوت و تصویر نظیر موسیقی و نگارگری و بالعکس ضرورت فضاسازی با متون ادبی در هنرهای چون تصویرگری و موسیقی و آواز سبب گردیده است تا این دو حوزه ی گسترده، پیوندی ناگسستنی با یکدیگر برقرار نمایند و حاصلی چون شاهنامه های مصور دموت (دوره ی ایلخانی)، بایسنقری (دوره ی تیموری)، طهماسبی (دوره ی صفوی) و دیگر آثار ادبی- هنری پدید آورد که هر یک شاهکاری در تاریخ ادب و هنر این ملک زرنگار محسوب می گردد.

بنا به گفته ی دکتر امین، شعر در ایران، از دیرباز با موسیقی پیوندی نزدیک داشته است. ذوق ایرانی این دو هنر را در یکدیگر تنیده است. حافظه ی موسیقایی ما از تلفیق شعر با موسیقی، مفهومی واحد دارد به این ترتیب که اساساً موسیقی بدون شعر برای ذهن اکثریت ایرانیان کم جاذبه می نماید. (امین، ۱۳۸۷، ۱۸۸)

در عهد پارتیان، گوسان ها، نوازندگان شاعر یا روایتگران نوازنده ای بوده اند که شعر و موسیقی را توأمأ در قصه ها و حماسه های ملی و محلی به سنت شفاهی برای شنوندگان خود باز می خوانده اند. همین

گروه‌ها که بعدها از ایشان به نام «سراینده» یاد می‌کند. شعر و موسیقی در عصر ساسانیان در ایران چندان گسترش و اعتلا یافته بود که باربد موسیقی دان بزرگ خسرو پرویز، برای هر روز از سیصد و شصت و پنج روز سال، شعری خاص و آهنگی ویژه ساخته بود. شعر پارسی و همزادش موسیقی، چنان درهم تنیده بوده‌اند که در زبان فارسی، از سرایش شعر به «گفتن شعر» تعبیر می‌شود و واژه‌ی «گفته» به معنی «ترانه» و «قول و غزل» موسیقایی محل استفاده است. در ایران همیشه موسیقی و شعر توأم بوده است. به همین دلیل موسیقی بدون کلام، در ایران و میان فارسی‌زبانان هیچ‌گاه رونق و احترامی مشابه موسیقی بدون کلام در اروپا پیدا نکرده است. بیشتر شاعران ایرانی با موسیقی آوازی آشنایی داشته‌اند و اشعار خود را در دستگاه‌های مناسب، ایستاده و سرپا در مجامع عمومی می‌خوانده‌اند. رودکی (وفات ۳۲۹ ه.ق) به موسیقی دانی زبان زد است. فرخی سیستانی (وفات ۴۲۹ ه.ق) شاعر بزرگ عصر غزنویان، علاوه بر شاعری، آوازی خوش داشته و ساز نیز نیک می‌نواخته است. (دیوان فرخی، به نقل از همان، ۱۸۹) حافظ نیز لحنی خوش و صوتی دل‌آویز داشته و به تعبیر خودش خوش لهجه و خوش آواز بوده است (امین، ۱۳۸۷، ۱۸۸، ۱۸۹)

شعر فارسی ظرف زلال‌ترین اکسیر معرفت و حاصل درخشان‌ترین در حکمت است. این سنت شعری حاصل توصیفی است از جوانب گوناگون حیات بشری و زیبایی‌های طبیعت از یک سو و حقیقت عالم قدس از سوی دیگر. طبیعت خود صرفاً حقیقتی مادی نیست، بلکه آینه‌ی جمال پروردگار و تجلی رخسار یار است و تأمل در آن، انسان را به سوی عالم غیب می‌کشاند و از زندان تن و تخته بند خاک رهایی می‌بخشد. شعر فارسی هنر سنتی متعالی و الهام‌گونه‌ای است که با قرآن کریم پیوند نزدیک دارد. وزن و قافیه‌ی شعر فارسی نشانه‌ی شیوه‌ای روحانی است که آن را با صورت و قالب قرآن کریم پیوند می‌دهد. نزول قرآن کریم با ترکیبی شاعرانه، وزن و آهنگ و یا بافت قافیه‌ای بسیار ظریف، موج‌هایی آفریده که ویژگی‌های خود را به سایر اشکال ادبیات اسلامی منتقل نموده است. (شیرازی، ۱۳۸۲، ۱۹۶)

از سوی دیگر، وابستگی بی‌چون و چرای نگارگری به ادب و شعر در گذشته، چنان بوده که هر دو

درهم تنیده شده اند، چنان که به ندرت دیوان شعر و کتابی وجود دارد که دست کم یک قسمت و یا یک حکایت از آن تصویر نشده باشد. هم چنین لزوم ارائه ی تصویر در برخی از کتب به ویژه کتب علمی و فنی و سایر کتب، مسیر تصویر سازی را برای کتب مختلف هموار ساخته است. نقاشی ایرانی (نگارگری) به شعر و موسیقی می ماند و نیز برعکس آن که شعر نیز نقاشی و موسیقی نیز شعر است و برعکس. در واقع این سه رشته به نوعی هم خوان و هماهنگ می باشند، یعنی در متعالی ترین شکل و صورت و محتوا، به دلیل مشترکاتی که با هم دارند، با یکدیگر همطرازند. بسیاری از نقاشان، شاعر و شاعران بسیاری نقاش بوده اند و هر دو از ایشان بسیار بوده اند که بر موسیقی نیز تسلط داشته اند. آگاهی و اطلاعات ایشان افزون بر علوم هنری بر سایر علوم دیگر از قبیل ادبیات، ریاضی، نجوم و غیره نام حکیم را به دنبال داشته اند، به این خاطر آثار ایشان را باید از حد متعارف یک هنر معمولی به سوی یک هنر متعالی - که جنبه ی تندیهی داشته و انسان را از جهان خاکی به جهان معنویت کشانده - دانست.

هنر نقاشی ایرانی (نگارگری) نه چون فن موسیقی به یکباره از توسل به نمودهای مادی و عینی برکنار است و نه چون پیکر سازی و معماری، کاملاً دربند شکل ها و قالب های جهان محسوس. هم چنین با آمدن نمادها و رمزها، پیچیدگی های آن غامض تر و بزرگ تر و گاه غیرقابل فهم می گردد. (نجومی، ۱۳۶۵، به نقل از شیرازی، ۱۳۸۲، ۱۹۶، ۱۹۷)

«شعر کلامی است موزون، مقفی و خیال انگیز که آن را با موسیقی، زبان و تصویر مترادف می گیرند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲، ۹) در این جا خیال و خیال انگیزی که یکی از اصلی ترین عناصر شعر است، مدّ نظر می باشد.

هنرنامه ی شاعر در خلق و آوردن تصاویر باید چنان باشد که تصویر بیشترین نمایش را در شعر داشته باشد و آن را به هماهنگی صور خیال می توان تعبیر کرد. صورت خیال در شعر فارسی و نقاشی ارتباطی تنگاتنگ دارند و همان توصیف های ناب و اصیلی که شاعران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می

دهند، در کار نقاشان هم قابل شناسایی است.

«خیال در واقع از منطق عادی گفتار و اندیشه ی محض منطقی است. این تصرف ذهن شاعر، در مفاهیمی عادی، حاصل نوعی بیداری اوست. آیا بدون نیروی خیال و بی تصرف خیالی در مفاهیم هستی، می توان شعر سرود؟ این پرسشی است که هر کس اندک آشنایی با جوهر شعر داشته باشد، در پاسخ آن خواهد گفت، نه. زیرا اگر از هر شعر مؤثر و دل انگیز، جنبه ی خیالی آن را جدا کنیم، جز سخنی ساده و عادی که از زبان هر کسی قابل شنیدن است، چیزی باقی نمی ماند» (همان، ۵)

حقیقت آن است که هر تجربه ی شعری، حاصل عاطفه یا اندیشه یا خیالی است که بدون آنها هیچ یک از دو عنصر عاطفه و اندیشه نمی تواند شعر بسازند. تجربه ی شعری فقط حاصل اراده و دانش شاعر نیست. بلکه شاعر علاوه بر تجارب حسی، باید تجربه های معنوی و روحانی را نیز مورد توجه قرار دهد. آن چه در شعر عرفانی ما حاصل شده، از جنس چنین تجربه ای است. در چنین حالتی است که تصاویر ارائه شده (صور خیالی) حاصل نوعی تجربه ی معنوی و سیر و سلوک هنرمند است و شاعر هر مقدار از این حوزه دورتر می گردد، تصاویرش در حوزه ی تجارب حسی قرار می گیرد. در هنر ایرانی فضای طرح شده، فضای مربوط به عالم خیال (مثال) می باشد و در همین عالم است که اصل و ریشه ی صور طبیعی موجود در هستی وجود دارد. هم شاعر و هم نگارگر در دریافت شهودی خود از این عالم، همه ی آنها را در صورت کلمات و به شکل و رنگ می ریزند. هنرمند تصویرگر ایرانی نیز در تجربه ی نگارگری خود، می تواند بر تجارب حسی و یا بر تجارب معنوی و روحانی تکیه کند.

در نگارگری به وسیله ی شکل و رنگ، از رهگذر عبور از مفاهیم معمول، تصاویری خلق می شود که از طریق تشبیه و اغراق به طبیعت گرایی می رسد و از طریق استعاره و مجاز و کنایه (رمز و نماد) به فوق واقعی گرایی (سورئالیسم)، تجرید و انتزاع می رسد؛ بقیه ی سبک نیز مابین این ها قرار می گیرند. در این راستا، تمامی عناصر مورد استفاده در نقاشی ایرانی (از تصویر انسان، حیوان، عناصر طبیعی و...) وقتی از

حوزه ی معانی معمول، به حوزه ی مفاهیم دیگری وارد می شوند، معانی جدیدی به دست می آید. از این روی، حضور عناصر بصری در جای جای نگارگری از حیث عبور از حوزه ی معانی معمولی و ورود به مفاهیم جدید است و در این حرکت که به وسیله ی رمز و نماد حاصل می آید، حقایق جدیدی آشکار می گردد.

یکی از عناصر سازنده ی صور خیال تشبیه می باشد. «شبهت میان دو چیز با بیشتر از جهات مختلف و یا حکم یا معنی چیزی را برای چیز دیگر ثابت کردن در حیطه تشبیه است». (همان) در هنر ایرانی، تشبیه در دو وجه صورت می گیرد، یکی در ارائه ی آن چه دیده می شود، (یعنی در طبیعت گرایی یا ناتورالیسم) و دیگر در ارائه ی آن چه هست، برای ایجاد معانی والاتر (یعنی دگرگونی در معنی معمولی که عادت شده است).

در مورد نقش تصاویر در شعر شاعران، هر دوره ای رنگ خاصی دارد، چنان چه در سده های نخستین تا آخر قرن چهارم ه.ق، به دلیل سادگی و اصالتی که در تجربه های شعری وجود دارد، تصاویر شعری شاعران ایرانی همراه با نوعی سادگی و اصالت است.

در آثار شعرای قرن چهارم و اوایل قرن پنجم ه.ق، این وضعیت مشاهده می گردد و به موازات آنها در نقاشی نیز چنین می باشد. تزیینات البسه و معماری و سایر تزیینات، حیوانات و گیاهان شبهت بیشتری به طبیعت خود دارند و در رنگ نیز چنین است. رنگ ها همانند رنگ های موجود در محیط می باشند، در نگاره های این دوره درشتی و بزرگی پیکره ها و حیوانات، تزیین با گیاهان طبیعی که در طبیعت وجود دارند، نظیر پیچک ها و گل های انار و... قابل مشاهده است. نوع پوشش، رنگ و تزیین آنها، مانند وضعیت پوششی در همان عصر می باشد. حیوانات از نظر شبهت دست کمی از طبیعت خود ندارند. در آثار این دوره، نوعی خام دستی دیده می شود که می توان برای آن دلایل مختلفی را جست و جو کرد. نقاشی هایی که چنین ترکیباتی دارند، بیشتر ترکیب ساده از نوع تقارن دو طرفه اند. این عوامل را در نگاره های قرن

چهارم تا دوره ی ایلخانان (قرن هفتم ه.ق) می توان یافت.

عنصر دیگر در خلق قالب های خیال انگیز اغراق است. «اغراق از عناصر دیگر در ایجاد صورت خیال است که «افراط» نیز خوانده شده است و اغراق میان غلو و مبالغه است که از غلو پایین تر و از مبالغه بالاتر است. در مبالغه، صفت مورد اشاره، هم به عقل و هم به عادت نزدیک است و امکان دارد، ولی در غلو، هم از نظر عقل و هم عادت محال است». (همان، ۱۳۴) همان طور که دکتر شفیع کدکنی گفته اند، اغراق در میانه می باشد، یعنی از نظر عقل ممکن و از نظر عادت غیرممکن است.

بحث اغراق در هنر ایرانی - به ویژه نگارگری - نیز جایگاه ویژه ای دارد. اغراق، هم در شکل و هم در رنگ دخالت دارد. اغراق در جهت خارج کردن شکل ها و رنگ ها از حالت عادی و معمولی ست، اما نه به گونه ای که ماهیت کلی و شکل ضایع گردد. اغراق در اشعار شاهنامه به وضوح قابل دریافت است و به واسطه ی آن زیباترین تصاویر شاهنامه به دست آمده است.

اساساً تشبیه و استعاره سخن را به درازا می کشاند و این خاصیت دو عنصر صورت خیال است. اما در اغراق دستیابی به معانی سهل تر است. در نگاره های این دوره یعنی از قرن چهارم تا دوره ی مغولان، مواردی که به آن اشاره گردید - به ویژه در شاهنامه - قابل رویت است. شاهنامه دموت (۷۳۷-۷۳۱ ه.ق / ۱۳۳۶-۱۳۳۰ م)، نمونه ی مهمی از وجود روح حماسی در قالب اشکال طبیعی با حالتی اغراق گونه - به ویژه در تصاویر جنگ و شکار - است.

غالباً تصاویر و نقاشی های کتاب های علمی و تاریخی - که جنبه ی طبیعی و امور عادی و حسی داشته و با واقعیات ملموس و عینی ارتباط دارند - در این دوره با دگرگونی عناصر سازنده ی صور خیالی، سبب گردیده است در دوره های بعدی نحوه ی تصویر سازی و نقاشی متحول شود. نکته ی جالب توجه این که نقاشی های بهترین نمونه های شاهنامه در دوره ی طبیعت گرایی (یعنی شاهنامه ی دموت) با بهترین شاهنامه های دوره ی تیموری و صفوی [شاهنامه ی بایسنقری (۸۳۲ ه.ق / ۱۴۳۰ م) و طهماسبی (۱۰۰۳ -

۹۵۱ ه.ق / ۱۵۷۶-۱۵۲۴ م] یعنی در دوره ی رواج مفاهیم انتزاعی و تجریدی، دارای نظر و ارزش یکسانی هستند. اما در این مطلب نباید تردید کرد که شاهنامه ای که با اغراق برای ایجاد صور خیالی استوار است، به وجود آمده، نقاشی هایی را باید حاصل دهد که روح حماسی آن را بیشتر جلوه گر سازد. و بر همین اساس نیز دیوان اشعار دوره های ششم، هفتم و هشتم ه.ق که بر امور انتزاعی و تجریدی استوار است، تصویر سازی خاص خود را می طلبد و استفاده از عناصر بصری که بر اساس امور مادی و حسی و طبیعی هستند، قاعدتاً مفاهیم والا و باارزش تجریدی و انتزاعی را جواب گو نخواهد بود.

عوامل دیگری که در هنر و ادبیات ایرانی، خیال را می سازند شامل: مجاز، استعاره، کنایه و تشخیص است. مجاز در مقابل حقیقت است، «گاه از رهگذر استعمال مجاز، معنی و مفهوم آن به گونه ای حقیقت در می آید و در استعمال کم و اندک، حقیقت به مجاز تبدیل می شود و کنایه، شیوه ی غیر مستقیم بیان و اندیشه است و آن دوری از تصریح به چیزی است و استعاره، نامیدن چیزی است به نامی جز نام اصلی آن هنگامی که جای آن را گرفته باشد (البته به عقیده بعضی از علمای ادب صورت تکاملی تشبیه به گونه ای استعاره در می آید) و تشخیص تصرف ذهنی شاعر در عناصر بی جان طبیعت است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲، ۵)

عناصری که از آن ها نام برده شد، از عناصر مهم در ایجاد تصاویر خیالی است و غالباً با عناصر غیرحسی و غیرمادی (انتزاعی و تجریدی) بیشترین تناسب را دارند. در واقع در نگرش به مفاهیم ذهنی که پس از پایان قرن چهارم و اوایل قرن پنجم ه.ق صورت گرفته، عناصری چون: مجاز، استعاره، کنایه و تشخیص، بهترین محمل برای به کارگیری امور انتزاعی و تجریدی است. آثار به جای مانده از این دوره ها نشان می دهد که مناظر طبیعی (اعم از اشکال انسانی، حیوانی و گیاهی با رنگ هایی که در طبیعت دیده می شود) پشت سر گذاشته شده و به دنیای مفهومی وارد شده است.

همان طور که در شعر، رخ یار را به ماه، قد او را به سرو و بسیاری از موارد دیگر تشبیه و توصیف

کرده و از طریق القای معانی جدید با توسل به استعاره و مجاز و کنایه هدفی را پی می‌گیرد، هنرمند نگارگر نیز معادل‌های تجسمی این زبان استعاری را جستجو می‌کند. در زمانی که شعر به مفاهیم و امور انتزاعی و تجریدی روی می‌آورد و در آن مرحله‌ی جدید (دوری از طبیعت‌گرایی) رسیده و اوج می‌یابد، حرکت‌های جدید در نگارگری نیز حادث می‌گردد که منجر به پیدایش اشکال و رنگ‌ها در ترکیب‌بندی‌های بدیع متناسب با محتوا می‌شود. اشکال و رنگ‌ها (صورت‌های انسانی، گیاهی و مناظر طبیعی و گاه بعضی حیوانات خیالی) جدای از آنها هستند که در طبیعت موجود است. اینها فرم‌ها و رنگ‌هایی کنایی و استعاری هستند و هیچ‌یک از آنها واقعیت طبیعی ندارند و انسان در مواجهه با آنها مقاصد، خیالات و اندیشه‌های دیگری برایش متصور می‌گردد.

در نگارگری ایرانی اگر تصویری از داستانی خاص ارائه می‌شود، داستان، قصه و روایت موجود در نقاشی راوی، حدیثی دیگر می‌گردد و بیننده از صورت ظاهر به باطن آن سیر می‌کند و خود به خود مفاهیم کنایی و استعاری آن را درک می‌کند.

این‌ها که گفته شد، عوامل ویژگی‌های خیال‌پردازانه هنر و ادبیات در فرهنگ ایرانی است که با استفاده از عناصر خیال‌ساز نظیر تشبیه، اغراق، مجاز، استعاره، کنایه و تشخیص، دنیایی با تصورات زیبا، باشکوه، رؤیایی اما معقول و اندیشمندانه خلق می‌گردد.

درهم‌تنیدگی شاخه‌های هنر با ادبیات فارسی، تأکید و تشویق اندیشه‌های اسلامی به حرکت به سوی عالم‌مثال که مسیر سلوک عارفان است و پیوندی که در این تأثیرپذیری میان خیال و عقل پدید آمده، سبب‌گردیده است تا خیال در هنر و فرهنگ ایرانی به عنصری مانا و عامل شکوفایی و دل‌انگیزی پایدار گردد.

سخن آخر

درون مایه های ذاتی و ریشه های فرهنگی هر ملت در قالب هنر و ادبیات بروز می کند و این مهم ترین عاملی است که مانایی و فراموش ناشدنی یک تمدن را سبب می گردد. در بررسی تاریخ و فرهنگ ایران زمین به نظر می رسد عواملی چون: الوهیت، سنت گرایی، عشق، رمزگرایی و خیال نقش اساسی در مانایی و شکوفایی هنر و فرهنگ این سرزمین دارند. پرداختن به چرایی و چگونگی این موضوعات می تواند ما را در فهم بیشتر آن چه را که داشته ایم و به آن می بالیم، به منظور انتخاب و تصمیمی درست در نگرش های امروز و فردا یاری رساند.

روند خلق آثار هنری در ایران، اغلب در چارچوب ارزش ها، سنت ها و مفاهیم درونی هنرمند شکل گرفته است. از قدیمی ترین آثار برجای مانده تا حال حاضر، همواره ویژگی های ممتازی در هنر ایران به چشم می خورد. هنرمندان کمال مطلوب را بر واقعیت، و در طراحی، تجرید و خلاصه نگاری را بر طبیعت گرایی ترجیح داده اند. آنها بیشتر تمایل داشته اند، مطلب مورد نظر خود را نمایش دهند تا آن چیزی که به صورت ظاهر مشاهده می شود، هنرمندان در اغلب نقوش، افزون بر شکل ظاهری نقش، به فضای منفی نقش نیز توجه داشته اند، آنها همیشه به ایجاد تعادل بین فضای مثبت و منفی نقش عنایت داشته اند و این خود یکی از شاخصه های ماندگار مهم نقوش در هنر ایران، به ویژه در دوره اسلامی است.

تجربه های گذشته نشان می دهد، قلمرو هنر ایران هیچ گاه بسته و محدود نبوده است. با توجه به موقعیت جغرافیایی، ایران همیشه با تمدن های بزرگ شرق و غرب به طور مستقیم در تماس بوده است. هر چند در ابتدای استیلای حکومت ها و فرهنگ های بیگانه، هنر ایران برای مدت کوتاهی دچار رکود بوده، ولی دوباره در مدت زمان بسیار کوتاه، شاهد شکوه و جلال هنر ایرانی در آن دوره بوده ایم. برای مثال، با انقراض هخامنشیان و استقرار پارتیان، هر چند شاهد تحمیل فرهنگ و هنر یونانی هستیم، ولی هنر ایرانی ماندگاری خود را حفظ کرده است. با ظهور اسلام در ایران، نه تنها هنر ایرانی، بسیاری از ویژگی های خود

را حفظ نموده، بلکه باعث شکوفایی و رنسانس هنر ایران در دوره های آل بویه و سامانیان شده است. ما شاهد همین اتفاق در دوران ایلخانان نیز هستیم. بعد از حمله ی مغول، هنر ایران در برخورد با تمدن و هنر چین متحول گردیده است. در طول دوره های مختلف، در این برخوردها، هنرمندان ایرانی گاهی متأثر بوده و یا عناصری را از هنر دیگر فرهنگ ها اخذ کرده اند ولی آن را چنان با روح هنر ایرانی آمیخته اند که حاصل آن کاملاً ایرانی و با روح و احساس ایرانی دمیده شده است؛ هر چه را که در این برخوردها لازم بوده انتخاب نموده و در مدت زمان کوتاهی، آن را چنان اصلاح کرده اند که دیگر با ارزش ها و شاخص های هنر ایرانی غریبه نبوده است. برای مثال، هنرمندان دوره ی هخامنشیان تعدادی از نقش ها و فرم های هنر بابل و سومر را اقتباس نموده و سپس آن را تعدیل کرده اند. شکل حیوان افسانه ای شیر بالدار و سرانسان که در نمای خارجی سردرهای تخت جمشید قرار دارد، از هنر بابلیان اقتباس شده است. همین نقش حیوان افسانه ای، در تزیینات پارچه در دوره ی اسلامی هنر ایران، در زمان آل بویه به صورت بسیار خلاصه و به گونه ای نقش برجسته نیز ظاهر شده است.

هنر ایران، چه قبل از اسلام و چه در دوره ی اسلامی، دارای یک سلسله شاخص ها و ارزش های ثابت است. یکی از مهم ترین شاخص های آن، ارتباط بسیار نزدیک میان هنر و آداب معنوی برگرفته از مذهب می باشد. این ارتباط یکی از مهم ترین عوامل شکل دهنده و شکوفایی هنر ایران است. در هنر ایران قبل از اسلام نیز، این ارتباط کاملاً هویداست. هنر ایرانی به دنبال آن نیست که جهان مادی را آن گونه که به ذهن می آید، با همه ی ناهماهنگی ها، درشتی ها و برخوردهای نامطبوع آن مجسم سازد، بلکه به گونه ی غیرمستقیم، خواهان توصیف «جوهر و ذات» است که دگرگون ناشدنی می باشد.

هنرمند ایرانی، با وجود خدمات جالبی که انجام می دهد و با احترامی که برای سنت قایل است، از تقلید کارهای پیشینیان اغلب با مقداری تکمیل تا جایی که سلیقه و مهارتش اجازه می دهد، احساس هویت و اصالت می کند. این شکیبایی و انکار نفس در همکاری با هنرمندان نسل های گذشته، همواره یکی از

منافع اصالت هنر ایران در بهترین دوران بوده است. با این شیوه، رمز و رموز هنر، سینه به سینه از استاد به شاگرد منتقل شده است.

در گذشته، هنرمندان بزرگ اگر گاهی چیزی می گرفته اند، آن را با چنان جوهری اخذ می کرده اند که حاصل آن یکسره ایرانی می شده است. هر چه را که می خواسته و لازم بوده، بر می داشته اند و هر چه را که بر می داشته آن چنان مجرب و با مهارت اصلاح کرده و تغییر می داده اند که پس از دمیدن آن نفس ازلی و سرشار هنرمندانه، دستمایه ی اولیه دیگر هیچ غریبه و ناآشنا نبوده است. بسیاری از عواملی که در گذشته موجب شکوفایی و تعالی هنر ایران بوده است، هنوز موجود و فراهم است. همان تیزهوشی، ظرافت، زیبایی، لطافت حسی و ابتکاری که قبلاً اعجاز می کرده است، امروزه نیز در ایرانیان وجود دارد. لیکن باید راه ها و روش های دستیابی برای رسیدن به تعالی هنر را شناسایی نموده و آن را دوباره احیا نماییم.

در درازنای تاریخ هنر و فرهنگ ایرن مرز و بوم، رمز مانایی فرهنگ و ادب و هنر ایرانی، تولید و خلق ریشه دار آن بوده است. ریشه ای که به عوامل مختلفی وابسته بوده است. دین، سنت، خیال، رمز گرای، عشق و... بهانه های مختلفی بوده اند که ریشه های مانا می ساخته اند.

نکته ای که حائز اهمیت است این است که برای نیل به ارزش های هنر ایرانی، باید به مهم ترین عامل رشد و تکامل آن، که همانا ارتباط نزدیک با فرهنگ و سنت های این سرزمین است، توجهی شایسته شود. عنایت به فرهنگ و سنت های این سرزمین و از سوی دیگر، ابتکار و نوآوری که مایه ی اصلی تحول می باشد، نقش مهمی را ایفا می کند. سنت، زمانی زنده است که در آن ابتکار و طرح نو باشد و اگر آن را از فرهنگ و سنت گذشتگان جدا سازیم، مانع حرکت و پویایی آن شده ایم. در بخشی از تاریخ هنر ایران، هر گاه هنرمندان نسبت به اصول و سنت ها توجه کمتری داشته اند، شاهد محو ارزش های والای هنری ایران در میان مردم و جامعه بوده ایم.

شناخت تحولات جامعه ای که هنرمند در آن زندگی می کند، نیز از اصولی است که هنرمندان باید

نسبت به آن آگاهی داشته باشند، به طور مثال در دوره ی شاه عباس صفوی در اثر بروز تحولات سیاسی و اقتصادی در جامعه، رکودی در هنر نقاشی ایران پدید آمده، ولی رضا عباسی با ابتکار، نوآوری و رواج نقاشی تک ورق، هر چند مسیر این هنر را تغییر داده، اما تحول و تحرکی جدید در هنر نگارگری به وجود آورده است.

برای شناسایی ارزش هنر ایرانی، باید پایه و اصول این هنر را به دقت مورد بررسی قرار دهیم. در پژوهش های صد ساله ی اخیر توسط محققان خارجی، بیشتر جنبه ی تاریخی مورد بررسی و مذاقه بوده و هیچ گاه کوششی در جهت آموزش، رونق و تجدید حیات آنها مطرح نبوده است. متأسفانه کمتر پژوهشگر ایرانی را سراغ داریم که به صورت کامل در این امر تحقیق نموده و ارزش های جاودانه ی این هنر را معرفی کرده باشد. اکنون وقت آن رسیده برای احیای این هنر، راه ها و روش ها را شناسایی کرده و با فراهم نمودن بستری متناسب با شأن این هنر، مرتبه ی وقوع همان رستاخیزی را که پیش بینی شده است، پدید آوریم. تاریخ چند هزار ساله ی هنر ایران نشان داده است، هر گاه شرایط مناسبی مهیا گردیده، ارزش های جاودانه ی این هنر هم چون آتش زیر خاکستر، شعله ور شده و همه جا را روشن کرده است. هنر ایران زمانی ماندگار است که از شاخصه های جاودانه هنر ایرانی برخوردار باشد.

امروز روابط سیاسی و اقتصادی کشورهای جهان بر بنیان محکمی از تعاملات فرهنگی و هنری بین ملت ها استوار است و راز ماندگاری و غنای مراودات انسانی در عرصه های مختلف ایجاد علاقه و ارتباط فرهنگی و هنری است. فرهنگ و هنر در ایران زمین درهم آمیختگی زیبا و چشم نوازی با اصول معنوی اسلامی دارد و بدون شک فرهنگ ایرانی و اسلامی همواره منادی صلح و دوستی بین ملت ها بوده و هست. آن چه اهمیت ویژه ای در نگرش امروز دارد، این است که هنر در تار و پود ملت ایران تنیده شده و در جای جای زندگی ایرانیان نفوذ کرده است. مهم ترین میراث تاریخی ما فرهنگ ماست که ابزار تعامل ما با دنیا به شمار می رود و هنر اصیل ایرانی مهم ترین بخش این فرهنگ است. اصالت و پیوند هنر با زندگی

مردم، دو رمز ماندگار هنر می باشند. روزگار درازی ما با هنر زندگی کرده ایم و هنر و صنعت ما در متن زندگی ما بوده است. باید کاری کنیم که چشمه های هنر در این سرزمین دائماً بجوشد و به گونه ای اقدام نماییم که این هنر متوقف نگردد، بلکه منتقل شود و حرکت پیوسته و تحول گرا را محور راه خویش قرار دهد.

شرط شکوفایی و مانایی در فرهنگ و هنر امروز ایران زمین، همنشینی علایق ملی هنرمند با جوشش درونی و پرکاری وی و نیز تعامل او با جامعه ی هنری جهان در یک فضای باز فرهنگی است. افزون بر این که علایق ملی و عشق هنرمند به وطن و ارزش های آن، از عوامل مهم شکوفایی و مانایی هنر است، هنرمند باید در جریان نوآوری و فنون جهان هنر نیز قرار گیرد.

در فرآیند خلق یک اثر ماندگار و اصیل، این امواج دریایی احساس است که از لایه های ناشناخته ی وجود آدمی سرچشمه می گیرد و در سطح خودآگاه وجود او ساختار و نظم عقلانی می یابد، قالب می پذیرد و قابل عرضه می شود. هنرمند ایرانی باید این لایه های ناشناخته را بشناسد، کنکاش کند و آن چه را که در این کنجکاو می یابد، در قالبی عقلانی با لطافت های احساس درهم آمیزد و آن را عرضه کند.

در هر فرهنگی یک سلسله اعتقادات، باورها، رسوم و کارکردهای فرهنگی وجود داشته است که نقشی بسیار سازنده و ارزشمند در استحکام جامعه دارند. هنرمند ایرانی باید ضمن شناخت آن ها، در حد مقدرات خود با طرح این پدیده ها در آثار هنری در انتقال آن ها به نسل های بعدی کوشا باشد. باید هنرمندانی داشته باشیم که جنس آثارشان فراتر از حکومت ها، نیازها و مشکلات زمان باشد و در محتوای آثارشان مفاهیم اصیل و باارزشی که بشریت در طول تاریخ و برای همیشه به آن نیاز دارد، مطرح شوند. اما این موقعیت زمانی ایجاد می شود که یک هنرمند درگیر واقعیت های روابط انسانی و جامعه بشود و با توسعه ی معلوماتش، مرحله به مرحله رشد کند تا در مقطعی از عمرش بتواند آن آثار را خلق کند.

آن چه در این گفتارها بدان پرداخته شد، ضمن بررسی عوامل شکوفایی و مانایی هنر و فرهنگ ایرانی،

این نکته ی مهم حاصل می آید که هنرمند ایرانی می تواند با شناخت این عوامل، نیازها و انگیزه ها در جهت انجام تعهد اجتماعی و انسانی خویش که همانا خلق آثاری با طراوت، عمیق و ریشه دار است، هر چه مؤثرتر گام بردارد و افتخاری دیگر در هنر و فرهنگ ایران زمین برای معاصران و آیندگان بیافریند تا آنان نیز مانایی را تجربه کنند.

منابع و مأخذ

- ۱- آوینی، مرتضی، مبانی نظری هنر، مؤسسه انتشارات نبوی، تهران، ۱۳۷۴.
- ۲- آیت الهی، حبیب، «جلوه ناب هنر ایرانی»، فصلنامه هنرهای تجسمی، شماره ۱۰، تهران
- ۳- اعوانی، غلامرضا، حکمت و هنر معنوی، انتشارات گروس، تهران، ۱۳۷۵.
- ۴- اکرمی، غلامرضا، «سنت و هنر اسلامی»، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۲، ۷۰-۵۵.
- ۵- الیاده میرچا، اسطوره‌ی بازگشت جاودانه، ترجمه بهمن سرکاراتی، نشر قطره، تهران، ۱۳۷۸.
- ۶- الیاده میرچا، چشم اندازهای اسطوره، ترجمه جلال ستاری، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۲.
- ۷- امین، سید حسن امین، دانشنامه‌ی شعر، انتشارات دایره المعارف ایران شناسی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۷.
- ۸- انوشه، حسن، فرهنگنامه ادبی فارسی - دانشنامه ادبی فارسی، سازمان چاپ و انتشارات وزارت ارشاد، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۶.
- ۹- بازیل گری، نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه، عصر جدید، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۹.
- ۱۰- بلوکباشی، علی، قهوه خانه های ایران، دفتر پژوهش های فرهنگی، تهران، ۱۳۷۵.
- ۱۱- بورکهارت، تیتوس، ارزش های جاودان و هنر اسلامی (مجموعه مقالات) ترجمه سید محمد آوینی، برگ، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۰.
- ۱۲- بورکهارت، تیتوس، ارزش های جاویدان هنر اسلامی، ترجمه سید حسین نصر، گردآوری درعلی تاجدینی، مبانی هنر معنوی، دفتر مطالعات دینی هنر، تهران، ۱۳۷۲.
- ۱۳- بورکهارت، تیتوس، هنر اسلامی (زبان و بیان)، مسعود رجب نیا، تهران، سروش، ۱۳۶۵.
- ۱۴- بورکهارت، تیتوس، هنر مقدس، ترجمه جلال ستاری، سروش، تهران، ۱۳۶۹.

- ۱۵- بهار، مهرداد، ادیان آسیایی، نشر چشمه، تهران، ۱۳۷۵.
- ۱۶- پاکباز، رویین، دایره المعارف هنر، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران، ۱۳۸۱.
- ۱۷- پوپ، آرتور، شاهکارهای هنر ایران، ترجمه پرویز ناتل خانلری، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۸۰.
- ۱۸- پوپ، آرتور، معماری ایران، ترجمه غلام حسین صدری افشار، فرهنگان، چاپ دوم، تهران، ۱۳۷۰.
- ۱۹- پوپ، آرتور، هنر ایران، ترجمه عیسی صدیق، انتشارات مدرسه عالی خدمات جهانگردی و اطلاعات، تهران، ۲۵۳۵.
- ۲۰- پور نامداریان، تقی، رمز و داستان های رمزی در ادبیات فارسی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۷۵.
- ۲۱- پیرنیا، محمد کریم، آشنایی با معماری اسلامی ایران، دانشگاه علم و صنعت ایران، تهران، ۱۳۷۲.
- ۲۲- پیرنیا، محمد کریم، شیوه های معماری ایرانی، مؤسسه نشر هنر اسلامی، تهران، ۱۳۶۹.
- ۲۳- تابان، نقش فرهنگ و تمدن اسلامی در شکل گیری رنسانس، جلد ۱، تهران، ۱۳۷۸.
- ۲۴- تاجدینی، علی، اهتزاز روح (مباحثی در زمینه ی زیباشناسی و هنر)، چاپ اول، تهران.
- ۲۵- جوادی آملی، عبدالله، تفسیر موضوعی قرآن کریم، جلد ۱۱، انتشارات اسراء، چاپ اول، قم، ۱۳۷۸.
- ۲۶- جهانگللو، رامین، ایران و مدرنیته، مترجم حسین سامعی، نشر گفتار، تهران، ۱۳۸۰.
- ۲۷- جهانگللو، رامین، نقد عقل مدرن، نشر فرزاد روز، تهران، ۱۳۷۷.
- ۲۸- چیت سزایان، امر حسین، «بررسی دلایل تداوم و شکوفایی هنر فرشبافی ایران در دوران اسلامی»، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۲، ۱۱۸-۱۰۱.
- ۲۹- حافظ شیرازی، خواجه شمس الدین محمد، دیوان، به تصحیح سید علی محمد رفیعی، انتشارات قدیانی، چاپ سوم، تهران، ۱۳۷۳.

- ۳۰- حسینی نجومی، مرتضی، عرفان هنری انسان، دانشکده صدا و سیما، چاپ سوم، تهران ۱۳۶۵.
- ۳۱- حشمتی رضوی، فضل الله، بهشت موعود در فرش ایران، مجموعه مقالات چهارمین کنفرانس بین المللی فرش در ایران، سال ۱۳۷۴، ص ۵۶.
- ۳۲- خزائی، محمد، نقش شیر، نمود امام علی (ع) در هنر اسلامی، کتاب هنر ماه، ویژه امام علی (ع)، شماره ۳۲/۳۱، تهران، ۱۳۸۰.
- ۳۳- خزائی، محمد، هزار نقش، تهران، انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، ۱۳۸۱.
- ۳۴- خزایی، محمد، «نمادگرایی در هنر اسلامی»، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۲، ۱۴۲-۱۲۵.
- ۳۵- خزایی، محمد، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۲.
- ۳۶- دهخدا، علی اکبر، لغتنامه.
- ۳۷- رستمی، مصطفی، «نقش عشق بر جلدهای ایرانی»، مجموعه آثار و مقالات همایش ملی تجلی فرهنگ ایثار و شهادت در هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه مازندران، چاپ اول، بابلسر، ۱۳۸۶، ۱۶۴-۱۳۵.
- ۳۸- رهنمود، زهرا، حکمت هنر اسلامی، انتشارات سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت)، چاپ اول، تهران، پاییز ۱۳۷۸.
- ۳۹- رهنورد، زهرا، «عشق در نگارگری ایرانی، یک بررسی درون گرایانه»، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۲، ۵۴-۳۷.
- ۴۰- رید، هربرت، هنر امروز، سروش حبیبی، انتشارات امیر کبیر، تهران، ۱۳۵۳.
- ۴۱- ریس ژولین، کتاب توس، ترجمه جلال ستاری، انتشارات توس، تهران، ۱۳۶۳.

- ۴۲- زرین کوب، عبدالحسین، کارنامه اسلام، جلد ۵، امیرکبیر، تهران، ۱۳۷۶.
- ۴۳- زیدان، جرجی، تاریخ تمدن اسلام، ترجمه علی جواهر کلام، جلد ۲، امیر کبیر، تهران، ۱۳۳۶.
- ۴۴- ژویان، ف و دیگران، اساطیر آشور و بابل، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور، بی نا، بی تا، تهران.
- ۴۵- سپهری، سهراب، اتاق آبی، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۶۹.
- ۴۶- سعدی، کلیات، تصحیح مرحوم محمد علی فروغی، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۷۲.
- ۴۷- سهروردی، شهاب الدین، حکمه الاشراق، ترجمه و شرح: جعفر سجادی، انتشارات دانشگاه تهران، چاپ هفتم، تهران، ۱۳۷۷.
- ۴۸- سید احمدی زاویه، سید سعید، بررسی و تحلیل روابط ساختاری و محتوایی شعر و فرش، دانشگاه هنر، تهران، ۱۳۷۴.
- ۴۹- سیف، هادی، نقاشی قهوه خانه، موزه رضا عباسی، تهران، ۱۳۶۹.
- ۵۰- شایسته فر، مهناز، «عنصر الوهیت در نگارگری عصر تیموری»، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۲، ۱۷۶-۱۴۳.
- ۵۱- شریف، م.م، منابع فرهنگ اسلامی، ترجمه سید خلیل خلیلیان، جلد ۱، دفتر نشر و فرهنگ اسلامی، تهران، ۱۳۵۹.
- ۵۲- شفیعی کدکنی، محمد رضا، صور خیال در شعر فارسی، آگاه، چاپ پنجم، تهران، ۱۳۷۲.
- ۵۳- شفیعی کدکنی، محمد رضا، موسیقی شعر، آگاه، چاپ سوم، تهران، ۱۳۷۰.
- ۵۴- شیرازی، علی اصغر، «صور خیال و شعر در نگارگری ایرانی اسلامی»، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۲، ۲۰۲-۱۹۵.
- ۵۵- شیمل آن ماری، خوشنویسی و فرهنگ اسلامی، ترجمه اسد الله آزاد، مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۶۸.

- ۵۶- صالحی پور، شهرزاد، «بررسی نسبت و تجدد در ایران راهکارهای احیای هنرهای اسلامی - ایرانی»، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۲، ۲۱۴-۲۰۳.
- ۵۷- عبادیان، محمود، فردوسی و سنت و نوآوری در حماسه سرایی، انتشارات گهر، چاپ اول، تهران، ۱۳۶۹.
- ۵۸- [امام] علی بن ابیطالب (ع)، نهج البلاغه، ترجمه عبدالمحمد آیتی، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، تهران، ۱۳۷۷.
- ۵۹- عمید، حسن، فرهنگ فارسی عمید، امیر کبیر، چاپ هیجدهم، تهران، ۱۳۶۲.
- ۶۰- فریه، ر. دبلیو، هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، انتشارات فرزانه، تهران، ۱۳۷۴.
- ۶۱- قرآن مجید، ترجمه عبدالمحمد آیتی، سروش، تهران، ۱۳۶۷.
- ۶۲- قطب، سید محمد، آفرینش هنری در قرآن، ترجمه محمد مهدی فولادوند، بنیاد قرآن، تهران، ۱۳۵۹.
- ۶۳- قمی، قاضی میراحمد بن شرف الدین حسین منشی، گلستان هنر، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، کتابخانه ی منوچهری، چاپ سوم، تهران، ۱۳۶۶.
- ۶۴- گارودی، روزبه، اندیشه ی غربی و گفتگوی تمدن ها، مترجمان فریدون بدره ای، باقر پرهام، خسرو ناقد، انتشارات فروزان روز، تهران، ۱۳۷۹.
- ۶۵- گریشمن، رومن، ایران از آغاز تا اسلام، ترجمه محمد معین، انتشارات علمی فرهنگی، چاپ هفتم، تهران، ۱۳۶۸.
- ۶۶- گنون، رنه، بحران دنیای متجدد، ترجمه ضیاء الدین دهشیری، انتشارات دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۴۹.
- ۶۷- لاهیجی، محمد، شرح گلشن راز، مقدمه، تصحیح و... محمد رضا برزگر خالقی و عفت کرباسی، انتشارات زوار، تهران، ۱۳۷۱.
- ۶۸- محدثی، جواد، هنر در قلمرو مکتب، انتشارات سپاه پاسداران انقلاب اسلامی، چاپ اول، تهران، بهار

۱۳۶۵.

۶۹- محمد زاده، مهدی، «توحید و تفرد در ادیان و هنر»، مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی،

مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، چاپ اول، تهران، ۱۳۸۲، ۲۱۵-۲۲۲.

۷۰- محمودی بختیاری، علیقلی، زمینه فرهنگ و تمدن ایران، انتشارات مدرسه عالی بازرگانی، تهران،

۱۳۵۳.

۷۱- مددپور، محمد، تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی، مؤسسه انتشارات امیر کبیر، چاپ اول،

تهران، زمستان ۱۳۷۱.

۷۲- مددپور، محمد، حکمت معنی و ساحت هنر، انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، چاپ

اول، تهران، زمستان ۱۳۷۱.

۷۳- مطهری، مرتضی، خدمات متقابل اسلام و ایران، جلد ۲۸، صدرا، تهران، ۱۳۷۹.

۷۴- مطهری، مرتضی، فلسفه ی اخلاق، انتشارات صدرا، چاپ یازدهم، تهران، تابستان ۱۳۷۲.

۷۵- مقدادی، بهرام، فرهنگ اصطلاحات نقادی از افلاطون تا عصر حاضر، انتشارات فکر روز، چاپ اول،

تهران، ۱۳۷۸.

۷۶- مولوی، مولانا جلال الدین محمد، مثنوی، به خط محمود بن محمد شفیع حکیم شیرازی، انتشارات

انجمن خوشنویسان ایران، تهران، اسفند ۱۳۸۵.

۷۷- ناصح علوان، عبدالله و مصطفایی، مولود، دستاوردهای تمدن اسلامی و نقش اسلامی آن در رنسانس،

جلد ۱، احسان، تهران، ۱۳۸۴.

۷۸- نجومی، سید مرتضی، «هنر وقف و وقف هنر»، فصلنامه هنر دینی، شماره ۴، تابستان ۱۳۷۹، ص ۴۲.

۷۹- ندیمی، هادی، «حقیقت نقش»، نامه فرهنگستان علوم، شماره ۱۴ و ۱۵، پاییز و زمستان، ۱۳۷۸.

۸۰- نصر، سید حسین، «هنر دینی، هنر سنتی، هنر مقدس»، راز و رمز هنر دینی، تنظیم و ویرایش: مهدی

فیروزان، سروش و مرکز مطالعات دینی، تهران، ۱۳۷۸، ص ۴۵-۵۷.

۸۱- نصر، سید حسین، معرفت و معنویت، رحمتی انشاء الله، دفتر پژوهش و نشر سهروردی، تهران، ۱۳۸۰.

۸۲- نصر، سید حسین، نیاز به علم مقدس، حسین میانداری، مؤسسه فرهنگی طه، تهران، ۱۳۷۹.

۸۳- نصر، سید حسین، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، دفتر مطالعات دینی هنر، چاپ اول، تهران، ۱۳۷۵.

۸۴- نظامی گنجوی، جمال الدین ابومحمد الیاس بن یوسف، خسرو و شیرین، تصحیح حسن وحید دستگردی، انتشارات برگ نگار، تهران، تیر ۱۳۸۶.

۸۵- نقی زاده، محمد، نقش معنوی طبیعت در ظهور محیط زندگی اسلامی، مجموعه مقالات اولین همایش اسلام و محیط زیست، (۱۶-۱۵ آذر ۱۳۷۸، دانشگاه تربیت مدرس)، سازمان حفاظت محیط زیست، تهران، ۱۳۷۸.

۸۶- نقی زاده، محمد، هویت: تجلی فرهنگ در محیط، مجله آبادی، شماره ۳۴ و ۳۵، پاییز و زمستان، ۱۳۷۸.

۸۷- واعظ کاشفی، حسین، فتوت نامه سلطانی، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۵۰.

۸۸- ولوبون، گورستان، تمدن اسلام و عرب، ترجمه سید هاشم حسینی، جلد ۳، اسلامیه، تهران، ۱۳۵۸.

۸۹- ویل دورانت، تاریخ فلسفه، ترجمه زریاب خویی، جلد ۲، چاپ سازمان کتب جیبی، تهران، ۱۳۴۸.

۹۰- ویل دورانت، مشرق زمین گاهواره تمدن (بخش اول)، ترجمه احمد آرام.

91- Ettinghausen, R. "The Wade Cup in the Cleveland Museum of Art", its Origin and Decorations, in *Ars Orientalism*, Vol. 2, University of Michigan, 1954.

92- Jorgenson, M. Gelfer- *Medieval Islamic Symbolism and Paintings in the Cefalù Cathedral*, Leiden: E. J. Brill, 1986.

- 93- Lambton, A.K.S, "Theories of state", Hafiz-I Abru and Nizamal-Din Sham I. Bulletin, D`e`tudes Orientales, No. 30, 1978.
- 94- Woods, John. E, "The Rise of Timurid Historiography", Journal Near Eastern studies, No. 49, April 1987.