دوفصلنامه تحلیلی پژوهشی
انجمن علمی پژوهش هنر
دانشگاه تربیت مدرس

سال اول، شماره 3، پاییز و زمستان 1392
شماره مجوز از دانشگاه تربیت‌مدرس: 17397

صاحب امتیاز:
انجمن علمی پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس
مدیر مسئول و سردبیر: فرزانه فرشیدنیک

شورای علمی

دکتر محمود طاووسی : استاد گروه پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس

دکتر سیدمصطفی مختاباد: دانشیار گروه ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر محمدکاظم حسن‌وند: دانشیار گروه نقاشی دانشگاه تربیت مدرس

دکتر محمد جواد مهدوی نژاد: استادیار گروه معماری دانشگاه تربیت مدرس

دکتر اصغر فهیمی‌فر: استادیار گروه پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس

دکتر رضا افهمی: استادیار گروه پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس

دکتر منصور مهرنگار: استادیار گروه ارتباط تصویری دانشگاه تربیت مدرس

دکتر علی شیخ مهدی: استادیار گروه انیمیشن و سینما دانشگاه تربیت مدرس

دکتر امیرحسن ندایی: استادیار گروه انیمیشن و سینما دانشگاه تربیت مدرس

مدیر داخلی: الهه ایمانی
مدیر اجرایی: معصومه امینی
طراحی جلد: فرزانه فرشیدنیک

بها: 6000 تومان

دانشگاه تربیت مدرس

فصلنامه تحلیلی پژوهشی
انجمن علمی پژوهش هنر
دانشگاه تربیت مدرس

راهنمای تهیه و ارسال مقالات:

فصلنامه آرایه، نشریه تخصصی انجمن علمی پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس است که مقالات تحلیلی، پژوهشی و توصیفی در زمینه‌های پژوهش هنر، هنرهای تجسمی، هنرهای نمایشی، معماری و شهرسازی را به چاپ می‌رساند.

- **نوشتارهای ارسالی قبلاً نباید در نشریه دیگری به چاپ رسیده باشد.**
- **مقالات، پس از ارزیابی و تأیید داوران به چاپ خواهد رسید.**
- **مسئولیت مطالب مطرح شده در مقالات، بر عهده نویسندگان است.**
- **مقاله باید دارای بخش‌های چکیده، مقدمه، بدنه تحقیق، نتیجه و فهرست منابع باشد.**
- **ارجاعات مقاله به شیوه درون متنی و به صورت (نام خانوادگی نویسنده، سال انتشار، صفحه) و پس از نقل مطلب ذکر گردد و در انتهای مقاله، فهرست منابع بدون شماره، به ترتیب حروف الفبا و به صورت زیر ارائه گردد:**

کتاب: نام خانوادگی و نام نویسنده، سال انتشار، عنوان کتاب، نام مترجم، محل انتشار، نام ناشر.

مقاله: نام خانوادگی و نام نویسنده، سال انتشار، "عنوان مقاله"، نام مجله، شماره و مشخصات مجله، شماره صفحات آغاز و پایان مقاله.

- **مقالات باید در محیط نرم افزار word و حداکثر در 20 صفحه (با احتساب منابع، جداول و شکل‌ها) به نشانی artstudies@modares.ac.ir ارسال گردد.**

فهرست

5. سخن آغازین

سردبیر

مقاله‌ها

9. جایگاه رنگ سفید در چند نگاره از شاهنامه بایسنغری و پیوند آن با حکمت اسلامی

مرجان صلواتی

21. بررسی نقوش منسوجات اولیه اسلام در راستای حکمت اسلامی (از قرن اول ه.ق تا اواخر دورهٔ سلجوقی)

الناز حدیدی، دکتر ابوالقاسم دادور

31. دیوارنگاره‌های قاجاری از روایات قرآنی (مطالعه موردی شش نگاره مذهبی خانه حریری تبریز)

زهره ابراهیمی سیاهبومی، مهدی رازانی

49. رنگ در اندیشه‌های عرفانی و نگاره‌های ایرانی

محبوبه عزیززادگان

59. بررسی اصول مفهومی معماری سنتی از نظرگاه ملاصدرا در مدرسه خان شیراز و مسجد شیخ‌لطف‌الله

زینب سلیمانی شیجانی، دکتر محمدمهدی رئیس‌سمیعی، دکتر مژگان خاکپور

67. بازتاب اندیشه‌های اسلامی در تغییر معنا و طرح نماد در هنر ایران

سمیه اربابی، الهه ایمانی، دکتر رضا افهمی

77. تأملی بر نمادگرایی رنگی در نگاره معراج حضرت رسول(ص) اثر احمد موسی

شیما ناصریان اصل، دکتر سمیه امیدواری

87. چیستی معرفت‌شناختی حکمت هنر

دکتر احمد آکوچکیان، رها سعادتی

گزارش

105. برگزاری کرسی آزاداندیشی شهر اسلامی

107. همایش بازتاب حکمت اسلامی در هنر و معماری

111. اطلاع رسانی همایش‌ها

سخن آغازین

نوروزی دیگر از راه رسید. در بهاری که پیش روست، «آرایه» یک‌ساله می‌شود و باعث خرسندی است که در این مدت کوتاه، به لطف خداوند توفیق آن را یافتیم تا با جمع وسیعی از فرهیختگان و دانشگاهیان، ارتباطی مؤثر برقرار نماییم.

علاوه بر آن، در سالی که گذشت، نشریه «آرایه» در سطح ملی و در جشنواره حرکت (جشنواره دستاوردهای انجمن‌های علمی دانشجویی) نیز موفق به کسب مقام برگزیده‌گشته و مورد تقدیر قرارگرفت.

مسلم است که این همه، بدون حمایت استادان گرانقدر دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس که با حمایت بی‌دریغ و نقد و نظرات سازنده خود، محتوای نشریه را اعتلاء بخشیدند میسر نمی‌گشت.

از این‌رو بر خود فرض می‌دانم تا در این مجال از استادان بزگواری که قدم به قدم همراه و پشتیبان آرایه بودند سپاسگزاری نمایم.

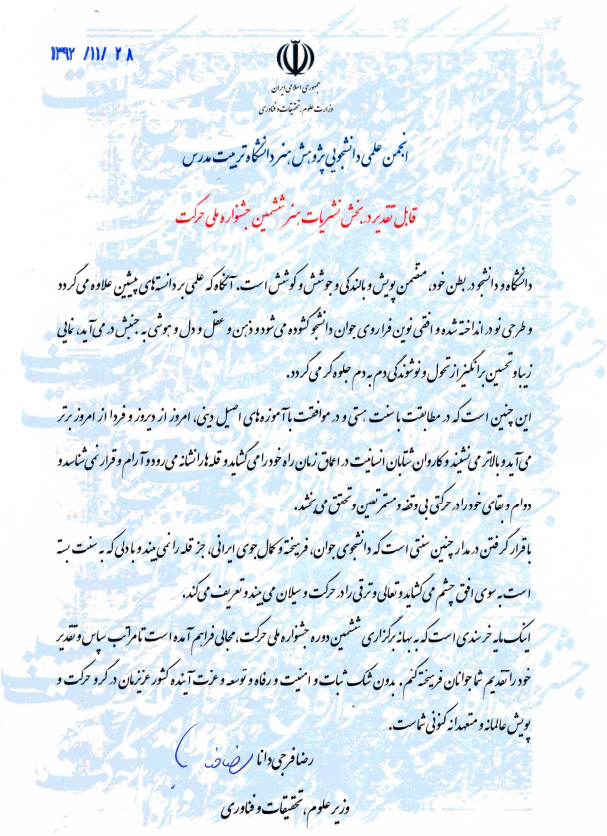
همچنین در این مسیر، همواره از همراهی صمیمانه مدیریت محترم سیاستگذاری دانشگاه و دفتر انجمن‌های علمی دانشجویی برخوردار بودیم که صمیمانه از ایشان سپاسگزاری می‌نمایم.

امید آن دارم که در سال جاری، با تلاش در جهت ارتقاء محتوا و کیفیت نشریه، بتوانیم زحمات ارزشمند این همراهان صمیمی را پاس داشته و قدردان لطف و حمایت ایشان باشیم.

با آرزوی سالی‌خوش

فرزانه فرشیدنیک

تقدیرنامه‌های دریافت شده
توسط نشریه آرایه
در سال 1392



۱۳۹۲ /۱۱/ ۲۸

جمهوری اسلامی ایران
وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

انجمن علمی دانشجویی پژوهش، هنر دانشگاه تربیت مدرس

قابل تقدیر در بخش نشریات هنر ششمین جشنواره ملی حرکت

دانشگاه و دانشجو در بطن خود، متضمن پویش و بالندگی و جوشش و کوشش است. آنگاه که علمی بر دانسته‌های پیشین علاوه می‌گردد و طرحی نو درانداخته شده و افقی نوین فراروی جوان دانشجو گشوده می‌شود ذهن و عقل و دل و هوشی به جنبش در می‌آید، غایی زیبا و تحسین برانگیز از تحول و نوشوندگی دم به دم جلوه‌گر می‌گردد.

این چنین است که در مطابقت با سنت، سنتی و در موافقت با آموزه‌های اصیل دینی، امروز از دیروز و فردا از امروز برتر می‌آید و بالاتر می‌نشیند و کاروان شتابان انسانیت در اعماق زمان راه خود را می‌گشاید و قله‌ها را نشانه می‌رود و آرام و قرار نمی‌شناسد و دوام و بقای خود را در حرکتی بی‌وقفه و مستمر تعین و تحقق می‌بخشد.

با قرار گرفتن در مدار چنین سنتی است که دانشجوی جوان، فرهیخته و کمال‌جوی ایرانی، جز قله را نمی‌بیند و با دلی که به سنت بسته است به سوی افق چشم می‌گشاید و تعالی و ترقی را در حرکت و سیلان می‌بیند و تعریف می‌کند.

اینک مایه خرسندی است که به بهانه برگزاری ششمین دوره جشنواره ملی حرکت، محملی فراهم آمده است تا مراتب سپاس و تقدیر خود را تقدیم شما جوانان فرهیخته کنم. بدون شک ثبات و امنیت و رفاه و توسعه و عزت آینده کشور عزیزمان در گرو حرکت و پویش عالمانه و متعهدانه کنونی شماست.

رضا فرجی دانا

وزیر علوم، تحقیقات و فناوری

تقدیرنامه دریافتی از سوی وزیر علوم، تحقیقات و فناوری

تاریخ: ۱۳۹۲/۱۱/۲۷
شماره: ۸/۵۶۸۸۰۱

«بسمه تعالی»

جمهوری اسلامی ایران
وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

ششمین جشنواره ملی حرکت

«لوح تقدیر»

سرکار خانم فرزانه فرشید نیک

دبیر محترم انجمن علمی دانشجویی پژوهش، هنر دانشگاه تربیت مدرس

قابل تقدیر در بخش نشریات هنر

تلاش و نگاهی بی‌وقفه و تحقق‌ناپذیر جوانان فرهیخته و دانشور ریشه در دیروز آنان، به آینده‌ای خیره و پیشگام دارد و با اعتماد و اطمینانی است که به سنت خود ارزش‌های اصیل ایرانی اسلامی دارند. آنگاه که دریچه‌های تازه‌ای گشوده و ترقی دم به دم می‌آموزه و ارزش خود را با سنت خود بازشناسی و بازشوب می‌کند، جلوه‌های جنبش و حرکت و پویش جان می‌گیرند و می‌مانند. سرزندگی و پویایی و تلاش که امروزه در فضای گشوده پیشان عرصه‌های رایی نوازنده و مترنم گوش نواز و دل‌بای آن حرف و سخن را با دل خود و مبارکت می‌کند. بر این حرکت و پویش علمی و معنوی دانشجویان عزیز و مهمان نظام دانشگاهی متعهدی است که جز عزت و اقتدار و تعالی جامعه خود نمی‌اندیشد.

بر خود فرض می‌دانم مراتب سپاس و تقدیر خود را از شما دانشجویان و مسئولان دانشگاهی نیایم که کشور و توفیق و شوقی که در این دوره و از جشنواره ملی حرکت موج می‌زند، جز بر سنت بلیغ و صفای باطن شما جامعه تحقق نمی‌توانست پذیرفت.

سید شهاب هاشمی

معاون فرهنگی و اجتماعی

تقدیرنامه دریافتی از سوی معاونت فرهنگی و اجتماعی وزارت علوم

۹۱/۵۰۳۸۰
۱۳۹۲/۱۱/۲۶

ریاست جمهوری
معاونت علمی و فناوری

«یَرفَعِ اللّهُ الَّذینَ آمَنوا مِنکُم وَ الَّذینَ اُوتُوا العِلمَ دَرَجاتٍ»

قرآن کریم

انجمن علمی دانشجویی پژوهش، هنر دانشگاه تربیت مدرس

موفقیت شما را در ششمین جشنواره ملی حرکت، که تبلور روحیه کاوشگری در علم و فناوری است، و مرهون تلاش مستمر، بی‌وقفه، بلندمند و متعالی شماست، ضمن عرض تبریک، صمیمانه قدردانی نموده، و این لوح تقدیر را به تحسین از شور و شوق علمی و همت بلندتان می‌نگرد.

امیدوار است در سایه درایت و تدبیر رهبر فرزانه انقلاب به نام «حماسه سیاسی و حماسه اقتصادی» مزین شده، شاهد شکوفایی بیشتر ظرفیت‌ها و استعدادهای جوانان این مرز و بوم در جهت توسعه علم و فناوری کشور باشیم.

علی دلفی
معاون توسعه فناوری
معاونت علمی و فناوری ریاست جمهوری

تقدیرنامه دریافتی از سوی معاونت علمی و فناوری ریاست جمهوری

دو فصلنامه تحلیلی-پژوهشی آرایه
شماره 3، پاییز و زمستان 1392
صفحات : 19-9

جایگاه رنگ سفید در چند نگاره از شاهنامه بایسنغری و پیوند آن با حکمت اسلامی

مرجان صلواتی*
** مربی ، گروه گرافیک، واحد شهرری، دانشگاه آزاد اسلامی ، تهران ،ایران1*

چکیده

رنگ سفید در هنر ایران پس از اسلام از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و نمود آن را می‌توان در نگاره‌های شاهنامه بایسنغری مشاهده نمود. این رنگ بر اساس تعالیم و حکمت اسلامی، رنگ رخسار آمرزیدگان در روز رستاخیز است و ساکنان فردوس، جامه‌ای از ابریشم سفید به نشانه نور بهشتی بر تن دارند. بر این اساس هنرمند نگارگر به واسطه حکمت، روحانیت و معنویت درونی‌اش که برگرفته از آموزه‌های اسلامی اوست، رنگ سفید را در بخش‌هایی از نگاره های خود به‌کارگرفته است. در این میان شاهنامه مشهور بایسنغری (833 ه.ق) یکی از نمونه‌های بارز نگارگری در مکتب هرات است که در ترکیب‌بندی‌های بیشتر نگاره‌های این شاهنامه، مجموعه‌ای از رنگ‌های متعدد به‌چشم می-خورد، از ظرافت و ریزه کاریهای بناها گرفته تا پوشاک افراد. لیکن رنگ سفید تنها در بخش‌هایی از این نگاره‌ها به‌کار رفته که اشاره مستقیم به مفاهیم و معانی آن در حکمت اسلامی دارد. به‌عنوان نمونه می‌توان در نگاره‌ای از این شاهنامه، به محل به‌کارگیری رنگ سفید در میان پنجره‌ها و در نگاره‌ای دیگر، در میان محراب‌ها و طاق‌های ورودی بنا اشاره نمود که در بردارنده مفاهیم الوهیت، تعالی و عروج و ارتباط آن با موضوع نگاره است.

لذا در این جستار پس از ارائه مفاهیم و معانی رنگ سفید در حکمت اسلامی و تأثیر آن بر نگارگر ایرانی به بررسی جایگاه آن در چند نمونه از نگاره های شاهنامه بایسنغری می پردازیم. بدین ترتیب می‌توان دریافت که هنرمند نگارگر ایران پس از اسلام نه تنها به جنبه زیباشناسانه رنگ سفید توجه داشته بلکه مفاهیم الوهی و اسلامی آن نیز مد نظر او بوده است. روش مطالعه در این نوشتار، تاریخی و شیوه جمع آوری اطلاعات، اسنادی بر اساس مطالعه کتابخانه‌ای بوده است.

واژگان کلیدی: رنگ سفید، نگارگری، شاهنامه بایسنغری، حکمت اسلامی، معنویت

[1] *msgdms@yahoo.com*

1. مقدمه

در مواجهه با آثار هنراسلامی ایران مشاهده می کنیم که رنگ و کلیه اجزای دیگر نگارگری به گونه‌ای متفاوت از دیگر آثار هنری تاریخ هنر جهان خلق شده‌اند. گویی زبان بیان هنرمند مسلمان در بازگو کردن روایت وی از عالم هستی، از رمزگان ویژه‌ای بهره گرفته است. در جایگاهی که هنر خود نوعی معرفت است و هنرمند در نظری که به عالم هستی دارد، همواره درصدد کشف، ظهور و بروز مراتبی از پدیده‌های آن است، بدیهی است نگارگر ایرانی هیچ‌گاه موجودیت رنگ را در آثار خود به اعتبار خودشان طرح نمی‌کند و هرگز رنگ‌ها در اثرش نمایشگر عالم مجرد صرف هم نیستند زیرا عالم قدس از عالم ملک جدا نیست که اگر آنی جدا بود چیزی در عالم وجود نمی داشت.(حسینی، 1383 :ص 116)

در میان تمامی رنگ های به‌کاررفته در آثار نگارگران ایرانی، رنگ سفید از منزلت ویژه و خاصی برخورداراست. همان‌گونه که دستیابی به کمال نهایی که همانا اتصال به منشاء وجود باشد تعیین کننده زندگی روزمره مسلمانان است، جستجو و نمایاندن حقیقت مطلق، خیر جاوید و زیبایی راستین و بی زوال از طریق به‌کارگیری رنگ سفید نیز هدف بنیادین هنرمند مسلمان است.

براین‌اساس رنگ سفید در نگارگری اسلامی ورای ماهیت ظاهری خود از جهان ماده، در جستجوی بیان حقیقی عمیق تر است. نگارگر مسلمان ایرانی در نگرش خود به هستی دست به جستجو و یافتن مبدأ اصلی هرچیز می-زند و در پس رنگ سفید، مثال مطلوب خود را می طلبد، از این رو در آفریده هنری خود نه تنها در پی نمایاندن صور و ظاهر طبیعی رنگ سفید نیست، بلکه همیشه تلاش کرده است که از پوسته ظاهری شکل، نقش و ترکیب رنگ سفید بگذرد و به ماهیت آن نفوذ کند.

یکی از شاهکارهای نگارگری ایرانی که در دوره صفویه خلق شده، شاهنامه بایسنغری (833 ه.ق) است. این شاهنامه متعلق به مکتب هرات بوده و به دستور بایسنغرمیرزا کتابت شده است.

با بررسی نگاره های این شاهنامه می توان به مفهوم مطلق رنگ سفید در نظر نگارگر آن پی برد. هنرمند در جایی رنگ سفید را نشانی از عشقی ماورای زمینی دانسته و در جایی دیگر عینیت وحدت را در کثرت و کثرت را در وحدت متجلی ساخته است. در نظر او رنگ سفید،کنایه از وجود مطلق است که همه رنگ ها را به هم پیوند می زند و نمادی است تا او توسط آن، مقام نورانی – عرفانی خود را دریابد. سفیدی که نگارگر این شاهنامه در اثر خود به کار برده، ساخته و پرداخته توهم ذهنی او نیست بلکه محصول بازشدن چشم دل او و رویت عالم مثالی است، همان عالمی که طبق نظر حکمای اسلامی همچون ملاصدرا، مقر بهشت است.

لذا در ادامه این پژوهش، مفاهیم و مبانی رنگ و نور در شریعت اسلام و سپس به‌صورت خاص رنگ سفید مورد بررسی قرار گرفته است، سپس پس از معرفی کوتاهی از شاهنامه بایسنغری به بررسی و تحلیل رنگ سفید در چهار نمونه از این شاهنامه پرداخته شده است:

2. نور و رنگ در عرفان اسلامی

نور در ادیان و مذاهب مختلف مورد احترام و تقدس بوده است. در دین زرتشت ، تفسیر هستی، فرشته شناسی و تقدس آتش بر مبنای نور است. در دین یهود، اولین مخلوق خدا، نور است و در مسیحیت ، عیسی مسیح(ع)، "کلمه و نور" و یا "خدا و نور" و یا "پدر نورها"ست و در نور ساکن است. در اسلام نیز بر معنویت نور تاکید شده است، همچنین نور در عرفان و تصوف با تأسی از قرآن، اسمی از اسماء الهی داشته شده و عبارت است از تجلی حق به اسم "الظاهر" یعنی وجود ظاهر در تمام موجودات

و گاه برهرچه که پنهان را آشکار می کند، از علوم لدنی و ارادت الهی که ماسوی الله را از دل بیرون می کند، اطلاق می شود.(نوربخش، 1383:ص 38)

نور در قرآن و احادیث مختلف بارها تکرار شده است. قرآن سوره‌ای به نام "نور" دارد ودر این کتاب آسمانی چهل و سه بار کلمه نور آمده است. معانی مختلف این کلمه در جاهای مختلف، صور مختلفی دارد از جمله گاه به معنای بینایی، گاهی برابر با پیامبر(ص)، دین حق و زمانی نیز به معنای اجر و پاداش بکار رفته است. نور در برخی آیات کنایه از رهبر و راهنماست. نمونه دیگر آیه نور است که در آن پنج بار کلمه نور تکرار شده است و بیشتر کلمات آن مانند مشکوه، مصباح، زجاجه، کوکب، دری، شجره مبارکه زیتون و ... از حیث تاویلی و معناشناسی با نور مرتبط اند.(همان:ص 42)

از آنجایی که نور در شریعت اسلام جایگاه متعالی و نمایانی دارد اندیشمندان مسلمان ایرانی توجه ویژه ای به آن داشته اند و در رسالات خود از آن سخن به میان آورده اند و علمای طراز اول تاریخ ایران برای مفهوم نور در زندگی روزمره مسلمین جایگاه والایی در نظر گرفته اند، اما هیچ یک به اندازه سهروردی، نور را متعالی ندانسته اند. به نظر سهروردی تمام مراتب هستی و درجات معرفت و آغاز و انجام عالم و سعادت و نیکبختی انسان جزء تطورات نور است و همه انوار، تجلی نورالانوار است.

هر نوری، نور نازل تر از خود را پدیدار می کند و سراسر جهان برآمده از نور ومتّقوم از نور است. رنگ نیز در طبیعت همیشه بستگی به نور دارد، به عبارتی هر نوری در طبیعت براساس طول موج خود دارای رنگی است. اشیاء یا نور منتشر می کنند که به واسطه نور خود به رنگی دیده می شوند و یا قسمتی از نور تابیده شده به خود را منعکس می کنند که باز به واسطه طول موج نوری که بازتابانده‌اند به رنگی دیده می‌شوند. نور خورشید که در طول روز بر پهنه زمین گسترده است، نوری سفید است اما به واسطه تفاوت سطوح خارجی اشیاء در جذب یا بازتاباندن نور به رنگ های بی شماری بازتابانده می شوند. رنگ در جهان محسوس، همنشین بی بدیل نور است و صورت متکثر از نور واحد است، تجسم طیف‌های نوری را که به صورت رنگ سبب می شود. بدین ترتیب رنگ با تجزیه نور سفید شکل گرفته و نمادین ترین تمثیل در تجلی کثرت در وحدت را می سازد، زیرا از یک سو رنگ همان نور است(وحدت) و از سویی دیگر، بنابر تجزیه ، تجلیات مختلف متلّونی می یابد(کثرت). به عبارت دیگر، ذات متعالی، مجرد و بی رنگ، که خود نماد کامل وحدت است، با رنگ تجسم می‌یابد و خود تجلی و تجسم متلّون بی رنگی می شود.

مولانا بیان می‌کند که همان‌گونه که رنگهای جهان ماده به واسطه نور برون مشاهده می شوند، رنگ خیال اندرون نیز به واسطه نور دل دیده می شود و حتی برتر از این " نورِ نورِ چشم خود نوردل است" که "باز نورِ نورِ دل نورخداست"، نوری که بری از دریافت عقلی و حسی است.(زمانی، 1384:ص 380)

خداوند متعال در قرآن مجید، رنگارنگ قراردادن مخلوقات را نشانه ای از آیات الهی برای اهل ذکر دانسته اند:"وَما ذَرَأَ لکم فی الارضِ مُختَلِفاً الوانَهُ اِنَ فی ذلِکَ لآیهً لِقومً یَذَکّرون".(نحل، آیه 13) در قرآن دو کلمه به معنای رنگ به کار رفته است یکی لون و دیگری صبغه. مقصود از لون که معمولاً به صورت جمع به کار می رود، رنگارنگی و انواع رنگ های طبیعت است اما در جایی که از صبغه استفاده می شود مقصود رنگ خداست: "صَبغَهَ اللهُ وَ مِن اَحسَنَ مِنَ اللهَ صَبغهَ وَ نَحنُ لَه عابِدون" (بقره، آیه 128). در اینجا منظور از صبغه، رنگ خداست و رنگ چه کسی از رنگ خدا بهتر است؟ ما پرستندگان او هستیم.

اینجا خداوند از رنگ به معنی مطلق آن سخن می فرماید

و نه از یک رنگ خاص. از طرف دیگر رنگ را وسیله وحدت برگزیده است. رنگ خدا چیست؟ خدایی شدن و حق را پرستش کردن یعنی ویژگی های خاص را پذیرفتن که همه را با تمام خلقت‌های متفاوت در یک مجموعه همگون گرد می‌آورد. خداوند اینجا رنگ را استعاره برای حکومت جهانی واحد اسلامی برگزیده است. بنابراین اثری که در هماهنگی رنگی ساخته شود، اثری است گویای توحید و یگانگی (آیت اللهی ، 1364:ص 788).

3. مفاهیم و معانی رنگ سفید در عرفان اسلامی

تمثیل رنگ سفید در اعتقادات مردم ایران چه پیش از اسلام و چه پس از آن سابقه‌ای طولانی دارد. در ادیان قبل از ظهور اسلام در ایران مانند زرتشت و کیش مانوی، تمثیل رنگ سفید برای تبیین تعالیم دینی ادیان استفاده می‌شده است. در دوره اسلامی نیز محوری‌ترین بنیاد اندیشه حکمت اشراق سهروردی بر نور و سپس رنگ استوار بود که از میان همه رنگ ها به رنگ سفید توجه شایانی داشته است. حضور رنگ یکدست سپید و ساده در معماری اسلامی نخستین سادگی‌شان یادآور غنی مطلق است جلوه‌گر می‌شود و یا در قالب نماها، طاق‌ها و گنبدهایی که ماهرانه رنگ آمیزی شده‌اند و در توازن و هماهنگی خود، گویی تجلی وحدت درکثرت و کثرت در وحدت را بازگو می کند.(نصر، 1370:ص 68)

شیخ اشراق علاوه بر اینکه خداوند را نورالانوار میخواند، رنگ سفید را اساساً به عنوان تمثیلی از جلوه وجود مطلق به کار می‌برد. نجم رازی نفس اماره را با رنگ سیاه، نفس ناطقه را با رنگ سرخ و نفس مطمئنه را با رنگ سفید برابر می داند. او می‌گوید: در منتهی الیه ظلمت نفس، نور سیاه مشاهده می‌گردد و چون ظلمت نفس کمتر شود و نور روح زیادت گردد نوری سرخ مشاهده می‌شود و چون نور روح غلبه گیرد نوری زرد پدید آید و چون ظلمت نفس نماند نور سپید آید. رنگ‌های رازی شامل هفت مرتبه‌اند که هرکدام به یک حالت روحی مرتبطاند، شش مرتبه اول عبارتند از : رنگ سپید، زرد، بنفش ، سبز ، آبی و سرخ و مرتبه هفتم نور سیاه است.

لازم به ذکر است که رنگ سیاه پوشش خانه کعبه نیزهست اما رنگ سفید، نماد ذات در مقام تجلی است، وجودی که خود را متجلی کرده است.رنگ ها آینه عالم وجوداند،برتر از همه رنگ سپید کنایه از "وجود مطلق" است و اصل و اساس تمامی مراتب هستی که همه رنگ ها را به هم پیوند می زند و پست تر از همه رنگ سیاه نشانه نیستی است (نصر، 1370:ص 68).

رنگ سپید در نزد مولانا نماد پاکی، صفا و روشنی قلب است. خرقه سفید رنگ صوفیان نیز نشان آن است که پوشنده آن دلی روشن و عاری از غبار حقه ، زنگار و حسد دارد. قرآن کریم در آیات متعددی صالحان را باروی سفید و بدکاران را با روی سیاه معرفی کرده است. مولوی در تمثیل پاکی سفید، مَثَل دیگ سفید و سیاه را مطرح می کند ،دیگ سفید دل به محض آنکه لکه سیاه گناه برروی آن بنشیند خود را نشان می دهد... (تاجدینی، 1383: 479) وقتی کاغذی سفید باشد، خطی که بر روی آن نقش می بندد کاملاً خوانا می گردد. اما اگر بر روی کاغذ نوشته شده ، خطی نگاشته شود ، خواندن آن دشوار میگردد و اگر بار سوم و چهارم بر روی آن بنویسی، دیگر نمی توان آن را خواند.(همان:ص480)

سفید مانند رنگ متضاد خود یعنی سیاه، در منتهی الیه درجات رنگ قرار می گیرد و گاهی به معنی فقدان رنگ است و گاه به معنی مجموعه ای از رنگ ها به همین دلیل گاه در بدایت و گاه در نهایت زندگی و عالم ظاهر قرار می گیرد . سفید در نظر علمای مشرق زمین ، نشانه فجر است جایی که گنبد آسمان دوباره ظاهر می‌شود، همچنان فاقد رنگ اما غنی از نیروی بالقوه ظهور که جهان اکبر و اصغر دوباره از آن پر می‌شوند. رنگ سفید، عدم تمایز

کمال متعالی، سادگی، نور، خورشید، هوا، پاکی معصومیت، عفت، قدوسیت و اقتدار معنوی را به ذهن متبادر می سازد.(کوپر، 1379:ص 171)

4. تأثیرات حکمت اسلامی بر هنرمند نگارگر ایرانی در بکارگیری رنگ سفید

در ایران همیشه رابطه نزدیک و باطنی میان اسلام و به ویژه عرفان اسلامی با هنر وجود داشته است، با ملاحظه آرای مولوی و ابن عربی درباره وحدت وجود می‌بینیم، این آراء در ساحت هنر، به نحوی نمود پیدا کرده‌اند. نحوه تلقی حکما از نور و رنگ در آثار نگارگری نیز تأثیر خود را گذاشته است. نگارگر در اثر هنری خویش، دنیایی خیالی، بدون سایه و غرق در نور را ترسیم می‌کند و رنگ ها نیز در نگارگری با عدم تبعیت از رنگ‌های جهان مادی، روایتگر عالمی دیگر و جهانی فراترند. بنابراین هنرمند نگارگر مسلمان عنصر رنگ را همواره به عنوان تمثیلی از جلوه وجود الهی بکار گرفت.

نگارگر ایرانی با خلق آثار خود نشان داده است که با سلوک عملی نه تنها به ادراک وحدت وجود نائل آمده است بلکه این ایده را در آثارش متجلی کرده است. در نگارگری اسلامی، رنگ سفید همواره نمادی از وحدت وجود است و همچنانکه نور سفید مجموعه ای از تمامی نورهاست و وحدت را در عین کثرت نمایان می سازد رنگ سفید نیز به همان معنا کابرد پیدا کرده است.

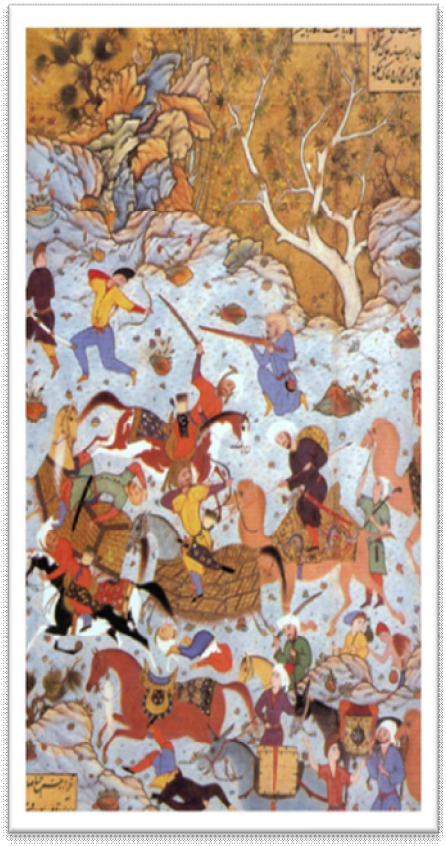
بدینگونه که همه رنگ‌های موجود در یک نگارگری از نور سفید حاصل می شوند که نمادی از وحدت وجود بوده و تمامی اشکال ممکن هستی را در بر می گیرد. حتی نمای کلی اثر به گونه ای ترکیب یافته تا از طریق رمز و تمثیل موجود در رنگ سفید، اسماء و صفات گوناگون الوهیت را جلوه گر نمایند. تمامی تلاش نگارگر ایرانی بعد از اسلام این بوده که اساسی ترین اصول تفکر اسلامی یعنی توحید را به نمایش بگذارد حتی معنای ضمنی رنگ های اثرش که زبانی کاملاً انتزاعی دارند، همواره وحدت مشهود در کثرت است.

توجه نگارگر مسلمان همواره متمایل به جهان باطن و نور است تا پوسته و ظاهر این جهان، از این رو دست به خلق عالمی فراسوی این جهان خاکی زده است. در بیان نقاشان ایرانی ،رنگ سفید همان نور است و هنرمند می کوشد به وسیله رنگ و آشنا شدن به عوالم نورانی با عالم ملکوت پیوند یابد.

در نگارگری ایرانی همه چیز وزن، حجم و جنسیت خود را از دست داده است و رنگ ها به نور تبدیل شده اند. می توان گفت راز باطنی نگارگری ایرانی رسیدن به کیمیای نور از طریق رنگ سفید است، همچنان که هدف کیمیاگری حقیقی تبدیل ماده سنگین به روح است. این سفر روحانی ازمارپیچ دنیای کثرت اشیاء و رنگ می گذرد و به وحدت غایی می رسد... عارف سراپا در نورالهی جذب می شود، قطره نوری که در دنیای سایه ها پنهان شده بود سرانجام از طریق رنگ سفید به دریای بیکرانه نور می پیوندد و با آن یکی می شود.(اردلان، 1385: 177)

پیروی از حکمت اسلامی نگارگر ایرانی را قادر ساخته تا برای به ظهور رساندن کمال آنچه به صورت جزیی در برابر دید نگرنده است، به گونه‌ای جلوه‌گری‌های جمال مطلق را بنمایاند که نه فضا فدای رنگ و نه رنگ فدای فضا شود، آنچنان که مخاطب خود را به مراقبه در درون سوق می‌دهد و ادراک هنری بشر را به تعالی می‌رساندبه تعبیری دیگر رنگ های منعکس شده در پرده نگارگری ،مراتب مختلف نور هستند که در هر مرتبه در برابر دیدگان هنرمند سالک پدیدار و در ذهن وی متجلی شده و صحنه روی دادن داستان نگارگری را به تصویری نمادین از تجلی وقایع عالم نور مبدل ساخته است.

تصویر 1 : نگاره ای از بوستان سعدی(مرقوم کمال الدین بهزاد)،گریز حضرت یوسف از زلیخا، هرات ،893 ه.ق



تصویر2 : نگاره ای از نسخه هفت اورنگ (منسوب به شیخ محمد)، کشته شدن عُیینه ورَیا ، 973ه.ق

در میان تمامی آثار نگارگری دوران پس از اسلام، می توان شاهنامه بایسنغری را از لحاظ ترکیب رنگ سفید و هماهنگی در عناصر تصویری یکی از والاترین و شاخص ترین اثری برشمرد که تصویری از عالم خیال و غیرواقعی را در عالم جسمانی محسوس نمایان ساخته است.

5. شاهنامه بایسنغری (833 ه.ق)

شاهنامه بایسنغری یکی از برجسته ترین نسخ مصور تاریخ نگارگری ایران می باشد. این شاهنامه شامل 22 تصویراست که باید آن را حاصل برآیند شیوه ها و تجارب گذشته نقاشان شیراز ، تبریز، بغداد و یا به عبارتی بخش های خاوری و باختری ایران دانست. نسخه شاهنامه بایسنغری مورخ 833 ه.ق به خط مولانا جعفر تبریزی است. بازل گری احتمال می دهد که مولانا خلیل و استاد سیداحمد(در نقاشی) خواجه علی(در تذهیب) و قوام الدین (درصحافی) با مولانا جعفر تبریزی در ساختن نسخه شاهنامه بایسنغری همکاری داشته اند (اشرفی، 1376 ، 48). همانطور که از اسم آن پیداست این نسخه از شاهنامه به دستور بایسنغر میرزا کتابت شده است و جعفر تبریزی را به عنوان مدیر هنری کتابخانه خود برای شروع و سازماندهی کار در نظر گرفت. جعفر بایسنغری (تبریزی) از هنرمندانی نظیر مولانا قیام الدین و مولانا امیرخلیل دعوت نمود تا برای شکل بخشیدن به شاهنامه با وی همکاری نمایند.

تصاویر شاهنامه بایسنغری دارای سه شیوه کاملاًمتمایزند که نشان می دهد که با قلم این سه نقاش و شیوه‌های متفاوت بیان آنها، نگاره ها مصور شده اند. ابعاد شاهنامه 25/6 x 38/6 سانتی متر و قطر آن 7/5 سانتی متر و دارای 690 صفحه و شیوه طراحی آن در قالب مکتب هرات است. نگاره های شاهنامه بایسنغری نتیجه مهارت کم نظیر استادان کتابخانه بایسنغر میرزا است و همین طور ذوق و سلیقه آنها را نیز نمایان می سازد. پیکره های

بلند قامت، ظریف و موقر با چهره های ریش دار، گلبوته‌های درشت و تک درختان سرسبز از عناصر شاخص درترکیب‌بندی‌های متعادل نگاره‌های شاهنامه و دیگر نسخه‌های آن به‌شمار می‌آید. گاه شالوده ترکیب بندی متشکل از عناصر افقی و مورب است.

اجتناب از قرینه‌سازی محض، به نگارگر امکان می دهد که صحنه‌های شکار و کارزار را پرجنبش و مجالس بزم و ضیافت را ساکن و آرام مجسم کند. صحنه‌های درباری به سبب تاکید خاص بر نقوش رنگارنگ جامگان،کاشی‌ها و فرش ها از ظرافت و تزیین بیشتری برخوردار شده‌اند. نگارگر نهایت سنجیدگی را درگروه بندی پیکره ها، تنظیم سطوح رنگی و تلفیق و پراکندگی رنگ سفید در ریزه کاری‌های معماری، مناظر طبیعی و جامه ها به کار می برد. ترکیب بندی رنگ سفید و رنگ های دیگر ساده اما غنی است و جهان آرمانی نقاشی‌ها، آرام، حکیمانه و شاعرانه است. همه چیز در کمال اختصار و صراحت ارائه شده است و رنگ ها هماهنگ با ترکیباتی نوآورانه ترسیم شده اند. تمامی این ویژگی ها اثری پدید آورده که از با ارزش‌ترین نمونه‌های سبک رسمی هرات است.

6. تحلیل رنگ سفید در شاهنامه بایسنغری

الف) نگاره بازی شطرنج بوذرجمهر و سفیر هند

این نگاره(تصویر3) مربوط به بازی شطرنج بوذرجمهر و سفیر هند در حضور انوشیروان است. سفیر هند به همراه هدایایی از طرف شاه هند نزد انوشیروان می آید و از طرف او بیان می کند که اگر خردمندان ایران نتوانند شطرنج بازی کنند نباید به آنها باج بدهیم. انوشیروان نیز پس از آنکه از کمک موبدان مایوس می‌گردد، از بوذرجمهر طلب یاری می‌کند. بوذر جمهر نیز در حضور شاه و دیگران در این بازی پیروز می‌شود. همان‌طور که در تصویر دیده می شود زمینه های یکدست و سفید رنگ دیواره‌های داخلی کاخ به‌صورتی کاملاً متقارن و عاری از هرگونه پرسپکتیو به تصویر کشیده شده‌اند. رنگ سفید به‌کار رفته در این بخش‌های تصویر کاملاً بیانگر فضای ملکوتی و اشاره به عالم معنا دارد و محل آنها که در قسمت نیمه بالایی دیواره ها قرار گرفته شده‌اند بیانی است از مراتب هستی که در عالمی ماورای عالم خاکی قرار دارد. رویکرد معنوی نگارگر به رنگ سفید با بهره گیری از فضای چهارگوش مقابل انوشیروان که پادشاه را در برگرفته است کاملاً مشهود است. به نظر می‌رسد نگارگر در این نگاره تمامی تلاش خود را در جهت القاء شخصیت عارفانه و والای انوشیروان داشته است، زیرا چنانچه تصویر را از حیث ترکیبات رنگی سفید دیواره و زمینه میانی اثر داخل یک مثلث قرار دهیم انوشیروان دقیقاً در راس مثلث قرار گرفته و به بیانی دیگر با رنگ‌های سفید احاطه شده است. بخشی از کلاه سفید انوشیروان با سفیدی پشت سراو ترکیب شده و ارتباط او را با عالم معنا تاکید می‌کند، گویی تنها فردی که در این گروه مافوق جهان جسمانی و مرتبه والا تعلق دارد، انوشیروان است. بدیهی است که هنرمند نگارگر به واسطه قوه خیال خود با استفاده از عناصر کلیدی و شاخص نظیر اتصال دو رنگ سفید زمینه و کلاه انوشیروان زمینه‌ای فراهم آورده تا به ذهن بیننده گذر از ساحت معرفت شناختی خیال و ورود به عالم ملکوت را متبادر سازد. از طرفی شاید بتوان چنین تعبیر نمود که هنرمند نگارگر این تصویر با نگاهی به روایت آن، به‌طور خودآگاه خواستار رقابتی معنوی و الهی در قالبی زمینی و خاکی در بازی شطرنج بوده است. بنابر مفاهیم نمادین رنگ سفید در حکمت و عرفان اسلامی، به-کارگیری رنگ سفید در این نگاره به‌صورتی بارز نمایانگر مفهوم قدسی سیر تدریجی کثرت به وحدت می باشد، وحدتی که جایگاه عرش خداوندی است و بنابراین مفهوم می‌توان استحاله ای از یک امر ناقص به کمالی واحد را دربرداشته باشد. از سویی دیگر رنگ سفید حاکم بر کل

فضای تصویر اشاره به پاکی، صداقت و روراستی در رقابت شطرنج چه در صورت برد و چه در هنگام باخت را دارد که این امر با استفاده رنگ سفید در عمامه های دو گروه افراد طرفین کادر تصویر تأکید می‌شود. گلهای موجود در پنجره سمت راست نگاره سفید رنگ بوده و همچنین تعداد عمامه های سفید رنگ در همین سمت نیز بیشتر است، ضمناً مشاور انوشیروان نیز با عمامه سفید در سمت راست تصویر قرارگرفته و درنهایت عمامه فرد سمت راست صفحه شطرنج به‌چهارگوشه سفید رنگ زیر پای انوشیروان نزدیک‌تر است. تمامی این شواهد می توانند گواهی باشند بر این‌که بوذرجمهر فرد سمت راست بوده و رقابت نهایتاً با گروه سمت راست تصویر است و بدین ترتیب نگارگر با به‌کارگیری رنگ سفید بیشتر در سمت راست توانسته سطح دوبعدی نگارگری را به تصویری از مراتب هستی مبدل سازد و بیننده را از افق حیات عادی و وجود مادی و وجدان روزانه خود به مرتبه ای عالی تر ارتقاء دهد و او را متوجه جهانی مافوق جهان‌جسمانی سازد و رقابت افرادی با مراتب والاتر و پیروزیشان بر گروهی خاکی و مادی‌تر.

تصویر3- عنوان نگاره: بازی شطرنج بوذرجمهر و سفیر هند-ابعاد نگاره: 17/5×27/8 سانتی متر

ب)نگاره ملاقات اردشیر و گنار

این نگاره (تصویر 4) دارای مضمونی عاشقانه بوده و مربوط به داستان دلدادگی گلنار، کنیز اردوان به اردشیر است. در این نگاره ارتباط مستقیم نور و رنگ ، همانطور که ذکر آن رفت ، وابستگی لاینفک آن دو از یکدیگر در عرفان اسلامی به وضوح به چشم می خورد.

به‌کارگیری رنگ سفید در پنجره‌ها گویی بازتابی هستند از عشقی معنوی که به وسیله نور الوهیت نمایان شده‌اند، بازتاب نوری که سرچشمه اش را در جای دیگر باید جستجو نمود. چنانچه با تعمق بیشتر به رنگ سفید پنجره ها و نور تابیده شده از آنها بنگریم می توان دریافت که هنرمند نگارگر دربازگو کردن روایت هستی و عشقی آسمانی از رمزگان ویژه‌ای بهره گرفته است. بدیهی است مبانی نظری رنگ سفید در شریعت اسلام، الهام بخش خلاقیت هنرمند نگارگر در این نگاره بوده و همانا دستیابی به کمال نهایی و اتصال به منشأ وجود و حقیقت مطلق در این نگاره عاشقانه و عشق الهی مدنظر بوده‌است.

تصویر4- عنوان نگاره : ملاقات اردشیر و گلنار–ابعاد نگاره : 22/5 x 32 سانتی متر

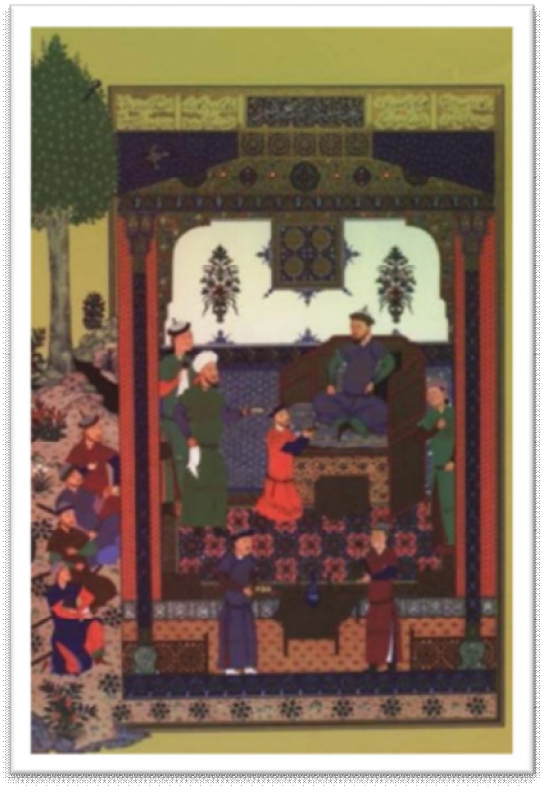
این چنین است که گلنار در کادری مربع به رنگ سفید به تصویر کشیده شده و درجستجوی حقیقتی عمیقتر در ورای جهان ماده است.

مترادف نمودن نور و رنگ سفید در این نگاره حاکی از مفاهیم مطلقه نور در احکام اسلامی است که ذکر آن پیشاپیش رفت. در فلسفه اسلامی سراسر جهان برآمده از نور است و نور و متعاقب آن رنگ سفید از ذات الهی ساطع می شود و بدین ترتیب برتری بعضی از افراد را بر دیگران ظاهر می سازد. بدیهی است شخصیت والا و معنوی گلنار و عشق واقعی او به اردشیر ، در کادر سفید رنگ دوچندان شده است. در نگارگری ایرانی اعتقاد بر این است که این هنر نسبت ذاتی با معنا یافته و زبان و فرم خود را از همان معنا اخذ کرده است و به عبارتی رنگ ها در این هنر به واقعیت های عالم برون وفادار نیستند بلکه نگاره را از عالم فرش به بی نهایت عالم عرش می برد. بدین ترتیب رنگ سفید در این نگاره با عدم پیروی از اصل انطباق با واقعیت، روایتگر عالمی دیگر و جهانی فراتر می شود. در این نگاره به دلیل حضور مطلق اصل تجلی، نگارگر در اندیشه کاربرد رنگ خصوصاً رنگ سفید است که مهم ترین مظهر تجلی "او" یعنی "نور" را بازتاب دهد زیرا کارکرد ایده و ماده در این جهان بینی ،کارکرد انعکاس است نه اصالت. بنابراین "سفید" نماد جلوه گری نور مطلق آسمان و زمین یعنی تنها وجود حقیقی است. همانگونه که ذکر شد رنگ سفید برآمده از نور سفید، مفهوم وحدت در کثرت را به ذهن متبادر می‌سازد و بدیهی است که کاربرد آن در این نگاره علاوه بر تاکید بر مضمون عاشقانه آن، صرف‌نظر از جنبه‌های مادی و جسمانی عشق زمینی، اشاره به ذات مطلق خداوند و عشق لایتناهی آسمانی دارد و می توان نمادین ترین تمثیل در تجلی کثرت در وحدت را در این نگاره مشاهده نمود. شاید رسیدن جزء به کل خود استحاله‌ای از یک امر ناقص به کمال واحد و عشق واقعی باشد و عشق انسان زمینی را به عشق الهی متصل ساخته و او را از درجه نازل عشق زمینی به درجه فاخر عشق الهی سوق دهد.

همچنین رنگ سفید موجود در گیاهان و درختان، علاوه بر ایجاد تباینی حساب شده در زمینه‌ای تیره رنگ، مجدداً تاکیدی است برفضای معنوی و ربوبی حاکم بر موضوع و روایت تصویر. به نظر می‌رسد ملاقات اردشیر و گلنار درباغی از بهشت با نورانیتی الهی حاکم بر درختان انجام می شود.

ج) نگاره بر تخت نشستن سهراب

سهراب شخصیتی اسطوره ای بوده و از نژاد فریدون دادگر می باشد. در این نگاره (تصویر5) برتخت نشستن او در سخنرانی‌اش برای حضار به‌تصویر کشیده‌شده‌است. همان-طور که دیده می‌شود، تلفیق نور و رنگ سفید از عناصری هستند که نقش مهمی در این نگاره ایفا می‌کنند.



تصویر5- عنوان نگاره : برتخت نشستن سهراب و سخن گفتن-
ابعادنگاره : 23/5 x 33/5 سانتی متر

رنگ سفید که در اینجا به عنوان نور و نور که در نقش رنگ سفید به کار رفته، تحقیقاً بیانگر آن است که نگارگر درصدد ایجاد فضایی معنوی و تقدس به موضوع تصویر را داشته است. نگارگری که معتقد است نور یا همان رنگ سفید در مرتبه حس و ماده ضعیف تر از نور در مراتب عالی تر است. یعنی هرقدر به منبع نور و حضرت نورالانوار نزدیک تر شویم، نور خالص تر و شفاف تری حاصل می-گردد. پس تجرد از ماده یعنی صرفاً دیدن نور در عالم مادی آن، به معنای حرکت و عروج به سمت منبع وجود و نورهستی و دوری گزیدن از نازل ترین درجه وجود و سایه‌های نور است و بدیهی است نگارگر مسلمان با چنین مبانی نظری سعی در خروج از عالم سفلی به عالم علیا را داشته است. سطح وسیعی از رنگ سفید که تنها نقطه تمرکز نگاره است، بیانگر مفهوم وحدت در کثرت است بدین صورت که تمامی عناصر در تصویر به نحوی چیدمان شده اند که همگی بدون وجود رنگ سفید معنای خود را، چه از لحاظ بصری و چه از نظر محتوا، از دست خواهند داد و با اینکه عناصر تصویری در تمامی سطح اثر پراکنده شده اند ولی تمامی به یک نقطه که همان رنگ سفید است دلالت دارند و اثباتی است بر معنی وحدت در کثرت. محل قرارگیری سطح وسیع سفید تقریباً در محل نقطه یا نسبت طلایی است که از لحاظ ارزش گذاری ،بیان و مفهوم آن را دوچندان می کند.گویی نگارگر نه تنها به معنای عمیق نهفته در رنگ سفید توجه داشته بلکه به محل قرارگیری آن نیز اهتمام ورزیده است. او سعی نموده جایی را برای قراردادن رنگ سفید بیابد که بیشترین نمود را از لحاظ زیبایی و معنا در پی داشته باشد.

سهراب در جایگاه زمینی خود نهایت عدالت و قضاوت خداوندی را در میان زمینیان برقرار می‌سازد و بدین دلیل است که سر او در میان رنگ سفید که عدالت تام خداوندی و نفس مطمئنه است قرارداده شده است. همان-طور که در معانی رنگ سفید بیان شد یکی از مهم‌ترین مفاهیم این رنگ بازیافتن نفس مطمئنه است و گویی نگارگر با قراردادن این رنگ در پشت سر سهراب، تأکیدی بر مقام و قرب او در رسیدن به مراتب عالیه نفس دارد. به نظر می رسد که نگارگر در این نگاره به رابطه ناگسستنی مبانی اندیشه اسلامی با هنر خود اندیشیده و سعی در بروز جلوه‌های متکثر حق و نمایاندن آن به مخاطب خویش را دارد. رنگ سفید در برابر تیرگی‌های اطراف خود نمادهایی هستند صریح و مفاهیم روحانی و عرفانی زیادی در بر دارند، تا تیرگی نباشد سفیدی نیست و تا سفید نیاید، محتوا آشکار نگردد. تیرگی، گمراهی است و امتناع از رفتن به سوی کمال در حالی که سفیدی، خداپرستی و زندگانی در فضایی توحیدی است و این مفاهیم در رنگ سفید بکار رفته در این نگاره کاملاً مشهود است.
است.

نتیجه‌گیری

جایگاه سمبلیک و ارزش محتوایی رنگ سفید در هنر اسلامی به مراتب بیشتر از ارزش بصری آن است. در نگارگری ایرانی با اینکه اصول زیبایی شناسی ویژه و مدونی جهت آرایش عناصر تصویری در سطح اثر به‌کار رفته است و همچنین نظام بصری مستحکم است، به نظر می‌رسد که مبانی اعتقادی و کاربرد رمزگونه اجزای رنگی و از همه مهم‌تر رنگ سفید در درجه اول اهمیت قرار دارد. در واقع مرتبه نورانی خیال در هستی که ثمره تجلی نور و زیبایی حقیقی، نور الانوار است، نگارگری ایرانی را به ساحتی والا که برتر از ساحت مادی زمینی است مبدل ساخته است. لذا هنر نگارگری درصدد بیان نمادین مفاهیم عمیق، درونی و قدسی رنگ سفید خواهد بودکه واقعیت دارند. شاهنامه بایسنغری نیز که یکی از برجسته‌ترین نسخ خطی دوران

صفویه است از این قاعده مستثنی نیست. رنگ سفید به‌کار رفته در این شاهنامه، با خردمندی و آگاهی، هم از لحاظ نمادگرایی و هم از تأثیراتی که به واسطه ترکیب یا هماهنگی با سایر رنگ ها بر روح می گذارد، به‌کار رفته است. با بررسی تعدادی از نگاره‌های این شاهنامه می‌توان درک نمود که هنرمند نگارگر با به‌کاربردن رنگ سفید در بخش‌های مختلف نگاره‌ها درصدد بروز و نمایان ساختن تجلیات درونی خود که برگرفته از تعالیم اسلامی است، برآمده است، مفاهیمی نظیر خدا، نفس مطمئنه، عشق ماورای زمینی، کثرت در وحدت و وحدت در کثرت، واجب الوجود، توحید، جمال مطلق، نور و نهایتاً خلق عالمی الهی و غیرزمینی در یک سطح دوبعدی نگارگری. هدف اصلی او در این نگاره ها، متجلی کردن انوار ذات حق تعالی بر پهنه هستی است و چه عنصری بهتر از رنگ سفید که در منابع شریعت اسلامی به خوبی تشریح و تبیین شده است.

فهرست مراجع

1- اردلان ، نادر ، 1385،اصفهان در مطالعات ایرانی،ترجمه: محمدتقی فرامرزی، تهران ، فرهنگستان هنر .
2- آیت اللهی ، حبیب الله ،1364،هنر چیست؟ ،تهران ، نشر رجاء .
3- بلخاری ،حسن ، 1384، تجلی نور و رنگ در هنرهای ایرانی-اسلامی، تهران ،سوره مهر .
4- بورکهارت، تیتوس، 1376، مبانی هنرمعنوی،تهران ، سوره .
5- تاجدینی، علی ، 1383، فرهنگ نمادها و نشانه ها در اندیشه مولانا، تهران، سروش.
6- حسینی،سیدرضا، 1383، بررسی مفهوم و معنویت در نقش و نگاره های ایرانی، پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر، استاد راهنما: محمد مددپور، دانشگاه شاهد.
7- زمانی ، کریم،1384 ، شرح جامع مثنوی معنوی، دفتر اول، چاپ شانزدهم، تهران، اطلاعات .
8- کوپر، جی.سی ، 1379،فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه: ملیحه کرباسیان،تهران، فرشاد .
9- مددپور،محمد، 1374،تجلیات حکمت معنوی درهنر اسلامی، تهران، امیرکبیر .
10- معمارزاده، محمد، 1386،تصویر تجسم عرفان در هنرهای اسلامی، تهران، دانشگاه الزهرا .
11- نجیب اوغلو، گلرو، 1379، هندسه و تزیین در معماری اسلامی ،ترجمه : مهرداد قیومی بیدهندی، تهران ،روزنه .
12- نصر، کریم ، 1380،معرفت و معنویت، تهران،سهروردی .
13- نصر ، سید حسین، 1370 ، جاودانگی و هنر ،ترجمه : سید محمد آوینی، تهران ،برگ .
14- نوربخش ،سیما، 1384، نوردر حکمت سهروردی ، چاپ دوم ، تهران ، انتشارات سعید محبی .

دو فصلنامه تحلیلی-پژوهشی آرایه
شماره 3، پاییز و زمستان 1392
صفحات : 30-21

بررسی نقوش منسوجات اولیه اسلام در راستای حکمت اسلامی (از قرن اول ه.ق تا اواخر دورهٔ سلجوقی)

الناز حدیدی*، دکتر ابوالقاسم دادور**
** کارشناس ارشد رشتهٔ پژوهش هنر دانشگاه الزهرا (س)،مدرس دانشگاه های پیام نور و علمی-کاربردی تهران،ایران1*
***دانشیار و عضو هیئت علمی،گروه پژوهش هنر دانشگاه الزهرا (س)[2]*

چکیده

هدف اصلی این پژوهش، بررسی و مطالعهٔ نقوش به‌کاررفته بر روی منسوجات قرون اولیه اسلام از قرن اول تا اواخردوران سلجوقی و نیز تأثیرپذیری نقش‌مایه‌های بافته شده بر روی پارچه‌ها، از حکمت و آئین نوین اسلام، در مقطع مهمی از تاریخ، یعنی زمان تداخل دین اسلام با فرهنگ باستانی ایران زمین است. هنرمندان ایرانی در این دوران اصالت هنر خویش را در به‌کارگیری نقش‌مایه‌های باستانی خصوصاً برروی مصنوعات حفظ نموده و به‌گرمی پذیرای اسلام و فرهنگ اسلامی شدند. لذا درمنسوجات این دوران نیزشاهد روند پیشرفت و تکامل پارچه‌بافی ساسانی با مضامین مشابه و استفاده از نقوش ظریف‌تر با جزئیات بیشتر هستیم که به دیدگاه هنر و حکمت اسلامی درخصوص پرکردن فضاهای خالی و حصول به فضایی غیرمادی جامهٔ عمل می‌پوشاند. لذا دراین مقاله سعی شده انواع نقش‌مایه‌های بافته شده بر روی پارچه‌ها تقسیم‌بندی و میزان تأثیراتحکمت اسلامی بر روی هریک به‌دقت مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. روش کار درتحقیق، اسنادی است و نتایج حاصل نشان می‌دهند که نقشمایه‌های حیوانی و گیاهی روی پارچه‌های مورد بحث اغلب متأثر از هنر و باورهای ساسانیان هستند و وجه تمایز آن‌ها بامنسوجات ساسانی پرداختن به‌برخی ریزه‌کاری‌ها و نقوش‌جزئی و پرکننده، ضمن القای مفاهیم و حکمت عمیق عرفانی- اسلامی، با به‌کارگیری خطنگاره‌هاست.

واژگان کلیدی: منسوجات، نقش، حکمت اسلامی، آل‌بویه، سلجوقی

[1] he.hadidi60@gmail.com
[2] ghadadvar@yahoo.com

1. مقدمه

با توجه به پژوهش‌های محققین و اندیشمندان چنین برمی‌آید که نماد و اسطوره در زندگی ایرانیان باستان جایگاه ویژه‌ای داشته و بسیاری از هنرمندان ایرانی از آن‌ها در طراحی نقش و نگارهای مصنوعات بسیاری من‌جمله منسوجات که از سابقهٔ طولانی و پرباری در هنر ایران برخوردار است، بهره برده‌اند. لذا شایان ذکر است که از گذشته‌های دور نقوش صرفاً جنبهٔ تزئینی نداشته و دارای ارزش و مقامی والا از نظر معنی، مفهوم و حکمت نزد ایرانیان بوده است.

پس از ورود دین مقدس اسلام به ایران، حکمت اسلامی در تلفیق با هنر و نقوش ساسانی به بهترین شکل در نقوش منسوجات دوران اولیه اسلامی تجلی یافت، به نحوی که نقوش متعدد روی پارچه ها در این ادوار، روح حکمت اسلامی را تداعی می‌کند. در تعریفی که سید حسین نصر از حکمت هنر اسلامی دارد می توان استنباط کرد که: «هنر اسلامی مبنی بر معرفتی است که خود سرشت معنوی و روحانی دارد. معرفتی که استادان سنتی هنر اسلامی آن را حکمت نام نهاده اند؛ حکمت یعنی معرفتی با سرشتی روحانی.» (نصر، 1375 :ص14)

لذا مسألهای که ممکن است مطرح شود این است که با شروع دوران اسلامی در ایران، از چه نوع نقوشی روی منسوجات استفاده می‌شده و این نقش‌مایه‌ها چگونه حکمت اسلامی را در راستای هنر و کاربرد آن‌ها متجلی نموده‌اند؟ مقالهٔ حاضر برآن است تا به‌روش اسنادی، ضمن تقسیم نقوش به نقش‌مایه‌های خطی، حیوانی، گیاهی و انسانی، به تحلیل میزان تأثیر و تأثرات نگاره‌های رایج در فرهنگ اسلامی- ایرانی و نفوذ حکمت اسلامی درطراحی نقوش منسوجات آل‌بویه و سلجوقی بپردازد.

2. حکمت هنر اسلامی در قالب منسوجات

«هنر اسلامی چون شأنی از شئون اسلامی از فیض همان حقیقتی بهره‌مند است که علم و سیاست اسلامی ازآن برخوردار بوده است. بدین تفصیل که چون باطن اسلام «اسم الله اکبر» است، علم اسلام نیز، «معرفت الله» و سیاست اسلام هم تحقق «ولایت الله» است و هنر حقیقی اسلام نیز در مقام ابداع «وجوه الله» می‌باشد.» (مددپور، 1374: ص117)

در این خصوص هنرهایی نظیر خط و نقاشی که در بافت بسیاری منسوجات اسلامی مورد استفاده قرار گرفته است، طی فتوت و سیر و سلوک عرفانی بافنده، محاکات و ابداع وجوه و اسماء الله را متجلی کرده و در خلق آن‌ها هنرمند به‌عنوان حکیمی انسی است که به‌نحوی تفکرات و فرادهش دینی و میتولوژیک خویش را جلوه‌گر می‌سازد.

از زاویه‌ای دیگر بورکهارت در زمینه هنر اسلامی چنین می‌گوید: « از نظر اسلام، هنر الهی پیش از هرچیز تجلی وحدت الهی در جمال و نظم عالم است. وحدت در هماهنگی و انسجام عالم کثرت و در نظم و توازن انعکاس می یابد، جمال بالنفسه حاوی همه این جهات است و استنتاج وحدت از جمال عالم، عین حکمت است؛ بدین جهت تفکر اسلامی میان هنر و حکمت ضرورتاً پیوندی می‌بیند. از دیدگاه مسلمان هنر اساساً بر حکمت یا علم مبتنی است و علم چیزی جز ودیعه صورت بسته و بیان شده حکمت نیست.» (بورکهارت، 1369: ص12)

به‌نظر نگارنده، منسوجات دوران اولیه اسلام سرشار از موازین عینی نظم و توازن هستند. وحدت در نقوش و نوشته‌ها، ترکیب بندی دقیق و هدفمند، استفاده از رنگ‌های متناسب با طرح، در کنار به‌کارگیری مفاهیم عمیق عرفانی- اسلامی هنر قدسی، پارچه‌های این دوران را به آثاری بی‌نظیر و درخور ستایش در حیطه هنرهای

اسلامی تبدیل کرده‌اند. قدرمسلم این است که «روح هنر اسلامی» دراین بافته‌ها جریان دارد و هنرمند بافنده به صورت و حقیقت آن‌ها در ورای عوارض و ظواهر پرداخته است. او صنعتگری است که هم عابد است و هم خاشع، چراکه حسن و جمال الهی را پس از مراقبه و مشاهده چون آیینه‌ای در آثارش متجلی می‌سازد. او در نقوش بافته‌ها، که به‌نحوی به جهت جاذبه خاص خود مانع حضور و قرب است، نمایش عالم ملکوت و مثال را که عاری از خصوصیات زمان و مکان و فضای طبیعی است می‌بیند، به‌گونه‌ای که گویا صور خیالی او به صور مثالی عالم ملکوت می‌پیوندد.

باتوجه به مطالب ذکر شده، در بخش بعدی به شرح نقوش کار شده بر روی منسوجات دوران اولیه اسلام پرداخته و هریک از موارد را از حیث حکمت اسلامی و روح معنوی-عرفانی جاری در آن‌ها مورد بررسی قرار خواهیم داد.

3. نقوش پارچه‌های قرون اولیه اسلام درتطابق باحکمت هنر اسلامی

دراوایل اسلام، سلسله‌های نیمه‌مستقلی در خراسان، سیستان، جبال شرقی و نیز مناطق غربی شکل گرفتند که در بافت منسوجات روش دوران قبل از اسلام را پیش گرفتند. لذا پارچه‌های بافته شده در این سال‌ها شباهت کاملی با منسوجات ایران قبل از اسلام داشته و تعداد آن‌ها بسیار اندک است. اما در اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم هجری قمری، همزمان با حکومت آل‌بویه، پیشرفت قابل توجهی از لحاظ میزان تولید، شیوه و تکنیک بافت و نیز تنوع نقوش در پارچه‌بافی ایران نمودار گشت. علاوه بر درخواست جامعه، علاقهٔ حکام اموی به منسوجات ایرانی دلیل دیگری بر توسعهٔ این صنعت شد. در زمان امویان پارچه‌های شوش، لباس‌های پشمی و پرده‌های ابریشمی درشهر فسا، جامه‌های حریر در پرند اصفهان و گلابتون دوزی درطبرستان مقام نخست را داشتند. (روح‌فر، 1380 7-8 ؛ طالب‌پور، 1384: ص135) در کارخانه‌های ری طرح‌ها به رنگ‌های قهوه‌ای- سیاه و آبی بر روی زمینهٔ سفید خامه‌ای به‌کار رفته و گاه این رنگ‌ها جابه‌جا می‌شدند به‌گونه‌ای که رنگ‌های روشن درزمینهٔ تیره مورد استفاده قرارمی‌گرفتند.(جی.دوری، 1386: ص52) سلسله‌های روی کارآمده پس از اسلام در ایران، بر اثر پیشرفت تکنولوژی بافت پارچه، از نقوش متعددی بر روی منسوجات بهره بردند. البته شایان ذکر است در روند طراحی این نقوش تأثیرات نقش‌مایه‌های ساسانی، غیرقابل انکار می‌باشد و این صنعت در سده‌های اول پس از اسلام، در به‌کارگرفتن تزئینات با نقطه‌ها، حاشیه، برگ‌های درخت، خط‌های در هم تنیده و متقاطع، همچنین ترسیم دایره‌های مماس برهم یا متداخل و نیز ترنج‌های دارای شکل‌های متفاوت که هریک از آن‌ها مناظر شکار یا نقش حیوانات و پرندگان حقیقی یا افسانه‌ای را دربردارد، از سبک‌های ساسانی متأثر بوده است و فقط باتوجه به‌برخی جزئیات و ریزه‌کاری‌های نقوش، مانند پرکردن متن با نقش و تزئین بیشتر قاب‌های مدور و... می‌توان تفاوت پارچه‌های قبل از اسلام و دوران بعد از آن را تشخیص داد. ما حتی پارچه‌هایی از قرن پنجم هجری می‌شناسیم که سبک طراحی نقش‌مایه‌های ساسانیان در آن رعایت گردیده و ظاهراً در غرب و شرق ایران بافته شده است و این مسأله نشان‌دهندهٔ مهارت و ذوق هنر نساجی سازندگان آن‌ها می‌باشد. (زکی،1377: ص192-191 ؛ کونل، 1347: ص42) منسوجات دوران سلجوقی دارای طرح و بافت محکمی هستند وهنوز روی برخی ازآن‌ها اصول ادوار پیشین دیده می‌شود. دراین زمان نساجان در طراحی بسیار پیشرفت نمودند تا جایی که می‌توانستند ظریف‌ترین نقش‌مایه‌ها را با مهارت و ظرافت ببافند. از ویژگی‌های مختص منسوجات سلجوقی این است که

بافندگان، صحنه‌های شاعرانه و مناظر طبیعی را از روی نقاشی معاصر خود تقلید کرده و آن را روی پارچه‌ها به‌تصویر می‌کشیدند. (طالب‌پور، 1384: ص136و138) بافندگان این آثار به منظور نمایان ساختن فضایی که غیر از فضای عادی عالم مادی و جسمانی محسوس است، از رمز و تمثیل و روش‌های خاصبهره بردند تا انفصالی بین فضای معنوی و فضایی که بشر به‌آن در زندگی روزانه خویش خوگرفته ایجاد کنند. جهت آشنایی دقیق‌تر از مضامین حکمت اسلامی در نقوش پارچه‌های ادوار مورد نظر، آن‌ها را به نقش‌مایه‌های خطی، حیوانی، گیاهی و انسانی تقسیم می‌کنیم تا به بررسی بهتر مطلب کمک نماید.

1.3. منسوجات منقوش به خطوط

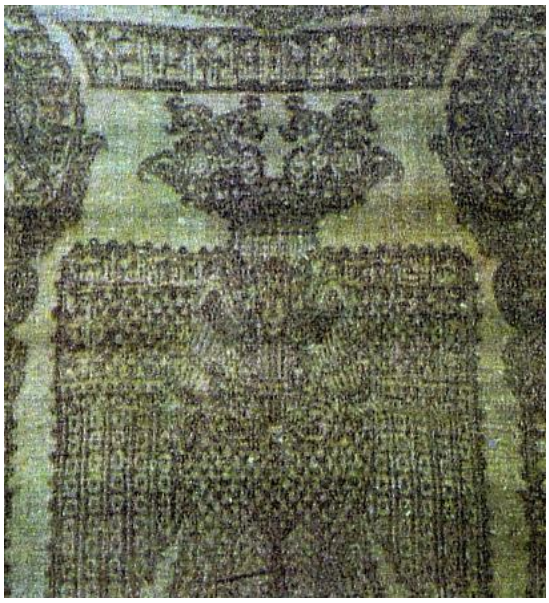
لازم است قبل از تقسیم‌بندی پارچه‌ها از حیث تنوع نقوش‌مایه‌های تزئینی به‌کار رفته روی آن‌ها، مختصری به‌یکی از عناصر جدیدی که پس از اسلام روی منسوجات ظهور یافت اشاره نماییم. از سدهٔ سوم هق ما شاهد پدیده‌ای به نام خط روی منسوجات متعدد و نیز پارچه‌هایی موسوم به طراز هستیم. واژهٔ طراز در فارسی به‌معنای رودوزی کردن است و این واژه در عربی در طول زمان جهت وصف لباس افتخاری به‌کار رفته و ضمناً به‌حاشیه‌ای که شامل خط و کتابت بود اطلاق می‌شد. این کتیبه یا در بافت پارچه بود و یا روی آن دوخته می‌شد. طرازها در صدر اسلام از لحاظ هنری و نیز سیاسی مورد اهمیت بوده و خود، صرفاً منبع مهم تاریخی محسوب می‌گردند.

بنا به گفتهٔ مسعودی در دوران اولیهٔ اسلامی خط پهلوی و بعدها خطوط کوفی در حاشیهٔ منسوجات بافته شد. هنرمندان با بهره‌گیری از خط کوفی که دارای قاعده‌ای افقی و مسطح است، آیات قرآنی، احادیث و اشعار مختلف را روی پارچه‌ها می‌بافتند.(همان:ص134و140-139) از دیدگاه حکمت اسلامی شعر روح و باطن همه هنرهاست و هنرمندان همه در مرتبه سیر و سلوک باطنی خود شاعرند. شاعر در ساحت خیال سکنی می‌گزیند و دل می‌گشاید به‌سوی مبدأ عالم و آدم تا در افق چشم دل او حقیقتشان آشکار گردد. در شعر، شاعران در جستجوی بنیادهای متعالی الهام ربانی بوده و این نمود جز به‌طریق انکشاف حقیقتی بی‌واسطه امکان‌پذیر نیست. (مددپور، 1374: ص 145) ضمن آن‌که خط کوفی موشح بر روی منسوجات مکشوفه از این دوران، با ایجاد گره‌های متنوع و مختلف حالاتی از ظهور و بطون روحانی را القاء می‌کند بدین صورت که از جهتی به ظاهر آمده و از جهتی دیگر به باطن خط برمی‌گردد وبیننده را به‌طریقی از عالم طبیعت به عالم ماوراءالطبیعه هدایت می‌کند.

اما از دیدگاه روح‌فر، «به‌طور کلی کاربرد خط در هنر اسلامی پیام وحدت میان مسلمانان جهان بود، چراکه فرهنگ و تمدن اسلامی ترکیبی از هنر و فرهنگ اقوام و ملل مختلف گردید که تحت یک جهان‌بینی واحد قرار گرفته بودند.»(روح‌فر، 1380: 17) دراکثر موارد تصویرکردن نقوش پارچه به‌نحوی بود که هماوایی و تناسب میان نقش و نوشتار رعایت گردیده است.

یکی از منسوجات مشهور این دوره پارچهٔ پشم و ابریشم با نقش عقاب دوسر است، که در آن عقاب‌ها علی‌رغم کوچکی اندازه، به سبب طرح انتزاعی خود عظیم‌الجثه می‌نمایند. (تصویر1) شاخ‌های روی سر پرندهٔ سلطنتی، و نوع طراحی آن، دوام کنایات تصویری دوران پیشین را نشان می‌دهند و نقش شاه بال‌دار روی پرنده مفهوم رستگاری دارد. (پوپ، 1380: ص97) بر روی این پارچه جملهٔ «من کبرت همته کثرت قیمته» یعنی «کسی که همت والا داشته باشد، ارزشش بیشتر است» به‌صورت تکراری روی بال عقاب‌ها بافته شده است. همچنین درون قاب اطراف نقوش، جملهٔ «من طالب اصله زکی فعله»

یعنی «کسی که به‌دنبال اصلش باشد، عملش را نیکو می‌گرداند» مشاهده می‌گردد که باز هم به‌شکل معکوس تکرار شده است. (روح‌فر، 1380: ص20-18) رعایت تقارن و تکرّر نقش‌ها یکی دیگر از مشخصات منسوجات دوران اسلامی است که در اغلب آن‌ها دیده می‌شود.



تصویر1-عقاب دوسر شاخ‌دار، با نقش خطوط کوفی بر بالای سر
(روح‌فر، 1380: ص20)

2.3. نقوش گیاهی

در قرون اولیه اسلامی ایران، استفاده از گل‌های برجستهٔ حلقویِ بریده1، رواج داشت که نمونهٔ آن‌را می‌توان در پشم بی‌رنگ مکشوفه در حفاری‌های شهر قومس، مشاهده نمود. در عین حال بیش از نیمی از صد نوع منسوج کشف شده در زمان ساسانیان قبل و پس از اسلام، دارای قاب‌های مدور دانه مرواریدی هستند که پیرامون نگارهٔ یک یا دو حیوان و یا پرنده قرار دارند و گاهی در فواصل میان آن‌ها نقش گلی نیز بافته شده است.(بیکر، 1385: ص40)

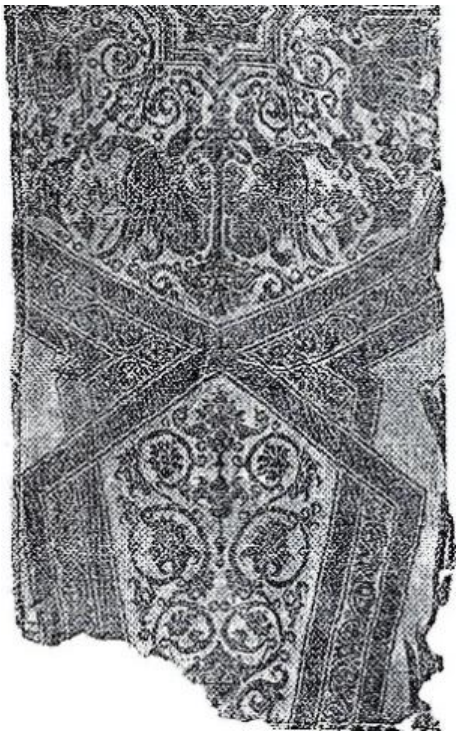
پس از اسلام درختانی چون سرو، نخل، هوم2و انار، همچنین گل‌های ریز و گل لوتوس بر روی پارچه‌ها نقش بستند. این درختان که به درخت غول پیکر کیهانی و رمز آفرینش و حیات نیز شهرت دارند، در عصر مادها، هخامنشیان، پارتیان و ساسانیان زینت‌بخش آثار هنری و از جمله منسوجات بوده‌اند. البته این نقوش گیاهی اغلب در کنار نگاره‌های حیوانی و یا انسانی تصویر گشته‌اند تا به مفاهیم رمزآلود آن‌ها اضافه گردد.

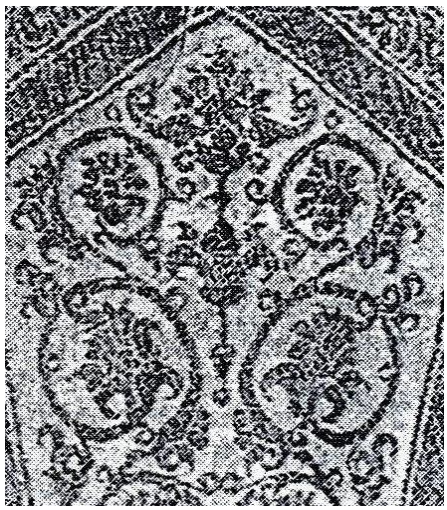
عناصر اساطیری دوران ساسانی که درون حلقه یا دایره‌ای نقش می‌بستند، تا هنر کشورهای دیگر مانند اسپانیا نفوذ کرده و حتی تداوم آن‌ها بعدها روی منسوجات دوران بعدی نیز دیده شد. منسوجی از دوران صفوی منقش به دو شخص با فیگوری مدور و روبروی یکدیگر در جوار درخت زندگی، باقی مانده که این مسأله را ثابت می‌کند. (Irwin, 1997: P 157-159)

منسوج ابریشمی از دوران سلجوقی برجای مانده که نقوش شاخص در آن نباتاتی هستند که جانوران بال‌داری را درمیان گرفته‌اند. این پارچه از ری، کشف گردیده و به سدهٔ پنجم تا ششم هجری بازمی‌گردد. میان حاشیه‌های مضاعف ساده، شاخ و برگ پیچیده و پرنقش ونگاری قرار دارد که حالتی شبیه به‌درخت‌های مارپیچی ایجاد نموده‌اند. این درختان برنیرو واستحکام طرح خارجی می‌افزایند. (تصاویر2و3)

پیچش گیاهان در نقوش بافته‌های اسلامی اغلب به‌صورت انتزاعی نمادی از بهشت برین با باغ‌ها و جویبارها هستند، مانند فضایی بی‌همتا در تداوم یک هستی کل. سطوح چندگانهٔ اسلیمی‌ها و پیچش‌ها چنان بر اساس نظم دقیق موضع برگها و نقش گلها بر روی هم نقش می‌بندند که ضمن آن‌که هریک عملکرد و حرکت و ثقل مخصوص به‌خود را دارند، مجموع اثر طبق یک هماهنگی پیشین، با یکدیگر هم‌نوایی می‌کنند. سطوح اول، ثانی وثالث بی‌آنکه همدیگر را خنثی کنند درهم می‌پیچند، اما درعین حال فضایی در عمق پدید می‌آورند که از مرکز اثر منشعب

می‌گردد. این فضا همان باغی است که مانند واحه‌ای افسونگر، دور ازگزند زمان، ومثالی ازلی از باروری و فراوانی است که همواره ایده‌آل ایرانیان بوده است. (مددپور، 1374: ص243)





تصاویر 2و3-نقوش گیاهی اسلیمی در کنار جانوران اساطیری و انتزاعی (فریه، 1374: ص158)

در سنوات متأخر دوران سلجوقی، نقوش گیاهی با تزئینات و پیچ و تاب‌های بیشتر از قبیل اسلیمی، گل‌ها و بته‌های ریزتر و مارپیچی، رواج عمده‌ای در منسوجات می‌یابد. درحقیقت مهم‌ترین علل این جنبش فراگیر را می‌توان در دو مورد کلی خلاصه نمود؛ اول نفوذ سبک‌های چینی در ترسیم گیاهان، پرندگان و حیوانات و دوم رواج شیوه‌های اسلامی در زمینهٔ به‌کارگیری شاخ و برگ گیاهان در طرح‌های حواشی پارچه به‌جای موضوعات تزئینی ساسانی. بر روی برخی از منسوجات نقش و نگارهایی از اشکال هندسی چندضلعی، یا تزئینات نوشتاری به خط کوفی، حاشیه‌هایی منقش به تصاویر حیوانات، دایره‌هایی با نقوش پرندگان و جانوران به همراه درخت زندگی نیز دیده می‌شود؛ اما دایره‌ها و نقوش حجم کوچکتری دارند و با ظرافت بیشتری بافته شده‌اند لذا حالتی هنری به اثر بخشیده و از شدت و خشونت طرح‌های قبلی کاسته‌اند.(زکی، 1377: ص194-193)

3.3. نقوش حیوانی

به دلیل محدودیت‌ها در خصوص تصویرسازی انسان در ادوار پس از اسلام، ، نقوش حیوانی و گیاهی بیشترین بازتاب را در هنرهای اسلامی دارند. نقش‌مایه‌هایی که در قالب حیوانات در منسوجات ایران پس از اسلام، به‌کار رفته‌اند صرفاً جنبهٔ تزئینی نداشته و در برخی موارد جهت توصیفات اساطیری و کیهان‌شناختی نیزمورد استفاده قرار می‌گرفتند. حیوانات و پرندگان اسطوره‌ای همچون شیر، عقاب، طاووس، اسب، فیل و سیمرغ نمادی از قدرت، پادشاهی و جنگاوریبوده و زینت‌بخش پارچه‌های دوران آل‌بویه و سلجوقی در ایران هستند.

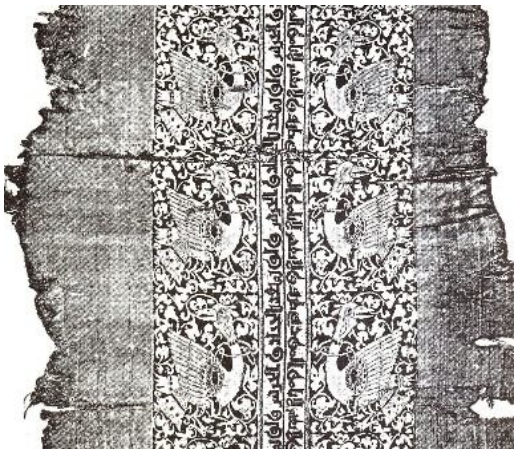
لذا می‌توان چنین استنباط نمود که یکی از ویژگی‌های برجستهٔ هنر اسلامی، رویکرد خاص نمادپردازی و توجه به چگونگی انتقال مفاهیم ماوراء الطبیعه می‌باشد. این وجه از نمایش تصاویر، اشاره به جهانی جاودان و نامیرا دارد که به شدت در راستای ممنوعیت اسلام از مفهوم تجسد برای پروردگار نشأت گرفته است. (زندی، 1388: ص69)

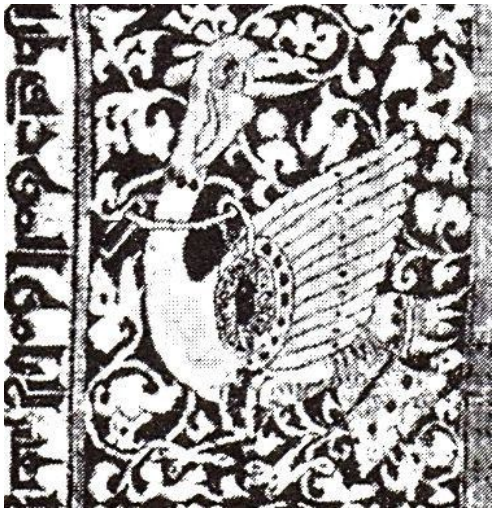
درتصدیق این مسأله قطعه‌ایاز موزه ویکتوریا وآلبرترا می‌توان مثال زد که دربافت آندو پرنده عقابدر کنار شیران بال‌دار به‌تصویر کشیده شده است، پارچهٔ ذیل مربوط به قرن پنجم هجری و بافته شده در ری می‌باشد. (تصاویر 4و5) این منسوج از جنس ابریشم دورو و به‌رنگ قهوه‌ای تیره و سفید، احتمالاً به عنوان کفن و یا قسمتی از لباس فرد متوفی به‌کار می‌رفته است.

تصاویر 4و5-قطعهٔ منسوب به ری با نقش قرینهٔ عقاب و شیر بال‌دار(Rogers, 1983: P 34)

(Rogers, 1983: P 34)تقارن دو پرنده و دو شیر در طرفین درخت زندگی، نمادی از جاودانگی قدرت در حلقه اتحاد است در تصاویر بالا به نمایش درآمده است.

از دوران سلجوقی و قرن پنجم تا ششم هجری قمری (یازدهم تا دوازدهم میلادی)، پارچه‌ای کشف شده که سابقاً دریک مجموعهٔ شخصی بوده است.(تصاویر6و7)این پارچه منتهی به‌چهار حاشیه منطقه‌دار بوده و در دو منطقهٔ بالا و پایین دارای اشکالی به سبک سلجوقی است؛ میان آن نقوش غازهایی باکمال زیبایی قرار دارد ودر دومنطقهٔ وسط پارچه، دوسطر خط کوفی دیده می‌شود.





تصاویر 6و7-پارچه ابریشمی با اشکال غاز و خط کوفی، قرن 5 ویا 6 هجری قمری (زکی، 1377: ش121)

4.3. نقوش انسانی

تصاویرآدمی که هنرمندان ایرانی خصوصاً در دوران اولیه اسلامی نقش کرده‌اند، دارای صفات خاصی بوده و از آن برای نمایش خصایل اسطوره‌ای، قهرمانی‌های تاریخی و

شخصیت‌های عرفانی بهره برده‌اند. به همین علت بیشتر از آن‌که به شباهت تصاویر بیاندیشند، سعی در رساندن منظور موردنظر خویش داشتند. لذا لازم بود تا او را موجودی تجریدی و مقدس نشان داده و به‌دور از نمایش جزئیات اندامی، وی را رمزگونه به تفسیر عظمت و جلالت مقام شاهان و قداست خداوندی وادارند. ضمناً «تصاویر اشخاص طوری مجسم شده‌اند که لباس فاخر پوشیده‌اند و موضوعاتی مانند عشاق و مناظر شکارگاه، نیز در آن‌ها دیده می‌شود.» (البهنسی، 1385: ص376)

نقش یکی از پارچه‌های این دوره، موضوعی کاملاً حکیمانه را نمایش می دهد. در داخل مدال‌هایی به‌مانند اشک، دو انسان متفکر درحالی که دست خویش را به‌زیر چانه گذارده‌اند، به‌صورت متقارن در دوسوی درخت زندگی نشسته‌اند. در جلوی آن‌ها چشمهٔ زندگی جاریست که درخت زندگی ازآن روییده است. فضای خالی اطراف آن‌ها درون ترنج با نقوش گیاهی تزئین شده و زمینهٔ اثر نیز مشتمل برگل و بته اسلیمی می‌باشد. برحاشیهٔ ترنج یک بیت شعر از کعب‌ابن‌زهیر به‌خط کوفی نگاشته شده است:

وکل ابن اثنی و ان طالت سلامته

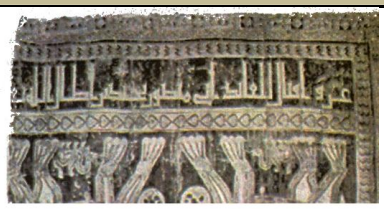
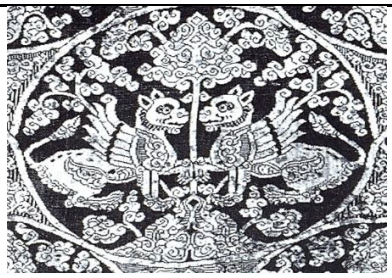
یوم علی التله الحدباء محمول

یعنی « هرانسانی فرزند زنی است و هرقدر سالم وقوی باشد بالاخره روزی درون تابوت قرار خواهد گرفت.» (تصاویر8 و9) این پارچه ابریشم با رنگ‌های آبی تیره و سفید که از ری کشف شده، جهت پوشاندن سنگ قبر و یا تهیهٔ کفن استعمال می‌شده و نقش آن ریشه در افسانه‌های زرتشتی دارد. (روح‌فر، 1380: ص25-26؛ Rogers, 1983: P 34)

تصاویر 8 و9-پارچه ابریشمی با نقوش انسان و گیاه، قرن چهارم
(Rogers, 1983: P35)

4. جدول

تجلی حکمت اسلامی در دیگر نقوش منسوجات قرون اولیه اسلام:

موضوع	نقوش	تصاویر نقوش	تجلی حکمت اسلامی در نقوش
انواع نقوش بافته شده روی منسوجات قرون اولیه در حیطه حکمت اسلامی	نقش خطی	 تصویر10- خط کوفی بر روی پارچه طراز، قرن 4 هجری (روحفر، 1380: ش 8)	خط دارای وجهی سمبولیک است، خط عمودی پندار وجودی ثابت و خط افقی مایه کثرت می‌شود و حرکت روی آن را به معرفت ضرورت وتکوین تلقی می‌کنند.خطوط یک‌صفحه چونان تار و پود یک تکه پارچه می‌توانند جلوه صورتی از وجود ثابت و وجودمتغیر، وحدت وکثرت باشند، بدین‌سان خط گرایشی باطنی و روحانی پیدا می‌کند.
	نقش گیاهی	تصویر11- نقوش گیاهی درخت زندگی، قرن 4 هجری (کونل، 1347: ص97)	در هنر اسلامی به عناصر تکرار شونده زیادی برمی‌خوریم مانند ترسیم غیر واقعگرایانه از گل و گیاه که به اسلیمی معروفند. نقوش اسلیمی در هنر اسلامی اغلب به‌عنون نمادی از طبیعت بیکرانی و بهشت برین به‌کار می‌رود که مخلوق خداست.تعمد در عدم بازنمایی و تقلید دقیق طبیعت را معمولاً به‌عنوان نشانی از فروتنی هنرمندانی دانسته‌اند که معتقد بودند ایجاد کمال تنها خاص خداوند است.
	نقش حیوانی	 تصویر 12- نقش دو اسفنکس درکنار درخت زندگی (پوپ، 1380: ص162)	در تجسم دنیایی ماورایی با موجوداتی خارق العاده و قدرتمند، این‌بار هنرمند بافنده نقوش اساطیری حیواناتی را بر روی پارچه‌ها نقش اندازی می‌کند که ترکیبی از شیر، عقاب، سگ و... هستند. حیواناتی درون حلقه وحدت که درکنار درخت زندگی ضمن ترکیب با شاخ و برگ آن،به جهانی غیر از این جهان مادی تعلق دارند.
	نقش انسانی	تصویر13- نقش انسانی سوار بر اسب به‌همراه عقابی دردست (فریه، 1374: ص158)	انسانی سوار بر اسب به همراه عقابی به نماد پادشاهی و قدرت، و نشانی از خدایان و ماوراء در دست، به دنیایی تعلق دارد که جز معنای مادی آن به جهانی برتر نیز اشاره می‌کند. در این منسوج بافنده، انسان زمینی را ضمن تصور غیرزمینی با الهام از نمادهای الهی، در جستجوی وصل برای رهایی از «غربت» نقش نموده است. پرنده با پرواز و اسب با تاختن به آسمان ابزاری برای دستیابی انسان به دنیای فرازمینی می‌باشند.

منبع: نگارنده

نتیجه‌گیری

یک ویژگی منحصربه‌فرد حکمت هنراسلامی، ویژگی توحیدی آن است. درهمهٔ جلوه‌های هنر اسلامی، حرکت درونی اشیا به‌سوی بالا و حقیقتی ورای این جهان مشهود است و تمام مراتب وجود در عالم هستی به‌نحوی به پروردگار یکتا مربوط می‌شوند. نقوش بافته شده روی منسوجات قرون اولیه اسلامی نیز با پر کردن زمینه با اشکالی فرازمینی، به‌اتفاق دارای حرکتی نمادین به‌سوی این جهان برتر بوده و تمامیخطوط (پارچه‌های معروف به طراز)، نقوش گیاهی (مثل درخت زندگی و انواع گیاهان پیچ در پیچ)، حیوانی (مانند عقاب، شیر و سیمرغ و...) و انسانی (مانند سواران درحال شکار، عرفا و صوفیان) ابزاری هستند که منعکس‌کننده نوعی حکمت الهی- اسلامی بر روی پارچه‌ها می‌باشند. درآن دوران، ایرانیان صنعت نساجی را به هنری قدسی تبدیل کردند. آنها توانستند کائنات تمثیلی و متعالی ایرانی را که براثر تداخل آیین‌های باستانی ایران و اسلام ایجاد شده بود، به بهترین و زیباترین شکل روی پارچه ها به‌تصویر بکشند و با تلفیق خط و طرح، مفاهیم عمیقی را به‌نمایش بگذارند؛ و سرانجام مهارت خویش را در هنر پارچه‌بافی دنیای اسلامی در هماهنگی با دیدگاهی عرفانی، درمعرض دید همگان قرار دهند، که همگی این‌ها پیشرفت بی‌بدیل و عظیم صنعت نساجی و فناوری بافت را درکنار کشف و شهود و مقامات عرفانی درآن روزگار نشان می‌دهد. نقش‌مایه‌های مورد بحث دراین مقاله، درادوار پس از سلجوقیان نیز به زیباترین فرم و تکنیک بر پارچه‌های ایرانیان به دست هنرمندان خطیر ایرانی بافته شده‌اند که لازم است محققین و پژوهشگران به مطالعه بیشتر و عمیق‌تر درخصوص نحوه بازتاب حکمت اسلامی درآن‌هانیز پرداخته و نتایج علمی پژوهشی حاصل ازآن‌را درتطابق بانقوش سایر مصنوعات دوران اسلامی مورد بررسی قرار دهند، امیدکه چنین دریافت معنوی از هنر نساجی، منبع الهامی برای پارچه‌بافان معاصر این مرز و بوم و ارتقاء کیفی محصولات امروز باشد.

فهرست مراجع

1- البهنسی، عفیف (1385)هنر اسلامی، ترجمه محمود پورآقاسی،تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، سوره مهر.
2- بورکهارت، تیتوس(1369) هنر مقدس، ترجمه جلال ستاری، تهران: سروش.
3- بیکر، پاتریشیا (1385) منسوجات اسلامی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
4- پوپ، آرتور اپهام (1380) شاهکارهای هنر ایران، اقتباس و نگارش پرویز ناتل‌خانلری، تهران: علمی و فرهنگی.
5- جی.دوری، کارل (1368)هنر اسلامی، ترجمه رضا بصیری،تهران: یساولی.
6- روح‌فر، زهره (1380)نگاهی برپارچه‌بافی دوران اسلامی،تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور باهمکاری انتشارات سمت.
7- زکی، محمدحسن(1377)هنر ایران درروزگار اسلامی، ترجمه محمد ابراهیم اقلیدی،تهران: صدای معاصر.
8- زندی، مریم (1389) حکمت هنر اسلامی، تهران: امید انقلاب.
9- طالب‌پور، فریده (1384)" تکنیک‌های پارچه‌بافی ایران در صدر اسلام و عصر سلجوقی"، دو فصل‌نامهٔ مطالعات هنر اسلامی، شماره 3، صص 133-142.
10- فریه، ر.دبلیو (1374)هنرهای ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: فروزان.
11- کونل، ارنست (1347)هنر اسلامی، ترجمه هوشنگ ظاهری،تهران: ابن سینا.
12- مددپور، محمد (1374)، تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی، تهران: امیرکبیر.
13- نصر، سید حسین(1375)هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
14- **-Irwin, Robert. 1997.Islamic Art, London: Laurence King**.
15- **-Rogers, Clive.1983. Early Islamic Textiles, Brighton: Rogers & Podmore**.

دو فصلنامه تحلیلی-پژوهشی آرایه
شماره 3، پاییز و زمستان 1392
صفحات :47-31

دیوارنگاره های قاجاری از روایات قرآنی
مطالعه موردی شش نگاره مذهبی خانه حریری تبریز

زهره ابراهیمی سیاهبومی1*، مهدی رازانی**
** دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران 2*
*** کارشناس ارشد مرمت آثار تاریخی و فرهنگی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز3*

چکیده
آیات و روایات قرآن کریم قابلیت تصویری فوق العاده‌ای دارند، هرچند هرگز کتاب آسمانی قرآن تصویرسازی نشده است اما با بهره‌گیری از قصص و روایات این کتاب آسمانی تصاویر بسیاری خلق شده است. از جمله منحصر به فرد-ترین این‌گونه تصویرسازی‌ها؛ تصاویری رنگ و روغنی در رف‌های خانه حریری تبریز است. این تصاویر که برگرفته از سوره یوسف علیه السلام است و داستان عشق زلیخا به یوسف علیه السلام را روایت می‌کنند، به صورت سریالی و در شش پرده نقش بسته‌اند. این تصاویر متعلق به دوره‌ی قاجار است و گرچه در این تصاویر مانند بسیار دیگر از هنرهای این دوره عناصر هنر غرب و مسیحیت در آن به چشم می‌خورد اما با این وجود تصاویر در نوع خود نمونه‌ای اصیل از نقاشی قاجار با رعایت کامل زیبایی شناسی هنری در دوره‌ی قاجار پدید آمده‌اند. گرچه اصل در نقاشی قاجار شبیه سازی بود اما پرداختن به موضوعات داستانی همچون داستان یوسف و زلیخا یا شیخ صنعان و دختر ترسا، هنرمندان قاجاری را وادار به نقش‌زنیِ چهره‌های آرمانی با زیبایی‌های از پیش مقرر شده می‌کند که تقریباً در همه‌ی نقاشی‌های قاجاری و بر روی همه‌ی چهره‌ها و پیکره‌ها در همه سن و موقعیت و بر روی چهره‌ی زنان و مردان تکرار می‌شود. اما مطابقت شایان توجه این تصاویر با آیات 25 الی 33 سوره‌ی یوسف علیه السلام از نکات قابل توجه این دیوارنگاره‌ها است. در این مقاله، بررسی شش نگاره از نگاره‌های موجود در شاه نشین خانه حریری با تاکید بر موضوع مذهبی داستان و تطابق نگاره‌ها با اصل آیات و تفاسیر معتبر از جمله تفسیر المیزان علامه طباطبایی آن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی: خانه حریری، نگارگری مذهبی ایرانی، دیوارنگاری قاجار، تبریز، نگاره یوسف و زلیخا.

---

[1] *برگرفته از پایان نامه کارشناسی نگارگری دانشگاه هنر اسلامی تبریز، گروه هنرهای اسلامی با عنوان «بررسی دیوارنگاری عهد قاجار با تاکید بر خانه حریری تبریز» اسفند 1390*

[2] *zohreh_63n@yahoo.com*
[3] *M.razani@Tabriziau.ac.ir*

1. مقدمه

دیوارنگاری در دوره‌ی قاجار پررونق‌ترین و مهم‌ترین هنر دوره‌ی قاجار به‌شمار می‌رود. بررسی دیوارنگاره‌های قاجار کمک بزرگی برای شناخت و بررسی هنر و فرهنگ و تمدن قاجار است. وجود مجموعه‌ای بی‌نظیر از دیوار نگاره‌های دوره‌ی قاجار عهد ناصری(1265-1313 هـ.ق) در شاه‌نشین خانه‌ی حریری راه‌گشای کشف بسیاری از حقایق درباره‌ی اعتقادات حاکم بر جامعه‌ی قاجاری است. خانه‌ی حریری یکی از چندین خانه‌ی قاجاری تبریز در یکی از کوچه‌های خیابان سنگ‌فرش تربیت قرار دارد. ساختمان آن مربوط به اوایل دوره‌ی قاجار و ادامه سبک خانه سازی در اواخر صفویه با بخشی الحاقی مربوط به دوره‌ی پهلوی اول است، این خانه مانند تمام خانه‌های اعیان نشین زمان قاجار دارای اندرونی و بیرونی است که با وجود ارتباط با هم به علت وسعت زیاد خانه درب هر قسمت به صورت جداگانه به کوچه‌های جدگانه باز می-شود. در بیرونی ساختمان ویژگی‌های خاصی هم در طرح معماری و هم در تزئینات فکر شده است. طرفین اتاق طنبی به‌صورت راهروهای جانبی است که با استفاده از ارتفاع رفیع طنبی فوقانی اتاق‌های جانبی(مسیرهای ارتباطی) به‌صورت بالاخانه(اتاق خواب) اجرا شده است. زیرزمین آن دارای حوضخانه و اندرونی‌اش در دو طبقه با رویه خارجی آجری آراسته شده است. بنا دارای پیِ سنگ و ساروجی و دیوارها خشتی با روکش آجری و سقف‌های مسطح و چوبی است. ازاره بیرونی بنا و ازاره حوضخانه سنگی است. سقف حوضخانه با طاق ضربی اجرا شده است. نمای جنوبی بخش بیرونی بنا دارای تزئینات ویژه و کم نظیر گچبری است. خانه‌ی حریری به‌سبب وجود دیوارنگاره‌های رنگ و روغن -که به تخمین به دوره‌ی ناصرالدین شاه می‌رسد- در تبریز بی‌نظیر است. طبق آثار برجای مانده از خانه بیشتر اتاق‌های خانه چه در بیرونی و چه اندرونی دارای دیوارنگاره هستند که تنها دیوارنگاره‌های اتاق طنبی آن از دست زمانه جان سالم بدر بردند. دیوارهای این اتاق از پایین تا به سقف دارای نقاشی هستند. که طبق نمونه‌برداری‌ها سه لایه رنگ روی هم آمده‌اند. وجود تعداد زیاد نقاشی، تنوع طرح و رنگ و موضوع، تلفیق سنت و مدرنیسم در انتخاب این مکان جهت نمونه‌ای پربار برای میل به هدف موثر بودند.

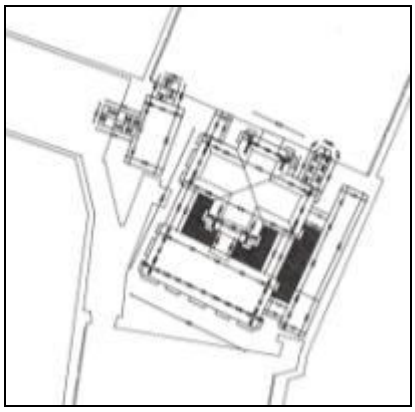
با بررسی دیوارنگاری در این دوره به فرهنگ جاری بر جامعه و تفکر مردمان خواهیم رسید. میزان نفوذ فرهنگ غرب(جهان مسیحیت) که در دوره‌ی ناصری هم‌زمان با خلق این آثار بوده و ترکیب آن‌چه آمده با میراث مکاتب پیش ما را به سمت تفکر و خواست هنرمندان قاجار و سوق می‌دهد و از آنجا که هنر قاجار و گونه‌ها مختلف هنر نقاشی آن دوره شالوده نقاشی معاصر ایران را پی ریخته است با تفحصی در آن دوره علت اعتلا، کمبودها و ریشه‌ی نقاشی معاصر ایران را می‌توان درک نمود.

2. هدف و ضرورت نوشتار

نوشتار حاضر با بررسی تاریخی و تطبیقی مجموعه‌ای از شاخص‌ترین نگارگری‌های دوران قاجاری در تبریز هدف اصلی خود را بر شناخت ویژگی‌های دیوارنگاره‌های مذهبی خانه حریری ساماندهی نموده است. در ضرورت تحقیق باید گفت که بازشناسی یک اثر میراث فرهنگی فراموش شده منحصر به فرد در حیطه نقاشی ایرانی است. زیرا نقاشی‌های این خانه تا چندی پیش در زیر لایه‌های از گچ‌ها و رنگ‌های الحاقی پنهان بوده و علاوه بر نیاز به بازشناسی آنها از منظر محتوایی و مفهومی لزوم مرمت آن با توجه به ارزش‌های موجود فرهنگی‌اش می‌تواند راه-گشای مطالعات بعدی در رابطه با نقاشی قاجار باشد.

1.2. موقعیت جغرافیایی اثر

«خانه‌ی حریری یکی از چندین خانه‌ی قاجاری تبریز است. ساختمان آن مربوط به اوایل دوره‌ی قاجار و ادامه سبک خانه سازی در اواخر صفویه است با بخشی الحاقی مربوط به دوره‌ی پهلوی اول، این خانه مانند تمام خانه‌های اعیان نشین زمان قاجار دارای اندرونی و بیرونی است. طرفین اتاق طنبی به‌صورت راهروهای جانبی است که با استفاده از ارتفاع رفیع طنبی فوقانی اتاق‌های جانبی به‌صورت بالاخانهاجرا شده است. بخش بیرونی بنا دارای تزئینات ویژه و کم نظیر است .نمای جنوبی ساختمان دارای گچبری است. خانه‌ی حریری به سبب وجود دیوارنگاره‌های رنگ و روغن در تبریز بی‌نظیر است» (ابراهیمی، رازانی، 1390،ص3).



تصویر 1: پلان بخشی از خانه حریری(مأخذ: میراث فرهنگی تبریز).

3. شمایل‌نگاری دینی گونه رایج در نقاشی قاجار

در کنار شمایل نگاری درباری گونه‌ای از شمایل نگاری البته با وجه مذهبی در ترسیم شمایل پیامبر اسلام و امامان شیعه به خصوص حضرت علی(ع) و امام رضا(ع) شکل گرفت که به نام شمایل نگاری دینی یا مذهبی می‌شناسیم. البته نه این‌که شمایل ائمه در نقاشی ایرانی تاقبل از قاجار وجود نداشته بلکه به این گونه خاص فقط شمایل نبوده و شمایل ائمه به خصوص پیامبر زمانی کشیده می‌شد که راوی لحظه‌ای از زندگی آن معصوم بود. دومین عمده‌ی تفاوت شمایل نگاری مذهبی قاجار با شمایل نگاری پیش از آن، وجود نقابی است که در دوره‌های پیش چهره‌ی معصومین را می‌پوشاند اما در دوره‌ی قاجار تحت تاثیر هنر مسیحی بسیار کمتر با این نقاب برمی‌خوریم. «برخلاف سنت نقاشی دوره‌های قبل که شمایل‌نگاری حضرت محمد و ائمه بسیار نادر بود و همواره چهره‌ی آن‌ها را به وسیله نقاب، پوشیده نگه می‌داشتند؛ نقاشان دوره قاجار شمایل‌های متعددی کشیدند و چهره حضرت محمد و علی بدون نقاب ترسیم شد که عموماً تصویری متناسب و زیبا، صورتی گندمگون با محاسنی سیاه ترسیم می‌کردند (آژند(ب)، 1385، ص37). رسیدن به یک الگوی زیبایی خاص در چهره‌ی ائمه با توجه به این‌که هیچ سندی مبنا بر چهره‌ی واقعی آن‌ها در دست نبود بسیار راحت‌تر از شمایل نگاری درباری بود. تصویرگران عامه در هنر شمایل‌نگاری گرایشی سخت متعصبانه به قدرت و شوکت معنوی داشته‌اند. این گرایش‌ها را در نقشینه کردن جلال و صنعت قدیسان و معصومان و پهلوانان دینی-مذهبی و قهرمانان حماسه‌های ملی-قومی متعلق به دوره‌های اساطیری و افسانه‌ای و تاریخی ایران نشان داده‌اند.مشوقان و پشتیبانان این هنرمندان تصویرگر هم،توده مردم جامعه بوده‌اند که در فرهنگ آنها مجموعه‌ای از گرایش‌ها و باورهای ملی و دینی-مذهبی نهفته بوده(بلوکباشی،1376،ص11).

شمایل نگاری مذهبی به این‌گونه که در کادر تنها تصویر یک فرد قرار بگیرد گرچه از هنر مسیحی وارد هنر ایران شد اما این دو با همدیگر تفاوت اساسی دارند و آن، اینکه «غرض اصلی نقاشی مذهبی برای مسیحیان، آموزش و موعظه بود نه تقدس تصویر. در اسلام به خاطر روح تقدس جاری بر قرآن کلاً متفاوت بود» (عکاشه، 1384، ص9).

1.3. وقایع مذهبی رایج در نقاشی قاجار

با رواج نوع خاصی از نقاشی در دوره‌ی قاجار با نام مکتب قهوه‌خانه‌ای نقاشی از وقایع مذهبی به خصوص وقایع مربوط به کربلا رواج پیدا کرد. البته پیش از رواج نقاشی قهوه‌خانه‌ای نقاشی از وقایع مذهبی به شکل نقاشی پشت شیشه نیز معمول شده‌بود. اصولی که در نقاشی مذهبی دوره‌ی قاجار استفاده می‌شد گرچه در گونه‌های دیگر نقاشی قاجار نیز مشاهده می‌شود در نقاشی قاجار یبش‌تر نمایان است. این ویژگی‌ها هنر شمایل‌نگاری را از لحاظ مضمون و شیوه‌ی نگارگری و جنبه‌ی تقدس آن از شمایل‌نگاری در نقاط دیگر جهان، به ویژه غرب، جدا می‌کند. شمایل‌های ایرانی بیش‌تر جنبه‌ی مردمی یا فلکری دارند. هنر و موضوع این نقاشی‌ها برخاسته از فرهنگ عامه مردم است و بن‌مایه‌های آنها نمایانگر اندیشه و احساس ملی، و مذهبی عامه مردم و مفاهیم و برداشت‌هایی است که مردم از تاریخ اسطوره‌ای، حماسی و مذهبی در ذهن تاریخی‌شان دارند (بلوکباشی،1380، ص3).

استفاده از پرسپکتیو مقامی- به این صورت که بزرگی هر شخص با بزرگ شدن اندازه‌ی تصویر او بزرگ می‌شود و جایگاه مرکز و بالای کادر شخصیت اصلی و در حواشی و گوشه‌ها شخصیت‌هایی که اهمیت کم‌تری دارد نقش می‌شوند. مهدی حسینی ترکیب بندی درآثار نقاشی به این نتیجه می‌رسد که در نقاشی‌های مذهبی عامیانه‌ی ایران از دو نوع ترکیب بندی مقامی و ترکیب بندی منتشر استفاده شده است.

«آثار هنرمندان خیالی ساز عامیانه‌ی مذهبی در قالب ترکیب‌های «مقامی» و یا «منتشر» قرار می‌گیرند. در ترکیب‌های مقامی که اغلب شامل پرده‌های درویشی می-شود، شخصیت حضرت علی(ع) و یا امام حسین(ع) درخشان‌تر و بزرگ‌تر از سایر شخصیت‌ها طرح ریزی و رنگ‌آمیزی می‌شود و سایر پرسوناژ (شخصیت) ها و عوامل تصویری در اطراف آن قرار می‌گیرند. ولی صلاح نیست این قبیل ترکیب‌های را با ترکیب‌های متمرکز یکی دانست. زیرا در ترکیب‌های متمرکز کلیه عوامل تصویر در جهت هدایت نگاه بیننده به موضوع یا شخصیت مورد نظر به کار می‌آیند. در صورتی که در ترکیب بندی مقامی، حضرات بزرگ‌تر از دیگر عناصر نقاشی شده و دیگر عوامل در اطراف قرار می‌گیرند. نوع دیگر ترکیب‌بندی که نمونه-های درخشان بسیاری از آن در آثار نقاشان عامیانه مذهبی فراوان دیده می‌شود، نوعی از ترکیب‌بندی است که به آن ترکیب منتشر (پوشیده)، گفته می‌شود. در ترکیب‌های پوشیده مانند نقاشی‌های دنباله‌دار غربی، برخلاف ترکیب‌های متمرکز یا مقامی چشم در نقطه‌ی مشخصی از تصویر قرار نمی‌گیرد، بلکه در جای جای تصویر حرکت کرده و از هر لحظه آن تجربه‌ی سرمدی کسب و به سمت روایت یا مجلس دیگری حرکت می‌کند» (جلالی جعفری، 1382، ص65). استفاده نکردن از سایه-روشن با توجه به این نکته که منبع نور، معصومی است که در تابلو حضور دارد و نوشتن اسامی افراد صحنه از دیگر ویژگی‌ها است.

البته نقاشی از وقایع مذهبی محدود به وقایع اسلام نمی-شد بلکه داستان یوسف(ع) و زلیخا، شیخ صنعان ودخترترسا، و غیره را نیز می‌توان در زمره‌ی نقاشی‌های مذهبی قاجار به حساب آورد. «تصاویر چرخه‌ی داستان حضرت یوسف در کاشی‌نگاری یک خانه‌ی قدیمی اعیانی شیراز جلوه‌ی بصری دلنشینی پیداکرده است. کاشی‌نگاران شیراز این تصاویر را در نیمه‌ی اول قرن یازدهم هجری اجرا کرده‌اند. پیکره‌ها با جامه‌های دوره‌ی قاجار به شیوه‌ی رئالیسم نزدیک‌تر شده‌اند. این تصاویر گرچه رقم ندارند ولی منسوب به میرزا عبد الرزاق کاشی‌نگار شیرازی هستند(سیف، 1376، صص119،

118) «شمایل‌نگاری مضامین دین مسیحی تقریبا از نیمه‌ی دوم سده‌ی یازدهم هجری در ایران شروع شد. نقاشان ایران این مضامین را از روی تصاویر چاپی اروپایی و گراورها تقلید می‌کردند. شاید نمونه‌ی جالب‌نظر این نوع نقاشی‌ها آثاری از محمد زمان باشد که در آن‌ها چرخه‌ای از مضامین و موضوعات مذهبی مسیحی نظیر«قربانی کردن ابراهیم»، «بازگشت از فرار به مصر» و غیره را به تصویر کشید. این موضوعات در دوره‌ی قاجار هم بارها تکرار شد.شاه قاجار با قراردادن موضوعاتی از ادیان دیگر در محوطه‌ی کاخ گلستان خواسته احترام و مکانت این ادیان را در دربار قاجار نشان دهد»(آژند(ب)، 1385، ص37).

تصویر کردن وقایع مذهبی در بین عوام بیش‌تر وقایع اسلامی و بیش از همه وقایع مربوط به کربلا است که جنبه‌ی رزمی آن با شور مذهبی در هم آمیخته می‌شود اما تصاویری که از وقایع مذهبی برای شاه واشراف خلق می‌شدند گرچه ریشه‌ی قرآنی دارند، اکثراً موضوعاتی عاشقانه هستند که وجود زن را در این تصاویر ناگزیر می-سازد. مانند داستان یوسف و زلیخا، شیخ صنعان و دختر ترسا که در بین تصویر سازی متون مذهبی بیش‌ترین تصاویر را به خود اختصاص داده‌اند. نقاش ایرانی همواره در تصویر کردن این‌گونه داستان‌ها که مرز مشترکی بین دین و اسطوره هستند از تصویرسازی‌های ادبیات کهن برای هرچه به‌تر به تصویر کشیدن ماجرا بهره می‌برد تا تصویر را جذاب‌تر جلوه دهد و بتواند دخل و تصرف دلخواه را در تصویر اعمال کند.

4. «احسن القصص» روایتی فراتر از یک داستان زمینی

«نگارگری اسلامی ایران، با دلبستگی به فرهنگ اسلامی، از طرق مختلف سعی می‌نمود تا در باطن آیات الهی رسوخ نموده و جلوه‌هایی از حقایق مکنون آن‌ها را به تصویر درآورد. مکتب هرات با اصرار زیاد در استفاده‌ی مستقیم و غیرمستقیم از آیات و اذکار و روایات اسلامی، توانست هویت نقاشی ایرانی را به «نگارگری اسلامی» مبدل سازد و بیان هنر تصویری را با ظاهر و باطن قرآن کریم متناسب گرداند» (رجبی، 1378، ص19).

داستان زندگی یوسف پیامبر به علت ویژگی‌های خاصش همواره منبع الهام بی‌نظیری برای نقاشان ایرانی بود است و سبب خلق آثاری بسیاری شده‌است که هم‌سنگ متن ادبی آن، تأثیرگذار و تکان‌دهنده بوده‌اند.

ویژگی‌های این داستان قرآنی سبب شده تا همواره مورد توجه نگارگران و نقاشان در هر دوره و زمانی واقع شود. این داستان نمایشی‌ترین و تجسمی‌ترین داستان قرآن است، داستانی که نه‌تنها به صورت یک جا در یک سوره آمده بلکه در داستان برخلاف سایر قصص قرآن که به مخالفان پیامبران و نحوه‌های مخالفت باآنان پرداخته‌شده در این داستان بیش‌تر به یوسف و اتفاقاتی که برای او افتاده می‌پردازد. داستان روایت خواب و رویا، کینه و عشق، مکرو حیله، زیبایی در ظاهر و باطن است. داستانی که با زیبایی ظاهری یوسف آغاز می‌شود با عشق زمینی زلیخا پیش می‌رود و به عشقی پاک و آسمانی منتهی می-شود. شاید به همین دلایل است که قرآن داستان را «احسن القصص» می‌خواند. وجه تفاوت این قصه با دیگر قصص قرآن منسجم بودن وقایع و پرداختن به شخصیت-های موثر در طول داستان است که این قصه را تبدیل به داستانی بلند، خواندنی و جذاب کرده است. «قصه‌های قرآن، از نوع قصه‌ی کوتاه هستند. تنها مواردی معدود به سبک قصه بلند روایت شده‌اند، مانند قصه‌ی یوسف. تفاوت قصّه‌ی کوتاه و بلند از لحاظ پراکندگی عناصر قصه از این قرار است: در قصه کوتاه، عنصری خاص برجسته می‌شود و مدار قصه قرارمی‌گیرد، به گونه‌ای که همه‌ی عناصر

دیگر در سایه‌ی آن قرار می‌گیرند. اما در قصه‌ی بلند، همه‌ی عناصر به فراخور حال در قصه پراکنده‌اند، به‌گونه‌ای که هریک دارای ارزش و جایگاه خویش است و هرگاه یکی از آن‌ها مفقود شود به موازنه‌ی هنری قصه لطمه می‌خورد. به این سان، جز در همان موارد معدود، نمی‌بینیم که همه‌ی عناصر در یک قصه‌ی قرآنی به‌طور متوازن و هم طراز پراکنده شده باشند»(حسینی، 1378، ص44).

این داستان در بسیاری از متون کهن فارسی نیز روایت شده‌است، سعدی، عطار در منطق‌الطیر، الهی نامه، مصیبت نامه، کشف‌الاسرار و قصص‌الانبیای خود به این داستان پرداخته،منظومه‌ی یوسف و زلیخای نظامی و جامی و یوسف و زلیخایی که منسوب به فردوسی است همه و همه به روایت این داستان در قالب‌های مختلف پرداخته‌اند. داستان یوسف و زلیخا داستانی است که از مذهب به اسطوره و از اسطوره به مذهب راه پیدا کرده. در واقع همین اسطوره‌ها هستند که وسیله‌ای برای ابراز هویت تمدن کهن ایرانی می‌شوند. اسطوره‌هایی که از پس جهان بینی اسلامی به ما رسیده‌اند و هویتی نو با تاریخی کهن به ما بخشیده‌اند.اما تفوت است میان روایت خداوند در قرآن و روایات انسانی در کتب گوناگون و آن تعادل و توازن بین تمام عناصر داستان است. «در قصه‌های قرآن، از سه عنصر برجسته می‌توان نشان جست: شخصیت، رویداد و گفت‌وگو. در قصه‌های با هدف انگیزش عاطفی و احساسی یا آرامش‌بخشی به پیامبر و مؤمنان، عنصر مهم «شخصیت» است. قصه معمولا برپایه‌ی یکی از این دو محور استوار است: شخصیت و حادثه. در قصه‌های قرآن، توازن میان شخصیت و حادثه به‌گونه‌ای اعجازین برقرار شده است» (همان). اگریک نقاش و یا نویسنده و نمایش نامه‌نویس می‌خواست با دقت وتأثیر کامل این صحنه را به خواننده و بیننده و شنونده منتقل کند، ناچار بود در عمق هیجان فرو رود و خواننده را با خود همراه کند تا بتواند تاثیر لازم را براعصاب و روح او وارد کند. یکایک گفتار و حرکات زنان درباری و واکنش یوسف... و این‌جا مرز عجیبی است بین اعجاز قرآنی برای راهنمایی بسوی یک هنر متعهد و واقعیت زشت و آلوده‌ای که نمایشش محتاج به پرده‌دری و بی شرمی و بدآموزیست. اصولاً قرآن کریم می‌توانست از طرح چنین مقولات زشت خودداری کند و بوسیله پند و اندرزهای مقاله گونه، نتیجه اخلاقی وتربیتی این گونه ماجراها را مطرح کند اما قرآن از هر لحاظ، در اوج اعجاز است. عین ماجرا را توسط اشاراتی سمبلیک مطرح می‌کند و در بطن این ماجرا، جای قدم‌ها و عبور حق را که در قالب قهرمان داستان متمثل شده پیگیری می‌کند. توجه به این اشارات برای بیان دنیایی از مفاهیم و ماجرا، راهنمای بزرگی است برای هنرمندان در رویارویی با ماجراهایی این چنین است(رهنورد، 1383، ص137). قرآن کریم بسیار زیرکانه، با کوتاه‌ترن توصیف و اعجاز غیر قابل وصف زیبایی یوسف را بدون به‌کارگیری اصطلاحات و عبارات و تشبیهات پیچیده‌ی ادبی بیان می‌کند به گونه‌ای که از ابتدا هنرمندان و صورتگران درمانده از این توصیف تنها گوشه‌ای از این زیبایی را تنها با هاله‌های نور اطراف سر یوسف یوسف توانسته‌اند به نمایش درآورند. توصیف قیافه یوسف را فقط در همین فراز مطرح می‌کندطبیعتاً زن به لحاظ آن شرم و حیا و عفت فطری، در ابراز علاقه و عواطف درونی خود، باید خوددار باشد اما قرآن چنین بیان می‌کند: « پس چون او را دیدند وی را بزرگ شمردند و دستان خود را بریدند و گفتند: منزه است خدا، این بشر نیست، این نیست مگر فرشته‌ای بزرگوار»(31)

اثر بشری که از حضور و نقش زن تهی باشد معمولا خسته‌کننده و ملال‌آور جلوه می‌کند. اما قرآن گرچه در قصه‌های خویش به نقش و حضور زن بها داده، هرگز نخواسته زیبایی، جذابیّت و جلوه‌های ظاهری زن را

دستمایه‌ی تحریک عواطف مخاطب سازد. پس حضور زن در قصه‌های قرآن به‌دلیل نقش واقعی او در بخشی از تاریخ و شأن بزرگش در جریان‌های اجتماعی است. اگر در حادثه‌ای، زن نقشی درخور نداشته باشد، قرآن نیز نامی از او به میان نمی‌آورد. یعنی زن محور حوادث و آدم‌ها نیست؛ ابزار جذب مخاطب نیست؛ عامل انگیزش احساس و هیجان نیست؛ بلکه همان است که در واقعیت تاریخی هست. به‌همین دلیل، قصه‌های قرآنی بدون نقش زن(مانند قصص اصحاب کهف، و موسی و ذوالقرنین) به همان اندازه شکوهمند و انگیزاننده‌اند که قصه‌ی یوسف. حق، اگر ناب و خالص باشد، به‌خودی‌خود جذاب است؛ و قصه‌ی قرآنی یعنی حق. برخی می‌پندارند که حضور زن در قصه‌ی یوسف به این جهت است که آن را جذّاب کند یا غم و اندوه برآمده از حوادث آغازین قصه را بکاهد.باید پذیرفت که این هر دو وجه در قصه یوسف پیداست، اما به‌طور طبیعی یعنی زن به همان‌گونه که حقیقت اقتضا می‌کند در قصه نقش دارد و همین نقش طبیعی و حقیقی سبب شده است که قصه جذاب گردد و تنوع فضا و رنگ یابد. حتی گسترش نقش زلیخا در حوادث گوناگون این قصه نیز کاملا طبیعی و متناسب با شأن و جایگاهی است که واقعاً دارد(حسینی، 1378 ،صص 45و46).

روایت برتری قصص قرآن و بر داستان‌های زمینی و برگزیده‌شدن داستان زندگی حضرت یوسف (ع) به بهترین قصه‌ها روایتی ناتمام است که در اینجا به چند موردی اشاره شد. اما آن‌چه از این قصه بیشتر مورد توجه تصویرگران و هنرمندان قرار گرفته داستان عشقی است که گرچه بدان بسیار کم پرداخته شده اما همانطور که رفت شاعران و ادیبان بسیاری به این داستان پرداخته و با شاخ و برگ دادن به آن داستانی بلند آفریده‌اند که البته این داستان‌پردازی ها در تصویرگری مصوران دوران‌های مختلف تاثیر بسزایی داشته است. نقاش خانه حریری نیز از بین تمام ماجراهای این قصه‌ی قرآنی به روایت عشق پرداخته و این روایت را در شش پرده در رف‌های شاه-نشین این خانه به عرصه تصویر کشیده است.

5. تصاویر قاجاری، سوژه‌های قرآنی

گرچه صحنه‌هایی حاوی مضامین بزمی، گردش در تفرجگاه‌ها و صحنه‌های عاشقانه در نقاشی ایرانی سابقه داشت اما مضامین بزمی در نقاشی قاجار نمود دیگری پیدا کرد. جدا شدن نقاشی از کتاب آرایی نقاش را ملزم به نقاشی از موضوعاتی کرد که با ادبیات ارتباطی نداشتند. ماسوای شمایل نگاری، مجالس رقص و نوازندگی رامشگران در بزم شاهانه و انتخاب صحنه‌های شاخص از داستان‌ها عاشقانه و دینی از اثرات جداشدن نقاشی از کتاب آرایی بود که همین امر سبب پیدایش نوعی تازه از مجلس آرایی در نقاشی قاجار شد. در صدر مضامین بزمی بهره‌گیری از مجالس داستانه‌های تغزلی هم‌چون لیلی و مجنون، فرهاد و شیرین، بهرام و گلندام، شیخ صنعان و دختر ترسا و بالاتر از همه صحنه‌های شکار و تفرج و تفنن قرار دارد. در یکی از خانه‌های قدیم شیراز صحنه‌هایی از لیلی و مجنون و فرهاد و شیرین با رقم میرزا عبد ارزاق کاشی‌نگار شیرازی نقش خورده که منسوب به نیمه‌ی اول قرن چهاردهم هجری است (آژند (ب)، 1385، ص38).

از ده رفی که اکنون در شاه نشین خانه‌ی حریری باقی مانده، دو رف شمایلی از دو بانو تصویر شده بود. شش رف هم صحنه‌هایی از مجالس بزم(مهمانی) هستند که متاسفانه دو تا از این دیوارنگاره‌ها که در مجاورت پنجره هستند به شدت تخریب شده اما هنوز طرح اصلی و رنگ-های به کار رفته درآن‌ها مشخص است. چهار تصویر دیگر با مرمت‌هایی که در سال‌های گذشته انجام شده به خوبی حکایت از مجلس بزمی زنانه‌ای دارند. در صحنه‌های بزمی خانه‌ی حریری با مجالس بزم و مهمانی که در

نقاشی و دیوارنگاره‌های قاجاری با آن‌ها مواجه هستیم رو به‌رو نمی‌شویم. در این مجالس نه خبری از عشاق دل-خسته و ناز و نیاز عاشق و معشوق است؛ نه مراسم بزم و جشن درباری، رقاصان و نوازندگان، با لباس‌های قاجاری را در بردارد. صحنه‌های بزم در این نقاشی‌ها مجالسی از مهمانی زنانه با تاثیر شدید از فرهنگ اروپایی است(ت-5 و ت-8). سردرگمی نقاش میان مکاتب پیش از قاجار و فرهنگ وارداتی غرب برشمرد در ناهماهنگی‌های به وجود آمده بین زبان دو هنر از دو فرهنگ متفاوت است، فرهنگ مادی‌گرای غرب و هنر نقاشی ایرانی که هنوز هم درونگرایی و معنویت در آثار قابل مشاهده است «اساس شیوه نقاشی ایرانی بر یک نظام کاملا متفاوت از نام هنر غرب استوار است، درنتیجه با زبانی متفاوت به تجسم واقعیتی متفاوت برمی‌آید. بازگویی جهان بیرون تنها نقشی جزیی از زبان تصویری او را تشکیل می‌دهد. کمال و ماندگاری پیکره، اعتبار خود را از طریق شبیه‌سازی نگرفته است، بلکه ذهنیت و خیال‌پردازی نقاش که با تمایلات حامی‌اش انطباق کامل دارد، برای نشان دادن اقتدار آسمانی از سنتی دیرینه تبعیت می‌کند»(خلیلی و دیگران ،1383،ص49). تلفیق دو تفکر با دو سرچشمه‌ی متفاوت بی‌آن‌که در آن‌ها تعمق شود باعث خلق آثاری می‌شود که دوگانگی در فرم و محتوای آن کاملاً به چشم می‌آید. «هنرمند غربی قاجار در انتخاب منابع الهام خود به سرچشمه‌های غربی نظر می‌اندازد و آثاری دوگانه خلق می‌کند که گاهی این تضاد در منابع الهام گیری ساختار ناموزونی پدید می‌آورد که از محمد زمان آغاز شده و با آثار کمال الملک با گسستن از منابع هنر ایرانی تبدیل به هنری صرفا غربی با موضوعات ایرانی می‌شود»(تهرانی، صادقی، 1388، ص23). این تصاویر در پس زمینه با پرده‌هایی با آرایش اروپایی تزیین یافته‌اند که در چهارتای آنها پرده از وسط برای نمایش منظره‌ی بیرون از اتاق بالا زده شده‌اند و در دو طرف با رسیدن به کادر نقاشی آویزان شده و خود تشکیل کادر مضاعف بر حاشیه‌ای که رف با نقوش برجسته و نقوش تزیینی ساخته، تشکیل داده‌اند. پرده‌ها به اشتباه در پشت ستون هایی که نقاش با استفاده از ادامه مقرنس ها به وجود آورده کشیده شده‌اند. نمای بیرون از اتاق آسمانی آبی با درختان سرسبز را نمایش می‌دهد که خود بر نشاط مجالس مهمانی افزوده است.

پرده‌های پرچین با تزیینی اروپایی،گلدان برنزی، ظروف چینی و بلور اروپایی، صندلی‌های چوبی که گاه با سنگ-های قیمتی مرصع شده‌اند، بانوان با لباس‌ها و کلاه‌های فرنگی، استفاده از پر، گل‌های قرمز، رشته‌های مروارید، کمربندهای مزیین به سنگ‌های قیمتی و دستمال‌های ابریشمی برای تزیین مو، لباس‌ها، و به عنوان زیور آلات، همه و همه نشان از مجالسی اشرافی به تقلید از مجالس فرنگی داردکه یا خود نقاش مستقیماً با حضور در این-چنین مهمانی‌هایی در فرنگ درک کرده یا به کپی از آثار اروپایی که صاحب‌خانه در اختیار او گذاشته، پرداخته است. استفاده از وسایل تزیینی و کاربردی وارداتی از فرنگ مثل چینی‌های گل‌قرمزی به جای ظروف چینی و سفالی ایرانی در نقاشی‌ها به گونه‌ای تبلیغ و بازاریابی برای مصرف کالاهای فرنگی بود که ماسوای لطمه‌ی اقتصادی، کم‌رونق شدن این هنرخا را در پی داشت. کیفیت این آثار هم از حیث تاریخی و هم از وجه نظر هنر بازتابی از دوره و شکوه ظاهری و تصنعی پدیدآمده در ایران بود. شکل جدید توسعه یافته پایتخت قاجار، با ویژگی‌های مدنیت و پشتوانه غنی فرهنگ و تمدن ایرانی اسلامی و تاثیر پذیری از هنر غرب، به ابداع پدیده‌هایی نوین در پهنه هنر انجامید. گرچه ویژگی‌های مدنیت تاثیر اندکی در هنر دوران قاجار داشته است، تغییرات اساسی در طرز تفکر و آیین زندگی در آن دوران کاملاً ملموس، آشکار است»(جلالی جعفری،1382،ص9) و «آثار دوره‌ی

قاجار بنا بر مقتضیات زمانی و مکانی دورانی به وجود آمده‌اند که در آن از التقاط شیوه‌ها و عناصر غرب‌گریزی نبوده است. اما این الهام پذیری هنر از هنر بیگانه به گونه‌ای بوده که این آثار همچنان ویژگی بارز سنت تصویرگری ایرانی را حفظ کرده‌اند. نقاشی ایرانی همواره کمال مطلوب را بر واقعیت و از طرفی دیگر سادگی و انتزاع را بر طبیعت ترجیح داده» (شفیع زاده، رجبی، 1387، ص 67).

چهره و اندام افراد حاظر در مجالس مانند سایر شمایل-های قاجاری عاری از حرکت و احساس است. اکثر آن‌ها نگاهی خیره و غالباً رو به مخاطب دارند. با وجود لباس-های اروپایی و آرایش موی فرانسوی چهره‌ها کاملاً قاجاری است. لباس‌ها تک رنگ و گاه با خطوط موازی عمودی یا افقی به طرز بسیار ساده‌ای تزیین شده‌اند. سایه‌های به وجود آمده در چین و شکن لباس‌ها – اکثراً در دامن و آستین- با رنگی تیره‌تر از رنگ زمینه‌ی لباس که سعی شده از رنگ‌های شاد و گرم استفاده شود، کار شده است. وجود ساختاری قرینه‌ای پنهان، چرخش رنگ-های محدود، استفاده از رنگ‌هایی که جلب توجه می‌کنند برای سوژه‌ی اصلی برای برجسته کردن ماجرا در تصویر، در کل مجالس، خبر از زیرکی نقاش برای جلوه‌دادن اثر خود می‌دهد. «گفتنی است که در شیوه‌ی فرنگی‌سازی اصول و قواعد نقاشی ناتورالیستی اروپایی غلبه داشت ولی عناصر ایرانی هم در آن به کار گرفته شده‌بود. از این رو بعضی از آثار این شیوه در ایران بسیار ناسازگار و بد اندام و بی‌قواره جلوه یافته است»(آژند، 1389، ص663).

«زمین در این مجالس از نکاتی است که نقاشی‌های این خانه را از سایر نقاشی‌های قاجاری متمایز می‌کند. زمین و و تکیه‌گاه در آثار قاجاری گرچه با بعدنمایی غلط پرداخته می‌شود اما در نقاشی‌ها جایگاه ویژه‌ای دارد. زمین، آرایش زمین با قالیچه و زیر انداز به مرتبه‌ی فردی که شمایل او در کادر تصویر می‌شود بستگی دارد. مثلاً همواره در نقاشی‌هایی که از فتحعلی شاه در حالت نشسته کشیده شده است زمین بافرشی بانقشی بسیار ظریف مفروش شده است. در اتاق‌ها زمین هموار و صاف به تصویر درآمده و در بیرون از خانه، زمین در حالت بسیار طبیعت گرایانه به تصویر درآمده و در هر دو حالت نقاش با ایجاد سایه روشن در اطراف و پا سعی در ایستا جلوه دادن شمایل خویش دارد»(ابراهیمی، رازانی، (ب) 1390، ص53). در مجالس موجود در رف‌ها در ضلع غربی و شرقی اتاق پاهای شمایل‌ها در زیر دامن‌های بلند پوشانده شده است، نقاش هم نه‌تنها با سایه پردازی سعی در نشان دادن ایستایی شمایل‌ها و اشیایی مانند میز و صندلی ندارد، بلکه زمین اتاق‌هایی که مجالس در آن می‌گذرد را با سبزه، چمن و گاه چیزی شبیه رود آب پوشانده است. این نکته را نمی‌توان ناشی از ناتوان بودن نقاش در به تصویر کشیدن زمین دانست زیرا نقاش می‌توانسته با رنگ یک دست زمین را پر کند مانند بسیاری از نقاشی هایی قاجاری که زمین را با رنگ تیره و خنثی مانند قهوه‌ای یا خاکستری می‌پوشانند. این نکته را شاید به پای جهان-بینی نقاش وشاید صاحب خانه‌گذاشت. جهان بینی که می‌خواهد ماورایی بودن اتفاقی را که را در پس تصاویر می‌گذرد به نمایش بگذارد.

باتوجه به آن‌چه رفت می‌بینیم که تصویر سازی این داستان در این خانه حکایتی ماسوای قوانین جاری در مکتب نقاشی قاجار است و گرچه بسیار به دیگر نقاشی‌های قاجاری شباهت دارد اما بسیار متفاوت از نقاشی‌های عصر خویش است.

6. روایت عشق جاری در «احسن القصص» بر دیوارهای شاه نشین حریری: تمامی تصاویر دیوارهای اتاق شاه نشین خانه حریری گرچه در جای خود زیبایند اما داستان یوسف پیامبر است که به اعتلای آن‌ها کمک

کرده است. در واقع روح معانی حاکم بر این تصاویر است که به آن‌ها جلوه داده است و باعث تجلی‌شان بین این همه تصویر شده‌است. نقاش پرتنش‌ترین قسمت داستان یوسف و زلیخا یعنی فاش شدن عشق زلیخا را در شش مجلس به تصویر کشیده است.

1.6. شرحی برنگاره‌ی فرار یوسف از دامان زلیخا

یکی از مجلس بسیار زیبای رف‌ها، صحنه‌ی فرار یوسف از دست زلیخا و پاره شدن لباس او در هنگام گریز را به نمایش گذاشته‌است(ت-2). پس زمینه‌ی تصویر مانند پنج مجلس دیگر فضایی از طبیعت را با آسمان آبی، درختان و سبزه‌ها را از پس پرده‌ای که در بالا جمع شده‌است و سپس ستون‌هایی که در اتاق در ادامه‌ی مقرنس‌های بالا است را به نمایش می‌گذارد. برعکس مابقی تصاویر که وسایل موجود در اتاق همه یا تزیین شده‌اند یا خود صرف تزیینی هستند در این تصویر هیچ اثری از تزیینات در وسایل و فضای اتاق نمی‌بینیم، مبل راحتی در سادگی تمام و تختی که روتختی ساده و سفیدی آن‌را پوشانده است تنها وسایل موجود در تصویر هستند.

زلیخا در هیبت زنی با گیسوان بلند و افشان و آرایش یافته با پر، گل و زیور آلات، صورتی بیضی با ابروان به‌هم پیوسته و کمانی،چشمان درشت و مخمور ، بینی و دهان کوچک و دستان حنا بسته(پاکباز،1386،ص151). در حالی که به رسم معمول صحنه‌های شهوانی قاجاری لباسی از حریر در بالاتنه در بر کرده، - نقاش برای هرچه شهوانی‌تر جلوه دادن زلیخا در قسمت سینه‌ی او چاک-های را کشیده است- با دامنی سبز رنگ که پاهای او را پوشانده به نمایش در آمده‌است. یوسف هم در کسوت جوانی قاجاری با لباسی قرمز، مرصع به انواع تزینات که نقاش آن‌ها را با دایره‌هایی به نمایش گذاشته‌است. در زیر ردای قرمز یوسف که قسمتی از آن در دست زلیخاست، قسمتی از لباسی سبزرنگ با طرح بته‌جقه - طرحی معمول در تزیین منسوجات قاجار- مشخص است. یوسف به رسم ایرانیان که با کفش به درون خانه‌نمی‌آیند، پابرهنه است. طرز قرار گیری پاهای یوسف به گونه‌ای است که در بیننده ایجاد بی‌وزنی یوسف و معلق بودن وی را القا می‌کند. «نقاشان با تغییر منظر از درون به برون و از خیال به واقعیت روزمره به خلق آثاری پرداختند که ترکیبی از سنت نگارگری و نقاشی اروپایی بود. هنرمندان در این دوران تاریخی به شیوه ی تلفیقی- هنر ایرانی و اروپایی- به هنر آفرینی پرداختند. او این ترکیب را تا حدودی نا متعادل می داند»(پاکباز(الف) 1378، ص 117- کن بای 1381، ص116). چهره‌ی یوسف و زلیخا چهره‌ای آرام، خشک و فاقد هرگونه احساسات است. اثری از تعقیب و گریز، هراس از برملا شدن راز نیست. یوسف به مخاطب زل‌زده، شبیه به عکسی که در حالت سکون از وی‌برداشته شده است. زلیخا نیز به همین گونه، تنها اندام او اندکی به جلو خم شده و دستان اوبرای کشیدن لباس یوسف به جلو حرکت کرده‌است. تنها نکته‌ای که نشان می‌دهد این تصویر صحنه فرار یوسف از دامان زلیخا را نمایش می‌دهد، تکه‌ی پاره‌شده‌ی پیراهن یوسف در دستان زلیخا است.(ابراهیمی، رازانی، (الف)1390، 8). یک هنرمند، با این گونه مسائل چگونه باید برخورد کند و هنر ـ هنر متعهد مذهبی ـ با مقولاتی چنین، چه کند؟ اصولاً، تعهد هنری خود را چگونه انجام دهد.

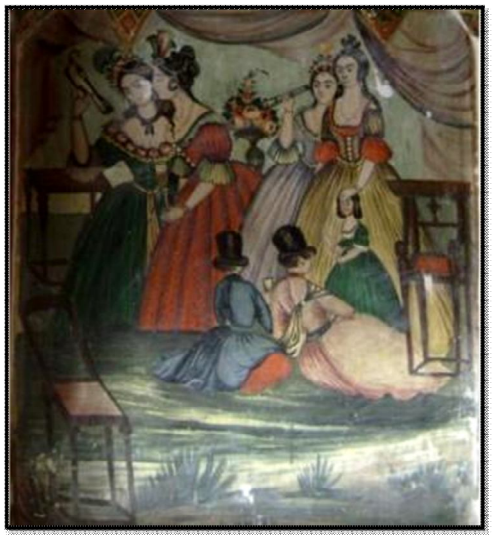
در مجلسی از خانه‌ی حریری که صحنه‌ی فرار یوسف از زلیخا را نقاشی شده است زلیخا در حالی دیده می‌شود که لباسی از حریر با چاک‌هایی در لباس در بر دارد. حالت شهوانی زلیخا اگر در چهره‌ی خشک و اندام بی‌حرکت او قابل مشاهده نباشد درلباس حریر او کاملاً قابل مشاهده است، در نگاره‌ی فرار یوسف از دامان زلیخا اثر کمال‌الدین بهزاد زلیخا در حالی به تصویر درآمده که کاملاً پوشیده است. وجود سربند، و لباس پوشیده‌ی او هرگز بیننده را از

اصل ماجرا باز نمی‌دارد اما نقاش قاجار ضعف در انتقال مفاهیم را با تغییر در وضع ظاهری افراد می‌پوشاند(ت-3)

تصویر 2: فرار یوسف از دامان زلیخا (منبع: نگارنده)

تصویر 3: زلیخا در اثر کمال‌الدین بهزاد(راست)، زلیخا در دیوارنگاری قاجاری، خانه‌ی حریری،(چپ)(منبع:نگارنده)

ترویج شمایلی از زنان و دختران با مدل مو و لباس فرنگی بی‌توجه به دین، فرهنگ و احساس ایرانی از معضلاتی بود گریبانگیر نقاشی قاجار شد. همانگونه که می‌بینیم با وجود این‌که نگارگران پیش از قاجار هم زمانی زمان‌های مختلف و نشان دادن چند مکان در یک نگاره را تجربه کرده‌بودند نقاش قاجاری تنها به یک صحنه کفایت کرده و و تنها به فرار یوسف اکتفا کرده و اثری از هفت در و اتاق گریز ناپذیر زلیخا که در ادب فارسی بسیار آمده و در نقاشان پیشین چون بهزاد می‌بینیم اثری نیست.



تصویر 4: زنی در مجلس مهمانی با دوربینی در دست

حتی نقاش قاجاری سعی بر نشان دادن تقدس یوسف(ع) با هاله دور سر یا رنگ لباس نکرده است. و تنها بر زیبایی اثر از دیدگاه هنرمند قاجاری توجه داشته است.

تصویر 5: زنی با دوربینی در دست

2.6. زنان مصری خبر دار می‌شوند

پس از فرار یوسف از دست زلیخا نقاش به روایت پخش شدن این خبر می‌پردازد، درحالی که همسر زلیخا خواسته‌بود این سخن و حکایت این ماجرا بر سر زبان‌ها - نیفتد و کسی از این پیش‌آمد خبر دار نشود اما بالاخره این ماجرا به بیرون از منزل عزیز مصر رسوخ می‌کند؛ در (ت -4) مجلسی مهمانی را می‌بینیم که زنان دو به دو در حال حرف زدن در گوشی با هم هستند. «یکی از زنان دوربینی در دست دارد که شاید نمای وقوف زنان مصری

بر ماجرا باشد و زنی دیگر پرنده‌ای شبیه به طوطی در دست دارد که نماد سخن چینی و حرف زدن بدون فکر کردن است. همانطور که اشاره شد گرچه هنرمند تصویرگر ایرانی سعی در تقلید از آثار غربی دارد وی هنوز هم به طور کامل از شیوه‌ی اساتید خویش که مبتنی بر نماد گرایی در کار است استفاده می‌کند؛ اما استفاده از وسایل غربی –مانند دوربین- اندکی در کار نامانوس جلو می‌کند با این حال نقاش قاجاری با این شیوه به منظور خود نزدیک شدهاست»(ابراهیمی، رازانی،(ب)1390، 77) «رواج شیوه‌ی فرنگی سازی معلول عواملی بود که در دوره‌ی صفویان پدیدار شد و تاثیر چشمگیری در جریان هنرهای تجسمی ایران گذاشت. نظر به همین معنی، در تحلیل این جریان روح زمان را نباید مغفول گذاشت» (آژند، 1389، ص664).هنرمند قاجاری تنها به استفاده از مظاهر غرب(فرنگی سازی)-«عنوان فرنگی سازی به اسلوبی اطلاق شد که عناصـــر نقاشی اروپایی- را به کار می‌گرفت» (حسینی، بنیان های مدرنیسم در ایران 1384، ص16) در نقاشی‌های خود جهت تزیین استفاده نکرده بلکه او هم‌چون پیشینیان خود در پی نمادگرایی است. «نقاش قاجاری از پی آن است تا هم جلوه‌های هنر و صنعت غربی وارد شده به ایران را به نمایش بگذارد و هم از آن‌ها به گونه‌ای متفاوت استفاده کند. در یکی از مجالس در خانه‌ی حریری زنی در مجلس مهمانی دوربینی در دست دارد. وجود یک دوربین در اتاق باید غیر معمول است؛ بی‌شک نقاش هم به موضوع واقف است. اما او دوربین را شاید نماینده‌ی احاطه‌ی زن بر موضوعی که خارج از آن اتاق اتفاق افتاده است به تصویر درآورده است»(ابراهیمی، رازانی، 1390(ب)،ص39) (ت-5).

3.6. سرزنش کنندگان

زنان مصری پس از خبر دار شدن از حادثه‌ی روی داده بین یوسف و زلیخا و آن‌چه مابین آنان گذشته است و بی-خبر ازدلیل کار زلیخا زبان به مذمت زلیخا گشودند. « گروهی از زنان شهر گفتند: همسر عزیز، از جوانش کام می‌خواهد، همانا عشق این جوان در دل او جا گرفته‌است، البته ما او را در گمراهی آشکار می بینیم(30)»

آیت الله طباطبایی پیرو این آیه و سخنان زنان مصر پیرامون مراوده زلیخا و یوسف چنین می‌گوید که آنان- زنان مصر- بیش‌تر برای تسکین حسادت و تسلای دل بود، وگرنه تا کنون نه یوسف را دیده بودند و آن‌چه زلیخا از یوسف چشیده بود را نچشیده بودند (طباطبایی،1367، ص228). در (ت -6) زنی را در احاطه‌ی چند زن دیگر می‌بینیم که هرچند تصویر تخریب شده است اما می‌توان وجود زنی را دروسط درحالی‌که متفکر به روبه‌رو خیره شده و چهار زن دیگر او را احاطه کرده‌اند درک‌کرد. این زلیخاست که زنان مصر زبان به ملامت او گشوده‌اند در فکر رفع اتهام از خوداست. هر چندبه روایت تفسیر المیزان، زنان مصر به طور مستقیم زبان به مذمت زلیخا نمی‌گشایند و زلیخا از گوشه و کنار پی به سخنان و بدخواهی زنان مصری که به‌گونه‌ای رقیب او نیز هستند پی‌می‌برداما در این تصویر زلیخا رادر احاطه زنان می‌بینیم

4.6. تفکر زلیخا برای دفع بدگویی بدگویان

در تصویری درست روبه‌روی تصویر بالا زنی با لباس قرمز را در حال نواختن عود می‌بینیم(ت-7) تصویری از زلیخا را در حال فکر کردن برای یافتن راهی برای رهایی از موجه جلوه دادن خود در گناهی که مرتکب شده است. زلیخا با این‌که این گناه را مرتکب شده اما هنوز همسر

عزیز مصر است گرچه طبق آنچه در روایات مختلف آمده بی‌بند و باری در جامعه آن روز مصر در بین درباریان و اشراف شایع بوده اما زنان مصر بی‌آن‌که یوسف را دیده باشند زلیخا را ملامت می‌کردند.

زلیخا در پی راهی‌است که دلیل عشق خود را به زنان مصری بفهماند زیرا نمی‌شد تنها با گفتن آنان را متقاعد ساخت. او باید کاری کند که زنان مصری بی‌آنکه راهی برای انکار داشته باشند به زیبایی یوسف اعتراف کنند خودشان عاشق یوسف شوند و ببینند که راهی برای گریز نیست. در این تصویر، لباس فاخر، زیور آلات، آرایش موها و صندلی مرصع او حاکی از مقام و منزلت اوست.

تصویر 6: سرزنش کنندگان

تصویر 7: زنی در حال نواختن عود

5.6. زلیخا مهمانی برپا می‌کند

در (ت-8) صحنه‌ای از مهمانی زنان اشراف را می‌بینیم.

زنان مصری هنوز درنیافته‌اند که این مهمانی به چه علت ترتیب یافته است.

همه در حال پرسش و جستجو هستند. آیت الله طباطبایی عنوان می‌کند که تمام هم و غم یکایک دعوت شوندگان دیدن یوسف و این‌که بدانند به چه دلیل ملکه عزیز مصر عاشق او شده است(همان) غافل از این‌که زلیخا چه دامی برای آنان گسترده است.

تصویر 8:زنان مصری در مهمانی زلیخا

تصویر 9: ورود یوسف به مهمانی زلیخا

آیت الله طباطبایی این را نیز عنوان می‌کند که اگر کسی غیر از زلیخا بود باید از پیدا شدن رقیب می‌ترسید؛ اما

زلیخا خیالش از دو جهت جمع بود اول این‌که یوسف برده‌ی اوست و دوم این‌که گرچه زنان مصری با دیدن جمال یوسف عاشق او می‌شوند ولی با شناختی که از یوسف داشت می‌دانست که یوسف در حالی که عاشق او باآن همه زیبایی نشده به هیچ یک از آنان رغبتی نشان نخواهد داد(همان، صص228 و229)

6.6. ورود یوسف به مهمانی زلیخا

پس چون مکر آن‌ها را شنید، دنبالشان فرستاد و برای‌شان پشتی فراهم کرد و به هر یک چاقویی داد (به یوسف) گفت: بر آن‌ها وارد شو! پس چون او را دیدند وی را بزرگ شمردند و دستان خود را بریدند و گفتند: منزه است خدا، این بشر نیست، این نیست مگر فرشته‌ای بزرگوار.

اما آیت الله طباطبایی تفاوتی آشکار میان این عشق و عشق زلیخا قایل می‌شود: «مستغرق بودن زلیخا در محبت یوسف به‌تدریج صورت گرفته برخلاف زنان مصری که در مجلس زلیخا ناگهانی با یوسف برخورد کردند» (طباطبایی، 1367، ص230) زلیخا در طول زمان نه تنها عاشق جمال یوسف شده بلکه عاشق بر کمال و جلال خداگونه‌ی او نیز شده است و گرچه درابتدای راه عشق به بی‌راهه می‌رود امااین عشق از روی شناخت است که او را متعالی می‌کند. شاید این تصویر (ت -9) با ویژگی‌های بصری و موضوعی که در بردارد باشکوه‌ترین تصویر اتاق باشد. پر جمعیت‌ترین مجلس در بین مجالس شاه‌نشین حریری، یازده زن به غیر از حضرت یوسف و زلیخا در مهمانی حضور دارند.

زنان همه با لباس و مدل موی فرنگی نقش شده‌اند، زلیخا که پیکره‌اش بزرگ‌تر از سایرین تصویر شده‌است، لباس غرق جواهرات و زیورآلات، تاجی که با جواهرات بسیار و پرهای زیبا تزیین شده، نشسته بر روی صندلی مرصع-کاری شده تصویر شده. با این کار نقاش نه‌تنها قصد نشان دادن زلیخا در میان زنان را داشته بلکه خواسته موقعیت برتر اجتماعی و ثروت زلیخا را به عنوان همسر عریز مصر را به نمایش بگذارد. در ایران گرچه نقش صندلی از تصاویر بسیار کهن ایرانی – سنگ‌نگاره‌های تخت جمشید- به دست آمده اما در دوره‌ی قاجار به‌خصوص تا دوره‌ی ناصری این شی جنبه‌ای تزیینی داشت تا جایی که گاه صندلی فرد در نقاشی‌ها گواه شخصیت و موقعیت اجتماعی اوست. « صندلی در غرب وسیله‌ای برای نشستن است و همه جا و یا بیشتر اوقات با میز همراه است. این میز ممکن است میز غذاخوری یا میز کار باشد. اما در ایران چنین نبوده و صندلی نماد تشخص و اشرافیت محسوب می‌شده است» (تناولی، صندلی در هنر ایران، 1387، ص17).

پس‌زمینه‌ی مجلس ورود یوسف به مهمانی زلیخا هم مانند مجالس دیگر است با این تفاوت که این‌بار نرده‌هایی در لبه‌ی ایوان پس از پنجره قرار باوجود تمام جلوه‌های زیبایی و تزیینی که نقاش با استفاده از پرده‌ی قرمز در پس‌زمینه به همراه تصویری از باغ، انواع خوردنی‌ها و نوشیدنی‌ها در ظرف‌های زیبا بر روی میز، زنان آراسته با لباس‌ها و مدل‌موهای فرنگی و در صدر آن‌ها زلیخا با تاجی برسر، یوسف با جام و پیاله‌ای در دست هم‌چون تک نگینی می‌درخشد. ردا و کلاه یوسف به انواع جواهرات مزیین شده است حتی ظروفی که در دست او قرار دارند به جواهراتی آراسته شده‌اند. و در آخر هاله‌ی نورانی که نه‌تنها منشعب از زیبایی اوست که علامتی بر قداست او در تهمتی که زلیخا به او زده است و نشان پیامبری اوست.

گرچه نقاش در این مجلس حداکثر تلاش خود را جهت نشان دادن حالات زنان در هنگام روبه‌رو شدن با حضرت یوسف کرده است. اما در این مجلس نیز قانون بی‌حالت بودن چهره‌های قاجاری بر چهره‌های زنان تاثیر گذاشته است. حالت شگفتی در دیدار از جمال زیبای یوسف،

یاحتی درد ناشی از بریدن دستشان با چاقو در چهره‌ی هیچ‌کدامشان مشاهده نمی‌شود. نگاه دو زنی که در پشت صندلی زلیخا ایستاده‌اند گرچه به‌روی یوسف است اما هیچ واکنشی در چهره‌ی آن‌ها از مشاهده‌ی آن همه جمال وزیبایی دریوسف نیست، سه تا از زن‌ها دور میز با نگاهی به روبه روی خود اصلاً متوجه حضور یوسف نشده اند. « در این مکتب، پیکر انسان اهمیت اساسی دارد؛ ولی به رغم بهره گیری از اسلوب برجسته نمایی، همواره شبیه سازی فدای میثاق‌های زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شود»(پاکباز1386، 151)؛ با این‌حال نقاش با تصویر کردن دو زنی که بعد از مشاهده‌ی جمال زیبای یوسف درپشت میز از حال رفته‌اند، چاقوها و نارنج‌هایی که در دست چهارتن از زنانی که پشت میز نشسته‌اند به مقصود خود در تصویر کردن داستان رسیده‌است.

7. نقش و نقاش خانه‌ی حریری

در کشاکش بررسی نقاشی ایرانی به بحرانی برمی‌خوریم که از ابتدا گریبان‌گیـر نقاشی ایرانی بوده است و همین بحران نقد و بررسی آثار ایرانی را بسیار مشکل کرده است بحرانی که هادی سیف آن‌را «بحران بی‌نامی» می‌خواند. «هنر ایرانی و بالاخص هنر نقاشی این دوره همیشه هنری مفید است و این‌جاست که هنرمندان سهم خود را بیش‌تر از هر ارباب حرفه و فن دیگری به حساب نمی‌آورند. گذشته از این نقاش این دوران عموماً و فی‌النفسه، بسیار فروتن است و شاید هم به‌خاطر تاثیر پذیری از این قضاوت

و اعتقاد عام است که جای چندان والایی برای «فردیت» خود قائل نیست. فروتنی، سرسپردگی به نفس عمل و هنر نقاشی است که چنین حرفه‌ای به آن وفادار می‌ماند و به امضا آثارش علاقه چندانی نشان نمی‌دهد. وفاداری به مکتب و به استادش، و نه به بروزهای شخصی و خودنمایی»(آغدشلو، 1371، صص54- 55).

هادی سیف نداشتن امضای دیوارنگاره‌های خانه‌ی حریری تبریز را از آنجا که در آن زمان اکثر نقاشان به امضای اثر خویش مبادرت می‌ورزیدند این‌گونه توجیه می‌کند: «بحران بی‌نامی آثار هنری تبریز ولیعهد نشین شاید به دلیل نفوذ نقاشان درباری در دارالخلافه (تهران) و خودکم‌تر بینی نقاشان سایر دیار باشد. که با تشکیل دومین مدرسه صنایع مستظرفه‌ی ایران در تبریز و آکادمیک شدن آموزش نقاشی در سایر ولایت‌ها سایر نقاشان هم به خود اجازه‌ی ابراز وجود و رقم زدن آثارشان را دادند»(مصاحبه تلفنی با هادی سیف، 1390/10/26).

«درباره نقاش خانه حریری منبعی دال بر این‌که نقاش این خانه چه کسی بوده و به طور دقیق در چه سالی نقاشی شده است وجود ندارد. با استناد به نگاره‌هاو لباس افراد حاضردر نگاره‌ها می‌توان این‌گونه استنباط کرد که نقاشی-ها مربوط به اواخر عهد ناصری است گرچه با توجه به نمونه برداری‌ها و دقت به قسمت‌هایی از نقاشی‌هایی که ریخته‌شده می‌توان به این مهم پی‌برد که سه لایه رنگ برروی هم آمده است اما در کل می‌توان اظهار داشت که تغییر زیادی در شیوه‌ی کلی نقاشی وارد نیامده است به-غیر از ازاره‌های اتاق که نقوش با مرمری سازی پوشانده شده است.

با توجه به آن‌چه گفته شد ممکن است نام نقاش در زیر لایه های رنگ پنهان شده باشد»(ابراهیمی، رازانی(ب)، 1390، ص28)

نتیجه‌گیری

به پیرو آنچه در متن آمده است داستان حضرت یوسف و زلیخا یکی از داستان‌های جذاب و خیال ـ انگیز قرآن مجید است که به احسن القصص شهرت دارد. هنرمندان بسیاری در طول تاریخ درخشان تصویر سازی ایرانی از این موضوع قرآنی در جهت بیان ذهنیت و جهان‌بینی خود از آن سود برده‌اند و نگاره‌های بی‌نظیری خلق‌کرده‌اند و شش مجلس از داستان عاشقانه‌ای که در قرآن از آن یاد شده در رف‌های شاه نشین خانه حریری با توجه به غنای تصویری بر دیوارها از زیباترین تصاویر این اتاق است و یکی از نمونه‌ها شاخص دوره قاجار تبریز در نگارگری است. بررسی این نگاره ها نشان می‌دهد در عین الگو برداری از نقاشی‌های دوران ماقبل خود، تأثیراتی از نقاشی غربی نیز دارند که مختص دوران قاجار است اما به هر حال نقاش از پس داستان بر آمده و حالت مذهبی و هوس انگیز آن را به خوبی ترسیم نموده است. گرچه در دوره‌ی قاجار مجالس فرار یوسف از دامان زلیخا و ورود یوسف به مهمانی زلیخا را به کرات می‌بینیم، اما این تصاویر فراتر آن‌چیزی است که در دیگر تصاویر می‌بینیم. روند ترتیبی قسمتی از داستان که بر دیوار نقش شده، لباس‌ها، انسان‌ها و حتی زمین که افراد حاضر در مجالس در روی آن هستند همه و همه گویای نقش متفاوت از این نقوش است.

فهرست منابع

1- آژند، یعقوب (1389)نگارگری ایرانی(پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران) (2 جلد)، مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی، تهران.

2- (الف)(1385) ، " از کارگاه تا دانشگاه(تحقیقی در تبدیل نظام آموزشی استاد- شاگردی به نظام آکادمیک در دوره‌ی قاجار"، نشریه‌ی هنرهای زیبا، شماره 26، صص 93-100.

3- (ب)(1371)" دیوارنگاری در دوره قاجار"، مجله هنرهای تجسمی، شماره 25، صص34-41.

4- آغداشلو، آیدین(1370)، از خوشی ها و حسرت ها(مجموعه گفتارها و گفتگو ها1353)، انتشارات فرهنگ معاصر، تهران.

5- ابراهیمی، زهره، رازانی، مهدی(الف)(1390) "معرفی نگاره‌های مذهبی در خانه حریری تبریز مطالعه موردی نگاره یوسف و زلیخا" مجموعه مقالات همایش هنر اسلامی بیرجند، در دست چاپ.

6- ابراهیمی، زهره، رازانی، مهدی(ب) (1390)، پایان نامه بررسی دیوارنگاری عهد قاجار با تاکید بر خانه‌ی حریری تبریز.

7- بلوکباشی، علی(1380) "شمایل نگاری در حوزه هنرهای عامه ایران"، کتاب ماه هنر، فروردین و اردیبهشت ، شماره 31 و 32، صص 3-7.

8- 1376) قهوه‌خانه‌های ایران، دفتر پژوهش‌های فرهنگی تهران.

9- پاکباز، رویین(1386) ، نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، چاپ ششم، تهران.

10- تناولی، پرویز،(1387) "صندلی در هنر ایران"، مجله‌ی هنر و مردم، شماره 85، صص 17-30 .

11- تهرانی، رضا؛ صادقی، حبیب الله(1388)،"ساختار هندسی در آثار مکتب اصفهان و قاجار"، کتاب ماه هنر، شماره 131، صص 18-24.

12- جلالی، جعفری، بهنام(1382) ، نقاشی قاجاری به نقد زیبایی شناسی، انتشارات کاووش قلم، تهران.

13- حسینی (ژرفا)، سید ابوالقاسم(1378)، " عناصر قصه قرآنی" مجله کتاب ماه هنر، ، شماره 12، شهریور ، صص 44-54.

14- حسینی، مهدی(1384)،" بنیان های مدرنیسم در ایران"، مجله کتاب ماه هنر، شماره 89 و90 ، صص 16-25.

15- خلیلی، ناصر، استفان ورنویت(1383) ، گرایش به غرب، ترجمه: پیام بهتاش، نشر کارنگ، تهران.

16- رجبی، محمد علی(1378)،"جلوه های آیات واذکاردرنگارگری اسلامی ایران"، کتاب ماه هنر، شماره 12، شهریور ، صص 16-21.

17- سیف، هادی(1376)، نقاشی روی کاشی، انتشارات سروش، تهران.

18- شفیع زاده، پریناز؛ محمدعلی رجبی(1387)، "نقاشی‌های دربارقاجار، نمایش شکوه تصویر"، نگره، شماره 6، صص 58-70 .

19- طباطبایی، سید محمد حسین(1367)، تفسیرالمیزان(جلد11) ترجمه سید محمد باقر موسوی همدانی، چاپ سوم، نشر بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی با همکاری مرکز نشر فرهنگ و هنر رجاء،تهران،.

20- عکاشه، ثروت(1384)، "شمایل نگاری حضرت پیامبر، مجله‌ی هنرهای تجسمی}، شماره22، ، صص 8-13.

21- فلور، ویلم، پیتر چلکووسکی،مریم اختیار(1381)، نقاشی و نقاشان دوره‌ی قاجار، ترجمه:دکتر یعقوب آژند، انتشارات ایل شاهسون بغدادی (ایلشاب)، تهران.

22- قرآن کریم(1385)-ترجمه آیت الله العظمی مکارم شیرازی، انتشارات مدرسه امام علی علیه السلام، قم،

23- کن بای ، شیلار(1381)، نگارگری ایرانی، ترجمه: مهناز شایسته فر، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران.

24- مصاحبه تلفنی با آقای هادی سیف(1390/10/26).

دو فصلنامه تحلیلی-پژوهشی آرایه
شماره 3، پاییز و زمستان 1392
صفحات : 58-49

رنگ در اندیشه‌های عرفانی و نگاره‌های ایرانی

محبوبه عزیززادگان *
** کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه تهران، دانشکده هنرهای زیبا* [1]

چکیده

در نگارگری ایرانی، رنگ، نقش اصلی و مرکزی را بر عهده داشته است، حتی رنگ، به طریق مستقیم یا غیر مستقیم از همه جهات بر اسلوب نگارگری ایران حکمروایی می‌کرده است. رنگ‌ها در نگارگری ایرانی، ماهیتی مادی ندارند و همواره در معانی استعاری و نمادین خود به کار می‌روند. نگارگر ایرانی تحت تأثیر مضامین و اندیشه‌های عرفانی رنگ‌ها را تبدیل به شاخصی می‌گرداند که از طریق آن‌ها می‌تواند اسرار و رموز عارفانه را در قالب تصویر بیان نماید. بنابراین پیش از آن‌که به تقلید رنگ‌های طبیعی بپردازد، در پی تذکار حقیقت آسمانی آن‌ها برمی‌آید. کشف معنای باطنی این رنگ‌ها که جزء اصلی نگاره‌های ایرانی هستند و چگونگی تأثیرگذاری اندیشه‌های عرفانی، مبتنی بر رنگ و نورهای رنگی، چیزی است که در این مقاله مورد توجه قرار گرفته است. به این ترتیب که ابتدا ضمن تعریفی از عرفان، نسبت عرفان و شعر و چگونگی تأثیرگذاری اشعار عرفانی بر نگارگری ایرانی بررسی شده و در ادامه، سخنانی پیرامون نورهای رنگی در اندیشه‌های عرفانی و چگونگی کاربرد رنگ در نگاره‌های ایرانی ذکر شده است و در نهایت نمود نورهای رنگی در چهار نگاره ایرانی مورد بررسی قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: عرفان، نگارگری، سیرو سلوک، نورهای رنگی، رنگ

[1] *ma_azizzadegan@yahoo.com*

1. مقدمه

قداست نگارگری اسلامی ایران، حقیقتی است که در اولین نگاه خودنمایی می‌کند. این حقیقت آشکار، مبین جلوه رحمانی تمدن اسلامی است که در زیر لوای حکمت و تفکر عرفانی اسلام، نشو و نما کرده است. تا جایی که شناخت نگارگری بدون توجه به حکمت و عرفان اسلامی غیرممکن می‌نماید. از این‌رو آشنایی با اندیشه‌های حکمی و عرفانی، مهم ترین کلید معرفت این هنر به شمار می‌آید. نگارگری ایرانی تحت تأثیر فضای فکری ویژه‌ای که به واسطه انس و الفت نگارگران با عرفا و شعرای عارف، به وجود آمده بود، در پی بازنمایی جهانی است که تجلی‌گاه حقایق عالم برین است و سیر و سلوک عارفانه در آن رمز طلوع حقیقت در دل انسان است.

نگارگر که غایتش این است تا ویژگی‌های این کشف و شهود، در عالمی سراسر نور و سرور را ترسیم نماید، همواره عناصر تصویری خویش را نیز در خدمت به بیان این اندیشه‌ها به کار می‌گیرد و چنان این عناصر را با آن عوالم و معانی عرفانی مانوس می‌نماید که گویی این عناصر هرگز به عالمی جز عوالم عرفانی و روحانی تعلق ندارند. لذا، در این مقاله، با نظر به این‌که، خاستگاه و زیبایی شناسی نگارگری ایرانی، برخاسته از مبانی عرفانی و اسلامی می‌باشد، برای درک بهتر این ارتباط، ابتدا به تعریفی از عرفان و سپس چگونگی راهیابی آن به نگارگری ایرانی و تحت تاثیر قرار دادن عناصر درون نگاره‌ها (به طور خاص، رنگ نگاره‌ها) می‌پردازیم.

2. معنای عرفان

عرفان عبارت است از «شناختن، معرفت، و شناسایی حق تعالی، و به مفهوم عام، به معنای وقوف به دقایق و رموز چیزی است، مقابل علم سطحی و قشری؛ و معنای خاص آن شناخت حقیقت اشیاء است از طریق کشف و شهود» هم چنین بعضی عرفا آن را نوعی خودآگاهی و خودشناسی تعریف می‌کنند، به این معنی که آدمی را به خویشتن می‌نمایاند تا خودش را بشناسد و با خود انس بگیرد و خودش باشد. یعنی عرفان راهی می‌گردد برای رهانیدن نفس از محدودیت‌های انسان هبوط کرده، از آن عادت‌ها و پیشداوری‌هایی که طبیعت ثانویه شده‌اند؛ با این تعبیر «عرفان یک بیداری تدریجی و راهی برای وصول به اصل وجود آدمی و به یادآوردن خود برین است. در واقع عرفان اسلامی راه و وسیله‌ای است برای آن‌که انسان بتواند از طریق منفذ کوچکی که در ژرفای جانش هست، در ساحت روح محض، که راه به ذات الهی دارد ریشه بدواند»، به این ترتیب انسان از راه شناخت خویش به معرفت حق نائل می‌گردد.

3. عرفان اسلامی – نگارگری ایرانی

1.3. نسبت شعر و عرفان

شعر یکی از عوامل رواج و انتقال عرفان وتصوف به شمار می رود که در خلال تاریخ اسلام توانست تجربه سالکین و رجال صوفیه را برای مشتاقین حق ملموس نماید و محلی برای ظهور عمیق‌ترین دستاوردهای تمدن اسلامی گردد، تا از آن طریق در تمامی سجایای آن تمدن تجلی یابد. اما آن‌چه شعر را به عنوان بهترین ظرف برای بیان احساسات و اندیشه‌های عرفانی نمایان ساخت، زبان رمزی و نمادین شعر می‌باشد.

زیرا «چشم و زبان عرفان دل است و معرفتی که از آن حاصل می‌گردد از طریق شهودی است که بر قلب و جان عارف عارض می‌گردد. لذا تجلی این معرفت در گونه‌های هنری، زبان و صورتی می‌خواهد که به واسطه رمز و نماد بیانگری کند». بنابراین در این مورد، با توجه به زمینه‌ها و غالب‌های مختلف هنری شاید نتوان هیچ بستری را گویاتر و روان‌تر و در عین حال بی پیرایه‌تر از زبان شعر جست، و

این خصوصیت هم‌چنین علاوه برزبان رمزگونه شعر مأخوذ از جنبه‌های بی واسطه‌ای است که در شعر حضور دارد.
شاعر در پیچیده‌ترین شکل بیان و متکلفانه‌ترین انواع گفتارش، تنها حجابش نسبت به آن‌چه ما مشاهدات و مکاشفات می‌نامیم همان زبان و گفتارش است، حال آن‌که در سایر قالب‌های هنری از زمان جاری شدن احساسات و اندیشه‌های هنرمند تا شکل گرفتن اثر هنری، هنرمند محتاج مواد و مصالحی است که او را اسیر بعد زمان می-کند و باعث فاصله بین او و مفهوم مورد نظرش می‌گردد. بنابراین عرفا این جنبه‌های ادبیات و شعر را مأمنی مناسب برای بیان اندیشه‌های خویش یافتند و به واسطه پهنه گسترده تاویل‌ها و تفسیرهای آن توانستند مفاهیم ومعانی متعددی را به زبان رمز و کنایه به گوش خواننده آشنا برسانند.

2.3. نسبت عرفان و نگارگری

پیوستگی و رابطه عمیق نقاشی با ادبیات از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایران به شمار می‌آید. «نگارگری و شاعری از دیرباز در پیوند با فرهنگ و هنر ایران زمین بوده است. شاعران ایرانی دست کم از سده دوازدهم میلادی (سده-های ششم و هفتم هجری قمری)، با الهام از صور خیال، می‌سروده‌اند و نگارگران ایرانی از اواخر سده سیزده تا اوایل دوران معاصر، آثاری خلق کردند که جوهر، حال و هوا، و معنای شاعرانه را در بیننده برمی‌انگیخت». در واقع «دیدگاه‌های مشترک زیبایی‌شناسی، اخلاقی و فکری شاعر و نقاش، به عنوان فرهیخته‌ترین نمایندگان جامعه آن روزی، و بینش یگانه و طرز فکر مشابه آن دو، سبب هماهنگی شیوه‌های ادبی و تجسمی می‌گردید.

حال با توجه به تاثیرپذیری شعر و نقاشی چندان دور از انتظار نیست که عرفان متصوفه که راهی قوی و قدرتمند در شعر فارسی یافته بود در نقاشی نیز متجلی گردد. زیرا عرفان در شعر فارسی نقش عمده‌ای بازی می‌کند و اگر شعر فارسی را از نظر کیفی و کمی مورد نظر قرار دهیم، درمی‌یابیم که بهترین بخش آن یا اساسا عرفانی است و یا به قدری از افکار عارفانه سرشار است که هیچ‌گاه بیش از نیمی از خوانندگان، آن را درک نمی‌کنند. سنایی، عطار، جلال‌الدین مولوی، سعدی، حافظ و جامی، برجسته‌ترین شاعران عارف هستند. نقاش ایرانی اشعار این شاعران را مورد توجه قرار داد و زبان و فرم نگاره‌های خود را تحت تاثیر این اشعار صورتی دیگر بخشید؛
نگارگرایرانی، هنگام ترسیم ایده ذهنی خویش، کاملا تحت تاثیر فضای فکری این عرفا و تجربه روحانی آن‌ها قرار می‌گرفت و کار هنری خود را به مثابه سیر و سلوک معنوی تلقی می‌نمود. او چنان خود را در این عوالم روحانی غرق می‌نمود که دیگر نمی‌توانست ظاهر کار را بدون در نظر گرفتن باطن کار، که مواجید اوست، در نظر گیرد.

به این ترتیب است که، هنرمند تصویرگر ایرانی با توسل به خط و سطح و رنگ، مرتبه معنوی و منازل و مقامات روحانی عالم هنر را طی می‌کند و نور و رنگ را در حکم رمزی برای سیر و سلوک به کار می‌برد، چنان که صوفیه از آن برای بیان عوالم بهره گرفتند.

4. نورهای رنگی در اندیشه‌های عرفانی

همان‌گونه که اشاره گردید، عرفان راهی است برای وصول به حقیقت که با تأکید بر کشف و شهود با ریاضت و تزکیه نفس همراه است و عارف کسی است که در این سیر معنوی قدم می‌گذارد تا بتواند به مرتبت شهود ذات و صفات خداوند نائل گردد.

دل عارف همچون نوری است که در ژرفای چاه طبیعت است، چون نور یوسف در چاهی که بدان افتاده بود. این پاره نور (دل سالک) هنگامی که می‌خواهد خود را از بند

این چاه آزاد گرداند و بار دیگر به خاستگاهش که همان کنگره عرش کبریایی است برساند، مراحلی را طی می‌کند که هر کدام از این مراحل قرینه‌های رنگی خود را در بینش درونی سالک می‌نمایاند. به این ترتیب که، همان-طور که رنگ هر چیزی در اندام لطیفی که آن چیز با آن روبرو می‌شود، بازنمود پیدا می‌کند، دل سالک نیز که اندام لطیفی است در این سفر خود تمام چیزهای فراحسّی و راستی‌های گردنده پیرامون خود را به صورت نورهای رنگی احساس می‌کند و بنابراین میان بینش درونی وی و رنگ‌ها یک همنوایی پدید می‌آید.

در واقع «رنگ‌ها مراتب تجربه معنوی و میزان معرفت عارف و درجه سلوک او را نشان می‌دهند که به صورت نوری رنگین در درون شخص مشاهده می‌شود».

از میان اکابر عرفا، «شیخ نجم‌الدین کبری»، از اولین و برجسته‌ترین عالمانی است که از مشاهده رنگ در مراتب سلوک عرفانی یاد می‌کند. وی رخدادهای راستینی را توصیف می‌کند که در جهان باطنی شخص و کاملا متناسب با قوه خیال روی می‌دهند و عبارتند از:« قبل از هر چیزی تاریکی مطلقی است؛ وقتی که تزکیه آن آغاز می‌شود، این وجود ظلمانی در مقابل تو حالت ابری سیاه را به خود می‌گیرد و چون زایده‌های نفسانی، که بر جای الهامات بر آن روییده‌اند، زد زایل شوند، آن‌گاه به تدریج حالت توده ابر سفید را به خود می‌گیرد. اما روان فرودین (نفس اماره)، هنگامی که برای بار نخست ظاهر می‌شود، به رنگ آبی تیره(کبود) است و حالتی جوشنده دارد؛ به همان‌گونه که آب از چشمه می‌جوشد. چنان‌چه این روان فرودین به تسلط شیطان درآید، به صورت فورانی مضاعف از تیرگی و آتش افروخته ظاهر می‌شود، بی آن‌که بتواند چیز دیگری را بنمایاند؛ زیرا هیچ خیر و نیکویی در شیطان‌زدگی نیست» (Corbin.1987.،72).

به باور نجم‌رازی، از عرفایی که به ذکر مسائل سیر وسلوک با استفاده از تمثیلات رنگی پرداخته است، تفاوت رنگ‌ها به این ترتیب است: دل سالک اگر در مرتبه نفس لوامه باشد نوری به رنگ کبود می‌بیند زیرا نفس هنوز در این مرحله با ظلمت پیوستگی دارد و به همین دلیل است که سالکان مبتدی، رنگ جامه خود را کبود (ارزق) انتخاب می‌کنند و چون ظلمت نفس کمتر شود، نور روح زیادت گردد، نوری سرخ مشاهده شود و چون نور روح غلبه گیرد نوری زرد پدید آید (ایمان) و چون ظلمت نفس نماند نوری سپید پدید آید (اسلام) و چون نور روح با صفای دل امتزاج گیرد نوری سبز پدید آید (نفس مطمئنه) و چون دل تمام صافی شود، خورشید در کمال اشعه که در آینه صافی ظاهر شود، پدید آید که البته نظر چشم از قوت شعاع او بر او ظفر نیابد. پس آن‌گاه که سالک به مرتبه شهود کامل برسد دیگر رنگ از میان برمی‌خیزد وبی‌رنگی حاکم می‌شود.

پس از نجم رازی تلألو رنگ و نور در عرفان اسلامی در آراء علاء الدوله سمنانی، عارف بزرگ قرن هفتم و هشتم نیز شهرتی به سزا دارد. وی در تفسیر خود مراتب باطنی سالک را در هفت پرده منحصر می‌گرداند که عبارتند از :

چون مرد سالک روی از غیب و شهادت آفاق بگرداند و از شهادت انفس نیز اعراض کند و روی به غیب انفس آرد، اول پرده‌ای که در نظر او آید پرده مکدر است که پرده غیب شیطان است. چندان که آتشزنه کلمه لا اله الا الله را بر سنگ دل زند، و آتش خفی که در وی تعبیه است به ظهور آید، و در حراقه نفس افتد، و به هیزم وجود او را مددی کند تا مشتعل شود، آن پرده مکدر صافی‌تر می-شود. در نهایت که، آتش(ذکر) به قوت میرسد و هیزم وجود از ندوات لقمات حظوظی و ملوث به قاذورات معاصی به کل سوخته می‌گردد، فنا حاصل می‌آید و نور نفس به ظاهرمی‌آید که پرده کبود خوش‌رنگ می‌باشد. بعد از آن نور دل طلوع کند و پرده او، سرخ عقیق‌رنگ

باشد، سالک را از دیدن آن نور ذوقی عظیم به دل رسد و استقامتی در سلوک پدید آید. بعد از آن، پرده غیب سر است و رنگ او سفید است و در این مقام علم لدنی کشف شدن گیرد. بعد از آن نور روح انسی اشراق کند و پرده او زردی به غایت خوشایند بود، و از دیدن او نفس ضعیف، و دل قوی گردد. بعد از آن نور خفی که روح‌القدس اشارت بدوست، در تجلی آید و پرده او سیاه باشد، سیاهی به غایت صافی و عظیم و با هیبت. گاه باشد که از دیدن این پرده سیاه، سالک فانی شود و رعشه بر وجود او افتد. و بعد از آن پرده غیب‌الغیب است و رنگ آن سبز باشد که آخرین رنگی است که باقی می‌ماند و از برکت همین رنگ است که ترقی‌ها برای سالک به وجود می‌آید . این رنگ‌ها نورهایی هستند که از نور ذات خداوندی که نور سیاه (نورالانوار) است افراشته شده‌اند و به خود پاینده‌ای از زندگی و جوهری بودن به رنگ‌ها تبدیل می‌شوند.

5. رنگ در نگارگری ایرانی

یکی از ویژگی‌های نقاشی ایرانی این است که رنگ در آن از اهمیتی فوق العاده و مرکزی برخوردار می‌باشد. حتی می‌توان اثبات کرد که رنگ، به طریق مستقیم یا غیرمستقیم از همه جهات بر اسلوب نگارگری ایرانی حکمروایی می‌کرده است.

«رنگ‌ها در نگارگری ایران ماهیتی مادی ندارند ، بلکه مثالی و واقعیت گریزند و به تعبیری نه جزء اثر که تمامی اثرند». در واقع این رنگ‌های خالص و به اصطلاح قدما، شسته که گویی بسان روحی درکالبد اشکال ظهور یافته‌اند و هیچ نوع جلوه مادی‌ای از موجودات و اشیاء در آن‌ها متصور نیست روایتگر عالمی دیگر و جهانی فراتر می‌باشند که مغایر با عالم (دنیای) مادی است و در آن ارواح جسمانیت می‌یابند و اجسام روحانیت. این عالم همان عالم مثال است که در نتیجه تأثیرپذیری نگارگری ایرانی از عقاید و اندیشه‌های عرفانی، فضای نگارگری ایرانی را تحت تابعیت خود درآورده است. هنرمند ایرانی برای تجسم بخشیدن به این عالم لطیف و اثیری که میان دو عالم معقول و محسوس قرار گرفته است و بنابراین واقعیت مادی ندارد، هرگز درپی بازنمایی طبیعت نبوده است، بلکه او می کوشید اصل و جوهر صور طبیعی و طرح متجلی در باطن خویش را به تصویر درآورد. «استفاده از رنگ‌های غیر واقعی نسبت به طبیعت اشیاء از روش‌هایی است که به غیر از تغییر در فرم و طراحی اشیاء به هنرمند کمک می‌کند، ذات مواد را مطابق با حس خیال خود از عالم مثال، هر چه بیشتر برای بیننده آشکار کند».

به این ترتیب، استفاده نگارگر ایرانی از رنگ‌هایی با درخشش ناب و بدون سایه تحت تأثیر این فضای مثالی و متعالی نورانی است، که به تبع آن رنگ‌ها از خواص مجرد و نورانی این عالم منتزع می‌شوند. و به تعبیری این رنگ‌ها را می توان همان نورهای رنگی دانست که بر انسان سالک درمراحل سلوک متجلی می‌گردد. زیرا همان‌طور که رنگ-ها در عالم مثال صورت‌هایی متکثر از نور حق می‌باشند که دراجسام حلول نموده‌اند، نورهای رنگی نیز که در طی طریق بر سالک نمایان می‌شوند نیز، در واقع همان پاره-های نور (دل عارف)، می‌باشند که در اثر جدا ماندن از اصل خویش (نور ذات خداوندی) به صورت رنگ نمایان شده‌اند.

این پاره‌های نور می‌خواهند بار دیگر به خاستگاه خویش که مقام بی رنگی است برسند و این تلاش برای رسیدن به مقام بی رنگی و وحدت رنگ‌ها سبب می‌شود تا جلوه-های نگارگری به صورت لایه‌های مسطح درآید و نشانی از عالم بی رنگی در عین غنای رنگ‌ها شود .

6. نمود عرفانی رنگ در چند نگاره ایرانی

همان‌طور که می‌دانیم مصادیق بسیاری از اشعار عرفانی همواره در بیان مقامات سلوک است. این مقامات را در

اشعار شاعرانی چون نظامی، عطار، جامی، دهلوی و... می-توان مشاهده نمود. این نمونه‌ها در قالب مثنوی‌ها و در منظومه‌هایی چون لیلی و مجنون، اسکندرنامه، منطق الطیر (هفت وادی سلوک) و... ظهور کرده است. هر شعری بیانی از حال و مقام در سیر و سلوک عارفانه ایشان است و نگارگران نیز همواره مضامین آثار خود را در عالم این اشعار یافته‌اند، که البته در این مسیر با محدودیت‌هایی نیز مواجه گردیدند، از جمله این‌که از آن‌جا که واسطه بیان در ادبیات کلام می‌باشد شاعر به راحتی می‌تواند با کلامی لطیف که با معانی غیرعادی غرابت دارد به بیان مضامین خود دست یابد، اما نگارگر برای خلق این مضامین با واسطه‌های بیانی مواجه می‌باشد که تا به این حد لطیف نمی‌باشند. از این رو نگارگر تمام توان خود را به کار می‌گیرد تا جلوه‌های مادی عناصر تصویریش از جمله خط و رنگ را پنهان دارد و آن‌ها را به معنا نزدیکتر سازد.

البته با وجود چنین محدودیت‌هایی، بسیاری از نگارگران توانستند به خلق تصاویری دست زنند که در عین زیبایی در برگیرنده مضامین و مقام‌های عرفانی نیز می‌باشند. همان‌طور که اشاره گردید یکی از عناصری که در خدمت نگارگر، برای ترسیم این معانی عرفانی قرار می‌گیرد، رنگ می‌باشد که در این‌جا به ذکر چند نمونه از این گونه کاربرد رنگ در نگارگری ایرانی می پردازیم.

در ابتدا به تصویری از خمسه نظامی به نام «بهرام در تالار هفت اقلیم» اشاره می‌شود(تصویر1). این تصویر اشاره به داستان هفت گنبد نظامی دارد که شرح دیدار بهرام، پادشاه ایرانی از هفت عروس از هفت اقلیم در هفت گنبد رنگی و شنیدن داستان‌هایی از زبان ایشان می‌باشد. «حکیم نظامی در هفت گنبد خویش به خوبی از تداعی-های هفت‌گانه رنگ دراندیشه عرفانی بهره گرفته تا با بیانی شیرین و نمادین بهرام را که مظهر انسان، به عنوان پادشاه روی زمین در میان سایر مخلوقات است به سفری روحانی رهسپار سازد. سفری که از گنبد سیاه آغاز شده و با گذر از گنبدهای زرد، سبز، قرمز، آبی و سندل فام در نهایت به سفید می‌رسد».

در این داستان نظامی با توانمندی‌های ویژه‌ای در عرصه رنگ شناسی هنری و عرفانی عرض اندام نموده است. بهرام در این داستان نماینده سالکی است که از هفت وادی و هفت منزل به مدد شاهزادگان هر اقلیم که نمادی از پیر یا مرشد می‌باشند گذر می‌کند. این شاهزادگان هر کدام دری از اسرار را بر روی بهرام می‌گشایند و موانع طریقت را در قالب حکایتی برای او بازگو می‌کنند.

هنرمند نگارگر ایرانی با توجه به مضمون عرفانی داستان که در واقع اشاره‌ای است بر هفت وادی سلوک، یک ارتباط بسیار هنرمندانه‌ای میان هفت گنبد رنگین با هفت شاهدخت (که هر کدام لباسی بر تن دارند که رنگش با سرّ نکته عرفانی‌ای که بهرام در هر گنبد با آن مواجه می-شود هم‌خوانی دارد)، برقرار نموده است. نگارگر رنگ گنبدها و لباس شاهدخت‌ها را به ترتیب از سیاه (که نشانه ظلمت نفس و آغاز وادی سلوک است) و سپس زرد و سبز و سرخ و آبی و سندل، تا سفید (که رنگ پاکی و خلوص، و رنگ رسیدن به روح بی آلایش و فراز آمدن از زندان تن است) به تصویر می‌کشد و با استفاده از عنصربصری رنگ و کاربرد نمادین آن صعودی از عالم تاریک به سوی جهان روشنایی را این بار در عرصه نقاشی نشان می‌دهد.

در نگاره سماع درویشان (تصویر2) لباس هر یک از دراویش حاکی از مقامی است که در سیر مینوی خویش در آن قرار دارند. در واقع نگارگر ایرانی در این تصویر با استفاده نمادین واستعاری خود از رنگ (در لباس دراویش) نورهای رنگینی را که در مسیر سلوک بر قلب سالکان القا می‌شود، تجسمی مادی بخشیده است. به عنوان مثال رنگ کبود جامه نشان از سالکی است که از ظلمت طبیعت، به واسطه توبه و سلوک، قدم بیرون نهاده، اما

هنوز به نور دل نرسیده است. در فرهنگ و معارف اسلامی نیز این رنگ به دلیل سیر وسیاحت متصوفه مورد پسند بوده و نیز رنگ ماتم و مصیبت در قاموس اهل تصوف تلقی شده است. در واقع نکته مهم در رنگ‌های لباس درویشان، در این نگاره این است که لباس‌ها از پایین به بالا، از تیرگی به روشنایی می‌گراید.

این نوع برخورد استعاری و نمادین رنگ در نمایش دادن مقام و مرتبه معنوی سالک در نقاشی ایرانی در نگاره‌هایی که داستان عشق مجنون و سرگشتگی‌های او را به تصویر می‌کشند نیز خودنمایی می‌کند.

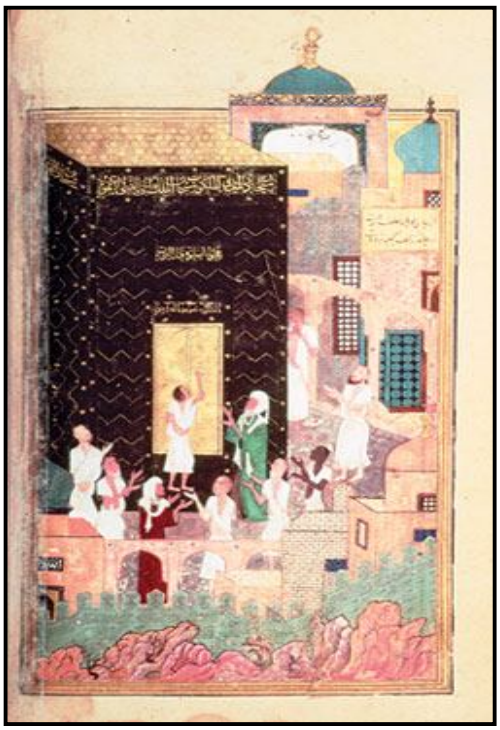
نمونه‌ای از این نگاره‌ها، نگاره «مجنون در مقابل کعبه»، اثر کمال‌الدین بهزاد است (تصویر 3)، که زمانی را به تصویر می‌کشد که پدر، مجنون را جهت انصراف از عشق دلداده به زیارت خانه خدا می‌برد، اما مجنون از خدا طلب افزونی و ماندگاری عشق لیلی می‌کند. مجنون در این نگاره حکم سالکی را دارد که در سیر معنوی خویش به سوی لیلی آسمانی، به بالاترین مرتبه، که نور و روشنایی است دست یافته و بهزاد با استفاده از کاربرد رنگ سفید برای لباس مجنون این مرتبه مینوی وی را تجسم مادی بخشیده است. زیرا لباس سفید مجنون علاوه بر این‌که لباس احرام اوست تداعی کننده این معنی می‌باشد که مجنون در مسیر طلب از زندان تن فراز آمده و به روحی بی‌آلایش، با نهایت پاکی و خلوص دست یافته که لایق تجلی ذات حق تعالی گردیده است. در این نگاره مجنون حلقه بر در ذات می‌زند تا در او فانی شود، یعنی می‌خواهد به مرحله‌ای برسد که چیزی جز ذات حق تعالی در آن پدیدار نیست. بهزاد این مرحله را نیز که در اندیشه‌های عرفانی از غایت نزدیکی، به صورت تاریکی و نوری سیاه در چشم بصیرت سالک نمود می‌یابد با رنگ سیاه کعبه نشان داده است. هم‌چنین در این نگاره پیرمردی که لباس سبز رنگ برتن دارد و باید سید عامری پدر مجنون باشد، نمادی از پیر یا مرشد می‌باشد که در طی طریق راهنمای وی گردیده است و چون در اندیشه‌های عرفانی خضر که سبزپوش جاوید است نمادی از پیر می‌باشد، بهزاد نیز پدر مجنون را در هیبت لباسی سبز رنگ نمایان ساخته است.

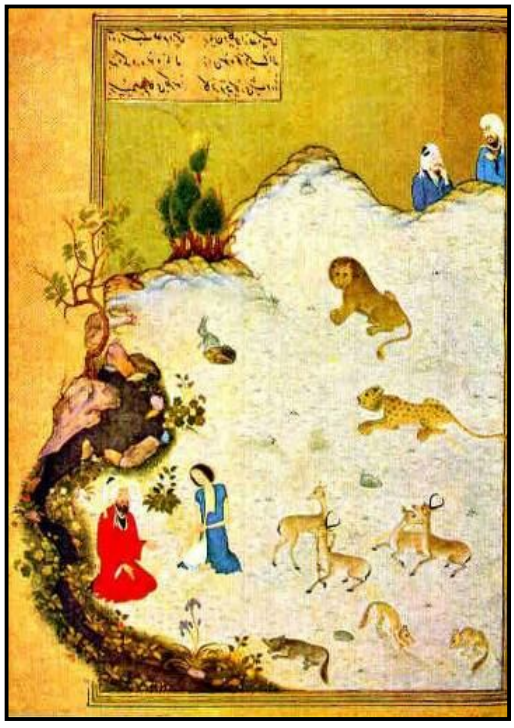
نمونه‌ای دیگر از این کاربرد رنگ را بهزاد درنگاره «دیدار سلیم از مجنون در بیابان» نیز به‌کار برده است(تصویر4). در این‌جا سلیم عامری عموی مجنون با لباسی سرخ رنگ نمایان شده که معنای رنگ قرمز لباس او بر اساس آن‌چه کربن از زبان نجم کبری از دیگرعرفای بزرگ قرن ششم بیان می‌نماید نشان معرفت عارفانه و دانش و حکمت یا نماد عقل فعال است.

به‌این معنی که سلیم در این‌جا به‌عنوان نماد عقل فعال مجنون، او را در بدایت سلوک به سبب خطاهایش سرزنش می‌نماید و او را به پیش می‌برد تا جایی که دیگر به‌کار او نمی‌آید. یعنی زمانی که مجنون(سالک) به مرتبه نور الهی واصل گردد. هم‌چنین نگارگر مجنون را نیز در لباسی به رنگ آبی نیلی نمایانده است که نشان‌دهنده باورداری استوار او نسبت به مسیری است که در آن قدم گذارده است. هنرمند نگارگر ایرانی با استفاده از چنین تمهیداتی در به کاربردن عناصر بصری (به‌خصوص‌رنگ) است که می‌تواند رموز ادب عرفان اسلامی را در تصویر جای دهد و آن‌ها را در نهایت پنهانی آشکار سازد.

البته لازمه به‌دست‌آوردن چنین بیانی آن‌است که نگارگر از تفکری متعالی برخوردار باشد و با عالمی که حکیمان و شاعران عارف با آن انس و الفت داشته‌اند همدلی برقرار کند، تا بتواند هم‌سخن با حکیمان و شاعران شود. در چنین سیری است که نگارگری معنای حقیقی خود را پیدا کرده و می‌تواند بیانگر آن حکمتی باشد که در عرفان اسلامی حکیمان و شاعران مسلمان در انس خود با کلام الهی به آن رسیده‌اند.

تصویر1: «بهرام در تالار هفت اقلیم»، شیراز،11ـ 1410(لیسبن ،بنیاد گلبنکیان.)
تصویر2:«سماع درویشان»، بهزاد خمسه نظامی، 896 ه.ق.





تصویر3:«مجنون در مقابل کعبه»، خمسه نظامی، بهزاد، هرات، 1494،موزه بریتانیا، لندن
تصویر4: «دیدار سلیم از مجنون در بیابان»، خمسه نظامی، 896 ه.ق،80×150، کتابخانه بریتانیا.

نتیجه‌گیری

عرصه هنرهای تجسمی ایران همواره مملوّ از آثاری بوده که با هنر مصورسازی کتب و متون عرفانی پیوندی نزدیک داشته است و در واقع نوع اصلی و اصیل نگارگری ایرانی آن دسته از نگاره‌هایی است که تجلیات عرفانی شعرا و عرفا را به تصویر کشیده و در معرض دیدگان قرار داده است.

نگارگر ایرانی که ساحت مقدس عرفان را به عنوان منبع الهام خویش برمی‌گزیند، به واسطه دریافت‌های شهودی در این ساحت، نگاره خویش را به تصویری فاخر و خیالی تبدیل می‌نماید و با زبان بصری خویش (که ترکیبی از اشکال و رنگ‌هایی مغایر با عالم واقع است)، معرفت ساحت عرفان را تجسم می‌بخشد. بر این اساس است که برای رمزگشایی و تجزیه و تحلیل عناصر نگارگری ایرانی که ارتباط بلافصلی با عرفان وادبیات عرفانی دارد، باید نخست به رمزگشایی نحوه وعلت حضورعناصر و تصاویر عرفان اسلامی پرداخت و سپس نحوه حضور و ساختار تجسمی و کیفیات بصری آن‌ها را در فضای نگاره مورد بررسی قرار داد. بر این مبنا حضور هر عنصری در نگارگری فاخر ایرانی، حضوری هم سو با نمایش و جلوه آن عنصر در عرفان اسلامی وایرانی می‌یابد. رنگ که یکی از عناصر اصلی نگارگری ایرانی به شمار می‌رود از این قاعده مستثنی نیست. رنگ‌ها که درعرفان اسلامی، تحت عنوان تشعشاتی نورانی، معرفی می‌گردند، به لحاظ همنوایی و همزیستی نگارگری ایرانی با عرفان اسلامی در فضای نگارگری با تعبیری همسو با اندیشه‌های عرفانی در خالص‌ترین، فاخرترین و استعاری-ترین شکل خود نمود می¬یابند و انگار گویی دنیایی از نور ناب را در پهنه نگاره ارائه می‌کنند.

تصویری که عرفان اسلامی از رنگ ارائه می‌دهد به این صورت است که رنگ‌ها صورتی متکثر و تجزیه شده از نور هستند. همان‌گونه که نور در حالت تجزیه نشده‌اش مظهر وجود و خرد خداوندی است، رنگ‌ها نشانه وجوه گوناگون وجودند که هر یک حالتی متناظر با حقیقت کیفی و تمثیلی نور در روح انسان برمی‌انگیزند. نگارگر ایرانی با تأسی از این تعابیر در عرفان اسلامی، رنگ‌ها را باهوشیاری و آگاهی از معنای تمثیلی‌شان به‌کار می گیرد؛ در واقع او در استفاده خویش از رنگ‌هایش، بیش از آن که به تقلید رنگ‌های طبیعی بپردازد یا این که ویژگی‌های زیبایی شناختی آن‌ها را در نظر گیرد در پی ارائه حقیقت آسمانی آن‌ها بر می‌آید. بنابراین، این گونه رنگ جزء اصلی نگاره‌های ایرانی می‌گردد که درک معانی باطنی هنر ایرانی در پی شناخت آن است.

فهرست منابع

1- ابراهیمی ناغانی، حسین ، «پارادوکس شکل انسان در نگارگری مکتب اصفهان با تاکید بر تک‌نگاره‌ها» ، هنرهای زیبا ، شماره 31، پاییز 1386، صص 88ـ77.

2- بلخاری قهی، حسن، تجلی نور و رنگ در هنرهای ایرانی– اسلامی، چاپ اول، شرکت انتشارات سوره مهر، تهران، 1384.

3- بینیون، لورنس، ویلکینسون، ج.و.س ، گری، بازیل، سیر تاریخ نقاشی ایران ، ترجمه محمد ایرانمنش ،چاپ اول، امیرکبیر، تهران، 1367.

4- پولیاکووا، ی.آ ، رحیموا، ز.ای، نقاشی و ادبیات ایرانی ، ترجمه زهره فیضی ، چاپ اول، روزنه، تهران، 1381.

5- تجویدی ، اکبر، نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان ، چاپ اول، انتشارات اداره کل وزارت فرهنگ و هنر، تهران، 1359.
6- جلال کمالی، فتانه، «پژوهشی پیرامون پیشینه جلوه‌های بصری نور در نگارگری ایرانی»، فصلنامه باغ نظر، سال چهارم، شماره هشتم، پاییز و زمستان 1386، صص 34ـ23.
7- حسینی‌راد، عبدالمجید، «دیدار با فرشته رنگ ، بررسی نور و رنگ در نگارگری ایران»، فصلنامه هنر ، سال اول ، دوره جدید، بهار 1386، صص 64ـ46.
8- خزایی، محمد، قاضی‌زاده، خشایار، «مقامات رنگ در هفت پیکر نظامی و تجلی آن در نمونه‌ای از آثار نگارگری»، دوفصل‌نامه مطالعات هنر اسلامی، سال دوم، شماره سوم، پاییز و زمستان 1384، صص 24 ـ7.
9- دانش‌پژوه ، منوچهر، فرهنگ اصطلاحات عرفانی ، چاپ اول، نشر و پژوهش فرزانه رشد، تهران، 1379.
10- دهخدا، علی اکبر، لغت‌نامه ، زیر نظر محمد معین و سید جعفر شهیدی ، چاپ دوم از دوره جدید ، 16 جلد، موسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، 1377.
11- رازی، نجم‌الدین، مرصادالعباد ، به انتخاب و مقدمه محمد امین ریاحی ، چاپ اول، انتشارات علمی، تهران، 1373.
12- رزمجو ، حسین، انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی فارسی ، چاپ اول، انتشارات امیرکبیر، تهران، 1368.
13- ساعی، غلامحسین، «رمز جادوی جاودان شعر»، فصلنامه شعر، شماره 35، بهار 1383، صص 15 ـ 14.
14- سجادی، علی‌محمد، جامه زهد :خرقه و خرقه‌پوشی ، چاپ اول، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، 1369.
15- سمنانی، علاءالدوله، مصنفات فارسی ، به اهتمام نجیب مایل هروی ، چاپ اول، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، 1369.
16- شروسیمپسون ، ماریانا، شعر و نقاشی ایران : هفت اورنگ ابراهیم میرزا ، ترجمه عبدالعلی براتی و فرزاد کیانی ، چاپ اول، نسیم دانش، تهران، 1382.
17- صدری، مینا، « مقام‌های عرفانی در آثار کمال‌الدین بهزاد»، فصلنامه خیال، شماره ششم، تابستان 1382، صص 53ـ38.
18- گودرزی، مصطفی، کشاورز، گلناز، «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی»، هنر¬های زیبا، شماره 31، پاییز 1386، صص100 ـ89.
19- کربن، هانری، انسان نورانی در تصوف ایرانی، ترجمه فرامرز جعفری‌نیا، چاپ اول، انتشارات گلبان، تهران، 1379.
20- کورکیان، ا.م، سیکر، ژ.پ، باغ‌های خیال ، ترجمه پرویز مرزبان ، چاپ اول، نشر فرزان، تهران، 1377.
21- لینگز، مارتین، عرفان اسلامی چیست، ترجمه فروزان راسخی ، چاپ اول، دفتر نشر و پژوهش سهروردی، تهران، 1378.
22- مددپور، محمد، تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی ، چاپ اول، انتشارات امیر کبیر، تهران، 1374.
23- محبتی، مهدی، زلف عالم آرا : درآمدی بر شناخت رموز عارفانه در شعر فارسی ، چاپ اول، جوانه رشد، تهران، 1379 .
24- معین ، محمد، فرهنگ فارسی ، چاپ پنجم ، 6 جلد، انتشارات امیرکبیر، تهران، 1362.
25- نصر ، حسین، «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»، در خرد جاویدان، مجموعه مقالات سید حسین نصر، به اهتمام حسن حسینی، چاپ اول، 3 جلد، مهر نیوشا، تهران، 1386 ، صص 192 ـ 179.
26- .همایونی، مسعود، سرچشمه عرفان ایران ، چاپ اول، بینا، تهران، 1368.
27- امین‌پور، ثریا، مجنون از دیدگاه کمال‌الدین بهزاد و محمد زمان، چاپ اول، یهان، تهران، 1384.
28- کورکیان، ا.م، سیکر، ژ.پ، باغ‌های خیال ، ترجمه پرویز مرزبان ، چاپ اول، نشر فرزان، تهران، 1377.
29- **http://noveladventurers.blogspot.com/2011/10/original-star-crossed-lovers.html**
30- **http://www.asar.name/1981/03/blog-post_17.html**

دو فصلنامه تحلیلی-پژوهشی آرایه
شماره 3، پاییز و زمستان 1392
صفحات : 66-59

بررسی اصول مفهومی معماری سنتی از نظرگاه ملاصدرا در مدرسه خان شیراز و مسجد شیخ لطف الله

زینب سلیمانی شیجانی[1]*، دکتر محمدمهدی رئیس سمیعی، دکتر مژگان خاکپور*****

*دانشجوی کارشناسی ارشد معماری دانشگاه گیلان، رشت، ایران[2]
**استادیار دانشکده معماری و هنر دانشگاه گیلان، رشت، ایران[3]
***استادیار دانشکده معماری و هنر دانشگاه گیلان، رشت، ایران[4]

چکیده

در طرح بناهای معاصر، توجه به حکمت و مفاهیم معنوی نهفته در معماری سنتی ایرانی، مورد کم‌توجهی قرار گرفته است. اگرچه در مواردی، بهره‌گیری از عناصر کالبدی و فرم‌های متاثر از معماری سنتی ایرانی شایسته توجه است، اما برای حفظ ارزش‌های معنوی معماری سنتی، ناکافی است. لذا برای ظهور این مفاهیم در بناهای معاصر، مداقه در اصول معماری سنتی و بازشناسی اهدافی که در راستای حفظ ارزش‌های مفهومی استخراج شود، لازم است. این سوال مطرح است که آیا اصول مفهومی مبتنی بر دیدگاه فکری ملاصدرا حکیم و فیلسوف بزرگ ایرانی در بازخوانی معماری بناهای ماندگار قابل شناسایی است؟

این تحقیق توصیفی، که با دیدگاه ساختارگرایی در چارچوب نظری حکمت متعالیه صورت پذیرفته، بر فنون جمع‌آوری اطلاعات اسنادی، تکیه دارد و در زمره تحقیقات کیفی قرار می‌گیرد. نتایج حاصل از انجام این پژوهش نشان می‌دهند که در بازشناسی آثار سنتی معماری از نظرگاه صدرا می‌توان اصولی را برای ساختار کالبدی بناهای معاصر شناسایی کرد. بر طبق اصول شناسایی‌شده در معماری بناها، با بررسی نمونه‌های موردی و نتایج حاصل از آن اصالت با وجود معماری است و برای درک حکمت و فهم معنوی آنها، مفاهیمی نظیر تجلی و الهام در معماری بازخوانی ارزش‌های معماری سنتی را ممکن می‌سازد.

واژگان کلیدی: حکمت متعالیه، وجود معماری، ماهیت معماری، مسجد شیخ لطف الله، مدرسه خان

---

[1] *این مقاله مستخرج از پایان‌نامه نویسنده اول است که با نام طراحی مجموعه‌ی پژوهشی- یادمانی ملاصدرا در جوار مدرسه خان شیراز(رهنمودهایی برای برقراری ارتباط بین معماری سنتی ایران و معماری مدرن)در دانشگاه گیلان به تصویب رسیده است.*

[2] *zeynabsoleimani@yahoo.com*
[3] *rais samiyi@guilan.ac.ir*
[4] *khakpour@guilan.ac.ir*

1. مقدمه

از مهم‌ترین مسایلی که در معماری معاصر ایران مورد کم‌توجهی قرار گرفته‌است، مفاهیم معنوی مستتر در معماری سنتی ایرانی است. این امر سبب شده است که معماری امروز در غالب موارد تنها دارای رنگ و بویی تصنعی از کالبد بناهای سنتی ایرانبوده و مفاهیم و حکمت نهان معماری ایرانی نادیده انگاشته شود. در راستای بازنگری معماری سنتی با نگاهی به مفاهیم و حکمت‌های نهفته در آن، تاکنون مطالعاتی توسط اندیشمندانی از جمله سید حسین نصر و نادر اردلان انجام پذیرفته است که به‌دنبال شناخت و درک مفاهیم معماری اسلامی ایرانی بوده‌اند. همچنین پژوهش‌هایی که در قالب تحقیقات دانشگاهی ارایه شده است، راهکارهای درخور توجهی برای شناخت بهتر مفاهیم مستتر در معماری سنتی ارایه داده‌اند ومنطبق بر آن، تعاریف، اهداف و اصولی جدید از معماری از نظرگاه فکری ملاصدرا، حکیم و فیلسوف بزرگ ایرانی ارایه شده است. در این راستا، جای خالی بررسی نمونه‌های معماری سنتی ایران و مقایسه‌ی تطبیقی آن‌ها با اصول مستخرج از این نظرگاه، دیده می‌شود.

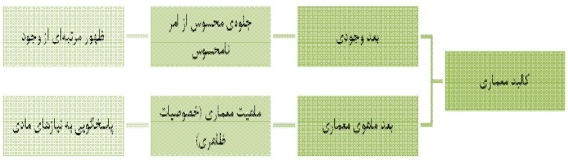
در این پژوهش به بررسی دو نمونه موردی از معماری سنتی ایران، با کارکردهای متفاوت، پرداخته می‌شود و اصول مطرح شده در آنها مورد بازشناسی قرار می‌گیرد تا جامعیت این نظر مطالعه گردد. نمونه اول از بناهایی است که دارای عملکرد و روابطی پیچیده بوده(مدرسه خان شیراز که مدرس ملاصدرا نیز بوده است) و نمونه دوم از بناهایی است که عملکردی نسبتاً ساده داشته و فضای کالبدی آن دارای وجوه شهودی و معنویت بیشتری است (مسجد شیخ لطف‌الله). بررسی تطبیقی ویژگی‌های این دو بنا از دیدگاه حکمت صدرایی، هدف این نوشتار است.

2. معرفی معماری متعالی از دیدگاه فلسفه صدرا

بر اساس آن‌چه در مبحث وجود و ماهیت از حکمت متعالیه ملاصدرا قابل تامل است، شناخت هر پدیده، دارای دو بعد *وجودی* و *ماهوی* است که برای شناخت آن توجه به این دو بعد ضروری است. معماری نیز بنابر دیدگاه حکمت متعالیه دارای دو بعد است که می‌توان این دو بعد را بدین‌گونه توصیف کرد: ظاهر و ماهیت معماری در پاسخ‌گویی به نیازهای مادی وابسته به زمان و مکان است و بعد وجودی آن از ابعاد وجودی خالق اثر سرچشمه می‌گیرد، حقیقتی را از عالم معنا به ظهور می‌رساند و ارتقادهنده مرتبه وجودی انسان است(نمودار شماره 1).

در بررسی وجودی معماری یکی از مهم‌ترین اهداف، ایجاد شرایط و خلق مکانی مناسب برای ارتقای مرتبه وجودی انسان است. ملاصدرا مراتب وجود را تعریف نموده و معتقد است که هر چه مرتبه وجودی انسان به وجود خالق مطلق نزدیک‌تر گردد، در رسیدن به این هدف متعالی، موفق‌تر خواهد بود.

نمودار 1- ابعاد شناخت معماری از دیدگاه ملاصدرا ماخذ: نگارندگان



با توجه به اصل اصالت وجود ملاصدرا، در تفسیر وجودی از معماری و آثار معماری، می‌توان ادعا نمود که اصالت با وجودِ معماری است و نه با ماهیت آن. البته این بدان معنا نیست که معمارانی که وجود را مبنای کار خود قرار می‌دهندبه چیستی و چگونگی یا ماهیت معماری توجهی ندارند. از این منظر وجود، خود را در شکل پایدار *ماهیات* که صورت خارجی معماری است ظاهر می‌کند

این درحالی است که بیشتر صاحب‌نظران معماری ، امروزه

اصالت را به ماهیت معماری داده‌اند که این، به معنای پذیرفتن تعاریف رایج معماری است(تاجر، 1389:ص 117). با این حال، معدودی از متفکران معاصر، آرایی مخالف دارند.

1.2. رمز و استعاره

رمز، شرح الهام یافته و ضروری برای معنا است و لذا معماری از دیدگاه وجودشناسی، از الهام تفکیک‌ناپذیر است. یعنی کالبد معماری با صورت رمزی،درجه متعالی برای بیان صوری خصوصیات معنا می‌باشد. الیاده معتقد است "رمز به تجربه کنونی زندگی، اندیشه‌ها و وقایع فراشخصی‌ای اعطا می‌کند که فرد نمی‌تواند آنها را با هوشیاری و اراده به دست آورد"(به نقل از ستاری، 1387: ص 43). تخصیص صورت جسمانی و ظاهری، به معنا توسط هنر و معماری نیاز معنوی عامه‌ی مردم است چرا که اگر خواص در برقراری ارتباط با معنا و حقایق، بیشتر به تفسیر و تاویل محتاجاند توده‌ی مردم بیشتر به هنر محتاج‌اند تا به عقاید حکمی، فلسفی و عرفانی. برای به رمز کشیدن معماری می‌توان از استعاره استفاده کرد. ارسطو اولین شخصی است که در تاریخ به نقش تاثیرگذار استعاره در فرایند خلق اثر اشاره کرده است. وی اهمیت استعاره را به این‌گونه توصیف می‌کند که کلمات عادی فقط آنچه را که در حال حاضر ملموس است انتقال می‌دهند و این استعاره است که دریافتی بهتر و بدیع از هر چیزی را به‌دست خواهد داد(Ayiran، 2012: p1). در حقیقت استعاره فرصت‌هایی را برای دوباره دیدن اثر پدید می‌آورد، مخاطب را وامی‌دارد تا مجموعه‌ی تازه‌ای از پرسش‌ها را در نظر قرار دهد و به تعابیر جدیدی دست یابد و سرانجام ذهن مخاطب را به قلمروهای ناشناخته هدایت کند(آنتونیادس، 1382: ص 64). اختلاف عظیم انسان با سایر موجودات، مبتنی بر قدرت او مبنی بر ایجاد نماد و فهم رموز است. "نماد به عنوان یک استعاره می‌کوشد تا قدرت گفتمانی نهادهای سنتی و فرهنگی جامعه و یا گروه‌های آن را حفظ کرده و فرا برد"(حسن‌زاده، 1382: 249). نمادها انسان را قادر به درک استعاری مفاهیم می‌کنند و در حقیقت"نمادها عبارتند از حامل‌های اطلاعاتی که ما را قادر می‌سازند به طریقی که برای سایر موجودات امکان‌پذیر نیست از اطلاعات گوناگون استفاده کنیم"(لنسکی، 1374: 56) بنابراین رمز و الهام و استعاره، در قالبی نمادین ظاهر می‌شوند، نقش مهمی در ادراک معماری مفهومی ایفا می‌کنند.

2.2. الهام و تجلی

در بررسی مفاهیم مطرح شده در معماری معناگرامنطبق بر حکمت صدرایی، می‌توان این اصول را به دو بخش تقسیم کرد، الهام و تجلی. الهام در حقیقت در عناصر و ویژگی‌هایی دیده می‌شود که آمادگی ذهنی لازم را در مخاطب ایجاد کرده و توجه او را به سمت وجود محض جلب می‌کند. اما تجلی خود به دو زیر مجموعه‌ی*تجلی نور* و *تجلی وحدت وجود* که هر دو همچون الهام در راستای هدایت مخاطب برای ارتقای مرتبه وجودیش است تفکیک می‌گردد. تجلی وحدت در معماری در کثراتی شکل می‌گیرد که یاد آور اصل کثرت در وحدت ملاصدرا است؛ همچنان که دیگر سنت‌گرایان نیز معتقدند: "در نظام بصری از رشته تصاویر هندسی منظم محاط در دایره، یا رشته تصاویر کثیر السطوح منظم محاط در کره، رمزی برای بیان غموض درونی احدیت، گذار از احدیت یا وحدت تقسیم‌ناپذیر و بسیط به وحدت در کثرت و یا به کثرت در وحدت ابدا وجود ندارد"(بورکهارت، 1369: ص 137).فهم رمزپردازی معماری منوط به فهم ارزش‌گذاری فرامادی فضا و شناختِ ساختار قدسی مکان است. برای مثال سقف گنبدی در معماری اسلامی رمز اتحاد آسمان و زمین است، بدین ترتیب که پی و قاعده مستطیل شکل عمارت،

با زمین مطابقت دارد، و قبه‌ی کروی با آسمان. هنر اسلامی این نمونه را با تقلیل و تبدیل آن به ناب‌ترین و روشن‌ترین صورت متداولش جذب کرده است(بورکهارت، 1369: ص 136). دراین معماری حد واسط میان زمین و آسمانِ بنا، در ساقه و یا گریو گنبد، مراتبی از تبدیل مربع به دایره(تربیع) صورت می‌گیرد. این ویژگی خود ساختاری رمزگونه دارد که در این ساختار نیز همان‌طور که ایلیاده معتقد است "رمز، پیامش را می‌رساند و کار خاصش را انجام می‌دهد، حتی اگر معنایش بر خودآگاهی پوشیده ماند"(به نقل از ستاری، 1387: ص 176). علاوه بر این گنبد الهام‌بخش مفاهیم عمیق دیگری است به‌گونه‌ای نصرنیز بیان می‌دارد: "مرکز گنبد نماد اصل وحدت، و در سطحی فروتر نماد روح است و دیوارهای هشت وجهی که بر آن تکیه می‌زند، نماد نظمی آسمانی و پایه‌های چهاروجهی، نماد زمین و جهان خاکی است"(نصر، 1375: ص 45) اینها مثال ها، تنها نمونه‌های کوچکی از اسرار نهفته در معماری سنتی است.

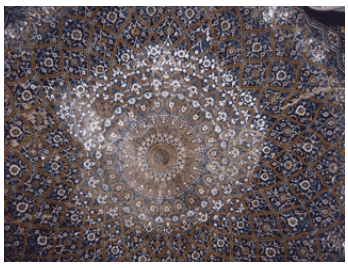
3. مفاهیم مستتردرمعماری از نظرگاه ملاصدرا در بنای مدرسه خان شیراز و مسجد شیخ لطف الله

نظر به تبیین بعد ماهوی معماری در حکمت متعالیه، پاسخگویی صحیح به عملکرد و خصوصیات زیست‌محیطی متناسب با نیازهای روز، از بایسته‌های معماری است. در بنای مدرسه‌ی خان و مسجد شیخ لطف‌الله، همچون غالب بناهای شاخص در معماری سنتی، توجه به این امر صورت پذیرفته است. همچنان که در نقشه‌های هر دو بنا قابل مشاهده و بررسی است کلیه‌ی عملکردها به درستی پاسخ داده شده‌اند و هر دو بنا از نظر اقلیمی از روش‌های متداول دوره پیروی کرده و شرایط آسایش اقلیمی در آنها فراهم آورده شده‌اند. تنبیین ویژگی‌های این دو بنا به عنوان نمونه‌های موردی، برای بیان اصول معماری مبتنی بر فلسفه صدرایی به شرح زیر است. از بعد وجودی در حکمت صدرایی، در هر بنا حضور انسان و ظهور مرتبه‌ای از وجود بر او هدفی مهم از اهداف معماری بوده و در بنا، توجه به وجود محض اهمیتی ویژه داشته است. در بنای مدرسه خان توجه به بعد معنوی آموزش و تربیت روح، نیازمند به فضایی با امکان حضور برای انسان و هدایت توجه او به سوی وجود محض می‌باشد.این خصوصیت با بررسی ابعاد وجودی معماری بنا که به ظهور رساننده‌ی مرتبه‌ای از وجود توسط معمار است قابل فهممی‌باشد. در جزییات و ساختار کلی بنای مدرسه‌ی خان، به درک شهودی انسان، به واسطه جزییاتی که وحدت را در کثرت متجلی می‌سازد، به منظور اصالت وجودی توجه مضاعف شده است.

تجلی مفهوم وحدت در کثرات در نقوش و تزییناتی همچون مقرنس‌ها و نقوش طراحی شده در درون گنبدها، قابل توجه است. نقش استعاری گنبد برای الهام مفاهیم مورد نظر در کنار نقش سازه‌ای آن قرار می‌گیرد که برای پوشاندن دهنه‌های وسیع که امکان ایجاد پوشش تخت نداشته‌اند، استفاده می‌شده است(Petersen, 2002: p 68). علاوه بر **این**، به‌کارگیریعناصر و نقوش تزیینی در قسمت‌های مختلف همچون سردر ورودی، هشتی، ایوان‌ها و حجره‌ها که همگی ملهم مفهوم وحدت در کثرت هستند ملموس است. مقرنس نماد رابطه زمین و آسمان همچون حلقه‌ی واسطی عمل می‌کند(گلابچی، 1391: ص 77). این حلقه واسط، نشان‌دهنده حضور کثرات است. تجلی نور در فضاها با تاکید بر توجه به وجود مطلق و تلطیف فضای معنوی برای ایجاد آمادگی ذهنی در مخاطبین نیز در بنای مدرسه قابل توجه است. همگی این عناصر الهام‌بخش حضور معنوی وجود مطلق بوده است و توجه مخاطبین را به سمت او هدایت می‌کنند. زیرا جملگی نمادهایی برای تجلی واجب‌الوجود هستند و این‌جا "نمادها تجربه‌ی فردی را بیدار می‌کنند و آن را به

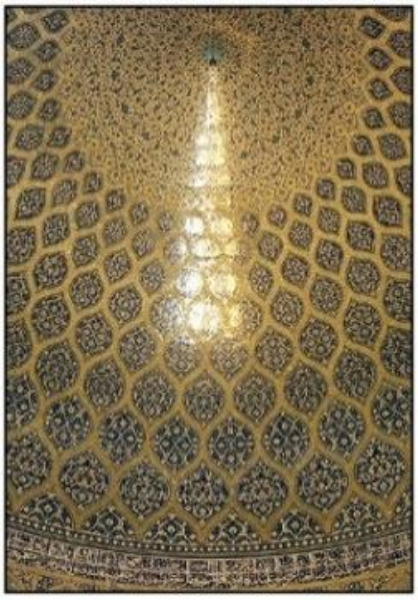
عمل روحی، به درک ماورای طبیعی جهان تبدیل می‌کنند. با درک آن نماد، فرد در کامل کردن معقول توفیق پیدا می‌کند" (الیاده، 1387: 155). در بنای مسجد شیخ لطف‌الله نیز همانند سایر بناهای شاخص سنتی، به عملکرد و اقلیم پاسخی درخور داده شده است. مطابق با گفته آرتور پوپ کارکرد این بنا نسبت به سایر مساجد اسلامی ساده‌تر بوده و به آسانی قابل درک است.

تصویر1- ایوان مدرسه خان، مکانی برای حضور، ماخذ: سایت توریزم



تصویر2- رشته تصاویر و نقوش منظم نشان دهنده وحدت در کثرت نقوش زیر گنبد، مقرنس‌های سردر ورودی، ماخذ: سایت توریزم

در طراحی مسجد شیخ لطف‌الله، همانند بسیاری از بناهای ماندگار معماری سنتی ایران، گنبدِ بالای محراب به‌عنوان یکی از ماندگارترین شاخصه‌های معماری سنتی شناخته شده است(Cantacuzino, 1985: p. 40). تجلی مفهوم وحدت در کثرات در گنبد تیزه دار که در نقطه‌ی اوج نشانه وحدانیت وجود مطلق است و در دایره ساقه‌ی گنبد نشانه وجود کثرات است و تجلی مفهوم وحدت، در نقوش تزیینی زیر گنبد که نقوش کثیرالسطوح منظم هستند و در ورودی و مقرنس‌ها و سایر جزییات نشانه‌های محکمی از این اهمیت هستند.



تصویر3- تجلی نور در نقطه ی اوج درون گنبد شیخ لطف الله

تصویر4- تجلی نور در دالان ورودی مسجد شیخ لطف الله

علاوه بر این تجلی نور نیز در دالان ورودی و در فضای گنبدخانه از طریق مشبکها و اوج حضور نور در بالاترین نقطه گنبد به شکل دم طاووس نشان دهنده میزان تاکید و توجه معمار به اصول ذکر شده است.

معماری وجودی		بنای مدرسه خان	بنای مسجد شیخ لطف الله
بعد ماهوی		به لحاظ اهمیت و حساسیت عملکرد مدرسه، بنا باید به درستی پاسخ‌گوی روابط و سیرکولاسیون فضاهای تدریس و آموزش باشد و به علت قرارگیری در منطقه گرم و خشک نیازمند دقت در عوامل تاثیرگذار اقلیمی است که معمار بنا به همه‌ی این مسایل به درستی پاسخ داده است.	بنا باید به‌طور صحیح پاسخ‌گویی عملکرد برگزاری نماز جماعت بوده و علاوه بر این به‌علت قرارگیری در ناحیه گرم و خشک نیازمند توجه به عوامل تاثیرگذار اقلیمی است که از جانب معمار بنا این اصول به درستی اجرا شده‌اند.
بعد وجودی		توجه به بعد معنوی آموزش و تربیت روح، نیازمند به طراحی فضایی با امکان حضور برای انسان و هدایت توجه او به سوی وجود محض می‌باشد که با بررسی ابعاد وجودی معماری بنا که قابل فهممی‌باشد.	توجه به ابعاد معنوی و متعالی مسجد به‌عنوان مکانی برای حضور انسان در پیشگاه وجود مطلق، اهمیت تاکید بر بعد وجودی معماری بنای مسجد را توجیه می‌کند و معمار بنا با به ظهور رساندن جلوه‌ی محسوس از امر نامحسوسِ عالم معنا،به‌درستی پاسخگوی نیازهای متعالی بنا بوده است.
اصالت وجود		در عین حال که به عملکرد و اقلیم پاسخ صحیح داده شده است ابعاد وجودی که تقویت کننده درک شهودی در مخاطبین هستند و وظیفه تربیت روح مخاطبین را بر عهده دارند، در ارجحیت قرار دارد.	در عین حال که به عملکرد و اقلیم پاسخ صحیح داده شده است ابعاد وجودی که تقویت‌کننده درک شهودی در مخاطبین است در ارجحیت قرار دارد. این امر به علت اهمیت فضای معنوی مسجد و اهمیت توجه به وجود مطلق به شدت مورد تاکید است و نسبت به بنای مدرسه پراهمیت‌تر بوده و قابل خوانش است.
تجلی	نور	تجلی نور در فضاها با تاکید بر توجه به وجود مطلق و تلطیف فضای معنوی برای ایجاد آمادگی ذهنی در مخاطبین.	تجلی نور در دالان ورودی و در فضای گنبد خانه از طریق مشبک ها و اوج حضور نور در بالاترین نقطه گنبد به شکل دم طاووس که نسبت به بنای مدرسه ملموس تر است.
	وحدت	تجلی مفهوم وحدت در کثرات در نقوش و تزییناتی همچون مقرنس‌ها و نقوش طراحی شده در درون گنبدها ملموس است.	تجلی مفهوم وحدت در کثرات در گنبد تیزه در نقطه‌ی اوج، نشانه‌ی وحدانیت وجود مطلق و در دایره ساقه‌ی گنبد نشانه وجود کثرات است. علاوه بر این تجلی مفهوم وحدت در تزیینات زیر گنبد و در ورودی و مقرنس‌ها و سایر جزییات نیز قابل مشاهده است و نسبت به بنای مدرسه مورد تاکید بیشتری قرار گرفته است.
رمز و الهام		وجود عناصر و نقوش تزیینی در قسمت‌های مختلف همچون سردر ورودی، هشتی، ایوان‌ها و حجره‌ها که همگی ملهم مفهوم وحدت در کثرت و یادآور وجود مطلق هستند.	عناصر مختلفی از جملهسقف گنبدی که رمز اتحاد بین زمین و آسمان برای مسجد است، رشته تصاویر منظم محاط در کره که رمزی برای بیان درونی احدیت است، الهام مفهوم وحدت در کثرت در گنبد و تزیینات و الهام آمادگی معنوی و مفهوم قبض و بسط در دالان ورودی که از فضای تنگ و تاریک دالان وارد فضای باز و روشن گنبد خانه می‌شود، ملموس و قابل تشخیص است.

جدول1- مقایسه تطبیقی بنای مدرسه‌ی خان و مسجد شیخ لطف الله

نتیجه‌گیری

در بازشناسی معماری سنتی از نظرگاه فکری ملاصدرا نتایج به‌دست آمده مبنی بر این است که یک بنای معماری برای ماندگاری باید از اصالت وجودی برخوردار باشد. برخورداری از اصالت وجودی بدین معنا است که بعد وجودی معماری بر بعد ماهوی آن ارجحیت یابد. یعنی می‌توان نتیجه گرفت که در یک بنای شاخص معماری باید به دنبال به ظهور رساندن جنبه نامحسوس عالم معنا در امر محسوس ماهیت بود. برای رسیدن به این هدف، اصول مفهومی در قالب کالبد معماری جای می‌گیرد. این اصول در دو مبحث الهام و تجلی قابل بررسی است. یعنی در یک بنای ماندگار معماری، شایسته است از عناصری نمادین و استعاره‌هایی برای الهام‌بخشی مفاهیم متعالی و جلب توجه مخاطب به وجود محض استفاده شود. به علاوه برای افزایش تاثیر وجوه شهودی بر مخاطب می‌توان از مفهوم تجلی نیز استفاده کرد. این مفهوم می‌تواند به شکل تجلی نور، برای تلطیف فضا و تقویت حس معنوی، و تجلی مفهوم وحدت در کثرت با استفاده از نقوش و رشته تصاویر کثیرالسطوح منتظم، در بنای معماری متبلور شود.

در بررسی نمونه‌های موردی انتخاب شده نتایج حاصل، حاکی از آن است که اصول مطرح شده‌ی برگرفته از دیدگاه فکری ملاصدرا به خوبی در این دو بنا قابل تشخیص‌اند. به این ترتیب که در هر دو نمونه بررسی شده، در عین پاسخ‌گویی صحیح به عملکرد و اقلیم (بعد ماهوی معماری) ارجحیت با جنبه‌ی شهودی و بعد وجودی معماری بوده است. در هر دو بنا مفاهیم الهام و تجلی، چه در تزیینات و جزییات (مانند مقرنس) و چه در سازه و کلیات (مانند گنبد) قابل تشخیص و شناسایی است.

فهرست مراجع

1- آنتونیادس، آنتونی (1382)*بوطیقای معماری*، تهران: انتشارات سروش.
2- الیاده، میرچا (1387)*مقدس و نامقدس*، ترجمه نصرالله زنگویی، چاپ دوم، تهران، سروش.
3- بورکهارت، تیتوس (1369) هنر مقدس، تهران: انتشارات سروش.
4- پوپ، آرتور (1366) معماری ایرانی، ارومیه: انتشارات انزلی.
5- پیرنیا، محمدکریم (1371) آشنایی با معماری اسلامی، ساختمان های درون شهری و برون شهری، تهران: انتشارات دانشگاه علم و صنعت.
6- پیرنیا، محمدکریم (1387) معماری ایرانی، تهران: انتشارات سروش دانش.
7- تاجر، علی (1389) *حکمت وجودی معماری (رساله دکتری)*، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
8- حسن‌زاده، علیرضا (1382)*آیین و قدرت: پایگاه آیینی-اجتماعی زنان گیلانی در سه چشم‌انداز*، به کوشش میرشکرایی و حسن‌زاده،تهران: نشر نی، صص280-243.
9- حسین زاده، مهدی (1390) وجود در حکمت متعالیه و اگزیستانسیالیس، *معارف عقلی*، صص 59 – 83.
10- خامنه‌ای، محمد (1383) *حکمت متعالیه و ملاصدرا*، تهران: تولید کتاب.
11- ستاری، جلال (1387) *اسطوره و رمز در اندیشه‌ی میرچا الیاده*، گردآوری و ترجمه، چاپ سوم، تهران:مرکز نشر.
12- شولتز، کریستین (1383) *معماری: معنا و مکان*، تهران: جان جهان.
13- گلابچی، محمود (1391) معماری آرکی تایپی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
14- لنسکی، گرهارد و جین لنسکی (1374)*سیر جوامع بشری*، ترجمه ناصر موفقیان، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
15- نصر، سیدحسین(1375) *هنر و معنویت اسلامی*، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
16- **Ayiran, N .(2012) .*The role of metaphors in the formation of architectura . ITU A|Z* ,1 -21.**

17- **Cantacuzino, S .(1985) .*Architecture in continuity building in the islamic world today*.New York: Aperture**.
18- **Petersen, A. (2002). *Dictionary of islamicarchitecture.* New York: Routledge.**
19- سایت اینترنتی ایران شناخت، یک شنبه 1391/6/3
20- **http://www.iranshenakht.blogspot.com**
21- سایت اینترنتی توریزم، شنبه1391/5/12
22- **http://tourism.shahrmajazi.com/virtualcity-8934.xhtml**
23- سایت اینترنتی ست یار، یکشنبه 1391/6/3
24- **http://satyaar.com/archives/2005_08.html**
25- سایت اینترنتی سوداگر، یک شنبه 1391/6/3
26- **http://sodagar.com/lotfolah.html**
27- سایت اینترنتی **arcamirmah**، یکشنبه 1391/6/3
28- **http://arcamirmah.persianblog.ir/tag**

دو فصلنامه تحلیلی- پژوهشی آرایه
شماره 3، پاییز و زمستان 1392
صفحات : 76-67

بازتاب اندیشه‌های اسلامی در تغییر معنا و طرح نماد در هنر ایران

سمیه اربابی*،الهه ایمانی، دکتر رضا افهمی*****

*کارشناس ارشد هنراسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران [1]

**دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران [2]

***استادیار پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران [3]

چکیده

اسطوره‌ها مجموعه مواریث مکتوب و غیرمکتوب بشری هستند که می‌توان به جرأت گفت، دارای بن مایه‌هایی هستند که در تمامی فرهنگ‌ها و ملل مختلف یکسان‌اند و همچون ژن‌های وراثتی با انسان زاده شده‌اند، و از نسلی به نسل دیگر انتقال یافته‌اند، اما تنها در گفتار است که در بین فرهنگ‌های مختلف و در طول زمان، از یکدیگر متمایز شده‌اند. از جمله این بن-مایه‌ها می‌توان به اسطوره‌ی ماهی اشاره کرد که در فرهنگ ایرانی، از پیش از اسلام تا بعد از آن مورد توجه بوده و اسطوره و تمثیل‌های زیادی در ارتباط با آن وجود دارد.

این مقاله با جمع‌آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای با روش تحلیلی- توصیفی و با تحلیل اسطوره‌های به جامانده از نماد ماهی و تمثیل‌گرایی قرآن پیش رفته است. سپس نقش ماهی در تفکرات و آثار فلزی و سفالی قبل و بعد از اسلام مورد بررسی قرارگرفته است. این مقاله به بررسی این سوال پرداخته که آیا اندیشه‌های اسلامی باعث تغییر معنا و طرح و فرم نماد در آثار هنری ایران شده است؟ و آیا بازنمون نماد ماهی بر روی آثار بعد از اسلام تغییر کرده است؟

با بررسی‌های انجام شده، در نهایت این نتیجه حاصل شد که نماد ماهی در ناخودآگاه جمعی مردم وجود دارد و نقش ماهی بنا بر تفکرات اسلام با مضمونی متشابه در آثار صناعی دیگری ظاهر می‌شود. بنابراین می‌توان به این امر پی‌برد که اسطوره‌ها تحول‌پذیر و نسبی هستند و معنای نماد ماهی به عنوان نگهبان و نماد حاصلخیزی، استمرار داشته و تنها کارکرد آنها بنا بر تغییر تفکر و فرهنگ تغییر کرده است.

واژگان کلیدی: نماد ماهی،تفکر اسلامی، نماد نگهدارنده

[1] Arbabi.somaye@gmail.com
[2] elahe.imani1@gmail.com
[3] afhami.scholars@gmail.com

مقدمه

ماهی یکی از نمادها و اسطوره‌هایی می‌باشد که در بیشتر فرهنگ‌ها خصوصاً در فرهنگ ایران مورد توجه قرار گرفته است. نقش ماهی هم به صورت نمادین و سمبلیک و هم به صورت اسطوره‌ای که داستان و روایتی در پس آن است، در فرهنگ این مرز و بوم وجود دارد. این نقش از روزگاران کهن، یعنی از دوره مفرغ‌های لرستان و شاید دورتر، تا به امروز به صورت فرم‌های طبیعی و انتزاعی مورد توجه هنرمندان ایرانی بوده است. به دلیل اهمیت ویژه‌ای که برای ماهی در فرهنگ ایرانی قایل می‌شوند، در بسیاری از شاخه‌های هنری مانند فلزکاری، سفالگری و نقش‌برجسته مورد توجه قرار گرفته است.

این مقاله به دنبال معنای فرم و نماد ماهی در فرهنگ و باورهای ایرانی قبل و بعد از اسلام است و به دنبال پاسخی به این سوال است که آیا آثاری که از فرم و شکل ماهی پیروی می‌کنند، با توجه به نماد آن انتخاب شده‌اند؟ و آیا استمرار استفاده از نقش ماهی در آثار هنری ایرانی دیده می‌شود؟ این‌ها سوالاتی می‌باشد که با دیدن آثار ایرانی که با فرم ماهی ساخته شده‌اند در ذهن بیننده خطور پیدا می‌کند. از جمله این آثار می‌توان به گردنبند، قفل، تعویذ، بت‌ها، بشقاب‌ها، ریتون، نقش برجسته و ... اشاره کرد؛ تعداد قابل توجهی از این آثار کارکردی زنانه داشته‌اند؛ شاید توجه هنرمند به نماد باروری، زایش و ... که این فرم دارد، باعث به وجود آمدن این آثار شده باشد؛ و این امر حاکی از آن است که هنرمند با توجه به نماد ماهی سعی داشته است، درست و به‌جا از آن، در آثار هنری با کارکردهای آیینی و کاربردی بهره بگیرد.

در این تحقیق سعی بر آن است با بررسی نمونه‌هایی از آثار هنری با فرم ماهی، در دوره پیش از اسلام و دوره اسلامی، به اهمیت این نماد در آثار کاربردی و آیینی پرداخته شود. به همین منظور ابتدا به تعریف نماد و اسطوره پرداخته شده و سپس با توجه به تمثیل‌گرایی دین اسلام از سخنان اندیشمندان بزرگی چون صدرالمتالهین، علامه طباطبایی و علی اصغر حکمت استفاده شده و نهایتاً به معرفی اسطوره‌ها و داستان‌های مربوط به ماهی قبل و بعد از اسلام و تحلیل تعدادی از آثار هنری با فرم ماهی توجه شده است.

معنای نماد

نماد عبارت است از مفهومی که در بردارنده تصویر رساننده از معانی سری و رمزی شیءای است. **همچنین** نشانه‌ای است که نشانگر یک اندیشه، شیء، مفهوم، چگونگی و جز اینها می‌تواند باشد. «نماد، نشانه‌ای است که میان صورت و مفهوم آن نه شباهت عینی است و نه رابطه همجواری، بلکه رابطه‌ای است قراردادی نه ذاتی و خود به خودی» (محسنیان راد، 1385، 202). نماد آفرینی در تاریخ بشر پیشینه دوری دارد. انسان برای تبیین پدیده های طبیعت و بیان احساسات و عواطفش، از نمادها استفاده می کرده است. در باورهای دینی و اساطیری انسان‌های بدوی، انبوهی از نمادها که هر کدام معرف بخشی از عقاید آنان در مورد طبیعت، زندگی و مرگ بوده وجود داشته است. در ایران نیز این مساله قابل مشاهده و پیگیری است. در اکثر آثار هنری به جامانده از دوران گذشته ایران، تا به امروز نوعی تداوم سنتی در کاربرد برخی نمادها دیده می‌شود.

آنچه ما نمادش می‌نامیم یک اصطلاح است، یک نام یا نمایه‌ای که افزون بر معنای قراردادی و آشکار روزمره خود دارای معانی متناقضی نیز باشد. نماد شامل چیزی گنگ ناشناخته یا پنهان از ماست. بنابران یک کلمهو یا نمایه هنگامی نمادین می‌شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار و بدون واسطه خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه جنبه ناخودآگاه گسترده‌تری دارد که هرگز نه می‌تواند به گونه-

ای دقیق مشخص شود و نه به طور کامل توضیح داده شود. در ادیان و هنرهای مذهبی تقریباً تمامی مردمان دنیا خصایص حیوانی در خدایان اصلی و یا خدایانی که حیوان گونه بوده‌اند مجسم شده است. مردم قدیم بابل خدایان خود را در آسمان در قالب صور منطقه البروج یعنی قوچ، گاو نر، حوت (ماه) و ... مجسم کرده‌اند(همان، 362). در یونان، کلمه "دلفوس" هم به معنای ماهی ست و هم به معنای "رحم" جنس مونث. به طور خلاصه در اکثریت فرهنگ‌ها و مذاهب ماهی نماد زایش، حاصلخیزی و جنس مونث است. در ایران نیز نماد ماهی در طول تاریخ تکرار شده است، فقط بازنمون آن بر روی آثار تغییر کرده است.

نمادپردازی و تمثیل‌گرایی قرآن

دین نتیجهٔ نخستین کوشش اندیشهٔ انسان، برای دستیابی به نوعی احساس امنیت در جهان است. از آنجا که نمادها برخاسته از فرهنگ و اعتقادات مردمی بوده و در راستای نمود نامحسوسات در قالب محسوسات به کار برده می-شدند، به نوعی برخاسته از فطرت انسانی بوده‌اند، دوام و تغییر ناپذیری فطرت انسانی به گونه‌ای اصالت نمادپردازی و تصویرگری این نمادها در هنرهای دینی را تضمین نموده است. دین اسلام نیز از این امر مستثنا نیست، از همین رو ما می‌توانیم زبان نمادین را در حوزهٔ بطن آیات قرآن به خوبی مشاهده کنیم. صدرالمتالهین نیز بر این باور است که تمثیل و نمادپردازی در قرآن و سنت نبوی وارد شده و هدف از آن تفهیم حقایق بر عموم مردم است (صدرالمتالهین،1368، ج 9)

همچنین علامه طباطبایی بر این باور است که، گذشته از این که قرآن به کاربرد تمثیل می‌پرداخته از معنای زبان نمادین نیز استفاده می‌کرده است. وی می‌گوید قرآن دارای دو وجود است: وجود ماورایی و لاهوتی که در لوح محفوظ تحقق دارد و وجودی لفظی و ناسوتی که در اختیار ما گذاشته شده است. از آنجا که معارف قرآن از مرتبه‌ای بس بالا فرود آمده و در قالب الفاظ برای زمینیان انعکاس یافته، به ناگزیر، بیانات لفظی آن به صورت امثال به آن حقایق ماورایی اشاره دارد. چنان که در تمامی فرهنگ‌ها متداول است که معارف ژرف و بلند را در قالب امثال فرود آورد. باری بیانات قرآن امثال است و ماورای این امثال حقایق ممثلی است (طباطبایی، 1374،ج3: 61).

در کتاب امثال قرآن (1361) اثر علی اصغر حکمت، وی حکایات قرآن را رمزگونه و تعمیه بیان کرده‌است، و آنها را به اقسام مختلفی بخش بندی کرده است. با این تفاسیر می‌توان دین اسلام را دینی تمثیل‌گرا و نمادگرا نشان داد. هنرمند ایرانی که خود در فرهنگی نمادگرا متولد شده، از این ویژگی اسلام بهره گرفته است و سعی در انعکاس تفکرات و اندیشه‌های اسطوره‌ای خود در آثار جدید می-باشد. در فرم و نقش ماهی این سیر تاریخی و تحول نمادین به خوبی آشکار است و می‌توان ارتباط اسطوره‌ای و رمزگونه‌ای که هنرمند در اسطوره‌های پیشین و بعد از اسلام استخراج کرده و از آنها به نحو احسن استفاده کرده را مشاهده کرد.

نماد ماهی در اسطوره‌ها

اسطوره‌ها و داستان‌های متنوعی درباره ماهی در بین ایرانیان وجود دارد، که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌کنیم. در افسانه‌های آریایی، قدما معتقد بودند که زمین روی شاخ گاو قرار دارد و گاو بر پشت ماهی بزرگی، و این ماهی در دریاها شناور است. هر گاه که گاو خسته شود زمین را از روی یک شاخش به روی شاخ دیگر می‌لغزاند و همین کار موجب زمین لرزه می شود (یاحقی،1388:746).

شعرای فارسی زبان نیز در شعر خویش به اسطوره گاو و ماهی توجه داشته‌اند:

گاو ز ماهی فرو جهد گه رزمت

گر تو زمین را ز نوک نیزه بخاری (فرخی سیستانی)

ز زخم سمش گاو و ماهی ستود

به جستن چو برق و به هیکل چو کوه (فردوسی)

نموداری که از مه تا به ماهی است

طلسمی بر سر گنج الهی است (خسرو و شیرین نظامی)

همچنین بنا به روایت کهن، از ماهی بزرگی به نام «گاو ماهی» یاد می‌شود که در تمامی دریاها وجود دارد، هنگامی که این ماهی بانگ برمی‌آورد، همه ماهیان باردار می‌شوند و همه موجودات زیان‌کار دریایی دچار سقط جنین می‌شوند (همان: 691).

در قلمرو نماد شناسی ماهی نماد حاصل‌خیزی و باروری است. اِآ Ea خدای آب تازه در باور سومری شکل ماهی یا شکل بزی است با دم ماهی که خود می‌تواند اصل و منشاء برج جدی در تقویم‌های حیوانی باشد. ویشنو(یکی از خدایان هندی) به عنوان ماهی با دم ماهی در نخستین تجسم خود نمودار گشت؛ و همچنین در چین ماهی نماد ثروت و فراوانی است.

در روایتی نیز آمده است که درخت «گوکرنه» یا هوم سفید که همه مردمان اکسیر جاودانگی را در هنگام بازسازی جهان از آن دریافت می‌دارند، اهریمن کوشید تا این درخت زندگی بخش را نابود کند، و چلپاسه‌ای «سوسمار» آفرید که بر آن حمله کند. اما 10«کَر» یا ماهی‌هایی که دائماً، در آن دریا به شنا می‌پردازند از آن درخت پاسداری می‌کنند، به طوری که همیشه یکی از آنها چلپاسه را زیر نظر دارد؛ به همین علت گاهی ماهیان را نماد نگهبان نیز می‌دانند (دادور، منصوری، 1385: 27).

به طور خلاصه می‌توان نماد ماهی را در ایران این گونه بیان کرد که در باورهای قومی و اساطیری نخستین ماهی از اقیانوس مقداری گل بیرون آورد که زمین با آن شکل گرفت که، سمبل شروع و آغاز، و همچنین سمبل زایش و باروری است، و آن را بر پشت خود قرار داد که نشانه و مظهر نگاه‌داری و محافظت است. ماهی آدمیان را از دنیای زیرین به بالا هدایت می‌کند، که سمبل رستاخیزی و محافظ درخت زندگی می‌باشد. پس ماهی در اسطوره‌های پیشین نمادی از زایش و باروری، محافظ و نگهبان می‌باشد. این طرز تفکر به بعد اسلام نیز انتقال می‌یابد اما با تغییراتی در ساختار جانشینی داستان.

اسطوره ماهی در اسلام

در ایران به غیر از جنبه نمادین واسطوره‌ای ماهی داستان‌های دینی و قرآنی بسیاری نیز در مورد این حیوان ذکر شده است و این نشان دهنده اهمیت ماهی در ایران بعد از اسلام نیز می‌باشد. در متون عرفانی فارسی، ماهی رمز سالک و دریا رمزی از هستی است. عارف کامل چون در بحر معرفت مستغرق است؛ «ماهی» و غیر عارف کامل «جز ماهی» خوانده شده‌اند (یاحقی، 1388: 750-749).

رو به دریایی که ماهی زاده‌ای

همچو خس در ریش چون افتاده‌ای (مثنوی مولوی)

هر که جز ماهی ز آبش سیر شد

هر که بی روزی است روزش دیر شد(مثنوی مولوی)

هر که چون ماهی نباشد جوید او پایان آب

هر که او ماهی بود کی فکرت پایان کند (کلیات شمس)

ماهی جانوری است که در روایات و اندیشه‌های اسلامی به نحو موثری حضور یافته است. بسیاری از مفسرین قرآن بر آنند که مراد از «نون» که در آغاز سوره قلم«ن و القلم و ما یسطرون» (ن و قسم به قلم و آنچه خواهد نگاشت) به آن سوگند یاد شده، همان ماهی است که جهان بر پشت اوست (یاحقی، 1388: 748).

در داستان قرآنی آمده که هنگامی که یوشع و موسی در جست وجوی خضر به مجمع البحرین رسیدند قطره‌ای آب حیات بر لب ماهی بریان یوشع چکید و به فرمان خدای تعالی زنده شد و خویشتن به دریا افکند و موسی و

یوشع به دنبال او برفتند و خضر را بیافتند (رسولی محلاتی، 1377:480-479). همانند ماهیانی که در دریا از درخت گوکرنه که حاوی اکسیر جاودانگی است، محافظت می‌کنند اینجا نیز ماهی به نوعی محافظ و راهنما تبدیل شده است.

در ادبیات قرآنی و اسطوره‌های دوره اسلامی، می‌توان ماهی را نمادی از نگهبان، راهنما و تولدی دوباره دانست. با توجه به اسطوره‌ها و نماد ماهی در دوران قبل از اسلام و دوره اسلامی در ایران، به چگونگی کاربرد این نماد در تعدادی از آثار پرداخته شده است.

بررسی ماهی در آثار هنری ساخته شده قبل از اسلام

از جمله آثاری که نقش ماهی بر آنان بوده، می‌توان به گردنبندها و بت‌ها و ظروف سفالی اشاره کرد.

گردنبند

همان گونه که اشاره شد بنا به اسطوره‌های گذشته ماهی به نماد باروری و زایش مبدل شده است. از همین رو این فرم را در آثاری که کاربرد زنانه داشته است می‌توان مشاهده کرد، خصوصاً در گردنبندها. ما به بررسی چند نمونه از این آثار خواهیم پرداخت. این نماد را در گردنبندی از طلا که مربوط به هزاره اول قبل از میلاد است می‌توان مشاهده کرد. چون گردنبند بیشتر کاربردی زنانه داشته است؛ می‌توان این فرضیه را بیان کرد که زنان برای بیشتر شدن قدرت باروری خود از این گونه زیورآلات با فرمی از ماهی،که نمادی از زایش است استفاده می‌کردند (تصویر1). زیرا زن به عنوان فرشته مادینه، نماد همه نمادهاست (لوفلر-دلاشو،1386: 27). به همین علت می‌باشد که زنان در گذشته سعی داشتند تا به وسیله نیرویی ورای نیروهای طبیعی، قدرت باروری خود را افزایش دهند. در اینجا نقش ماهی به عنوان نمادی از باروری در ناخودآگاه زنان نقش بسته است، به همین دلیل سعی بر این داشته‌اند که همواره فرم ماهی را به عنوان عنصری محافظ از جنین خود و قدرت باروری بالا به همراه خود داشته باشند.

بت برنزی لرستان

در دوران قدیم الهه‌های باروری و ونوس‌ها هیکلی زنانه داشتند، یعنی فیگور زنان برای نشان دادن الهه‌های باروری کاربرد داشت. همان گونه که قبلاً اشاره شد، زن به عنوان فرشته مادینه، نماد همه نمادهاست. و هنر آیینه‌ی تمام نمای درون انسان می‌باشد (همان: 27). به همین دلیل در آثاری که کارکردی آیینی داشته‌اند، می‌توان پیوند هنر و عقاید نمادین را مشاهده کرد. یکی از این نمونه‌ها، بتی برنزی است که مربوط به تمدن لرستان می-باشد؛ این بت، مادر-الهه‌ای را نشان می‌دهد، زنی که دارای دو پا به صورت ماهی می‌باشد. می‌توان گفت این بت به نوعی تمام نمادهای باروری را در خود به معرض تماشا گذاشته است؛ هم نیم تنه‌ای زنانه که خود به تنهایی نماد باروری و زایش است، و همچنین ماهی که نماد حاصلخیزی، باروری و زایندگی می‌باشد (تصویر2).

ریتون سفالی

ظرفی با فرم ماهی از تمدن لرستان باقی مانده است که احتمالاً برای نگهداری مایعاتی مانند آب به کار می‌رفته است. آب در بسیاری از ملل نماد مرگ و زندگی است و در ایران باستان آناهیتا را الهه آب دانسته‌اند که این ایزد بانوی بزرگ آب وباروری است(یاحقی،1388: 3)،(تصویر3)

بررسی ماهی در آثار بعد از اسلام

با ورود اسلام به ایران بسیاری از تفکرات و فرهنگ‌ها بر اساس دین جدید تغییر کرد و دیدگاه جدیدی وارد زندگی انسان‌ها شد. اسطوره‌ها تبدیل به افسانه و آیین شدند. افسانه‌ها نقش مقدس اسطوره‌ای را تغییر داده و آنها را روایت غیر اسطوره‌ای و به حماسه‌های دینی تبدیل کردند. در واقع افسانه‌ها همان اسطوره‌ها هستند، فقط خاستگاه

هستی شناسانه آنها تغییر می‌کند. با بررسی اعتقادات و آثار هنری به جامانده بعد از اسلام، تکرار اسطوره‌ها و نمادها با خاستگاه هستی شناسانه متفاوتی دیده می‌شوند. بعد از اسلام همچنان نقش ماهی با معنایی نمادین در آثار هنری و کاربردی اما این بار روی آثاری متفاوت ظاهر می-شود. بعد از اسلام بنا بر تفکراتی که دین مبین اسلام به همراه آورد، این بار نقش ماهی بر روی بشقاب‌هابا معنای خیر برکت دیده می‌شود و یا تعویذها که جنبه مذهبی دارند، جایگزین‌گردنبندها و بت‌ها می‌شوند.

تصویر1-گردنبند طلایی،هزاره اول قبل از میلاد، محل نگهداری موزه آذربایجان تبریز.

تصویر2- بت برنزی، تمدن لرستان، 700 سال قبل از میلاد مسیح (283 :1972،M.cole)

تصویر3- ظرف سفالی به شکل ماهی، لرستان 900-800 ق.م، 44 سانتیمتر، قطر دهانه 10 سانتیمتر، محل نگهداری موزه ملی ایران، شماره موزه 1452

بشقاب‌ها

بشقاب‌ها به عنوان آثاری کاربردی و ظرفی برای نگهداری غذا محسوب می‌شوند. بشقاب‌های فلزی و سفالی بسیاری از دوره‌های سلجوقیان، ایلخانیان و صفویه باقی مانده است که بر روی آنها نقش ماهی دیده می‌شود. به نظر نقش ماهی روی بشقاب، تکرار همان معنای باروری و حاصلخیزی را دارد، ولی این بار با رواج تفکر اسلامی به معنای خیر و برکت تغییر یافته است. در (تصویر 4و 5) نمونه‌ای از این بشقاب‌ها که از دوره ایلخانی و سلجوقی باقی مانده و دارای نقش ماهی می‌باشد، دیده می‌شود.

تصویر4- بشقاب سفالی با نقش ماهی، دوره ایلخانی، اواخر سده 7 یا اوایل سدهٔ 8 ه.ق. محل نگهدای موزه لوور

تصویر 5- ظرف مفرغی نقره کوب با نقش ماهی، قرن 5 و6 هجری قمری، محل نگهداری موزه مقدم.

ریتون سفالی

همان‌گونه که در قسمت پیش از اسلام اشاره شد ریتونی به شکل ماهی برای نگهداری آب کاربرد داشت، این استمرار در ریتون‌های دوره اسلامی نیز دیده می‌شود که با فرم ماهی ساخته می‌شدند و احتمال داده می‌شود که برای مراسمی خاص از آن استفاده می‌کردند. در سوره انبیا نیز خداوند زندگی همه چیز را از آب دانسته است: وَ جَعَلنا مِنَ الماءِ کُلَّ شیءٍ حَیٍّ (سوره انبیا: آیه 30). هنرمند سفال‌گر با توجه به نماد نگهدارنده ماهی و توجه به این آیه می‌توانسته دست به خلق چنین اثری بزند. می‌توان گفت کاربرد ریتون همان است که در قبل از اسلام بوده اما این بار با تفکر و روایتی اسلامی که در پس آن نهان است و این همان تحول‌پذیری و نسبی بودن کهن‌الگوها است. این بار بر روی ریتون نشانه‌های اسلام از جمله آیات قرآن بر روی ریتون‌ها دیده می‌شود. یکی از این نمونه‌ها ریتونی است مربوط به دوره ایلخانی که در موزه آب ارومیه نگهداری می‌شود (تصویر6).

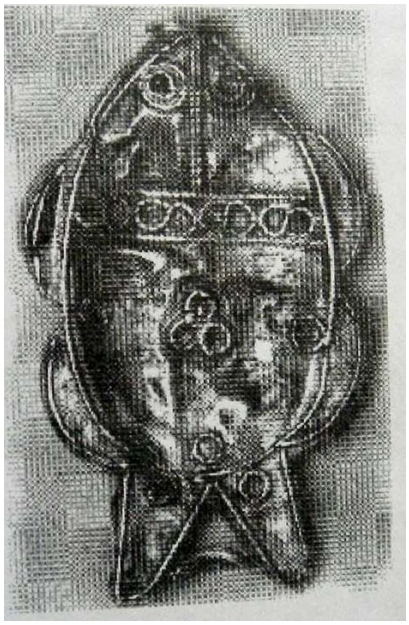
تعویذها

محققان تعاریف متفاوتی از واژه‌های تعویذ و طلسم ارایه داده‌اند که بر اساس آن تعویذ عبارت است از شیئی که همواره در زمان وجودش مورد استفاده مداوم بوده، حال آنکه طلسم تنها جهت مصارف منفرد به کار رفته و سپس کنار گذارده می‌شود. تعویذها بیشتر اشیای کوچکی هستند که به منظور محافظت یا کسب سعادت یا عاقبت به خیری به کار می‌رفته‌اند. این دسته از اشیا، از مواد مقاوم با طول عمر زیاد ساخته شده‌اند. در حالی که طلسم برای نیات بد نیز به کار می‌رود و از مواد مقاوم برای ساخت آن استفاده نمی‌شود.

تعویذهای به شکل ماهی که در این تحقیق ارایه شده‌اند هر سه به روش ریخته گری ساخته و سپس حکاکی شده-اند و هر یک سوراخی جهت گذر بند در راس دارند. این تعویذها جدول جادویی حکاکی شده 4 در4 بر یک وجه خود دارند که با اعداد سحرآمیز و کتیبه‌های غیر قرآنی احاطه شده است. کتیبه‌های حکاکی شده بر روی تعویذها به علت فرسایش خوانا نمی‌باشد. به علت این‌که این تعویذها به شکل ماهی است احتمال می‌رود که آنها برای بیشتر شدن قدرت باروری و جلوگیری از نازایی به کار برده می‌شدند. این باور وجود داشت که شخص نازا با داشتن این تعویذها دارای فرزند می‌شود. زیرا اقوام گذشته به قدرت و نماد ماهی به عنوان وفور نسل و زایش عقیده داشته‌اند.اینجا تعویذها جایگزین بت‌ها و گردنبندها می-شوند. رنه لاکروز نقش زیستی تخیل را روشن‌تر می‌سازد و با استفاده از نظریه واپس‌زدگی و یا سرکوفتگی فروید نشان داد که اگر برآوردن آرزوها به علل مادی یا اخلاقی امکان‌پذیر نباشد، ناگذیر به عالم خیال و نماد پناه می‌برند؛ از این رو قلمرو تصاویر و سمبل‌ها پناهگاه یا وسیله‌ی گریزی از دنیای سخت و دل‌شکن واقعیات می‌باشد (لوفلر-دلاشو، 1386: 33). از این رو بنا به درخواست اشخاص، دعا نویس، برای برآورده شدن آرزوی شخص و رهایی از واقعیت تلخ، تعویذهایی با فرم ماهی می‌ساخته است.

در تصویر شماره 7، آویزی با فرم ماهی ست که احتمالاً تعویذ بوده است. این اثر مربوط به بعد از اسلام و قرن پنجم هجری می‌باشد و در حال حاضر در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود. در این گردنبند ادامه روند فرم ماهی‌هایی که قبل از اسلام بوده، مشاهده می‌شود.

تصویر6- ریتونی به شکل ماهی، دوره ایلخانی، اوایل قرن7 ه.ق، محل نگهداری موزه آب ارومیه



تصویر 7- آویز، قرن دوازدهم میلادی (اتینگهاوزن، 1378: 559)

تصویر8- سه تعویذ به شکل ماهی، ریخته گری از آلباژ مس، قرن19میلادی، خلیلی،1387، ج.11: 108)

بعد از اسلام فرم ماهی، نقش نماد باروری خود را حفظ می‌کند، فقط بنا بر شرایط جدید به وجود آمده این بار نقش و فرم ماهی به جای گردنبندها در تعویذها با تزیین کلمات عربی و آیه‌های قرآنی با همان معنا آشکار می‌شود.

قفل‌ها

بعد از اسلام تصویر ماهی در قفل‌ها، دیده می‌شود. قفل-های بسیاری از دو سده گذشته یافت شده که یا خود به فرم ماهی بوده‌اند و یا نقش ماهی بر آنها حک شده است. اما به دلیل اینکه قفل‌ها ابزارهای کاربردی بوده‌اند، در اثر مصرف از بین رفته‌اند و تعداد کمی از قفل‌های قدیمی به دست آمده است، اما در میان همان تعداد کم نیز فرم ماهی دیده می‌شود. بنا به اسطوره‌هایی که پیشینیان ما روایت می‌کردند، ماهی نشانه محافظت و مظهر نگاهداری می‌باشد؛ به همین علت می‌توان ماهی را به نوعی نماد نگهبان نیز معرفی کرد. احتمالاً به همین دلیل فرم ماهی به عنوان یکی از فرم‌هایی است که مورد توجه قفل‌سازان قرار گرفته است. فرم‌هایی که مورد توجه هنرمندان گذشته قرار می‌گرفت، هیچ کدام بدون دلیل نیست و چون هنرمند قفل‌ساز به اسطوره و نماد ماهی به عنوان نگهبان واقف بود از فرم این حیوان در قفل، که خود برای محافظت و نگهداری است، استفاده کرده است. تصویر9 از جمله قفل‌های مربوط به اوایل دوره اسلامی است که به فرم ماهی ساخته شده‌بوده است.

تصویر9- قفل مفرغی، اوایل دوره اسلامی ، (تناولی، 1386: 74)

در دوره معاصر نیز استفاده از فرم ماهی با توجه به نماد نگهبان بودن، در قفل‌سازی توسط هنرمندان این عصر با طراحی جدید ساخته می‌شود (تصویر11).

تصویر11- قفل برنجی، قرن21میلادی، موزه میراث فرهنگی اصفهان

البته همان گونه که اشاره شد، ماهی نمادی از باروری و زایش نیز هست. به همین علت ما قفل‌هایی با فرم ماهی را مشاهده می‌کنیم،که کارکردی آیینی دارند و زنان آبستنی که دچار سقط جنین می‌شدند، برای حفاظت از جنین قفلی را به دور کمر خود می‌بستند و همراه با آن هفت بار سوره « یَس» را می‌خواندند تا جنین در رحم مادر سالم بماند؛ بعد از نه ماهگی قفل را از کمر مادر باز می‌کردند و آن را به زن دیگری به عاریت می‌دادند. این مراسم توسط شخصی که دعا نویس بود انجام می‌گرفت تا مادر دوباره دچار سقط جنین نشود (تناولی، 1385: 83). در آثار فلزی بعد از اسلام که نقش ماهی بر آنها وجود دارد، می‌توان تاثیر اسطوره‌ها را مشاهده کرد. همچنین تاثیر تفکراتی که ماهی را محافظ و نگهبان می‌دانستند، تا قبل از اسلام به شکل بت‌ها ظاهر شده بودند اما بعد از اسلام با تغییر در اعتقادات مردم، فرم ماهی با همان نقش محافظ در قفل‌ها تکرار می‌شود. حتی در دوران حاضر تاثیر آن تفکرات به شکل نماد و نشانه در قفل‌ها دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

با توجه به اسطوره‌ها و داستان‌های دینی و قرآنی که از دوران قدیم وجود داشته، می‌توان استمرار نماد ماهی را به عنوان حاصلخیزی، باروری، وفور نسل، نگهبان، محافظ و راهنما در آثار تولید شده و به جا مانده مشاهده کرد. هنرمندان با توجه به اعتقاد خود به نماد و قدرتی که ماهی در باروری و حاصلخیزی به همراه دارد تا قبل از اسلام در وسایل کاربردی، مانند: گردنبندها، بت‌ها و ریتون‌هاو بعد از اسلام در بشقاب‌ها، قفل‌هایی با کارکرد آیینی، تعویذها و ریتون‌ها از آن بهره گرفته‌اند. این رویه به صورت موروثی تا به امروز نیز ادامه داشته است و هنرمندان معاصر به صورت آگاهانه و ناآگاهانه از نقش ماهی در بسیاری از آثار خود استفاده می‌کند. در حقیقت می‌توان گفت که اساطیر و نمادهای قبل از اسلام به بعد از اسلام انتقال یافته‌اند، با وجود اینکه خاستگاه هستی شناسانه آنها تغییر کرده است، اما کارکردها و اسوه‌های اجتماعی آنها یکی هستند.

فهرست منابع

1. قرآن کریم، فارسی-عربی، 1381، مترجم مهدی الهی قمشه ای، فاطمه الزهرا،تهران.
2. اتینگهاوزن، ریچارد، 1378، هنر و معماری اسلامی (1)، ترجمه یعقوب آژند، تهران: نشر سمت.
3. تناولی، پرویز، 1385، طلسم، گرافیک سنتی ایران، تهران: بن‌گاه.
4. تناولی، پرویز، 1386، قفل های ایران، تهران: بن‌گاه.
5. حکمت، علی‌اصغر، 1361، امثال قرآن، تهران: بنیاد قرآن.
6. خلیلی، ناصر،1387، ابزارآلات علمی، جلد11، مترجم علی مازندرانی، تهران: کارنگ.
7. دادور، ابولقاسم، منصوری، الهام، 1385، درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران در عهد باستان، تهران: دانشگاه الزهرا و کلهر.
8. رسولی محلاتی، سید هاشم،1373، تاریخ انبیاء، تهران: فرهنگ اسلامی.
9. صدرالمتالهین، 1368، الاسفار الاربعه، جلد 9، قم: نشر مصطفوی.
10. طباطبایی، محمد حسین، 1374، تفسیرالمیزان، جلد3، قم: دفتر انتشارات اسلامی.
11. محسنیان راد، مهدی، 1385، ارتباط‌شناسی، چاپ هفتم، تهران: سروش.
12. یاحقی، محمد جعفر، 1388، فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: فرهنگ معاصر.
13. M.cole,Herbert, 1972,*African Art and leader ship*, University of Wisconsin Press.

دو فصلنامه تحلیلی- پژوهشی آرایه
شماره 3، پاییز و زمستان 1392
صفحات : 86-77

تأملی بر نماد گرایی رنگی در نگاره معراج حضرت رسول (ص) اثر احمد موسی

شیما ناصریان اصل*، دکتر سمیه امیدواری**
** دانشجوی کارشناسی ارشد رنگرزی و مواد اولیه،دانشگاه علم و هنر ،دانشکده هنر و معماری،گروه فرش،یزد،ایران*
***استادیار دانشگاه علم و هنر، گروه معماری،یزد،ایران*

چکیده
داستان معراج رسول اکرم (ص) رایج‌ترین مضمون دینی در حوزه نگارگری اسلامی است که همواره بستری مناسب برای خلاقیت و نوآوری نقاشان فراهم نموده است. نقاشی ایرانی از سده هفتم هجری قمری تا سده‌ی یازدهم از اوج و فراز خاصی دررنگ و فرم برخوردار بوده است .این تحقیق بر آن است تا به بررسی و تحلیل رنگ های به کار رفته در معراجنامه‌ی"احمد موسی"متعلق به دوره ایلخانی بپردازد. در ابتدا به تاریخچه نگارگری از نقطه آغازین تا اوج این هنر پرداخته و سپس به بررسی معراج و روایات منتسب به آن از منطر قرآن کریم می پردازد. این تحقیق با معرفی نگاره معراج رسول در دوره ایلخانی (احمد موسی) به رنگ‌های مورد استفاده در این نگاره و بررسی مفاهیم و معانی رنگ های موجود در آن پرداخته است . نتیجه حاصل از این تحقیق نشانگر آن است که نمادهای رنگی به کار رفته در هر دوره توسط نقاش و بر اساس پیروی از اندیشه زمان و بهره گیری از مبانی و فلسفه عارفان آن دوره شکل گرفته است. در این نگاره جلوه‌های رنگ آمیزی، جای توجه به حجم نمایی را گرفته و کوشش زیادی برای حجم نمایی را گرفته و کوشش زیادی برای حجم نمایی در جامه و لباس نشده است و رنگ ها سرشار از شور و هیجان است.

واژگان کلیدی: رنگ ، معراج ، احمد موسی ، نگاره ، نمادگرایی

1. مقدمه

سفر معراج دعوتی بود از جانب خداوند که بر پیامبر بزرگوار اسلام حضرت محمد (ص) موهبت شد که اقدامی رفیع برای یقین پیامبر و امت اسلام بود تا آنچه پیامبر اسلام ایمان داشته را به صورت عینی حس کند. "معراج"، در لغت به معنای بالا رفتن و صعود کردن است.[1] شرح این موضوع از معروفترین و جالب ترین مضامین هنر دینی در جهان اسلام به شمار می رود که به واسطه هنرمندان بزرگ در ادوار مختلف به تصویر در آمده است . سفری که از «سرزمین های آبی و طلایی رنگ بهشتی ،همراه فرشته هایی با بال های رنگارنگ شروع شده و به دنیایی از سایه های دوزخی که در آن شیاطین ودوزخیان را شکنجه می کنند ،ختم می شود .»(سگای ،1385:ص11) یکی از این نگاره های زیبا که به این مضمون پرداخته مربوط به نیمه اول سده 9هجری قمری است که توسط احمد موسی هنرمند دوره ی ایلخانی به تصویر در آمده است که جهان مذهبی و عرفانی از طریق نمادها به تصویر در آمده است. یکی از این نمادها، عناصر رنگ است که هنرمند به واسطه پیروی از مبانی و فلسفه عارفان پرداخته است و نگارگر با توجه به درک عمیق از مفاهیم، رنگها را در جای خود و به نحو احسنت به کاربرده است. در نگارگری رنگ، موضوعی بسیار پر اهمیت می باشد و اصولاً نقش و رنگ در تناسب با یکدیگر در هنر نگارگری ظهور می کنند. نگارگر عالمی را به تصویر می کشد که چشم دیگری شاهد آن است و تاریکی بر آن متصور نیست، این عالم بهشت است و از این رو گفته اند که نگارگران تصویر بهشت می کشند. در این تحقیق ابتدا سعی شده است به جایگاه نگارگری و پدیده معراج رسول اکرم (ص) و خصوصیات آن و سپس به استخراج نمادهای رنگی به کار رفته در تصویر و مفاهیم آنها در نگاره ی معراجنامه احمد موسی پرداخته شود.

2. جایگاه نگارگری قبل از اسلام وبعد از اسلام

آغاز نگارگری در ایران را می توان تا هزاره های پیش از میلاد پیگیری کرد.نخستین آثار بر جای مانده از سکونت انسان که در شمال ایران یافت شده ،از نظر تاریخی به دوران پالئولتیک باز می گردد.اما مهمترین تصاویر از دوران غارنشینی در ایران به غرب و در منطقه لرستان ارتباط پیدا می کند. هنر نگارگری قبل از اسلام بر پایه و اساس نگاره ها و نگارگری مکتب مانی استوار است. با ظهور اسلام در ایران نگارگری رویه ای جدید به خود گرفت و هنرهای اسلامی بیشتر در «تجرید » ظهوریافتند، به عبارت دیگر ، هنرهای اسلامی ،هنری «تجریدی » و «عرفانی» شدند. علت آن هم سازگار نبودن فلسفه و تفکر اسلامی با «طبیعت پردازی» است. نقاشی تا قرن‌ها در خدمت کتاب آرایی بود و از حدود قرن دهم هجری قمری به صورت مستقل مطرح شد.

در ابتدای اسلام نقاشی های ایرانی بیشتر تلفیق سنتهای تصویری کلاسیک، بیزانس و مانوی بود و نیزنوعی واقعگرایی توصیفی را در آثار مختلف می‌توان تشخیص داد(پاکباز ،1383:ص 353).به مرور زمان نقاشی‌ها با خصوصیاتی بیشتر ایرانی رواج یافت که می توان به شاهنامه کاما که دارای 45 نگاره و مربوط به دوره‌ی سلجوقی باشد نام برد. در طی تحولات تاریخی فرهنگ های مختلفی بر نگارگری ایران تأثیر گذاشت که از جمله می‌توان به عناصر چینی ظهور کرده تیموری دانست. نگارگری در دوران معاصر در برگیرنده‌ی چشم اندازهای متفاوتی از هنرمندان مینیاتوریست ایرانی است که غالباً با سود جستن از مینیاتور سنتی گامی دیگرگونه و متفاوت از آن برداشته‌اند،گاهی به دور از عینیت های ملموس و مادی است با عینیتی که به نوبه ی خود سرشار از ذهن گرایی و اندیشه‌های عرفانی ادب و هنر پارسی است. گاهی

سبک و سیاقی شخصی و به دور از تکرار مکررات رایج مینیاتور است. به همین منوال ، سوای مضمون ،فرم های سنتی را نیز در هم می شکند و به سمت و سوی نقاشی به پیش می تازد.

3. معراج پیامبر و شرح و تفاسیر آن

سفر معراج دعوتی الهی است که بر پیامبر بزرگوار اسلام حضرت محمد(ص) فرستاده شده است. این سفر به عنوان اقدامی رفیع برای تعیین پیامبر و امت اسلام قرار داده شده است، زیرا که پیامبر به کلام خداوند ایمان داشته است ولی به عینه حضور در جهنم و بهشت را حس نکرده بود. هدیه معراج پیامبر اکرم(ص) برای امت اسلام روایات و احادیثی است که موجب حیرت بیشتر مسلمانان گردید و باعث شد که آنها حقیقت اعمال خوب و بد را حس کنند (کوپر، 1380:ص 253).

1.3. معراج در قرآن کریم

معراج از لغت عروج به معنای بالا رفتن است. واژه«معراج» در زبان عربی به معنای بالارفتن و صعود کردن است، وقتی گفته می شود«عرج فی السلم» یعنی از نردبان بالا رفت و «عرج به» یعنی بالا برده شد. در قرآن ، به معراج پیامبر اسلام اشاره شده است. نخستین آن، سوره «اسرا» است که تنها بخش اول سفر را بیان می کند که از مکه و مسجدالحرام به مسجد الاقصی و بیت المقدس صورت گرفته است.(سوره اسراء، آیه 1)

2.3. معراج در روایات

در منابع روایتی اسلام روایات زیادی درباره معراج وارد شده است که بسیاری از علمای اسلام، تواتر یا شهرت آن را تصدیق کرده اند[7].

- امام باقر(ع) در ضمن روایتی فرمود:«ولکنّه اسری به . . . و شاره بیده الی السماء و لکن، پیامبر را از مسجدالحرام تا آسمان ها سیر داد»[8]
- زمخشری حدیثی را نقل نموده است که در قسمتی از آن چنین آمده است:«مرقد عروج الی السماء فی تلک اللیله . . . و انه لقی الانبیاء و بلغ البیتا لمأمور و سدره المنتهی، در حالی که سیرداده شده بود بسوی آسمان ها در این شب و عجائب آسمان به او نشان داده شده، و انبیاء را ملاقات نموده بود و تا بیت لمأمور و سدرالمنتهی سیر نمود»[9]

معراج نامه شرحی است که به صورت نثر و یا نظم درباره پدیده معراج پیامبر نگاشته شده است.لازم بذکر است که بعضی از نسخ به تنهایی روایت کاملی از معراج نامه هستند و بعضی نیز در درون متون ادبی؛ روایت و تصویرسازی شده اند مانند خمسه نظامی. تعداد معراج نامه های منثور و منظوم زیاد است، به عنوان مثال نظامی گنجوی حدوداً 10 قطعه شعر درباره معراج پیامبر اکرم سروده است.

اما در این میان تعداد معراجنامه های مصور شده محدود است. دو نسخه معراج نامه وجود دارد که به صورت آلبوم مجزا تفکیک شده است، یکی معراج نامه ای است که در دوره ی ایلخانان در تبریز به سال (718-735 ه .ق) مصور شده است. معراجنامه مذکور در کارگاهی که هنرمند جلیل القدر ایرانی استاد احمد موسی، سرپرستی آن را برعهده داشته مصور شده است و دیگری، معراج نامه ای است که در زمان حکومت اسکندر سلطان در هرات به سال(842 ه .ق) نگاشته و مصورسازی شده است. در مورد این معراج نامه اطلاعاتی مکتوب و مستند زیادی وجود ندارد و رقعه های نگارگری می باشد.[10]

عناصر تصویری معراج شامل جزئیات فراوانی است، اما از عناصر ثابت و نمادهای این نگاره، پیکره ی پیامبر اکرم(ص)، براق و فرشتگان می باشند. البته در معراجنامه های مختلف نحوه ی حضور این عناصر برحسب فراز داستان تغییر می کند و پررنگ یا کم رنگ می شود. در

اشعار و متون براینکه براق موجودی فرازمینی و غیرمادی بوده تاکید فراوان شده است. آمده است که براق تاج بر سر داشته که علاوه براینکه زینت بخش اندام او بوده، زیوری آسمان است و فلزات گرانبها و گوهرها به شخص تاجدار قدرت زمینی نیز می بخشد، همینطور آمده است که براق طوقی مرصّع نیز در بر دارد.

3.3. معرفی نگاره معراج حضرت رسول در دوره ایلخانی(اثر احمدموسی)

تصویر شماره 1:پیامبر(ص) سوار بر دوش جبرئیل منسوب به استاد احمد موسی،مکتب تبریز اول در دوره ایلخانی

در سال 951 هجری قمری، امیر ابوالفتح بهرام میرزا برادر تهماسب صفوی که صادقی بیک افشار در «مجمع الخواص» او را «میرزایی خودش بی‌نظیر و سخنش دلپذیر، گفتارش شیرین و اشعارش رنگین» (آژند،1384 : ص37) معرفی می‌کند، از آن جا که «علاقه فراوانی به خطاطی پیدا می کند به دوست محمد دستور می دهد که اوراق پراکنده آثار استادان گذشته و حاضر را گرد آورد» (بینیون،1384:ص414). و مرقع معروف بهرام میرزا را فراهم نماید که هم اکنون در موزه توپ‌قاپی‌سرای استانبول نگهداری می‌شود. مرقع بهرام میرزا به خاطر دیباچه با ارزشی که دوست محمد بدان افزوده از حیث تاریخ‌نگاری هنرمندان سده 9 و 10 هجری قمری، حائز اهمیت‌اند. این مرقع با ارزش دارای تصاویری از معراج حضرت رسول است که دوست محمد در دیباچه خود آن را متعلق به معراج‌نامه احمد موسی معرفی می‌کند.

وی که در اوایل سده 8 هجری قمری می‌زیسته، این معراج نامه را برای سلطان ابوسعید ایلخانی مصور کرده و صحنه‌های بی‌نظیری از پیامبر اکرم(ص) را در آن به نمایش گذاشته که گویای ویژگی‌های ساختاری نگارگری ایلخانی در ترسیم چهره و پیکر پیامبر(ص) نیز هست. به طور کلی در آثار دوره ایلخانی و بعدها در دوره تیموری، پیامبر اسلام با حداقل عناصر مقدس و عمدتاً به واسطه قرارگیری در نقطه عطف ترکیب بندی از افراد دیگر متمایز می گردید (برند،1388:ص75).

دوست محمد در دیباچه خود، ضمن این که سرچشمه نقاشی سنتی ایرانی را به دوره حکومت سلطان ابوسعید نسبت می‌دهد، می‌نویسد: «در زمان او استاد احمد موسی، شیوه جدیدی در ترسیم نقاشی(به ویژه چهره) ابداع می کند».(برند،1383:ص141) وی «که شاگرد پدر خود(بود)، پرده گشای چهره تصویر شد و تصویری که حالا متداول است، او اختراع کرد» (بینیون، 1384: ص415). نخستین تصاویر به‌دست آمده از معراج حضرت رسول(ص) مربوط به حکومت ایلخانیان654-750 هجری قمری می باشد.این تصاویر متعلق به کتاب جامع التواریخ است که از هاشورزنی نقاشی چینی دوره تانگ استفاده شده است.

قلم‌گیری‌های زمخت جامه‌پردازی، به وضوح بین النهرینی است. پیکره ها بلند قامت و برخی از تصاویر الگوهای بیزانسی ر به یاد می‌آورند. (پاکباز،1383:ص61)
نقاشی‌های معراج‌نامه این دوره منسوب به احمد موسی است.در این نسخه نخستین بار است که موجودات عجیب و غریب و ترکیبی ظاهر می شود. جهت حرکت تصاویر از سمت راست تصویر به سمت داخل کادر است و عمده رنگ های مورد استفاده، قرمز و رنگ های گرم است.

4. اهمیت نمادگرایی رنگ‌ها در نگارگری ایرانی

رنگ ها که خود از طبیعت، فلزات و مواد معدنی گرفته شده اند به صورت ناب در اثر هنری بکار می رفت چرا که «اعتقاد نگارگران بر این بود که هر شئی موجودیت مستقلی دارد و چیزی که دایماً تغییر می کند اصیل نیست و بنا به همین اعتقاد برای هر شیء یک رنگ جداگانه می‌گذاشته» که استقلال در رنگ‌آمیزی هر جسم به‌جز بالابردن رنگینگی کار موجب افت درخشندگی رنگ ها نیز می‌شود. رنگ‌های نگاره‌های ایرانی نور را در درون خود دارند و نور از دورن رنگ متبلور می شود. همان‌طور که گفته شد در نگارگری ایرانی همه شخصیت‌ها، شی ها از نظر رنگ‌آمیزی با خلوص رنگ از طبیعت گرفته می شده تا بازتاب‌هایی بی نظیر داشته باشندو به واسطه‌ی رنگ ها دنیایی ماورایی را به‌وجود می‌آورند.
یکی از عناصر زیباشناسی در آثار نگارگری ایران، علاوه بر تقسیمات هندسی مکان و اشکال، ترکیبات حیرت انگیز و مسحورکننده رنگ و نور است. همان طور که در صور نگارین نقاشی ایرانی مشاهده می شود، سطوح دو بعدی رنگین فاقد سایه و سایه روشن حاکی از تصویر فاقد منبع نور واحد است. نور در نقاشی ایرانیبه صورتی بسیار خاص و متمایز از هنرهای تصویری سایر ملل، جلوه گر شده است. نور موجود در نگاره های ایرانی از اثرات مستقیم و خواص طبیعی نور محسوس پیروی نمی‌کند. حضور و تاثیر این نور خاص، در درخشش ناب رنگ نگاره‌ها، عدم حضور سایه روشن، استفاده و کاربرد رنگ طلایی و ترسیم هاله های نور پیرامون سر شخص جلوه گر شده، که این جلوه گری خود نشان از نور فراحسی و غیرمادی دارد، گویی نگارگر ایرانی، تصویر گر عالم مثال و برزخی است.
بزرگان عرفان، برای دنیای سیر و سلوک و شهودشان قایل به رنگهای متفاوت و متناسب با هر مرتبه و مقامی بوده اند که این انتساب رنگ ها که نمادین و نشانه ای از مرتبه سلوک است در به کارگیری رنگ متناسب با اشخاص گاه در بررسی نگاره های ایرانی اعجاب انگیز می گردد. در کاربرد نمادین نظام هفت رنگ، سپید، سیاه و سندل به ترتیب با نزول، عروج و انبساط مترادف می گردند.[15] که سپید ترکیبی از همه رنگهاست، ناب و پاک و بی آلایش. رنگ نور محض است پیش از آنکه تجزیه شود و نمادی از توحید است و سیاه نابودی نفس است و سیاه سترکعبه، راز وجود نور متعالی و رنگ الهی است[16]

5. رنگمایه های مورد استفاده در نگاره معراج رسول

نگارگران در دوره ایلخانی (708 ه.ق/14-13 م) وسعت بیشتری از رنگها را برای رنگ آمیزی آثار خود بکار برده و به عبارتی به رنگهای ترکیبی دیگری توجه می کند. رنگهای سرد قبلی جایش را به رنگهای گرم داده و با ایجاد تعادل چنان هماهنگی بین رنگهای تند ایجاد کرده که چشم در یک جا نمی ماند. در نگاره معراج نامه احمد موسی همچون سایر آثار ، رنگ سبز، قرمز و آبی به صورت کاملاً مشخص بکاررفته است و گاهی «زمینه ها به گل ماشی که آشکارا به جای رنگ طلایی استفاده می شده، در می آیند»(بینیون،1383:ص92) به طور کلی رنگ های به‌کاررفته در نگارگری که از رنگینه‌های معدنی حاصل می

شدند به صورت ذیل است: سرخ(سنگرف)، زرد (زرنیخ)، سبز (زنگار)، آبی (لاجورد)، سیاه (گرانیت)، قهوه ای روشن(رس)، سفید(سرب)[17]. [5]

رنگ‌های به کار رفته در نگاره‌ی معراج نامه احمد موسی به این ترتیب هستند:

1.5. جامه آبی و دستار سفید پیامبر

نگارگر با توجه به درک عمیق از مفاهیم، رنگها را در جای خود و به نحو احسنت به کاربرده است. در تحلیل رنگ به کار رفته در دستار پیامبر اکرم(ص) باید اینگونه اذعان داشت که رنگ سفید معصومیت غیرقابل لمس و درک نشدنی را به همراه دارد.«رنگی که به صفا نزدیکتر است، اولی باشد و آن سپید است که صورت و فطرت اصل دارد.» (باخرزی،1345:ص35) سفید را رنگ خدایی دانند.«رنگ بیاض دلیل اسلام، ایمان و توحید است و سواد، ضدآن کفر، شرک»(همان، 42). در این باره آیت اللهی در کتاب خود می آورد، روشنایی هدایت و رستگاری است، هدایت از گمراهی ها و تیرگی ها به سوی خداپرستی، زیرا خداوند است، نور آسمان هاو زمین.سفید نماد وجود مطلق و منشاء هستی است. این بهترین رنگ برای نشان دادن شخصیت بزرگی چون حضرت محمد (ص) که معصوم و احسن الخالقین است.

اهمیت رنگ سفید به طور کلی در تمام ادوار مختلف مورد توجه بوده است. به عنوان مثال عقل عاملی است که بنا به ماهیت خودش سبب کشف پدیده ها در ساحت ادراکی انسان می شود که در تمدن اسلامی می گوییم: العقل نور. پس جنس عقل از نور است و نور ماهیتاً سفید است، به این نتیجه می‌رسیم که بهترین رنگ برای دستار پیامبر است. رنگ لاجورد طبیعی نیز که دارای طیف‌های مختلفی از کبود آسمانی تا آبی تیره است، بیننده را ناخوداگاه به یاد ژرفای آسمان ها می اندازد و شاید همین امر سبب شده تا هنرمند ایرانی آن را برای لباس پیامبر که در حال رفتن در محضر خداست به کار گیرد گذشته از آن که درخشش و تلألو طلای ناب در کنار رنگ لاجورد زیبایی بی همتایی را به نمایش می گذارد.

فیروزه نیز که از طیفی ما بین آبی و سبز برخوردار است، حالت قداست خاصی را به کار می بخشد و نشانگر و مبین قداست و معنویت است. علاوه بر آن رنگ آبی لباس پیامبر(ص) همواره متوجه درون است و جنبه های گوناگون روح آدمی را نشان می دهد در فکر و روح او داخل می شود و با روان او پیوند می خورد، آبی معنی ایمان می دهد و اشاره ای است به فضای لایتناهی و روح، آبی سمبل جاودانگی است. آسمان بیکران، فرازمینی بودن و جدا شدن از زمین و خاکیان، آب و روشنایی، آرامش و تلطیف کننده روح انسان جلوه دهنده و پاک کننده زمین از خصوصیات و معانی آبی است. همچنین رنگ پیروزه نیز رنگی برای جامه صوفیان است که آن را نشان فقر و زهد دانند(صارمی،1373 :ص 246- 247).

2.5.آسمان و زمین طلایی – کوه های مخروطی شکل سفید

رنگ و درخشش طلای ناب گذشته از آن که به اثر هنری زیبایی بی بدیلی می بخشد، سمبل و نماد ذات باری تعالی است، زیرا هیچ رنگی در تلألؤ خورشید گونه طلا را ندارد. بنابراین هنرمندان مبدع نگارگری، رنگ طلا را نمادی از پرتو افشانی ذات خداوند رحمان و رحیم قرار داده‌اند.

رنگ طلایی زمینه که بیانگر آسمان معناست زیرا آسمان عالم رنگ کبود دارد. تقریباً در تمام اندیشه های شرقی آسمان‌ها طبقات مختلف دارند. در قرآن نیز آسمان 7 طبقه است. هرچقدر شما از این طبقات بالاتر بروید از جرمانیت ماده کاسته می شود و به درخشانی نزدیک می شود. بر قالب این ایده است که برای تصویرگری آسمان مثالی از رنگی استفاده شده که حقیقت معنوی نزدیک تر

باشد. چون از جرمانیت کاسته شده و به تجرد افزوده می شود و تجرد طلایی و آن مرکز نوالانوار سفید است. رنگ های ما در نگارگری از عالم واقع در معنای اول فرار می کند و به یک واقعیت فراتر پناه می برد.

3.5. لباس سرخ جبرئیل با ردای طلایی

این رنگ با قرارگرفتن در کانون توجه عرفا، معانی نمادین ویژه ای دارد. به دلیل شباهت این رنگ به خون که مایه ی حیات انسان است، رمز شادی و زندگی است و به این دلیل آن را گاه رمز شهادت دانسته اند همچنان که جامی در یوسف و زلیخا به آن اشاره دارد:

که سرخی در خور آمد خرمی را
نشاید جز کبودی ماتمی را (مثنوی یوسف و زلیخا، 209)

نظامی نیز به این قضیه اشاره دارد:

سرخی آرایش نو آیین است
گوهر سرخی را بها، زین است
درکه گوگرد سرخ شد لقبش
سرخ آمد نکوترین سلبش
خون که آمیزش روان دارد
سرخ از آن شد که لطف جان دارد
در کسانی که نکویی جویی
سرخ رویی است اصل نکویی (نظامی ، ص 244)

از نگاه مولانا این رنگ بهترین رنگ هاست:

بهترین رنگ ها سرخی بود
وان زخورشید است و از وی می رسد

بر اساس همین نگرش است که می توان دیدگاه مولانا را از نقل حدیث نبوی(ص) « ما رأیت الله لا بلباس الاحمر» که بیشتر حالتی مکاشفه ای دارد و بوی شطح از می آید، توجیه کرد.(افلاکی المعارفی،1385:ص280) به همین دلیل است که گاه در داستان های «واقعه محمد» از تناسب رنگ سرخ و خداوند به صورت رمزی و پوشیده سخن به میان می‌آید.

جبرئیل نیز چون از جانب خداوند مامور به انجام این فریضه بزرگ بوده می توان گفت نگارگر استفاده از این رنگ را برای این عنصر برگزیده است،این نور از کم بسامد ترین نورها در سمبولیسم رنگ های عرفانی است؛ اما در جهان متناقض نمای عرفانی این رنگ با رویکرد دوگانه، گاه متأثر از فرهنگ قرآنی، با معنایی مثبت و گاه متأثر از دلالت های طبعی و طبیعی، بار معنایی منفی دارد؛صوفیه نور زرد را رمز غلبگی نورروح(رازی،1361:ص 306). وآن رادنباله ی نور سرخ می دانند و دلیل استفاده از رنگ زرد در کنار آن نیز می تواند به همین دلیل باشد(همان ص 306 و مجموعه آثار شبستری، 1383:ص 394). گاه نور زرد، نماد کمال است و نمادی از زهد و درویشی دانسته اند، همچنین نمادی از پیدایی و فرود نور و روشنایی، خورشیدو آغاز زندگی.

5.4.کمربند سرخ و سبز جبرئیل

رنگ شنگرف یا شنجرف نیز رمز طبایع متضاد وجود آدمی است،زیرا خود این ماده از درهم آمیختن جیوه و گوگرد پدید می آید.گوگرد، مبین خواص فاعلی ماده است و جیوه، معرف خواص انفعالی ماده است. از طرف دیگر فلز جیوه نمایانگر مرتبه کمال فرشتگان و سمبل فرشته خویی است که همانا جان آدمی است و اشاره به وجه مادی و قالب خاکی آدمی دارد.[18]

در معانی رنگ، رنگ سرخ و سبز مکمل یکدیگرند و به سبب مهارت نگارگر در استفاده و ترکیب بندی رنگها به احسنت رنگ سرخ و سبز را به گونه ای که هم از لحاظ معانی عرفانی و هم از نظر بصری مکمل یکدیگرند دو رنگ را در کنار یکدیگر به کار برده است.

سبز، رنگ زنده دلان وعالی همتان است و این رنگ را پیامبر بسیارپوشیده وبه غایت پسندید، چنانچه دررساله سیرجانی آمده : "هر که این رنگ جامه بپوشد باید که چون سبزه خندان و خرم باشد و مانند آب حیات بخش".(کاشفی سبزواری، 1384:ص 168)در قرآن به رنگ سبز اشاره شده ولباس بهشتیان و جایگاه آنان از دیبا و حریر سبز آمده است(الرحمان،76). عمامه، عبای ابریشمی و شال کمر سبز رنگ نشان سیادت و نماد عینی قداست معرفی شده است. سبز برای مسیحیان نمایانگر امیدو افتخار و نزد ایرانیان نیز نشانه خیراست و امیدواری. در روان‌شناسی، سبز را کاملترین رنگ‌ها می دانند و می-گویند افرادی که این رنگ را برمی‌گزینند از لحاظ شخصیتی افراد مثبت و کاملی هستند. رنگ سبز نماد پیام آور صلح و طراوت و بیانگر ثبات قدم و استقامت است.در مذهب، سبز نماد ایمان و عقیده و در اعیاد، مظهر رستاخیز و محشر است. به تعبیر علاء الدوله سمنانی(عارف قرن 7 ه-ق) مقامی در وجو د انسان نورانی که تصویری از ذات الهی است، نور سبز درخشان دارد. تعبیر او از این نور، نور مطلقی است که صفت خاص حق است، منزه از حلول و اتحاد و مقدس از اتصال و انفصال، متجلی شود[22].

6.5. رشته های سیاه و بلند موهای جبرئیل

بی شک رمزناکترین رنگ ها، رنگ سیاه است. به گونه ای که گاه در معنای ایجابی، نوری از نورهای خداست که بر روی ابلیس نشسته است و گاه در معنای سلبی، رمزی از «کفر و شرک و شک»(اوراد الاحباب، ص 40) یا «ظلمت و گناه» (نفحات الانس، ص 289 و رسایل جامع خواجه عبدالله انصاری، ص 51) و نماد آرزوهای نفسانی است و گاه نماد کثرات وتعینات است، «زیرا که کثرات به حسب ذات خود ظلمت و عدم اند»(مفاتیح الاعجاز، 96).

سیاهی بهترین رنگ برای نشان دادن بی علاقگی به زخارف دنیوی و تعلقات نفسانی است، نماد سکوت در جهان آغاز خلقت، و همچنین رنگ جهان در حال انتظار است.

نتیجه‌گیری

اگر نگاهی موشکافانه به نگاره های ایرانی در دوره های مختلف بیندازیم، متوجه می‌شویم که رنگ سبز، قرمز، آبی و زرد که در چرخه رنگ روبروی هم و در دورترین فاصله هستند در صفحه نگاره ها چه پیوند نزدیک با هم دارند و مکمل یکدیگر هستند. با مشاهده نگاره ها می‌توان به این نکته دست یافت که نگارگران در کاربرد رنگ ها در کار خود با انتساب آگاهانه از فتوت نامه ها و آیین‌نامه‌های هر مسلک که خط دهنده رهروان آن هنر می بوده‌اند استفاده کرده‌اند.

نسخه خطی با موضوع معراج حضرت رسول که نگاره آن به دستان استاد احمد موسی به تصویر در آمده، از مهم‌ترین آثار تصویری با مضمون دینی در نگارگری ایرانی است. در نگاره احمد موسی کوشش زیادی برای حجم نمایی در جامه و لباس انجام نشده است و جلوه های رنگ آمیزی جای توجه به حجم نمایی را گرفته است .استفاده از رنگ های گرم فضای پویایی را مملو از شور و هیجان به وجود آورده است نوع رنگ بندی و انتخاب رنگ ها فارغ از تأثیرات شرق دور است. در این نگاره، نگارگر با الهام از مکاتب دوره خود و سرمشق گرفتن از عقاید و درس های عارفان فضایی را متصور کرده که جهانی ورای جهان خاکی را متصور می شود. نگارگر به دلیل اهمیت موضوع و قداست آن تمام هنر خود را برای به کارگیری هر چه بهتر عناصر، از جمله رنگ به‌کار برده است. برای مثال به کاربردن رنگ سفید که در ادوار مختلف مورد توجه بوده است.عقل عاملی است که بنا به ماهیت خودش سبب کشف پدیده ها در ساحت ادراکی انسان می شود که در تمدن اسلامی، العقل، نور گفته می‌شود.

به‌واسطه عقل یا علم حقیقی ، پرده تاریک هستی را کنار می‌گذاریم و به‌وسیله عقل قادر به کشف ظاهر و باطن هستی می شویم پس جنس عقل از نور است در نتیجه بهترین گزینه برای انتخاب رنگ دستار، می‌توانسته باشد. نگارگر با ایجاد تعادل چنان هماهنگی بین رنگ‌های تند ایجاد کرده که چشم در یک جا نمی‌ماند و در تمام تصویر در گردش است و رنگ‌ها معنایی فراتر از واقعیت می‌یابد.

فهرست مراجع

1- قرآن کریم
2- -محمدی ، ایران ، دوالو ، منصور(1383) ،تاریخ هنر ایران ، ،تهران شرکت نشر چاپ و نشر کتابهای درسی ایران.
3- -شریف زاده ، سید عبدالمجید(1383) ،تاریخ نگارگری،چاپ1،موسسه فرهنگی هنری کمال هنر.
4- -گیبسن، کاتاری (1382)زبان رمزی نگارگری، پرویز مرزبان چاپ 2 ، ناشرعلمی فرهنگی.
5- پاکباز، رویین(1383)نقاشی ایران از دیر بازتا امروز،چاپ3، زرین و سیمین ،تهران.
6- کوپر،جی سی(1379) فرهنگ مصور نمادسنتی ، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند،چاپ 1، فرهنگستان هنر،تهران.
7- مکارم شیرازی ،ناصر(1381) تفسیر نمونه ،جلد دوازدهم،چاپ 1، دارالکتاب اسلامیه تهران.
8- فیض کاشانی ،محسن(1402ه.ق.) ،تفسیر صافی ، ج3،بیروت،مؤسسه الاعلمی مطبوعات.
9- مغنیه،محمد جواد(1369)، الکاشف،ج2،مؤسسه دارالکتاب اسلامی.
10- آژند، یعقوب(1384) مکتب نگارگری تبریز، قزوین، مشهد، فرهنگستان هنر، تهران،.
11- بینیون و دیگران(1383) سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمه محمد ایرانمنش،امیرکبیر، تهران.
12- برند،باربارا(1383)،هنراسلامی،ترجمه مهناز شایسته فر،موسسه مطالعات هنراسلامی،تهران.
13- انصاری ،خواجه عبدالله(1349) رسایل جامع خواجه عبدالله انصاری ، تصحیح وحید دستگردی،چاپ 3، فروغی، تهران.
14- پاکباز، رویین(1383)نقاشی ایران از دیر بازتا امروز،چاپ 3، زرین و سیمین ،تهران.
15- شبستری، شیخ محمود(1383) گلشن راز، با تصحیح و حواشی و تعلیقات نوربخش، یلدا قلم، چاپ ۲،1383.
16- افلاکی المعارفی،شمس الدین احمد(1385) مناقب العارفین، چاپ 4 ، با تحصیصات و حواشی و تعلیقات و بکوشش تحسین بازیجی ، دنیای کتاب ، تهران .
17- رازی ،نجم الدین،(1361) برگزیده مرصادالعباد،با مقدمه محمد امین ریاحی توس،تهران.
18- صارمی،سهیلا(1373) مصطلحات عرفانی و مفاهیم برجسته در زبان عطار،چاپ 1،تهران.
19- حافظ، شمس الدین محمد(1369) دیوان حافظ به کوشش خطیب رهبرصفی علیشاه،چاپ 6،تهران.
20- -کاشفی سبزواری،مولاحسین واعظ، بی تا (1384) فتوت نامه سلطانی،به اهتمام محمدجعفر محجوب، بنیاد فرهنگ ایران،تهران.
21- لاهیجی محمودی ،محمد(1337) مفاتیحالاعجاز فی شرح گلشن راز؛ ، تهران.
22- نصر، سید حسین(1375) هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان ،تهران: سوره.
23- آیت اللهی، دکتر حبیب ، حسنی ،رؤیا(1383) "رنگ و شکل در مکتب هرات"، هنرهای تجسمی، شماره 21، صص56-51.
24- نیکوبخت،دکتر ناصر،قاسم زاده،سید علی(1387)" سمبولیسم نور ورنگ در عرفان ایرانی-اسلامی"،مطالعات عرفانی ،شماره 8،صص212-184.

25- ندافی پور، مسعود، افشاری، مرتضی ، مقنی پور، مجید(1390)" بررسی تضادهای هفت گانـه رنگـی در نگـاره از نسـخه(935 هجری) ظفرنامه تیموری، شرف الدین علی یزدی محفوظ در کاخ موزه انگلستان" ، نشریه مطالعات تطبیقی هنـر(دو فصـلنامه علمی پژوهشی) شماره 1 صص 59-76.
26- آیت اللهی،دکتر حبیب الله،غلام حسنی،رؤیا(1381)"رنگ وشکل در مکتب هرات"،هنرهای تجسمی،شماره 20صص،51-56.
27- کمالی، فتانه(1386) " پژوهشی پیرامون پیشینه ی جلوه های بصری نور در نگارگری"، باغ نظر، شماره 8، صص23-34.

دو فصلنامه تحلیلی-پژوهشی آرایه
شماره 3، پاییز و زمستان 1392
صفحات : 104-87

چیستی معرفت شناختی حکمت هنر

دکتراحمد آکوچکیان*، رها سعادتی**
*دانشیار، رئیس مرکز تحقیقات استراتژیک توسعه (رشد)، اصفهان، ایران[1]
**مربی، پژوهشگر مرکز تحقیقات استراتژیک توسعه (رشد) ـ مرکز تحقیقات راهبردی هنر، اردبیل، ایران[2]

چکیده

هنر آشکارگی زیباشناسانهٔ تجربه‌های خود و خودی شدهٔ هنرمند- مخاطب است. تجربه‌ای مبتنی بر دو رکن معنایی، تجربهٔ خودشدگی تا خودبودگی هنرمند- مخاطب و زبان داری این تجربه و آشکارگی زیباشناسانهٔ آن به مدد یکی از انواع زبان، چونان زبان کلمه و کلام در ادبیات، نقش و رنگ در هنرهای تجسمی، فضاهای درونی و بینابینی در معماری و شهرسازی، صدا و صوت در هنرهای موسیقایی و حرکت و اطوار در هنرهای نمایشی است. حکمت هنر اندیشهٔ مبنای جنس بالغ تجربه هنری است. این اندیشه مبنا دارای چه ساختار معرفت شناختی است؟

حکمت هنر جریان اندیشه‌ای بنیان‌نگر رشد معطوف به سطوح بالغ تجربهٔ زیستی است که خویش را همپا با جنس زندگی هنرمند- مخاطب در نوع، مضمون و شکل آشکارگی آن تجربه در یکی از انواع زبان‌های هنر آشکار می‌کند. بدین‌سان حکمت هنر، فهم بنیادنگر رشد منجر به زندگی است که خود را در مضمون و فرم تجربهٔ هنری آشکار می‌سازد. کاوش از چیستی معرفت شناخت حکمت هنر راهبر به دو فصل مفهومی آن یعنی چیستی اندیشهٔ مبنای تجربه باطنی یا تجربهٔ خودشدگی تا خود بودگی و دوم اندیشهٔ راهبر به جنس خاصی از زبان‌داری است. از این رهگذر اندیشهٔ دین شناخت هنر به مثابه حاق بالغ این جنس از اندیشه‌ورزی سر برمی‌آورد که در نقد مقایسه‌ای با دیگر مشرب-های حکمی هنر با شاخصه‌هایی چون گستردگی نظام ادراکی، ژرفای این نظام ادراکی، ظرفیت گذار آن به تجربه باطنی، ظرفیت تبدیل آن به زبان هنر تا زبان‌داری آن و حکمت قرآن‌شناخت- سنت‌شناخت هنر نیل می‌کند و اوج این سامانهٔ معرفت‌شناخت را در اندیشهٔ نیایش‌شناخت هنر تصویر می‌کند. بدین سان هنر معیار بربنیان تجربهٔ معیار خودشدگی تا خودبودگی و زبان زیباشناخت معیار شکل می گیرد. حکمت هنر خاستگاه شناختی این دو فصل معنایی است.

واژگان کلیدی: ن، معرفت شناسی، حکمت هنر، فلسفهٔدین، هستی‌شناسی، انسان‌شناسی.

[1] a_akoochekian@yahoo.com
[2] raha_1010@yahoo.com

1. مقدمه

تجربه‌های خود و خودی شدهٔ آدمی هنگامی که زبان آشکارگی زیباشناختی می‌یابد هنر زاده می شود و آدمی تا بوده است و باشد برای بلوغ این دو فصل معنایی تجربهٔ هنری خویش در تکاپوی بلوغ آن دو بوده است. کدامین تجربه خود و خودی شده و کدامین تجربه باطنی بالغ ترین تجربهٔ ممکن است و کدامین زبان و چه فرم و صورت و شکلی از زبان بیان زیباشناسانه‌ترین زبان آشکارگی آن تجربهٔ باطنی است؟ از این رهگذر سبک هنری، ذوق هنری، فرم و بیان اثر وامدار آن تجربهٔ معیار است. بنیان اندیشهای این تجربه باطنی و نیز تجربه زبانی کانون این تجربه معیاری است. اندیشه معیار هنر کدام است؟ فصلی از این اندیشه در زاویهٔ دید و بینش هنری و جریان فکری هنرمند جاری است و فصلی از فرایند پژوهش هنر در پردازش پاسخ پرسش‌ها و سوالات بر آمده در عرصهٔ تجربهٔ هنری در فصلی از عرصهٔ نقد هنر. حکمت هنر این اندیشهٔ سه وجهی معیار هنر است.

فهمی که منجر به تجربهٔ بالغ خودشدگی تا خودبودگی هنرمند- مخاطب است و فصلی که در برگزینی زبان هنر و فرم بیانی اثر خویش را آشکار می کند. اندیشهٔ منجر به زیست تجربهٔ دینی مضمون بالغ اندیشهٔ هنر بدین قرار، حکمت هنر را فرآوری می‌سازد و حکمت دین‌شناخت هنر خاستگاه اندیشه‌ای هنر معیار دیده می‌شود.

مقالهٔ پیش رو در صدد مروری به تامل بر این چیستی معرفت شناخت است. چیستیی که در مرز معین با اندیشه های مزدوج بیرون دینی میانداری آموزه های قرآنی- اوصیایی و به مثابه آموزه‌های معیار در تجربهٔ هنری یک مشرب خودویژه در اندیشهٔ هنر را به دست می دهد.

تحلیل چیستی حکمت هنر ما را راه می‌برد به مبانی فلسفهٔ دینی هنر تا مبانی فلسفهٔ هنر تا مبانی معرفت شناخت‌هنر تا مبانی هستی‌شناخت‌هنر انسان‌شناخت هنر و تا مبانی زیباشناخت هنر. این سطوح تحلیلی در مقاله پیش رو اندکی تفصیل گرفته‌اند.

2. رویکرد به خاستگاهی تازه در تبیین حکمت دین‌شناخت هنر

خاستگاه معرفت‌شناختی حکمت هنر در حکمت دین-شناخت رشد ـ توسعه و به تعبیری در اندیشهٔ دین-شناخت پیشرفت، به سامان می‌آید. می‌توان با تحلیل کاستی‌های معرفت‌شناخت اندیشهٔ رایج هنر به ضرورت آن خاستگاه بنیادین دررسید. حوزهٔ اندیشه‌ای هنر در جهان معاصر با چالش‌های چندی روبروست. در بیرونی‌ترین لایه و عینی‌ترین سطح مقولهٔ هنر و در حوزهٔ تحقیق و توسعهٔ هنر با چالش در حوزهٔ سیاست‌گذاری و نظام برنامه‌ریزی عرصهٔ هنر، عدم تحلیل عینی واقعیت‌های موجود، کارآمدی‌ها و نارسائی‌ها روبرو هستیم و نیز پرداخت نظام مطلوب هنر به ویژه در حوزهٔ هنجارشناسی از دشواری‌هاست. در این راستا نظام آموزش عالی هنر، به دلیل ضعف ساختاری و درونی خویش توانایی چندانی برای مضمون¬دهی و بنیان‌سازی مدیریت راهبردی چالش‌های توسعه‌ای هنر را ندارد. نسبت فکردینی و آموزه‌های دینی در این عرصه به روشنی بایسته‌ای نگراییده و گفتمان دین شناختی تغییر در عرصهٔ هنر در این مجال جریان کارگشایی کمتری داشته است و همچنان وابسته به اتفاقات نقطه‌ای و وابسته به بروز و افول چهره‌هایند. برجسته‌ترین حضور توسعه‌ای آموزه‌ای دین‌شناختی هنر، در بازخوانی نظام آموزش عالی هنر است. در وجه روانشناختی – انسان‌شناختی مقولهٔ هنر، جریانِ تجربه هنری هنرمند- مخاطب است، در درون هنرمند یک اتفاق، یک فرایند تا آفرینش اثر یعنی همان اندیشهٔ هنر یا جریان فکری در هنرمند ـ مخاطب، وجود دارد، آموزه‌های دین آیا نظام راهبردی کارگشایی از

مرتبه فراانگیزش‌های هنرمند تا بلوغ تجربهٔ هنری و در ذیل آن یک جریان خودویژهٔ فکری را، پیشنهاد می‌کنند؟ سطح درونی‌تر گفتمان دین‌شناختی هنر، یعنی اندیشهٔ هنر در این مرحله اتفاق می‌افتد. سطح سوم و زیرین‌تر تجربهٔ هنر، اندیشهٔ هنر است.

بنیان اندیشه‌ای هنر و ساختار اندیشهٔ هنر، فصل زیرساز یک گفتمان هنری است. زیرساز مفهومی اندیشهٔ دین-شناخت هنر و گفتمان هنر دینی، در همین نظام ادراکی دیده می شود. ایدهٔ پیشنهادی آن است که در چارچوبهٔ اندیشهٔ دین‌شناخت رشد (تفقه در دین)، اندیشهٔ دین‌شناخت رشدنگر (حکمت) هنر، طرح و باز پرداخت می‌شود و در یک افق معرفت شناختی تازه قرار می‌گیرد.

نقطهٔ رهسپاری به پرداخت «گفتمان دین‌شناختی هنر در گذار به جهان پیش رو»، ایدهٔ گذار خودویژه و درونزا به جهان جدید است. فرایندهای درونی تحوّل جهان معاصر ایرانی، از جنبش سیاسی به سطح انقلاب فرهنگی، به ایدهٔ جنبش تولید علم، واخیراً جنبش نظریه پردازی و موضوع تولید پیشاهنگ دانش تمدنی رسیده و به تدریج به زیرساز اصلی بایستهٔ خویش یعنی جنبش معرفت شناختی، نزدیک می‌شود تا یکبار و از نو به پرداخت مبانی معرفت شناختی جهان ایرانی در «اندیشه ودانش پیشرفت» و براین مبنا «دانش تمدنی» و از جمله «اندیشهٔ هنر» دررسد. دغدغهٔ گفتمان درونزای تمدنی، فراخوان به ضرورت پرداخت دانش تمدنی است که این نیز فراخوان به پرداخت درونزای اندیشهٔ ترقی در گذاری معرفت‌شناختی در وجه پیشینی به طرح ایدهٔ مقصود نظر امروز و در وجه پسینی به مدد بازخوانی تاریخ معرفت در فضای دانش ایرانی ـ اسلامی با رویکرد دانش و اندیشه برای تغییر و مدیریت تحول است. درونزایی گفتمان تمدنی و در بنیان آن درونزایی گفتمان تغییر و ترقی، در گرو نظام‌بخشی آن در نقطهٔ گرانیگاه مولّفه‌های هویتی هر قوم و ملّتی است که در فضای هویت ایرانی، عناصر «ایرانی بودن»، «اسلامی بودن» و تجدد و در برآیند آن «سنت و عرف ایرانی» است. این نکته از جمله فراخوان به پرداخت و بازخوانی مستمر بنیان دین‌شناختی تمدن ایرانی است که البته در زیرساز آن پرداخت و بازخوانی گفتمان دین‌شناختی فکر ترقی و بر بنیان آن دانش تمدنی با رویکرد علوم اسلامی، ضروری می‌نماید. «تفقه در دین»، سامانه یا دستگاه ادراکی جامع‌نگر در دین‌پژوهی و بر بنیان آن تفسیر دین‌شناختی پدیدهٔ تغییر، منجر به انذار و تدبیر امر تغییر فردی- اجتماعی تا مرتبهٔ خودتکاپویی جامع در پاسبانی از کیان هویتی خویش است«...فَلَوْ لا نَفَرَ مِنْ کُلِّ فِرْقَةٍ مِنْهُمْ طائِفَةٌ لِیَتَفَقَّهُوا فِی الدِّینِ...» «تفقه دردین» اندیشهٔ دین-شناخت پیشرفت و اندیشهٔ پیشرفت شناخت دین، است. و «ولایت فقیه» در راستای گسترهٔ مفهومی «تفقه در دین» مستند به قرآن-سنت، گفتمان دین‌شناختی مدیریت راهبردی تحقیق و توسعهٔ دانایی‌محور است. ایدهٔ مهندسی فکردینی در بستر «تفقه‌دردین»، تا «ولایت فقیه»، معنی شایستهٔ خویش را یعنی طرّاحی، ساخت و پرداخت اندیشهٔ معطوف به مدیریت ترقی دارد.

هنر، آشکارگی زیباشناسانهٔ تجربه‌های خود و خودی‌شدهٔ هنرمند در پیوند با دنیای مخاطب در سطح فردی و زبان‌دار شدگی نظام تحول تمدنی و تغییر هر جامعه در سطوح پیوسته انسان‌شناختی و علم‌الاجتماعی خویش است. یک گفتمان یا مکتب هنری فصلی از نظام کلان و گفتمان و مکتب تغییر است، در فضای اندیشه و گفتمان دین‌شناختی تغییر نیز، گفتمان دین‌شناختی هنر در نظام کلان ادراکی «تفقه در دین» جایگیر است و در فرایند تغییر کارکرد می‌یابد، همان‌گونه که ایدهٔ مهندسی تحقیق و توسعهٔ هنر فصلی از نظام ولایت فقیه دیده می‌شود؛ بدینروی تبیین گفتمان دین‌شناختی هنر در منظومه

عظیم «تفقه در دین» و ایدهٔ مهندسی تحقیق و توسعهٔ هنر در «نظام ولایت فقیه»، تصویر می‌شود. گفتمان دین‌شناختی هنر، از سویی یک نظریه است بر بنیان دینداری معرفت‌مدار به ویژه در مبانی نظری آن، و از سویی دیگر رو به معیشت و مقوله مهندسی تحقیق و توسعهٔ هنر دارد که البته «فقه در احکام‌نگر» نیز هست؛ و هم از سویی نیز در حاق بلوغ آن در متن تجربت وجودی و نیز فرایند آفرینش و خلق مدام، برمی‌آید و با آن زندگی می‌شود؛ «تفقه در دین»، الگوی معیار رشد را در سه سرفصل الگوی نظام تعلیم و تربیت، الگوی مدیریت فرایند تحقیق و توسعهٔ جامع‌نگر انسانی و گفتمان هنر، به دست می‌دهد؛ و مفهوم معیار در نظریهٔ هنر معیار، اشاره به گفتمان هنر معطوف به آرمان رشد و معنی‌داری زندگی در بنیان‌های نظری یادشده در تجربهٔ هنری یا جریان هنر در هنرمند و در زبان هنر دارد .

نظام آموزش عالی هنر در نظام دانش بنیان مدیریت تغییر، عهده‌دار پرداخت بنیان دانایی «هنر برای فرایند تحقیق و توسعه» است. در چارچوبه نظام کلان اندیشهٔ‌هنر، نظام آموزش عالی هنر به ویژه در پرداخت گرایش هنراسلامی باید گفتمان معیار هنر را واخوانی کرده و به دست دهد. دین به عنوان روش و الگوی زیستی بر آمده از آموزه‌های کتاب و سنت است، دین به مثابه روش و الگوی زیستی برآمده از تفسیر آموزه‌های دین است و این تعبیر الگوی برآمده دارای نسبتی برخاسته از نوع تفسیرهاست و دچار نوعی مدرنیسم روش‌شناختی است. دین به مثابه فرهنگی برآمده از سلوک عرف دینداران در مسیر مسطح دین به مثابه یک مؤلفه فرهنگ فارغ از حقانیت و صحت آن دیده می‌شود. فلسفه دین متکفل این مباحثه، و نظریه برگزیده معطوف به رای اول است. دین یا کیش، الگوی (شامل بینش‌ها، ارزش‌ها و روش‌ها) زیستی ـ فردی، اجتماعی و آشکارگی آن در عرصهٔ هنر ـ رو به آرمان رشد برآمده از نسبت هماهنگ عقل و وحی است. وصف دینی بودن هنر، اقتصاد و... منتسب به جریان این آموزه‌هاست، دینی بودن پدیداری در گرو جریان آموزه‌های دین در فرایند آن پدیدار و تدبیر تغییرات آن پرو به آرمان پیشنهادی دین است. کوتاه اینکه اندیشهٔ دین‌شناخت پیشرفت «تفقه دردین»، خاستگاه معرفت‌شناختی اندیشهٔ هنر و به تعبیری حکمت دین‌شناخت پیشرفت (رشد-توسعه)، خاستگاه معرفت‌شناختی حکمت هنر، است.

3. از مفهوم هنر، گذار به چیستی حکمت¬هنر

هنر خانهٔ اندیشه، خانهٔ سهمی است که آدمیان از دانایی برده¬اند. هنر نمایهٔ اندیشیدن به چیزها چونان جاری در وجود و نه فقط حاضر دردست و یا آماده دردست است (احمدی، 1384، 536) و نمایهٔ تجربهٔ این در خودبودگی هستی است. حکمت هنر در همین تجربهٔ خود بودگی و خودشدگی، جای می‌یابد.

هنر آشکارگی زیباشناسانهٔ تجربه‌های خود و خودی‌شدهٔ هنرمند در پیوند با دنیای مخاطب است و اندیشهٔ هنر، جریان فکری منتج به زاویهٔ دید در «جریان هنر در هنرمند» یا تجربهٔ هنری و نیز جریان فکری در پاسخ به پرسش‌های پیش‌روی اندیشهٔ هنر، در نظام جامع ادراکات، اعم از پرسش‌های حقیقی فلسفی (در مثل هستی‌شناسی هنر) تا پرسش‌های اعتباری مانند اخلاق هنر و نیز جریان اندیشه‌ای در نقد هنری ـ نقد اثر و نقد آرا ـ است.

هنر به معنای یونانی Techne در کتاب ارسطو از جمله فضیلت‌های شناختی، گونه‌ای آشکارگری و کشف و یکی از راه‌های شناسایی و معرفی حقیقت به شمار آمده است. هنر دانایی عملی یا Techne است، اما هم بسته است با فعالیتی انسانی که ارسطو آن را Poiesis می‌خواند. این نوعی آفرینش است که سبب می‌شود، اثر هنری تبدیل به راهی در فهم حقیقت شود. در فهم ارسطویی سرچشمهٔ

هنر، فعالیتی خاص یا مهارت است و هر مهارتی خود ریشه در کاردانی یا دانایی خاصی دارد. ارسطو این «فضیلت نهایی» را هنر می‌خواند. با وجود این، مهم است که بدانیم او هنر و فعالیت هنری را در فهم حقیقت نابسنده می‌دانست؛ زیرا فرجام آنها یکسر خارج از حیطهٔ عمل خودشان قرار دارد. سرچشمهٔ هنر بیرونی است. کسی که کار می‌کند و مهارت می‌یابد، هدف را تعیین می‌کند. به نظر ارسطو در حالی که Techneیعنی فن و هنر، از اینکه فرجام آن بیرونی است، آسیب می‌بیند.

شماری از فضیلت‌ها رها از چنین آسیب‌هایی هستند. از جملهٔ آنها Phronesis است. آن دانایی عملی‌ای که هدف در آن خواناست با خود فراشد فعالیتی که منجر به دانایی می‌شود. در نتیجه، کنش اخلاقی هم محسوب می‌شود که با آن کسی خودش را «می‌سازد». در حالی که Techne دانایی فن و حرفه‌ای است. Phronesis دانایی عملی است که انسان را به سوی Praxis راهنمایی می‌کند. هایدگر در درآمدی به متافیزیک در مورد این معنای Techne نوشت که «نه هنر است و نه تکنولوژی، بل فقط یک شکل دانایی است. آفریدن و ساختن به معنای تولید کردن است». در Techne، موضوع، امری است «حاضر در دست» که موضوع شناسایی علمی و بررسی نظری است، در حالی که در Phronesis، موضوع، منش «آماده در دست» دارد. منش هستنده‌ای که موضوع حقیقت یا Aletheuein است. به بیان دیگر، Phronesis آن با خبری‌ای است که نتیجه‌اش در عمل نمایان می‌شود. هایدگر برای دانایی ناشی از Techne (به معنای رایج آن در ادبیات یونان باستان) چندان ارجی قایل نبود. به گمان او ما باید در پی کشف یا ابداع معنای تازه‌ای از Techne و هنر باشیم که با معنای حکمت عملی یا Phronesis همراهی داشته باشد. معنایی که ناظر با معنای حکمت عملی یا کنش و عمل آدمی باشد و به دانایی‌های ناشی از آنها دقت کند و فقط منحصر به دانایی فنی نباشد. در درآمدی به متافیزیک چنین معنای تازه‌ای از Techne مطرح شده، و این معنا از شالوده‌شکنی معنای کهن به دست آمده است. اکنون ببینیم که این دگرگونی چه تاریخی داشت.

هایدگر در آغاز خطابه‌اش از فلسفه چنان‌که از ارسطو در اخلاق نیکوماخوس آموخته بود، همچون والاترین و ارجمندترین شیوهٔ اندیشه به هستی، یاد می‌کند و آن را «اصل اصیل فردیت» نامید. او دانایی را به شیوهٔ افلاطون و ارسطو والاترین وجه وجودی انسان خواند. اما کمی بعد با اشاره به اهمیت پرومتئوس برای یونانیان، که او را نخستین فیلسوف می‌انگاشتند، از قول آیسخلیوس گفت که دانایی بارها ضعیف‌تر از ضرورت است؛ یعنی تمامی دانش ما از چیزها، سرانجام جایی در برابر امری فراتر از قدرت (Ubermacht) قرار می‌گیرند. آنجا دانایی و فلسفه با بزرگ‌ترین چالش‌ها روبه‌رو می‌شوند. جایی که یگانه قدرت چیزی جز آشکارگی هستی نیست. فلسفه که هم دانایی و هم زندگی است آن قدرت و برندگی خود را از دست می‌دهد. با از میان رفتن پایگاه قدیم، راه گشوده می‌شود تا جایگاهی تازه برای Techne پدید آید. Techne به عنوان ساختن چیزها و سروکار داشتن با چیزهای «آماده در دست»، تبدیل به Techne همچون امری والا می‌شود؛ که قادر است هستی را آشکار کند.

خود هستی‌دار تنها یک «فرد » نیست بلکه گردهم آیی اصیل افراد در یک جامعه نیز هست. «ما که هستیم» فصل پیرامونی و محیطی «من که هستمی؟» است. فاصلهٔ هنر به معنای فعالیت هرروزگی با معنای تکاپوی خلاق زندگی هستی‌دار، فاصلهٔ هنر تنوع‌گرا با هنر خلاق، هنر معیار و هنر دینی است.

ما «از هرروزگی بیرون شدن» هستیم. اما هرروزگی چطور شکل می‌گیرد و دانسته می‌شود؟ به یاری تولید و

فعالیت، کنش و کار جهت‌دار رو به خودشدگی تا خودبودگیِ فهم مبنا. اینجا مفهوم Techne به عنوان کارهای زندگی هرروزه مطرح می‌شود. نکته بر سر «فعالیت هر روزهٔ انسان تولیدکننده که محصول‌های تولیدی‌اش را در خدمت پیشرفت فرهنگ به کار می‌گیرد» است. همین امر مرز هرروزگی و اصالت را هم تعیین می‌کند. اینجا Techne سطح نازل زندگی هرروزهٔ کنش‌های فرهنگی، اقتصادی و... است. انتقاد به هنرمندان و مدیریت فرهنگ این است که چرا رویکرد این نظام به فناوری و هنر در این سطح باقی مانده و نتوانسته Techne را به معنایی دیگر و والاتر، یعنی در سطح تجربهٔ خلاق آشکارگی و زبانداری تجربهٔ خودشدگی و خودبودگی به کار ببرد و دم به دم در پالایش اندیشهٔ بنیادین آن بکوشد.

هر فرد در متن زمان‌بودگی خویش با تجربهٔ هنری یعنی با «آفرینش به معنایی تازه» سروکار می‌یابد و «آفریننده به معنایی تازه» خوانده می‌شود.حالت بنیادینِ زبانداری از خودشدگی تا خودبودگی، به طور اصیل ، ساختهٔ هنرمند است. اما هستی که این چنین هستدگان را آشکار می‌کند، با اندیشهٔ اندیشمند فهمیده و این‌سان گشوده می‌شود. هستی‌ای چنین درک‌شده، در بالاترین و واپسین جدیت اصیل، یعنی تعیین‌کنندگی حقیقت تاریخی مطرح است» و از این راه است که مردمان به خویشتن فردی و اجتماعی خویش بازمی‌گردند». هنرمند حالت بنیادین را نشان می‌دهد و اندیشمند از آن به هستی می‌اندیشد. از همین رهگذر در تعریفی ابتدایی، «هنر» آشکارگی زیباشناسانهٔ تجربه‌های خودی‌شدهٔ هنرمند در پیوند با دنیای مخاطب است. آشکارگی، زبان‌داری تجربه‌های زیستی هنرمند ـ مخاطب است. زبان، نحوهٔ هستی‌دار شدن هستی‌دار خودآگاه است وزیبایی، معیار هنری بودن یا نبودن بیان تجربهٔ خودی است.

تجربه‌های خودی‌شده، جریان فراانگیزش تا حساسیت و تمرکز، تا بینش، شعور و زاویهٔ دید و تا احساس و ذوق هنری و تا تعهد هنرمند ـ مخاطب را در خود دارد. اندیشهٔ بنیادین تجربهٔ خودشدگی تا خودبودگی و هستی¬داری تغییردهندهٔ عالَم، لبّ حکمت هنر است.

حکمت، دانایی جاری در زندگی است. فهمی جامع‌نگر و نظام‌واره از مجموعه ادراکات انسانی است اعم از ادراکات حقیقی و اعتباری با دو بنیاد معرفت‌شناختی و خودآگاهی یا ادراک حضوری. خود هستی‌دار بی‌واسطه ادراک می‌شود و در تدبیر زندگی جاری می‌شود و حکمت هنر جریان آن فهم «خودآگاه‌بنیاد» و «معرفت‌شناس اساس» در نظام جامع‌نگر ادراک هنر و یا فهم خودی جاری در جریان هنر در هنرمند از شکل‌گری زاویهٔ دید تا احساس هنر تا زبان هنر تا شکل‌گیری سبک و گفتمان هنری است. به تعبیری دیگر حکمت هنر «جریان اندیشه‌ای جاری در فرایند آشکارگی خود هستی‌دار» است. در این تفسیر جریان دانش برآیند همهٔ حوزه‌های ادراکی با محوریت فرایند خودآگاهی تا سلوک آزادانه خلاق است. این هم بنیادین تجربهٔ زیسته که خویش را در تجربهٔ هنری آشکار می‌سازد، با شاخصه‌های چندی تحلیل می‌شود، شاخصه‌هایی چون گسترهٔ هستی‌داری فرایاز خودآگاه، گذار به تجربهٔ دوعالم راز و ناز، تبدیل شوندگی به تجربهٔ عاشقی و غیرت عاشقی و تبدیل عالَم و تا تجربهٔ گذر و گذار از خوبترین‌ها برای مردمان (انفاق).

4. شاخصه‌های نقد حکمت هنر

اندیشهٔ هنر با کدامین عیارها و شاخصه‌ها حکمت هنر است؟ مشرب مرسوم مزدوج یونانی- مسلمانی در مثل تفکر سنت گرایان مسلمان (سید حسین نصر، تیتوس بورکهارت، رنه گنون، فریتیوف شوآن در آثار خویش با عنوان عمومی حکمت هنر) مبتنی بر هستی شناسی مزدوج خویش شاخصه هایی را در میان می‌آورند برخی

نوپدیدگان اندیشهٔ اگزیستانسیال (چونان هایدگر و شارحان ایرانی این مشرب چونان بابک احمدی) نیز به همین قرار شاخصه هایی را فهرست می کنند. برخی مشرب های تفکیکی (چونان محمدرضا حکیمی) نیز به نوبهٔ خود اگر چه به تصریح نیاورده‌اند اما بر آنند که بی نیاز از نسبت داری با عقلانیت و آموزه‌های بشری و تنها با مراجعه به کتاب و سنت می‌توان به آن حکمت بالغه دست یافت و شاخصه‌هایی را نیز در میان آورده اند. به-درستی شاخصه‌های حکمت دین‌شناخت‌هنر کدام است؟ حکمت هنر فهم‌های بنیادین انسانی است که در متن زندگی جریان می‌یابد و تجربه رشد و رویش وجودی فردی و اجتماعی را زیرسازی می‌کند و می‌تواند خود را در انواع زبان‌های هنر آشکار سازد و مخاطب را به همان جنس از جریان اندیشه‌ای تجربه زیستی و آفرینش هنری دعوت می‌کند. برخی از شاخصه‌های این نظام اندیشه‌ای از جمله:

1. مبانی فلسفهٔ دینی راهبر به حکمت‌هنر
2. خاستگاه اندیشه‌ای حکمت‌هنر
3. جریان خاص هنر در هنرمند
4. نسبت عقل و وحی
5. نسبت دو مقام راز و ناز در برههٔ گذار از خویش به سوی تجربهٔ عاشقی
6. سطوح تحلیلی حکمت‌هنر
7. معیار نقد هنر- معیار نقد اندیشهٔ هنر

به حاق این شاخصه‌ها، یعنی اصل خاستگاه اندیشه‌ای حکمت هنر «تفقه در دین» نظری بیفکنیم. «فقه»، در لغت یعنی فهم ریشه دار در متن اقدام و یا زندگی و در اصطلاح قرآنی عبارتست از: کاوش نظام‌وارهٔ ریشه‌دار ـ همهٔ عرصه‌های ادراکی تا اوج جریان فهم، آگاهی و سطوح شناخت ـ در مجموعه آموزه‌های دینی که به انذار، اصلاح و تدبیر توسعه‌ای (حرکت از وضع موجود به سوی وضعیت مطلوب) دست می‌دهد و جامعه خودآگاهانه و خودتوانمندانه به بلوغ روانشناختی و جامعه‌شناختی خود دست می‌یابد. خاستگاه فرایندهای مهندسی فکر دینی، تفقه در دین است. شناختی این‌گونه می‌تواند بنیان معرفتی و شناختی و اندیشه‌ای مدیریت راهبردی نظام اجتماعی باشد. «تفقه در دین» فرایند اندیشه و شناخت پژوهشگرانهٔ روشمند و سیستماتیک کلیت تعالیم دین در همهٔ ابعاد و حوزه‌های ادراکی، به گونه‌ای که به تربیت انسانی و مدیریت اجتماعی دست دهد و زمینه‌ساز گرایش ارادی افراد جامعه و کلیت جامعه به پاسداری از کیان ایمانی باشد (برداشت از آیهٔ 122، سورهٔ توبه). به این قرار، «فقه در دین» یعنی سیستم و دستگاه کلان ادراکی و شناختی فراگیر مجموعه حوزه‌های نظری، ارزشی و کاربردی آموزه‌های دین که به حوزهٔ مدیریت روشنگرایانهٔ اجتماعی راه می‌برند.

یکی از بهره‌های این آموزه آن است که نشان می‌دهد یک نظریهٔ دینیِ مدیریت تحول و تغییر انسانی یا اجتماعی بایستی ناظر به همهٔ ابعاد تعالیم دین باشد و نه تنها جنبه‌ای از آن، پس «تفقه در دین»، فهم جامع‌نگر و نظام‌وارهٔ دین است به گونه‌ای که به مدیریت نظام اجتماعی بینجامد. فقیه در این تصویری که داده شده متکی بر اصل جمهوریت و پذیرش عقل جمعی به ولایت می‌رسد. «تفقه در دین» در ادبیات امروز و با اوصاف گفتمان جدید ترقی، با اندکی مسامحه می‌تواند همان حوزهٔ تحقیق و توسعهٔ دین‌شناختی انسانی و پایدار قلمداد شود. اکنون با تمامی دانسته‌ها از «فکر ترقی»، «مهندسی فکر دینی» و «تفقه در دین»، تعریف تازه‌ای از مقولهٔ «ولایت‌فقیه» برمی‌آید: «ولایت‌فقیه» یعنی مدیریت دین‌شناختی راهبردی تحقیق و توسعهٔ دانایی‌محور. ساختار تحلیل حکمت دین‌شناخت هنر نمایهٔ ساختار تحلیلی همین «تفقه دردین» است.

5. ساختار تحلیلی حکمت هنر

ساختار درونی جریان اندیشه در عرصهٔهنر، وصف معرفت‌شناختی نظام آموزش عالی هنر را برای طراحی نظام مأموریت آن، در دید می‌گذارد: یک گفتمان خودتکاپوی هنر، حاوی یک نظریهٔ ادراکی دربارهٔ هنر است. نظام کلان ادراکی مزبور، ساختار کلان اندیشهٔ هنر و از جمله الگوی میان‌رشته‌ای نظام دین‌شناختی اندیشهٔهنر را نشان می‌دهد.

لایه‌های تحلیلی ساختار مزبور می‌تواند در پاسخ به پرسش‌های زیر شکل گیرد:

1ـ آیا در گفتمان برگزیدهٔ زیستی خویش، می‌توان پدیدهٔ آشکارگی خودی را انتظار برد؟ (حوزهٔ «فلسفهٔ دینی هنر»، برای مثال، در پاسخ به این پرسش شکل می‌گیرد.)

2ـ بنیان معرفت‌شناختی هنر چیست؟

3ـ بنیان هستی‌شناختی ـ انسان‌شناختی هنر چیست؟

4ـ نظریهٔ برگزیده دربارهٔ زیبایی کدام است؟

5ـ معیار نقد اثر هنری چیست و اساساً مکتب نقد هنری ما چیست؟

مقاله، مجال تبیین تفصیلی این لایه‌های تحلیلی را ندارد در پاسخ به این پرسش‌ها، «ساختار نظری اندیشهٔ هنر» در سامانهٔ زیر در پنج سطح تحلیل، شکل می‌گیرد. شکل پیوست اندکی آنرا توضیح داده است (شکل 1):

1ـ در سطح مبانی عام نظری برای اصل تجربهٔ هنری، شامل:

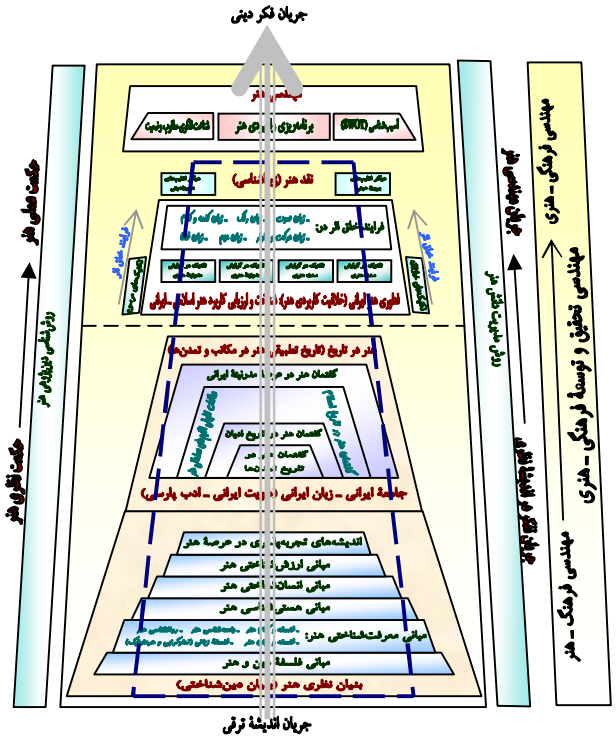
1ـ1ـ در بنیان فلسفهٔ گفتمانی هنر (و از جمله در نسبت با اندیشهٔ دینی، بنیان فلسفهٔ دینی هنر)، بنیادی‌ترین عناصر آموزش هنر دیده می‌شود؛ مانند:

پذیرش یا عدم پذیرش هنر دینی: اینکه هنر دینی به تفسیر دین از هنر ارجاع شود یا به سلوک دینداران و یا به فرهنگ مذهبی و یا به متن کتاب و سنت و گوهر دین؟ و آیا پیشنهاد تجربهٔخودی و زبان خاص آشکارگی آن تجربه، از دین انتظار می‌رود؟

جغرافیای هنر، در کلیت الگوی زیستی برگزیده برای زندگی فردی و یا در مدل تمدنی (برای مثال در مباحث فلسفهٔ دینی هنر در فرایند آموزش) دیده می‌شود.

مفهوم هنر دینی از هنر مسلمانان تفکیک می‌شود و مقولهٔ آشکارگی و تجربهٔ خودی به متن آموزه‌های دین ارجاع می‌شود. در حوزهٔ انتظار از دین، تجربهٔ هنری در هر دو وجه تجربه‌های درونی هنرمند و زبان هنر، انتظار می‌رود.

در تکمیل ایده‌های مورد بحث، ایدهٔ «هنر معیار» به میان می‌آید.



تصویر 1- ساختار تحلیلی اندیشهٔ هنر

- هنرنبوی ـ علوی در تجربهٔ عینی فرایند آشکارگی در سنت زیستی ـ زبان و سلوک اولیا ـ به روشنی می‌گراید.

2ـ1ـ در بنیان معرفت‌شناختی هنر، در بازخوانی دووجهی پیشینی و پسینی حوزه‌های ادراکی هنر ـ هر دو حوزهٔ ادراکات حقیقی و اعتباری هنر ـ مجموع دانش‌های

یادشده در نسبت با اندیشهٔ ترقی، بازسامانی می‌شوند؛ در مبانی معرفت‌شناختی هنر:

- معرفت و داوری درجهٔ دوم دربارهٔ نظام کلان ادراکات مربوط به هنر، مبنای پرداخت حوزه‌های شناختی هنر قرار می‌گیرد و جریان میان‌معرفتی اندیشهٔ هنر با دیگر حوزه‌های معرفتی، مانند علوم انسانی و معارف درون‌دینی، در این شناخت درجه دوم سامان می‌یابد.
- تحلیل مبانی عام معرفت‌شناختی هنر در مباحثی چون تحول‌پذیری اندیشهٔ هنر، حد عقل، حس و ایمان در تجربهٔ هنری، اندیشهٔ هنری و عوامل آن، نسبت عقل و وحی در شناخت مقولات درونی از قبیل خیر، لذت، زیبایی و...
- بازخوانی حوزه‌های مرسوم اندیشهٔ هنر، مانند فلسفه، حکمت و کلام اسلامی هنر، فقه هنر، عرفان هنر، زیباشناسی و...
- بازخوانی روش‌شناسی هنر از جمله در تعامل با انواع روش‌شناسی حوزه‌های علوم انسانی، معارف درون‌دینی و...
- طرح و بسط حوزه‌های کمتر مورد توجه مانند تاریخ هنر، روانشناسی هنر، جامعه‌شناسی هنر و...
- جهت‌دهی دستاوردهای معرفت‌شناختی در نظام آموزه‌های نهادهای دانش هنر
- اهتمام میان‌رشته‌ای از جمله با آموزه‌های درون‌دینی در پرداخت حوزه‌های معرفت‌دینی هنر در مثل حکمت هنر، فقه هنر، عرفان هنر و...

3_1ـ در مبانی هستی‌شناختی انسان شناختی هنر، با گذار معرفت‌شناختی از رویکرد فلسفهٔ وجود، فلسفهٔ موجود و فلسفهٔ مضاف (فلسفهٔ سیاست، حقوق و...)، اصول اندیشه‌ای هنر مانند بینش به «انسان»، «هستی»، «خداوند»، «راه»، «زمان» و «تقدیر و موقعیت» و «زبان هنر» تفسیر می‌شود؛ در فلسفهٔ هنر هستی‌شناسی و انسان‌شناسی هنر، مباحثی مانند:

- بازخوانی فلسفهٔ وجودی فلسفهٔ مرسوم هنر
- بازخوانی نسبت انسان، هستی، خداوند، راه، زمان و زبان هنر
- بازخوانی نظام حقیقت، زیبایی، لذت، خیر

4_1ـ در «مبانی زیباشناسی هنر»، معیار زیبایی در برآیند پنج اصل حقیقت، واقعیت، دنیای هنرمند، دنیای مخاطب و هماهنگی اجزای اثر، دیده می‌شود.

5_1 ـ در ادراکات اعتباری (ارزش شناخت) هنر:

5_1 _1ـ «اخلاق هنر»: دانش مربوط به شایدها و نشایدهای عرصهٔ هنر: مباحث معنی‌داری هنر، فتوت اهل هنر و مانند آن

1_5_2ـ «فقه هنر»: رویکرد به طرح و بازخوانی مبانی معرفت‌شناختی فقه هنر، روش‌شناسی فقه هنر، پژوهش فقه هنر با تأکید بر مطالعات سیستمی احکام فقه هنر و گسترش حوزه‌های تخصصی فقه هنر، مانند فقه معماری و شهرسازی، فقه موسیقی و فقه هنر در مطالعات توسعه‌ای

6_1ـ ادراکات تجربه‌پذیر مستند به و برآمده از دو نظام ادراکات حقیقی فلسفی و اعتباری

2ـ اندیشهٔ هنر در سطح گفتگوی تطبیقی میان حوزه‌ای، میان معرفتی، بین ادیانی و بین تمدنی

3ـ اندیشهٔ هنر در عرصهٔ انواع زبانهای هنر در همان فهرست پیشتر گفته آمدهٔ ادراکات حقیقی و اعتباری هنر در مثل هستی‌شناسی انواع گرایشها و زبانهای هنر

4ـ اندیشهٔ هنر در فرایند تحقیق و توسعهٔ هنر، یعنی سه جریان پیوستهٔ شناختی، یعنی تحقیق از وضع موجود هنر، تبیین وضع مطلوب هنر و راهبردهای مدیریت تغییر از وضع موجود به سوی وضعیت مطلوب هنر، دیده می‌شود.

5ـ اندیشهٔ هنر در اوج خویش عرفان هنر است. در «عرفان هنر»، تجربهٔ بالغ جریان هنر، در هنرمند و در بلوغ زبان

هنر، تبیین می‌شود.

6. اوصاف دین شناخت ـ قرآن¬شناخت¬هنر

با حضرت قرآن امکان و عینیت حکمت هنر، پیش روست: (تلک آیات الکتاب الحکیم) . قرآن، یعنی خواندنی، یعنی آشکارگی برای ذهن و قلب و سلوک، و برای فرهنگ و سیاست و اقتصاد و اجتماع؛ و قرآن وحیانی همان "اسم خواندنی"، "اسمأ خداوندی خواندنی" است. اوّلین کلام تنزیلی خداوندی در سورهٔ علق می‌آموزد: (اقرأ باسم ربک... اقرأ و ربک الأکرم). «قرآن»، آشکارگی زیباشناسانهٔ حضور خداوند و تجربهٔ از خودشدگی تا خودبودگی این حضور برای آدمیان مخاطب است و لبّ هنر، در همین زبان‌داری و یا تجلّی زبانی اسمأ الهی است.

از «حقیقت قرآن»، به «حاق و حقیقت هنر دینی»، راه می‌بریم:

1ـدانستیم که «هنر»، «آشکارگی و زبان‌داری زیباشناسانهٔ خودی و تجربهٔ خود و خودی شده در میانه دنیا و حیات زیستهٔ هنرمندـ مخاطب»، تا حد ممکن برای زباندارى و تجلی و آشکارگی زبانی، است . دیده می شود که دو رکن تحلیلی تجربهٔ هنری یکی تجربهٔ زیستهٔ خودی شدهٔ آدمی و دوم آشکارگی زیباشناسانه در زبانی معین، است و این دو رکن تحلیلی در غایی-ترین وجه ممکن در آن خدای نامهٔ جاودان، پیش روست.

عیار حقیقت هنر دینی، همانا حقیقت قرآن کریم است که بالغ‌ترین زبان آشکارگی تجربهٔ زیست خودی آدمی است. قرآن کریم و حدیث اهل البیت، و به طور خاص نیایش اهل البیت-در اوج امکان زیباشناسانه زباندارى تجربه‌های عارفانهٔ وجود ـ بالغ‌ترین و کامل‌ترین سطح ممکن تجلی زیباشناسانه زبانی خداوند است، آن میزان که بشر مخاطب مجال فهم آن آموزه‌ها و عبور از ظاهر آن به باطن را، دارد. قرآن کریم، نهایت ممکن امکان زیباشناسانهٔ زباندارى تجربهٔ باطنی را، و روش شناسی این زباندارى را، آموخته است.

2ـ «هنر دینی»، آشکارگی آیین‌مند (در بینش، ارزش و روش) زیباشناسانه فرایند بلوغ خودی یا تجربه‌های بالغ زیستی مستند به آیین دین‌شناختی بلوغ و تجربهٔ زیستی هنرمندـ مخاطب است. دو رکن دین شناختی تجربهٔ هنری یکی جنس رو به بلوغ تجربهٔ زیستهٔ آدمی و دوم نوع و سطح رو به بلوغ آن آشکارگی زیباشناسانه، است. پرسش از حاق و حقیقت هنر دینی، پرسش از حاق و حقیقت این دو مؤلفهٔ مفهومی هنر و هنر دینی است. حقیقت تجربهٔ زیستهٔ انسانی و حقیقت آن زبان آشکارگی در نشانه شدگی.

3ـ کوتاه اینکه: حاق و حقیقت هنر دینی، ظهور و آشکارگی و تجلّی زیباشناسانهٔ خداوندی با توانمندترین و بالغ‌ترین زبان، است. اولیاء جان آموخته‌اند که:

ـ امام علی علیه‌السلام: «فتجلّی لهم ـسبحانهـ فی کتابه، مِن غَیر أن یکونوا رأؤهُ بما أراهم مِن قدرته...»

ـ امام صادق علیه‌السلام: «ـقیل له: ما تقول فی القرآن؟ فقال: هم کلام الله، قول الله، و کتاب الله، و وحی الله، و تنزیلُه...»

ـ امام صادق علیه‌السلام: «لقد تجلّی الله لخلقه فی کلامِه، ولکنَّهم لایُبصرون»

از این آموزه‌ها برمی‌آید: "قرآن"، این کلام و قول و کتاب و وحی و تنزیل خداوند، این به زبان آمده با کلمه و کلام، همانا، آشکارگی و تجلّی خداوند، تجلّی آن "خودبودگی مطلق"، آن "خودی مطلق"، برای مخاطبان، برای مردمان است.

جان و حقیقت هنر، آشکارگی آن خودبودگی مطلق (به اسم الله) است و یک تجربهٔ هنری و اثر هنری بدان میزان که نشانگر حضور خداوند (اسمأالهی) و زیست الهی از سر خودشدگی و خودبودگی و خواهانی بلوغ وجودی، باشد،

سهمی از «هنر دینی»، برده است. «هنر مسلمانی» نیز از همین سهم بردگی حضور تاریخی می یابد. حقیقت تجربهٔ دین‌شناختی هنر، آشکارگی زیباشناسانهٔ خواهانی زیست بالغ و زندگی سرشار از رویش و فلاح است. هنر دینی، «زبان‌داری جریان رشد» است. حضرت زبانداری رشد این جان‌مایه و حقیقت را در دو فصل، در مثل سورهٔ حدید پیش رو می گذارد:

1. نشانه‌سازی و زبان‌داری زیباشناسانهٔ خداوند:

کتاب حکیم، زبان‌داری اسمأ خداوندی است مانند:

ـ هوالعزیز الحکیم (1)

ـ لهُ ملک السموات و الأرض یحیی و یمیت و هو علی کل شئٍ قدیر(2)

ـ هوالأول و آآخر و الظّاهر و الباطن و هو بکل شئٍ علیم(3)

ـ هوالذی خلق السّموات والأرض... والله بما تعملون بصیر(4)

ـ لهُ ملک السموات و الأرض...(5) ...و هو علیم بذات الصُّدور(6)

2ـ نشانه‌داری و زبان‌داری زیباشناسانهٔ سطح بالغ زیست:

«آیه‌های قرآنی»، نشانه‌های هستی‌داری در تکاپوی بلوغ-اند نشانه و زبان‌داری حضور خداوند در زندگی و زیست خودشده و خودبوده، بر مدار این حضور است. «هنر قرآنی»، نشانه‌سازی زیست بالغ در جریان خودشدگی تا خودبودگی الهی است.

«قرآن» نشانهٔ بالغ زندگی با بالغ‌ترین زبان نشانه‌سازی است و قرآنی بودن، دینی بودن یک تجربهٔ هنری، یک اثر هنری و به این قرار عنصر زیبایی آن اثر، با معیارهای زیر سنجیده می‌شوند:

1ـ در نسبت با «حقیقت و بایستهٔ هستی، انسان و زندگی یا هدف و واقعیّت مطلوب» که شاخصهٔ محوری زیبایی است. آن نقطهٔ مطلوب که آفرینش و تجربهٔ هنری به دنبال آن است، باید حقیقت انسان و زندگی باشد، باید حقیقت هست‌ها و بایدها باشد. نگاه کنید که سورهٔ حدید حتّی بایدهای زندگی را به حقیقی‌ترین حقیقت هستی، به خداوند و به جریان هستی پیوند زده است: (سبّح لله ما فی‌السموات و الأرض) این تصویر متحرک از هستی و زیبایی جهان و زندگی انسان را، در سراسر سوره به ویژه آیات 1 تا 6، با تصویر متنوع هنر مرسوم تنوع‌گرا، مقایسه کنید.

2ـ در نسبت با «سطح معراج وجودی و بلوغ وجودی پیام‌رسان، هنرمند» یا سطح تجربهٔ وجودی هنرمند ـ رسولان که پیام‌رسانان الگوی مدیریت زندگی‌اند. می‌آموزیم از (لقد ارسلنا نوحاً و ابراهیم و جعلنا فی ذریتهما النبوة و الکتاب... و قفینا بعیسی بن مریم و آتیناه الانجیل...) و این رسالت و زبان انبیایی در متون مقدس در کتاب‌های آنان نشانه شده است و در بالغ‌ترین آن، قرآن کریم، حاضر شده است.

از نبی اکرم درودمند حضرت سبحان، وارد شده است: «اُعطیت السّور الطّوال مکان التوراة، و اُعطیت المئین مکان الانجیل و اعطیت المثانی مکان الزبور، و فُضّلت بالمفصّل، ثمان و ستون سورةً، و هو مهیمن علی سائر الکتب.»

ـ سوره‌های بلند به‌جای تورات به من داده شد، و سوره‌های صدگانی به‌جای انجیل و سوره حمد به‌جای زبور؛ سوره‌های مفصّل نیز مایه برتری من است که شصت و هشت سوره است، و قرآن خود گواه کتاب‌های آسمانی است و مشرّف بر آنها.

و هم از امام سجاد علیه‌السلام: «و جعلته مهیمناً علی کل کتاب انزلناه، و فَضَّلته علی کل حدیث قصصته... و وحیاً انزلته علی نبیک محمد صلی الله علیه و آله و سلم تنزیلاً»

ـ قرآن را بر هر کتاب که فرو فرستاده بودی گواه قرار دادی، و بر هر سخن که از پیش گفته بودی برتری

بخشیدی... و وحیی که بر پیامبرت محمد صلی الله علیه و آله و سلم فرو فرستادی.

3ـ در نسبت با «عمق و ژرفای درونی پیام اثر»، اینکه اثر هنری تا چه لایه‌های وجودی، مخاطب خویش را راهبری می‌کند؛

فرازهای آموزه‌ای قرآنی را بیاندیشیم: تجربهٔ بالغ‌تر نشان‌داری حیات یا هنر، تجربه و آفرینشی است با ضریب تأثیر عمیق‌تر و ژرف‌تر در مخاطب و امکان بلوغ مخاطب.

4ـ و هماهنگی در «اجزاء زبانی، در کلمه‌ها و ترکیب‌ها و جایگاه خود»، در آهنگ، در علوم بلاغتی و در معانی و بیان و بدیع، یک صدا، یک خط و حجم و نقش و ارایه در هماهنگی آنها در خود و در ترکیب و در رابطه با قراردادهای پذیرفته شده و نُت و رنگ و فرم و حرکت و نقش.

نگاه کنید که چگونه لب دریافت معنی داری هستی و معنی داری زندگی و در مرز میان طبیعت و ماورأطبیعت، یعنی مابعدالطبیعه شاعر ما حس تسبیح هستی و معیت خداوند و ایمان و انفاق را در یک قطعه با همان حس فرامتن توضیح می دهد.

متناسب با سطوح تعریف دین و دینداری و تعریفی دیگری از هنر، مفهوم هنر بر بنیان این تعاریف شکل می‌گیرد: زبان‌دارشدگی یا آشکارگی زیباشناسانهٔ تجربه‌های خودی شده هنرمند – مخاطب یا جریان هنر در هنرمند- مخاطب، بر بنیان یک نظام اندیشه‌ای جامع‌نگر، جایگیر در فرایند تحقیق و توسعهٔ جامع‌نگر انسانی و به طور خاص فرایند مهندسی تحقیق و توسعهٔ هنر. رویکرد دین پژوهی «تفقه در دین» و بر بنیان آن ایده مهندسی تفکر و در راستای آن ایده «مدیریت تغییر»، برای گفتمان دین شناختی هنر، وجوه سه‌گانه‌ای را پیشنهاد می‌کنند:

-گفتمان دین‌شناختی هنر به مثابه یک نظریه در «حوزهٔ اندیشه هنر»

-گفتمان دین شناختی هنر به مثابه یک رویکرد در «جریان هنر در هنرمند»

-گفتمان دین شناختی هنر به مثابه یک رویکرد «مهندسی تحقیق و توسعه هنر»

در پرداخت گفتمان دین شناختی هنر با دو معارض ستبر در نگرش‌های مرسوم روبرو هستیم: یک گرایش عنصر نگرانهٔ سنتی معتقد به التقاط و این همان انگاری دستاوردهای سنت مسلمانی تاریخ هنر؛ و عدم توجه به رویکرد سرهٔ دینی و تفاوت هنر اسلامی با هنر مسلمانی که این در نهایت با معیارهای مسلمین همراه است و یک گرایش تفسیر هنر دینی با تفسیرهای بیرون دینی تاریخ اندیشه از مشرب ارسطویی- سینوی گرفته تا مشرب اشراقی- صدرایی و در سده‌های اخیر با مشرب هایدگری و تئوریهای علمی هنر انعکاسی.

گفتمان دین شناختی هنر در سه وجه یاد شده به استناد نسبت هماهنگ عقل و وحی در چارچوبه ایده کلان «تفقه در دین» و در فرایند مهندسی فکر دینی، طراحی و باز پرداخت می‌شود، عقل و وحی در نسبتی هماهنگ در مثل سنت و سلوک زیستی و از جمله آشکارگی نوع تجربهٔ خودی جلوه‌گر می‌شود و بدینسان فرایندآن حکمت قرآنی در تجربهٔ وجودی سالک شکل می‌گیرد و زباندار می‌شود:

1ـ در گامی: علم حضوری را در خودی خویش تجربه کردن و زیستن؛

2ـ و بر بنیان آن ادراک حضوری، دانش‌های حصولی را هرکدام و در نسبت با یکدیگر و در یک نظام جامع ادراکی داشتن؛ و عنصر خودآگاهی را در متن آنان لحاظ کردن؛ و با تکبیر حضرت حق در خویش و با ذکر (درافق دید و دل وسلوک داشتنِ همواره) همراه شدن؛ و خواهانی‌ها ونیازهای خودآگاه خویش را، سلیس‌تر و صادق‌تر داشتن؛

3ـ و تکاپوی جان با این جریان عظیم شناختی: یک جا

خواهانی رویش خویش و خلق و بلوغ این خواهانی یعنی همان عاشقی و بغض، یعنی «ایمان»؛ و با سلوکی از سر آن بینش و شعور و خواهانی و ایمان و از سر شکر و حمد دادن‌ها و ندادن‌های خداوند، داشته‌ها و نداشته‌ها، خوشی‌ها و ناخوشی‌ها و0...؛ و در کوره بلا و ابتلاء نشستن را، سماع خویش و دم‌به‌دم پالیدن و خشوع و خضوع و وَجلَت؛ و اینگونه آرام آرام دیدن‌ها و دیدارها رخ می‌نمایند و در لابه‌لای بینش‌ها و شعورها، اندیشه‌ها و ذکرها، حس‌ها و برائت‌ها و موالات‌ها و کردارها، دیدن‌ها و دیدارها، تازه و تازه‌تر می‌شوند و دانایی و خرد همان سرمی‌زند.

حکمت قرآنی، فهم‌هایی است که با آن زندگی می¬شود و در عشق‌ها و محبت‌ها و برائت‌ها و موالات‌ها، می‌توان از آن سراغ گرفت. این دانایی در کورهٔ بلا و ابتلاء، پاک و پاکیزه‌تر و ناب‌تر و خالص‌تر می‌شود و در میان پاکیزگی نیت‌ها و عمل‌ها سر بر می‌آورد. در همین عجزها و فناهاست که فهم‌ها خالص‌تر می‌شوند و با توسل و توکل و تفویض و رضا و تسلیم، بالغ و بالغ‌تر می‌شوند. در همین نقطهٔ بلوغ زیارت و دیدار و توسل، بلوغ بینایی و دانایی نیز، حاصل می‌شود.

این دانایی، همان حکمت است که انبیأ برانگیخته شده‌اند تا ما را با آن بیاموزانند و همراه کنند (برداشت از سورهٔ جمعه، آیهٔ 2) و این حکمت و دانایی همان گمشده اهل عاشقی است «الحکمهٔ ضالهٔ المؤمن» ، همان «تفقّه در دین» است؛ یعنی، فهم ریشه‌دار نظام جامع آموزه‌های دین که به شناخت و تدبیر تغییر و بازنگری عالم، راه می‌برد؛ در تفسیر آیه «یُؤتی الحِکمَهٔ ...» (سورهٔ بقره، آیه 169) از امام صادق(ع)، روایت شده است: حکمت یعنی معرفت و «تفقه در دین»، پس هر کس از شما به «فقه دردین» رسید، او حکیم است ؛ حکمت و دانایی همان معرفت و نوع شناخت جاری در فرایند راهبری توسعه‌ای نظام اجتماعی، است که ایدهٔ «ولایت فقیه» و «نظام مدیریت راهبردی تحقیق و توسعه»، بر بنیان آن شکل می‌گیرد؛

حکمت، همان سودای عالمان است، همان اصل معرفتی است که «ارسطوییان» و «مشّائیان» فصلی از آنرا با «عقل حصولی» دریافته‌اند، اما از کلّ آن و روح زندگی‌ساز آن حظّی نبرده‌اند و «افلاطونیان» و«فلوطینیان» و «اشراقیان» نیز فصلی دیگر را با «عقل اشراقی» و «اهل عرفان» فصل «قلبی» آن را برداشته‌اند و آنرا همان «کلّ» گمان زده‌اند؛ و همان معرفت مقصودی است که در سطحی ابتدایی اما نسبتاً جامع‌نگر، «مکتب متعالیه صدرای شیرازی»، بدان پرداخته است، اما همچنان از آن رو که «عقل» را از «ارسطو» و «ابن‌سینا» و «اشراق» را از «فلوطین» و «سهروردی» آورده است و حلولی در منطق و روش‌شناسی و نظام ادراکی قرآن و به ویژه متدولوژی تفصیلی اهل البیت مصطفی، نداشته و کشف تامی از آن متدولوژی نکرده است. حکمت، از «دانش» تا «دانایی» به اندازهٔ سواد واطلاعات علمی تا فهم جاری در زندگی و راهبر به رویش وجود، راه است. دانایی یعنی دانستن‌هایی که با باورها و محبت‌ها و گرایش‌ها و سائقه‌های فرارونده آدمی، گره می‌خورند و متن زندگی قرار می‌گیرند. هنگامی که شناخت‌ها و یقین‌ها حتی نوع دریافت و تحلیل ما از رنج‌ها و دردها به کار گرفته نشوند و در زندگی جریان پیدا نکنند چیزی جز بحران نخواهند داشت و این بحران جز جدایی و نفرت نخواهد داشت.

دینداری معرفت مدار، از گفتمان دین شناختی هنر، توقع ارایه یک نظریه ادراکی دربارهٔ هنر را دارد. آیا در نظام کلان ادراک معطوف به آموزه‌های دین و نظام ادراک دین شناختی پدیده‌های در تغییر، مستند به متن آموزه های دین، عقل و وحی، یک نظام دین شناختی اندیشهٔهنر متوقع و مورد انتظار است؟ آیا در نظام هماهنگ عقل،

کتاب و سنت، می‌توان پدیدهٔ آشکارگی خودی را انتظار برد؟ آیا رویکرد معرفتی معینی در پرداخت مبانی هنر دینی وجود دارد؟ سرچشمهٔ هنر دینی چیست؟ بنیان هستی شناختی– انسان شناختی هنر دینی چیست؟ نظریه دین دربارهٔ زیبایی کدام است؟

در پاسخ به این پرسش‌هاست که گفتمان دین شناختی اندیشهٔهنر شکل می‌گیرد. مفهوم دینی بودن هنر در این وجه تحلیلی، به معنای ورود اندیشه دینی در نظام اندیشه و ادراکی هنر و پیشنهاد منظری در ساختار کلان نظام مزبور است که می‌تواند منجر به مطالعات میان رشته‌ای نیز شود. و مفهوم «معیار» در این وجه، اندیشه جامع‌نگر مرجع است که در فرایند اجتهاد آزاد و پویا، شکل گیرد.

به طور خاص و چکیده کلیت نظریه به این قرار است: در بنیان فلسفهٔ دینی هنر، مفهوم هنر نه به تفسیر دین و نه به سلوک دینداران و یا فرهنگ مذهبی بلکه به متن کتاب و سنت ارجاع می‌شود، از دین انتظار پیشنهاد تجربهٔ¬خودی و زبان خاص آشکارگی آن تجربه، می‌رود و سرچشمهٔ هنر دینی در تکاپوی وجود خودآگاه برگزیده آرمان رشد برای آشکارگی و زبان‌دار کردن تجربه‌های وجودی خویشتن، دریافت می‌شود؛ و در برآیند هر سه گرایش دینداری (معرفت‌مدار، معیشت‌مدار، تجربت‌مدار)، استنباط می‌شود. اوج این فرایند اندیشه¬ای ـ زیستی، در نیایش علوی، قابل مشاهده و تجربه است.

7. نیایش، بالغ‌ترین تجربه و زبان حکمت‌بنیان هنر

گوهر زبان چیست؟ این گوهر یک فعل است (احمدی، 1391، 617)، زبان چون راه، چون بلوغ تا اوج هستی‌داری و خود شدن یک فعل، بلکه خود فاعل است. گوهر زبان معیار به جاودانگی و گرگون‌ناپذیری پیام و هستی‌دار مطلق بازمی‌گردد و به «ایده» می‌رسد، از این سو نیز برای آدمیان تداوم هستی‌داری در جریان بلوغ است. زبان معیار در یک زمان تماماً کیفی و به تعبیری «تاریخ‌بودگی خودفعال» نازل می‌شود و جریان می‌یابد و می‌تواند همزمان امر انسانی را شامل شود و سرشارتر از هرروزگی انسانی باشد و از این رهگذر همچون رویدادی از آن خودکننده برای آدمیان گذشته با آینده پیوستگی خاص پیدا می‌کنند. انسان در این رویداد از آن خودکنندهٔ زبانی پدیدارها ، یک تنه، یک موجود جمعی، یک ملت، یک امت است. این است که انسان با زبان معیار، موقعیت تاریخی و هویتی و فرهنگی خویش را می‌یابد و زبان تنها آشکارگی «خود روانشناختی» نیست بلکه پدیداری «خود جمعی» و «خود ملی» و حتی «خود سازمانی» نیز هست. هنرمندی و به زبان آوردن ایدهٔ معراج، گردهم‌آیی اصیل خود فعال انسانی و تاریخی است و زبان گوهر اصیل هستی تاریخی انسان را و گوهر اصیل زمان انسانی را می‌سازد و انسان هستی‌دار در بازشدن تاریخی خویش، آشکار شدن همین زبان معیار است. زبان تنها چیزی ابزاری نیست، بلکه پدیداری از آن خودکننده، واسطه‌ای میان چیزها در فرایندهای به کارگیری آنهاست (همان حمد) که امکان‌های عالی وجود انسانی و قابلیت‌های عظیم وجودی وی را پیش می‌کشد. انسان می‌تواند از راه زبان شیوه‌های تازهٔ زندگی را تجربه کند و هستن خویش در جهان را شکل دهد و رهبری کند. این شکل‌دهی همان «هنرمندی» است.

نیایش زبان زیباشناسانهٔ آشکارگی تجربهٔ از خودشدگی تا خودبودگی هنرمند است. زبان نیایش زبان هنر و فراانگیزش و تجربهٔ اقتضایی آن، از طلب تا تمرکز تا حساسیت تا شعور تا گزینش زبان تا گزینش سبک و شکل‌گیری شخصیت هنری، دو رکن تجربهٔ مزبورند. نیایش زبان عمیق‌ترین سطح امکان تجربهٔ هنری است که با نظر به دو عنصر معنی‌شناخت تجربهٔ هنر یعنی تجربه-های وجودی (خود و خودی شده) و دوم زبان هنر می‌توان

گفت نیایش زبان عمیق‌ترین سطح ممکن تجربه‌های وجودی و بالغ‌ترین سطح آشکارگی زیباشناسانهٔ آن تجربهٔ یاد شده به زبان هنر است. مستند به این نظر اوصاف و ویژگی های برجستهٔ هنرشناخت نیایش قرآنی ـ اوصیایی (ع)، از جمله عبارتند از:

1ـ بالغ‌ترین سطح ممکن تجربهٔ باطنی یا تجربهٔ خود و خودی شدهٔ ممکن انسانی در تجربهٔ زیستی پیشنهادی نیایش الهی در دسترس قرار می‌گیرد؛

2ـ نظریهٔ حکمت الهی در دو سطح حکمت نظری و حکمت عملی در آموزه‌های و تجربه‌های نیایشی جاری است، بدینسان نیایش قرآنی-اوصیایی دربردارندهٔ ژرف-ترین آموزه‌های حکمت هنر است. این مشرب و منطق اندیشه‌ای در مرز معینی با حکمت ارسطویی هنر، فلسفهٔ اگزیستانسیال هنر، فلسفهٔ مدرنیستی هنر و حتی فلسفهٔ شرقی هنر است؛

3ـ زبان نیایش، زبان حکمی هنر است، با همهٔ اوصاف گفتمانی حکمت انبیایی هنر. نظریهٔ زبانی نیایش انبیایی گزارشگر این نکتهٔ فخیم است که زبان نیایش خانهٔ حکمت قرآنی- الهی است؛ بلکه زبان نیایش، نفس حکمت انبیایی است؛

4ـ فرایند تجربهٔ درونی ـ زبانی نیایش، ماهیتی فرازمانی ـ مکانی، ماهیتی فراموقعیتی، فراهنرمندی ـ مخاطبی، در مدیریت موقعیت، عینیت زمان ـ مکان امر انسانی یا قدر انسانی و بالغ‌ترین سطح ممکن ارتباط هنرمندـ مخاطب است؛

5ـ ظرفیت جریان تجربهٔ نیایشی در همهٔ زبان‌های هنر، نسبت این تجربهٔ خاص را با دیگر زبان‌های هنر نسبت طولی ساخته است؛ حال آنکه دیگر زبان‌های هنر، چونان زبان شعر، زبان هنرهای نمایشی، هنرهای تجسمی، زبان هنرهای معماری و شهرسازی در عرض یکدیگرند.

بدینسان تجربهٔ های نیایشی می‌توانند در همهٔ زبانهای دیگر هنر به معرض آزمون درآیند و به تناسب قابلیت‌های بالقوهٔ خویش واگوی فصلی از تجربهٔ نیایشی باشند.

تجربه هنری جریان گذار شخصیت و سبک نسبی برگزیده هنرمند در چارچوبه یک نظام زبانی زیباشناسانه است. دو فصل تحلیلی این تجربه، یکی جریان وجودی هنرمند در فصل خودآگاه آن و دوم نوع زبان‌دار سازی این تجربه مبتنی بر معیارهای خاص زیباشناختی آن است. آموزه های نیایشی به این هر دو سر فصل تحلیلی تجربه هنری پوشش می‌دهد. متن تجربه باطنی پیشنهادی آموزه‌های نیایشی متن مستند تجربه‌های عظیم باطنی هنرمند می تواند باشد، تجربه‌هایی که زبان زیباشناسانه خاص خویش را یافته است در ادبیات عرفانی کارکرد خویش را به آزمون گذاشته است، نکته افزون‌تر آن‌که این دو عنصر تحلیلی و مفهومی تجربه هنر با ملاحظه مدیریت موقعیت در هر کدام از نیایش‌های در اختیار اهل البیت با نوعی تجربه خاص در موقعیت همراه شده است و از این رهگذر هنرمند می‌تواند تجربه در موقعیت خاص خویش را نیز با این آموزه‌ها داشته باشد.

زیبایی معیار نقد تجربهٔ هنری است. زیبایی هماهنگی نظام‌وارهٔ اثر هنری و تجربهٔ هنری متکای آن با حقیقت با سطح آرمان‌داری، انگیزه و دنیای هنرمندـ مخاطب با واقعیت اجتماعی مقصود نظر تغییر و راهبری و با اجزای تشکیل‌دهندهٔ اثر است. اثری زیباتر است که نسبت موزون‌تری با حقیقت با سطح بالغ‌تر آرمان و فراانگیزش هنرمندـ مخاطب، و نقد روشن‌بین‌تر واقعیت اجتماعی، و نیز با اجزای اثر داشته باشد. هماهنگی این پنج مؤلفه ارکان معیار زیبایی شمرده می‌شود. نیایش در هر دو سطح تجربهٔ درونی و زبان آشکارگی، سطح قابل تحلیلی از موزونی را، برای نقد سطح زیباشناختی خویش دردسترس

تحلیل می‌گذارد که از این رهگذر می‌توان اصول پنجگانهٔ معیارهای زیبایی را به مثابهٔ اصول منطق نقد اثر دریافت و به کار بست. نیایش:

1ـ در نسبت رازگونهٔ عظیمی از تفسیر هستی و بنیان‌های هستی‌شناخت چگونگی‌های زندگی را در تجربهٔ وجودی و زبان تفسیر عالم به دست می‌دهد. تفسیر مقام راز تا مقام ناز برای گذار از حکمت الهی به عشق خراباتی ؛

2ـ نسبت تغییر دهنده با واقعیت اجتماعی، با واقعیت انسان‌شناخت بیرون در بی پرده‌ترین نقد و تبدیل در غایت موزونی تعادل سخن، اقتصاد کلام؛

3ـ تناسب با سطح آرمان‌داری هنرمند ـ مخاطب که هم خالق اثر و مخاطب اثر نیایشی با سودای آرمان رشد پیوند خورده‌اند و اهداف عینی و مرحله‌ای برای هنرمند تعریف شده‌اند. هنرمند ـ مخاطب از سطح تنوع گذشته است و تجربهٔ هنری با سودایی بالاتر از سرگرمی و تنوع با آرمان رشد پیوند خورده‌اند. نظریه‌ای که دقیقاً در مقابل تجربهٔ «bad art» قرار می‌گیرد. سطوح مرحله‌ای جریان تغییر در اثر نیایشی در وافرترین میزان ممکن موجود است. شاخصه‌ای که یک شاخصهٔ محوری نقد اثری است.

4ـ تناسب اجرای اثر، واژگان، اصطلاحات هر نیایشی گویا که اجزای نظام‌وارهٔ نمایه‌های کلیدی حول یک مفهوم کانونی قابل استدلال است. گویا که در هر مجموعهٔ نیایشی، قطعه‌های هر نیایش اجزای ناگزیر و یا کلمات کلیدی میدان معنی‌شناختی معیار تجربه و کلمات کانونی یک اثر زیستی است.

نتیجه‌گیری

مستند به متن تحقیق پیش‌رو و به تناسب سرفصل‌های تحقیقی مقاله، نتیجه‌گیری‌هایی چند، و به دنبال آن چند پیشنهاد پیش‌رو می‌آید:

1. خاستگاه نظریه حکمت هنر نظریه اندیشه دین شناخت پیشرفت است. کاوش از ماهیت معرفت شناختی حکمت هنر وامدار نظریه‌پردازی حکمت حیات-حکمت رشد است.گفتمان دین‌شناختی هنر از سوی نظریه‌ای بر بنیان دینداری معرفت‌مدار به ویژه در مبانی نظری آن، و از سویی دیگر رو به معیشت و مقوله مهندسی تحقیق و توسعهٔ هنر دارد. «تفقه در دین»، الگوی معیار رشد را در سه سرفصل الگوی نظام تعلیم و تربیت، الگوی مدیریت فرایند تحقیق و توسعهٔ جامع‌نگر انسانی و گفتمان هنر، به دست می‌دهد؛ و مفهوم معیار در نظریهٔ هنر معیار، اشاره به گفتمان هنر معطوف به آرمان رشد و معنی‌داری زندگی در بنیان‌های نظری یادشده در تجربهٔ هنری یا جریان هنر در هنرمند و در زبان هنر دارد.

2. حکمت هنر، اندیشهٔ معیار جاری در دو رکن معنایی تجربهٔ هنری است. حکمت هنر فهم معطوف به رشد منجربه حیات طیبه است که خویش را در یکی از انواع زبان هنر آشکار می‌سازد. زبان معیار تجربه هنری خانهٔ اندیشهٔ معیار زیست بالغی است. حکمت هنر فهم‌های بنیادین انسانی است که در متن زندگی جریان می‌یابد و تجربه رشد و رویش وجودی فردی و اجتماعی را زیرسازی می‌کند و می‌تواند خود را در انواع زبان‌های هنر آشکار سازد و مخاطب را به همان جنس از جریان اندیشه‌ای تجربه زیستی و آفرینش هنری دعوت می‌کند.

3. برخی از شاخصه‌های نقد حکمت‌هنر عبارتند از: مبانی فلسفۀدینی راهبر به حکمت‌هنر، خاستگاه اندیشه‌ای حکمت‌هنر، جریان خاص هنر در هنرمند، نسبت عقل و وحی، نسبت دو مقام راز و ناز در برهۀ گذار از خویش به سوی تجربۀ عاشقی، سطوح تحلیلی حکمت‌هنر و معیار نقدهنر- معیار نقد اندیشۀهنر

4. ساختار تحلیلی حکمت‌هنر از مبانی فلسفۀدینی‌هنر تا مبانی‌هستی‌شناخت تا مبانی‌انسان‌شناخت تا مبانی زیباشناخت را شامل است.

5. «هنر دینی»، آشکارگی آیین‌مند بینش، ارزش و روش زیباشناسانه فرایند بلوغ خودی یا تجربه‌های بالغ زیستی مستند به آیین دین‌شناختی بلوغ و تجربۀ زیستی هنرمندـ مخاطب است. دو رکن دین شناختی تجربۀ هنری یکی جنس رو به بلوغ تجربۀ زیستۀ آدمی و دوم نوع و سطح رو به بلوغ آن آشکارگی زیباشناسانه، است.

6. نیایش زبان زیباشناسانۀ آشکارگی تجربۀ از خودشدگی تا خودبودگی هنرمند است. زبان نیایش زبان هنر و فراانگیزش و تجربۀ اقتضایی آن، از طلب تا تمرکز تا حساسیت تا شعور تا گزینش زبان تا گزینش سبک و شکل‌گیری شخصیت‌هنری، دو رکن تجربۀ مزبورند.

مستند به نتایج یاد شده پیشنهاداتی چند ارائه می‌گردد:

1.ضرورت پردازش خاستگاه حکمت هنر در اندیشۀدین‌شناخت‌رشد یا «تفقه‌دردین»

2. ضرورت پردازش الگوی تحقیق و توسۀ هنر در راستای باز پردازش اصل ولایت‌مندی در تفقه در دین

3. ضرورت بازخوانی نقشۀ جامع اندیشه و دانش هنر مستند به نظریۀ جامع‌نگر حکمت‌هنر و در این راستا بازتعریف نظام رشته ها و دروس هنر

4. ضرورت اهتمام به مباحث میان رشته‌ای اندیشۀدینی– اندیشۀهنر.

فهرست منابع

1- قرآن کریم
2- نهج البلاغه
3- صحیفهٔ سجادیه
4- ابن منظور، محمدبن مکرم (1414ق)، لسان العرب، چاپ سوم، بیروت: دارصادر.
5- احمدی، بابک (1384)، حقیقت و زیبایی درس¬های فلسفه¬ی هنر، تهران: مرکز
6- احمدی، بابک (1391)، هایدگر و تاریخ هستی، تهران: مرکز
7- آکوچکیان، احمد (1388)، حکمت دینی هنر، اصفهان: دانشگاه هنراصفهان
8- آکوچکیان، احمد (1392)، الگوی حکمت ـ عدالت بنیان تغییر، قم: مرکز تحقیقات استراتژیک توسعه
9- جعفری، محمدتقی (1388)، زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام، تهران: موسسه تدوین و نشر آثار علامه جعفری
10- رهنورد، زهرا (1384)، حکمت هنر اسلامی، تهران: سمت
11- طباطبایی، محمدحسین، (1374) المیزان، ترجمه محمدباقر موسوی همدانی، قم: انتشارات اسلامی جامعه مدرسین حوزه علمیه
12- کلینی، محمدبن یعقوب (1362)، کافی، تهران: دارالکتب الاسلامیه
13- مجلسی، محمد باقر (1385)، بحار الأنوار، تهران: دار الکتب الاسلامیه

دو فصلنامه تحلیلی-پژوهشی آرایه
شماره 3، پاییز و زمستان 1392
صفحات 106-105

برگزاری کرسی آزاد اندیشی شهر اسلامی

کرسی آزاد اندیشی شهر اسلامی که با حضور استادان و نخبگان دانشگاهی، شنبه، 20 مهرماه 1392 در تالار علامه جعفری دانشگاه تربیت مدرس برگزار گردید. در این نشست که به همت انجمن علمی پژوهش هنر و با همکاری معاونت فرهنگی دانشگاه تربیت مدرس، دفتر هم‌اندیشی استادان و نخبگان دانشگاهی و مرکز پژوهش‌های علوم انسانیِ صدرا و در راستای برگزاری کنگره بین‌المللی علوم انسانیِ اسلامی برگزار شد، شهر اسلامی، چیستی و چگونگی آن، مورد پرسش قرارگرفت.

هریک از پژوهشگران، بر اساس نگرش خود به تبیین چیستی و شرایط وقوع آن پرداختند. موافقین، با ذکر دلایلی بر این نکته تأکید داشتند که شهر اسلامی، واقعیتی تارخی است و برای درک آن بایستی به ریشه‌های تاریخی آن مراجعه نمود. منتقدین نیز در مقابل با تأکید بر ضرورت بازآفرینی دوباره شهر اسلامی، بر واقعیات و پایه‌های اساسی آن تأکید نمودند.

در ابتدا مهندس امیرحسین فرحی نیا، با تأکید بر سازوکارهای عملی و مشخصاً توجه ویژه به ورود نرم افزارهای رایانه‌ای، اینترنت، موبایل و... به شهر امروز، فاصله معناشناختی میان تلقی از شهر در جهان معاصر را با آنچه در روزگار سنتی شناخته می شد، مطرح نمود.

از سوی دیگر مهندس سعید فرمهین فراهانی، با توجه به تعدد نگاه‌ها و نگرش‌های متنوع به شهر اسلامی، بیان داشت که درک از شهر اسلامی در میان افراد، بسیار متنوع‌تر از آن است که بتوان اشتراکی در میان آنها گرفت.

از این رو، شهر اسلامی، مقوله ای آرمانی است و دستیابی به آن را تنها می‌توان در آرمان‌های کلی جستجو کرد.

در مقابل، اساتید منتقد، به نقد این نظریات پرداختند.

پروفسور محمدرضا پورجعفر، استاد گروه شهرسازی دانشگاه تربیت مدرس، با تأکید بر اجماع عمومی بر ضرورت بازآفرینی شهر اسلامی، بیان داشت که شهر اسلامی، موضوعی تاریخی نیست و بیش از تاریخ، به نگرش کسانی باز می‌گردد که به بازآفرینیِ آن اقدام می‌کنند.

دکتر مجتبی انصاری، رییس دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، براساس نظریه ویژه خویش در حوزه معماری اسلامی، تأکید داشت که شهراسلامی را تنها می‌توان از طریق تعریف نگرش‌های مختلف، به‌ویژه تأکید بر اصل مجموعیت، شناخت و نگرش‌های چندتکه و تجزیه‌گرکه توسط رویکردهای علمی معاصر ارائه می‌شوند راه به جایی نخواهندبرد. وی در نقد نظریات ارائه‌شده، بر این نکته مهم تأکیدداشت که مجموعیت، عنصر جدایی ناپذیر از معماری و شهرسازیِ ایرانی و اسلامی است.

در ادامه‌ی جلسه، فرصتی به پرسش و پاسخ حاضران اختصاص یافت و در خاتمه، دکتر محمدجواد مهدوی نژاد، استادیار گروه معماری دانشگاه تربیت مدرس و داور جلسه، به جمع‌بندی نظرات موافقان و منتقدان پرداخت و فرزانه فرشیدنیک، مجری و مسئول برگزاری کرسی، ضمن اشاره به پیشینه مباحث علوم انسانیِ اسلامی و هنر و معماری در دانشگاه تربیت مدرس و با توجه به علاقمندی دانشجویان و پژوهشگران، از تصمیم انجمن علمی پژوهش هنر در تلاش برای تداوم چنین نشست‌هایی خبرداد.

دو فصلنامه تحلیلی-پژوهشی آرایه
شماره 3، پاییز و زمستان 1392
صفحات : 109-107

همایش بازتاب حکمت اسلامی در هنر و معماری

همزمان با هفته گرامیداشت پژوهش، همایش «بازتاب حکمت اسلامی در هنر و معماری» در دانشگاه تربیت مدرس برگزار شد. در این همایش، بیش از دویست و پنجاه چکیده مقاله در دبیرخانه همایش ثبت گردید که از این میان یکصد و بیست چکیده مقاله به مرحله دوم داوری راه یافت و در مرحله بعد، پس از دریافت متن کامل، مقالات، مجدداً مورد داوری قرارگرفته و از میان آن، نهایتاً 53 عنوان جهت ارائه در روز همایش به صورت پوستر، سخنرانی و چاپ در مجموعه مقالات همایش، برگزیده شدند.

در ابتدای این نشست، **پروفسور محمدرضا بمانیان** استاد و مدیرگروه معماری دانشگاه تربیت مدرس سخنرانی خود با عنوان «حکمت اسلامی» را ارائه کرد. وی اظهار کرد: آثار معماری باید یادآور جلوه‌های حق تعالی باشد، وی افزود: یکی از کارهای اصلی پیامبر «یادآوری کردن» بوده است. به گفته وی، معمار نیز باید این نقش را ایفا کند و با اثری که خلق می‌کند امکان یادآوری را فراهم سازد. وی با حکیمانه خواندن اقدام امام حسین(ع) متذکر شد: معماری ما باید حکیمانه و یادآور فرهنگ اسلامی باشد. وی حکمت را گوهری دانست که به واسطه حضور آن، انسان‌ها قدرت تشخیص کار حکیمانه را خواهند داشت. دکتر بمانیان افزود: بناهایی که در شهر تهران وجود دارد یادآور کاری حکیمانه نیست و دلیل حکیمانه نبودن‌شان آن است که معماران و مسئولان به تشخیص کار حکیمانه از غیر آن دست نیافته‌اند.

پروفسور محمدرضا بمانیان

در ادامه نشست، سخنان **پروفسور *مارکو برامبیلا***، مدیر بخش مطالعات ایران(Directory Iranian Studies) در دانشگاه UCLA، توسط مهندس امیرحسین یونسی نماینده ایشان در ایران قرائت شد.

دکتر علی‌اکبر تقوایی، معاون آموزشی دانشکده هنر و معماری دانشگاه‌تربیت مدرس، دیگر سخنران این همایش بود که به ایراد سخنرانی در زمینه «حکمت اسلامی در معماری و شهرسازی» پرداخت. وی ضمن تقدیر از برگزارکنندگان همایش اظهار داشت:کسی که به او حکمت داده شده، ظلمت از او برداشته و در پرتو نور الهی قرار گرفته است. وی با اشاره به اینکه قرآن کتاب حکمت است،گفت: حکمت را جز باقرآن وخدا نمی‌توان کسب‌کرد.

دکتر علی‌اکبر تقوایی

پروفسور محمدرضا پورجعفر

سپس ***پروفسور محمدرضا پورجعفر***، استاد و مدیرگروه رشته شهرسازی دانشگاه تربیت مدرس، به عنوان رییس نشست، ضمن معرفی و بیان اهداف همایش بازتاب حکمت اسلامی در هنر و معماری، به معرفی «کنگره بین‌المللی افق‌های جدید معماری و شهرسازی» پرداخته و اعلام نمود که با تلاش برگزار کنندگان همایش بازتاب-

حکمت اسلامی در هنر و معماری، این همایش به عنوان نخستین گام از این اقدام بزرگ ثبت گردید. پروفسور پورجعفر با بیان اینکه حوزه‌ای از فلسفه که به زیبایی و چیستی آن می‌پردازد، زیبایی‌شناسی نام دارد افزود: در زیبایی‌شناسی با بنیادی‌ترین پرسش‌ها درباره زیبایی و چیستی آن روبرو هستیم. وی در ادامه افزود: هنر به خودش اجازه می‌دهد که به ابتذال کشیده شود اما حکمت اسلامی راه هنر به سوی رستگاری را هموار کرد و زیبایی آرمان‌های معقول از جمله زیبایی‌های قرآنی هستند.

دربخش بعدی همایش، ابتدازینب سلیمانی شیجانی، مقاله خود تحت عنوان "بازنگری اصول و اهداف معماری معاصر ایرانی با استفاده از نظرگاه فکری ملاصدرا" و پس از او، فرهاد کاروان، عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان، مقاله "اصول زیبایی‌شناسی و ابطه آن با مفاهیم متأثر از معانی قرآنی" را ارائه نمود.

دکتر ناصر عراقی

دکتر ناصر عراقی، مدرس دانشگاه شاهد، به عنوان رییس شورای علمی همایش، به جمع‌بندی نظرات سخنرانان پرداخت. وی کلمه خرد و دانایی را زیباترین کلمه در معماری و حکمت عنوان و خاطر نشان کرد: ماندگاریِ اندیشه‌های بشری در طول تاریخ بستگی به خلاقیت آن‌ها دارد.

وی افزود: از مجموع دانایی و توانایی، عشق بروز می‌کند و این عشق است که منجر به جاودانگی می‌شود و توجه غربی‌ها به معماری ایران به دلیل پختگی معماران ایرانی است، معمارانی که از حکمت برخوردار بوده‌اند.

دکتر ***امان‌الله یغمایی***، رییس پیشین دانشکده معماری دانشگاه سوره، به‌عنوان رییس کمیته داوران، دیگر سخنران این همایش بود. به گفته وی، اگر به تاریخ توجه کنیم درمی‌یابیم که ایرانی‌ها بدعت‌گزاران تمدن بشری هستند. وی اظهار نمود: نشانه‌هایی از معماری ایرانی را می‌توان در تمام دنیا ردیابی کرد و اظهار کرد که مقبره شیخ صفی‌الدین اردبیلی برای آن به ثبت رسید که عرفان نهفته در آن، توجه غربی‌ها را جلب کرد. وی در پایان اظهار داشت: دانشجویان به عنوان مدیران آینده باید بتوانند به درستی فرهنگ و اندیشه خود را معرفی کنند.

دکتر امان‌الله یغمایی

در خاتمه این بخش از همایش، پس از پذیرایی، بخش دوم همایش شامل بازدید از پوسترهای منتخب و انتخاب پوسترهای برگزیده از دیدگاه داوران، در دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس برگزار گردید.

اطلاع رسانی همایش ها

کنفرانس معماری ومنظر شهری پایدار، فروردین 93

سطح برگزاری: ملی

منظر شهری پایدار

-پایداری و منظر شهری

-تعاریف، مفاهیم و مبانی نظری منظر شهری

-تجارب داخلی و خارجی در زمینه منظر شهری

-عناصر سازنده سیما و منظر شهری

-آسیب‌شناسی منظرشهری

-منظر شهرهای سنتی

-ضوابط و دستورالعمل های منظر و نماهای شهری

-منظر شهری و خاطرات جمعی

-نمادها، نشانه ها و منظر شهری

-فرهنگ، هویت و منظر شهری

-منظر شهری و مسائل اجتماعی

-منظر شهری بافت های فرسوده و تاریخی

-منظر شهری بافت های نوساز

-برنامه ریزی و مدیریت منظر شهری

-منظر شهری و هنرهای تجسمی

معماری و توسعه پایدار

-مصالح و فرآورده های ساختمانی و جایگاه آن در معماری پایدار

-برنامه‌ریزی انرژی در طرحهای معماری با نگاه به معماری پایدار

-مصادیق معماری پایدار در معماری بومی و سنتی ایران

-معماری پایدار و ساختمان های هوشمند

-نقش معماری در دستیابی به الگوهای ساخت‌وساز پایدار

-ارتقای کیفی ساخت‌وسازهای شهری‌بارویکردتوسعه‌پایدار

-معماری پایدار و مقابله با بحران ها و سوانح طبیعی

-هویت اسلامی در نقش آن در معماری پایدار

-تأثیر اقلیم بر معماری بومی و پایدار

-تأثیر مصالح بوم آورد بر معماری پایدار

-روانشناسی محیط با رویکرد معماری پایدار

-اهمیت و تأثیر فرهنگ بر معماری بومی و پایدار

شهرسازی و توسعه پایدار

-الگوها و شاخص های توسعه شهری پایدار

-سکونتگاه های بومی و توسعه شهری پایدار

-ناپایداری شهری و عوامل مؤثر بر آن

-سیاست های ملی و منطقه ای و توسعه شهری پایدار

-شهرهای جدید و توسعه شهری پایدار

-تجارب توسعه شهری پایدار در ایران و جهان

-توسعه صنعت گردشگری در جهت توسعه شهری پایدار

-الگوهای کالبدی و غیرکالبدی توسعه شهرایرانی-اسلامی

برگزار کنندگان: موسسه بین المللی مطالعات معماری و شهرسازی مهراز شهر

مهلت ارسال متن کامل مقالات: 25 اسفند 1392

تاریخ برگزاری همایش: 30 فروردین 1393

سایت همایش: www.ArchConf.ir

تلفن تماس دبیرخانه: 09306848030

ایمیل: info@ArchConf.ir

همایش مهندسی عمران، معماری و مدیریت پایدار شهری - خرداد 1393

سطح برگزاری: ملی

محورهای همایش:

-استانداردسازی، شهرسازی، معماری و توسعه پایدار

-استانداردسازی و برنامه های کاهش خطرات زلزله در نواحی لرزه خیز

-سکونت گاه های بومی و توسعه شهری پایدار

-محیط زیست و رابطه آن با توسعه پایدار شهری

-مهندس ترافیک و حمل و نقل شهری

-مهندسی تونل برای نواحی شهری

-کنترل آلودگی در مناطق شهری

-ناپایداری شهری و عوامل مؤثر بر آن

-سیاست های ملی و منطقه ای و توسعه شهری پایدار

-شهرهای جدید و توسعه شهری پایدار

-تجارب توسعه شهری پایدار در ایران و جهان

-توسعه صنعت گردشگری در جهت توسعه شهری پایدار

-مصالح و فرآورده های ساختمانی استاندارد و جایگاه آن در مهندسی عمران و معماری پایدار

-برنامه ریزی انرژی در طرح های ساخت و ساز

-روشهای بهره‌وری در صنعت‌ساختمان با رویکردپایداری

نقش مهندسی عمران, معماری در استانداردسازی و دستیابی به الگوهای ساخت و ساز پایدار

- استانداردسازی, مهندسی عمران, معماری پایدار و مقابله با بحران ها و سوانح طبیعی

-کاربرد سیستم های اطلاعات جغرافیایی (GIS)در مدیریت و توسعه شهری

-فن آوری اطلاعات و نقش آن در مدیریت و توسعه پایدار شهری

-دستیابی به الگوهای ساخت و ساز پایدار با بکارگیری مواد و مصالح نوین

-توسعه شهری و فناوری های نوین‌در صنعتی‌سازی ساختمان

-مقاوم سازی ساختارهای شهری با رویکرد توسعه پایدار و استانداردسازی

-بهسازی لرزه ای ساختارهای شهری با رویکرد توسعه پایدار و استانداردسازی

-توسعه شهری و بکارگیری مواد و مصالح بومی پایدار در سازه ها

-ساختمان های تاریخی و نقش آن ها در برنامه های توسعه شهری

-مهندسی عمران و بحران آب و انرژی

برگزار کنندگان: اداره کل استاندارد استان گلستان

مهلت ارسال متن کامل مقالات: 25 اردیبهشت 1393

تاریخ برگزاری همایش: 22 خرداد 1393

سایت همایش: civilinfo.ir

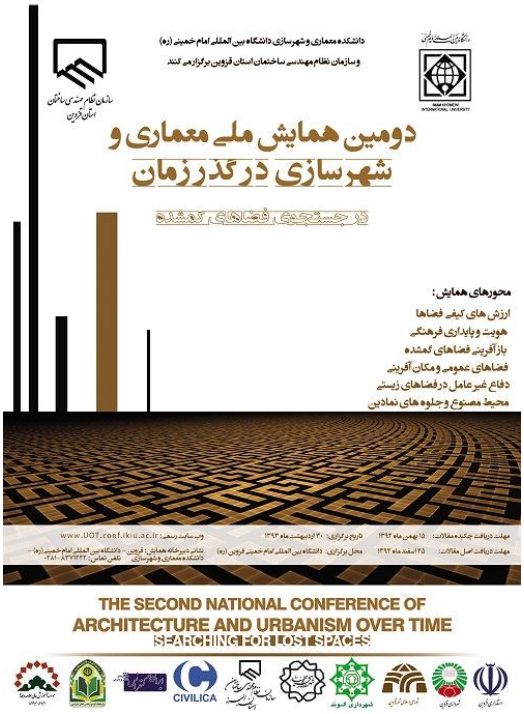
تلفن تماس دبیرخانه: 09335416117

محل برگزاری: گرگان

ایمیل: civilinfo.ir@gmail.com

دومین همایش ملی معماری و شهرسازی در گذر زمان با عنوان «در جستجوی فضاهای گمشده»

اردیبهشت 93



سطح برگزاری: ملی

محورهای همایش:

ارزش‌های کیفی فضاها

هویت و پایداری فرهنگی

بازآفرینی فضاهای گمشده

فضاهای عمومی و مکان آفرینی

دفاع غیر عامل در فضاهای زیستی

محیط متنوع و جلوه های نمادین

برگزار کنندگان :دانشگاه بین المللی امام خمینی و با همکاری نظام مهندسی ساختمان استان قزوین

مهلت ارسال متن کامل مقالات: 25 اسفند 1392

تاریخ برگزاری همایش: 30 اردیبهشت 1393

سایت همایش: uot.conf.ikiu.ac.ir

تلفن تماس دبیرخانه: 8371242-0281

آدرس دبیرخانه: قزوین دانشگاه بین المللی امام خمینی

نخستین کنفرانس ملی زن، معماری وشهر

اسفند 1392

سطح برگزاری: ملی

محورهای همایش:

-دفاع مقدس و نقش و تأثیر زنان در فضای عمومی

-الگوها و ساختارهای رفتاری و فضایی ناشی از حضور فعال زنان در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و...

-تأثیر فضای خانه در موفقیت زنان

برگزار کنندگان :موسسه بین المللی مطالعات راهبردی معماری ایران و شرکت هربرز

نشانی دبیرخانه: تهران، ولنجک، بلوار دانشجو ،میدان یاسمن، نبش عدالت، پلاک 14

تاریخ برگزاری همایش: 7 و 8 اسفند 1392

سایت همایش: www.iranianwac.com

تلفن تماس دبیرخانه: 22431407

محل برگزاری: تهران

ایمیل: info@isia.ir