دو فصلنامه علمی تخصصی
جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی

شماره ثبت: ۹۱۷۰۳
شاپا: ۲۸۲۱-۲۱۴۲
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

# جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی

۱. جایگاه منسوجات اسلامی دوره ایلخانی به مثابه عنصری از فرهنگ پذیری
راضیه جیران زاده، سالار ظهوری، ابوالفضل داودی رکن آبادی، علی اکبر جهانگرد

۲. حکمت و هنر اسلامی در تشعیر (با تأکید بر تشعیر دوره تیموری و صفوی)
محمد اعظم زاده، هنگامه شاهقلی دستگردی

۳. دیدگاه تیتوس بورکهارت درباره معماری و هنر اسلامی
حامد هوشیاری

٤. نگاهی به مبانی فلسفه هنر در عرفان مولوی
صدیقه بحرانی، محمدرضا اسدی

۵. واضع الاصل، مبدع خط نستعلیق و جریان ساز فرهنگ بصری حکمت هنر ایرانی اسلامی
مهران فرجی

٦. واکاوی جنبه‌های نمایشی و خاستگاه آیینی میر نوروزی در فرهنگ مردم ایران باستان
مرجان پیافر

۷. هنر و زیبایی از نگاه شیخ شهاب الدین سهروردی و تأثیر حکمتِ نور بر هنر اجرای ایرانی
حمیدرضا افشار

صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
دکتر بابک دهقانی

سردبیر:
سیما صابر صلغی

دبیر تخصصی:
هادی ولی پور قره قیه

کارشناس نشریه:
نرجس ابراهیمی غانمی

ناظر بر ویراستاری
شیوا زارع

ویراستار
ایمان سهرابی چافجیری

مدیر سایت:
مصطفی تابدار

گرافیست:
زهرا نشاط

http://jiac.ir/
Email:info@jiac.ir
Phone number:
۰۰۹۸۹۱۷۹۷۰۳۲۳۵

بسم الله الرحمن الرحيم

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

# فهرست مطالب

ارتباط مستقیم با مدیر نشریه ..... ٤

اعضای هیات تحریریه ..... ٥

معرفی نشریه ..... ٦

محورهای نشریه ..... ٧

جایگاه منسوجات اسلامی دوره ایلخانی به مثابه عنصری از فرهنگ پذیری..... ٨

حکمت و هنر اسلامی در تشعیر (با تاکید بر تشعیر دوره تیموری و صفوی)..... ١٩

دیدگاه تیتوس بورکهارت درباره معماری و هنر اسلامی..... ۴۳

نگاهی به فلسفه هنر در عرفان مولوی..... ۵۵

واضع الاصل، مبدع خط نستعلیق و جریان ساز فرهنگ بصری حکمت هنر ایرانی اسلامی..... ۷۳

واکاوی جنبه‌های نمایشی و خاستگاه آیینی میر نوروزی در فرهنگ مردم ایران باستان..... ۸۴

هنر و زیبایی از نگاه شیخ شهاب الدین سهروردی و تأثیرحکمتِ نور بر هنر اجرای ایرانی..... ۹۸

مقالات برگزیده دومین همایش ملی حکمت اسلامی و هنر

(دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد)

ارتباط مستقیم با مدیر نشریه

✓ IRAN - HORMOZGAN - BND

✓ Phone number: ۰۰۹۸۹۱۷۹۷۰۳۲۳۵

✓ https://WhatsApp.me/message/۰۰۹۸۹۱۷۹۷۰۳۲۳۵

✓ https://t.me/jiac_ir

✓ https://www.instagram.com/jiac.ir

✓ https://eitaa.com/@jiac_ir

✓ https://bale@jiac_ir

✓ https://splus.ir/jiac.ir

✓ https://rubika.ir/jiac_ir

✓ email: info@jiac.ir

✓ blogfa: jiac.blogfa.com

✓ www.aparat.com/jiac.ir

✓ www.linkedin.com/in/jiacir

✓ facebook.com/jiac.ir

✓ Twitter.com/jiac_ir

ایران، هرمزگان، بندرعباس، بلوار راه آهن، تعاونی پل خواجو، بلوک یک، واحد ۲۴، جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی

دو فصلنامه علمی تخصصی
جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی

شماره ثبت: ۹۱۷۰۳
شاپا: ۲۱۴۲-۲۸۲۱
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

# جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی

صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
دکتر بابک دهقانی

سردبیر:
سیما صابر صلغی

دبیر تخصصی:
هادی ولی پور قره قیه

کارشناس نشریه:
نرجس ابراهیمی غانمی

ناظر بر ویراستاری
شیوا زارع

ویراستار
ایمان سهرابی چافجیری

مدیر سایت:
مصطفی تابدار

گرافیست:
زهرا نشاط

اعضای هیات تحریریه

دکتر ابوالفضل داودی رکن آبادی ( استاد تمام دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد )
عبدالحسین لاله ( دانشیار فرهنگستان هنر )
دکتر محمد عارف ( دانشیار دانشگاه تهران )
دکتر ابراهیم اقبالی ( دانشیار دانشگاه تبریز )
دکتر سالار ظهوری ( استادیار دانشگاه آزاد اسلامی یزد )
دکتر حسن ریاحی ( استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی )
دکتر پرناز گودرزپروری ( استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی )
دکتر احمد جولایی ( استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر )
دکتر عباس عاشوری نژاد ( استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر )
دکتر مریم پرهیزکاری ( استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر )

اعضای هیات تحریریه بین المللی

دکتر محمود دهقانی ( دانشگاه تکنولوژی و فناوری، سیدنی، استرالیا )
داریو مزدا ( دانشگاه Complutense، مادرید، اسپانیا )
دکتر احمد شفیق رسولیار ( پوهنمل ( استادیار ) دانشگاه هرات، افغانستان )

http://jiac.ir/
Email:info@jiac.ir
Phone number:
۰۰۹۸۹۱۷۹۷۰۳۲۳۵

به موجب ماده ۱۳ قانون مطبوعات مصوب مجلس شورای اسلامی پروانه انتشار رسانه الکترونیک – غیربرخط جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی در زمینه پژوهش‌های تخصصی هنر به زبان فارسی و انگلیسی و ترتیب انتشار دوفصلنامه در تاریخ ۱۷/۰۳/۱۴۰۱ به شماره ثبت ۹۱۷۰۳ از سوی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی صادر گردید.

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی با دسترسی آزاد در اختیار پژوهشگران می باشد .فایل تمامی مقالات به شکل پی دی اف در تارنمای این نشریه قرار خواهد گرفت و مراجعه کنندگان می توانند به شکل رایگان از آن استفاده و با ذکر منبع منتشر نمایند.

**کشور محل چاپ:** ایران – تهران

**اعتبار:** علمی

**توالی انتشار:** دوفصلنامه

**سال آغاز انتشار:** ۱۴۰۱

**وضعیت انتشار:** الکترونیکی

**نوع داوری:** دوسویه ناشناس

**درصد پذیرش مقالات:** ۳۰ ٪

**هزینه داوری و پذیرش مقالات:** کاملا رایگان

**هزینه انتشار:** ۳۵۰ هزار تومان

**نوع انتشار:** علمی تخصصی

**زبان نشریه:** فارسی و انگلیسی

**موضوع:** فرهنگ و هنر اسلامی

**نحوه انتشار:** دسترسی آزاد به تمامی مقالات

**روش منبع نویسی:** APA

**میانگین زمان داوری:** دو ماه

**وضعیت چاپ:** الکترونیکی

**ایمیل نشریه:** info@jiac.ir

## محورهای نشریه

موضوعات مورد پذیرش در جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی

۱- پژوهش در فرهنگ و هنر، هنر اسلامی، فلسفه هنر

۲- هنرهای نمایشی

۳- هنرهای تصویری و طراحی

٤- سینما

٥- موسیقی

٦- هنرهای تجسمی

۷- معماری و شهرسازی

۸- مرمت، احیا و بازسازی

۹- طراحی، طراحی فرش و پارچه

۱۰- مطالعات میان رشته سایر موضوعات مرتبط با مطالعات فرهنگ و هنر اسلامی

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

# جایگاه منسوجات اسلامی دوره ایلخانی به مثابه عنصری از فرهنگ پذیری

راضیه جیران زاده، سالار ظهوری، ابوالفضل داودی رکن آبادی، علی اکبر جهانگرد

گروه تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، واحد بین الملل کیش، دانشگاه آزاداسلامی، کیش، ایران

گروه طراحی پارچه و لباس، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی ، یزد، ایران

گروه هنر و معماری، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران

گروه هنر و معماری، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۲۵

## چکیده

از قفقاز تا اقیانوس هند و اراضی جیحون تا مدیترانه همه زیر سلطه مغولان دوره ایلخانی بوده است. اسلام آوری نوادگان چنگیزخان و تغییر آیین ایشان از شمنیزم به اسلام سبب شد تا یکپارچگی حکومتی و مذهبی را در کرانه های تحت تسلط خود ایجاد کنند. هنر به عنوان عاملی موثر بر تجلی اندیشه اسلامی و عنصری فرهنگی در این دوره مورد توجه واقع شده بود. جنگ، مهاجرت و مذهب از عوامل مهم در فرایند فرهنگ پذیری است که در دوره ایلخانان با هر سه مورد مواجه هستیم. حمله مغولان به ایران، مذهب اسلام و همچنین مهاجرت هنرمندان به دربار ایلخانان سبب شد تا مضامین فرهنگی ایرانی با عناصر اسلامی و اندیشه هنری چین تجمیع شده و به مثابه عنصری از فرهنگ پذیری نمایان شود. که مسئله پژوهش حاضر است. چرا که نتایج حاصل از انطباق ماهیت، ساختار و ویژگی شناختی بصری الگوهای درون منسوجات سبب تعامل فرهنگی و انعکاس بصری کلام خدا و ارتباطش به عنوان عنصری زنده و پویا مشترکاتی را به همراه دارد که در اثر فرهنگ پذیری نمایان شده است. بررسی تمام عوامل فوق الذکر پاسخی است به این پرسش که چگونه هنرپارچه در دوره ایلخانی به عنوان یک پدیده در جهان متاورس می تواند عنصری از فرهنگ پذیری قلمداد شود؟ پژوهش حاضر از روش گردآوری داده‌ها بر پایه مطالعات( اسنادی- کتابخانه ای) شکل گرفته است و با رویکرد توصیفی- تحلیلی استفاده شده است.

**واژه های کلیدی:** دوره ایلخانی، فرهنگ پذیری، مضامین منسوجات، هنرپارچه، متاورس

## ۱.مقدمه

قبایل و طوایف متعددی چون ترک و مغول در آسیای میانه می زیستند که به سبب ناسازگاری ها و اوضاع طاقت فرسای طبیعی و جغرافیای محل زیستشان روحیه جنگ ستیزی را دارا بودند. جنگ ها، قتل ها، غارت ها و حمله به مناطق آباد از جمله پیشه آنها به شمار می رفت. بعدها توسط چنگیزخان نسل کشی از اقوام مرکیت و تاتار صورت گرفت که موجب اتحاد هر دو قوم تحت عنوان مغول شد.

چنگیزخان همواره به عنوان یک شمنی کاملا معتقد از دنیا رفت و برابر با خدایی قلمداد می شد که هم برای قوم خود نیکبختی به همراه داشت و هم ویرانی و مرگ . یاسا کتابی است که وی دستورات و قوانین مدونی را برای ملت خود مکتوب کرده بود که به زبان مغولی و خط ایغوری نگارش شده بود. امپراتوری جهانی مغول را اولوس های چهارگانه ای( تمام مردم ایل یا شهر یا منطقه ای که خان مغول به ۴ فرزندش بخشیده بود)در بر گرفته بود و سال ۶۵۶ هجری قمری مصادف با ۱۲۵۸میلادی استقرار رسمی حاکمان مغول در ایران با عنوان ایلخانیان ( زیردستان خان بزرگ در چین) قلمداد می شد. منکوقاآن نوه چنگیزخان در سال( ۶۵۱ه.ق- ۱۲۵۳ م) برادرش هولاکو را با سپاهی برای سرکوبی اسماعیلیان در شمال ایران و خلافت عباسی در بغداد روانه کرد. جانشینان هلاکو خان، شاخه‌ای از فرمانروایان مغولی‌اند که از سال ۶۵۱ هجری قمری به مدت حدود یک سده بر سرزمین‌های اسلامی از آسیای میانه و افغانستان تا ایران و عراق و بخش‌هایی از شام و آسیای صغیر حکومت کردند. آنان در آغاز، تابع خان بزرگ مغول بودند اما پس از مدتی به طور مستقل حکومت کردند و با رسمیت بخشیدن به دین اسلام، انگیزه سیاسی و اقتصادی خود را موثرتر و اساس حکومت خود را بر پایه دین بنا کرد. همچنین با خان مغول قطع رابطه کردند و به حکومتی اسلامی تبدیل شدند. حمله مغول به سرزمین های ایران و تشکیل حکومت ایلخانیان مصادف است با تسلط حکام مغول در چین به نام دوره دودمان یوآن (۱۲۰۶–۱۳۶۸ میلادی) که یکی از حلقه های پیوند دو گستره ( ایران و چین) به لحاظ تطابق زمانی است. روابط ایران و چین به دوره اشکانیان باز می گردد و دودمان شرقی آغازگر این روابط در سرزمین های تحت سلطه حکومت اشکانیان بوده است. این روابط در وجوه زیادی مانند راه یافتن ادیان از ایران ( دین مانوی) به چین در حدود ۶۹۴ میلادی است. رد این ارتباط را می توان در متون کهن چینی نیز یافت بدین صورت که از سنگ های معدنی ( مرجان، توتیا و...) و گیاهان و حیوانات( شترمرغ و...) که در خطه پارسیان موجود شد. همچنین این تعامل استفاده از خاک چینی برای تهیه ظروف منسوب چین که پارسیان از آن استفاده می کردند را نیز می توان نامبرد و استان کرمانشاه سرآمد بهره بردن از آن بوده است. نمود این ارتباط در دستگاه های نجومی پارسیان که در دوره یوآن (۱۲۶۸م) به چین فرستاده شد نیز قابل ردیابی است. جان سین لیان در کتاب خود به نام متون باستانی پیرامون روابط ایران وچین می نویسد: «در سال های آخر دودمان ساسانیان شیوه پرورش کرم ابریشم و تهیه ابریشم از چین به پارس راه یافت. اهالی گیلان بیش از دیگر نقاط در این رشته مهارت و هنر کسب کردند. بعد این شیوه به ایلخان( درغرب، زمین آبگیر تاریم در استان سین کیانگ) و پارس معرفی شد»(جان سین لیان ۱۴۸:۱۳۸۵). ارتباط و روابط علی بین دو فرهنگ ایران و چین با پسوند مشترک اسلامی، اولین تاثیرات خود را درهنر نمودار می سازد. بنابر این ایدئولوژی حاکم بر فرهنگ اسلامی برای هردو کشور فرآیند فرهنگ

پذیری را به ارمغان آورد و علارغم اشتراکات، وجوه متمایز کننده ماهوی را نیز در بر گرفته است. برای شناخت چگونگی بازتاب این فرهنگها در یکدیگر لازم است که ابتدا تعریفی از دولت و سپس فرهنگپذیری را ارائه دهیم.

دولت به عنوان عنصری محوری، در دوره ایلخانیان نیز قابل بررسی است چرا که با جنگ بر سرزمین ایران و دیگر جوامع تحت سلطه خود حکومتی واحد تشکیل دادند. دولت از دیدگاه محسن حجاریان چنین است: «نیرویی است که از درون جامعه برمی خیزد و رفته رفته با جامعه و مردم بیگانه می شود. به نگاه دیگر، در چنین روابطی است که دولت به محصول آشتی ناپذیری از تضادهای طبقاتی مبدل می گردد و تنها نقش نگهبان منافع بخشی از طبقات جامعه را ایفا می کند. این یک تعریف کلی است که با پیدایش نوع دولت هایی مانند سلجوقیان، ایلخانی، افغان ها در ایران دوران صفویه آن راپیگیری نمود. اگرچه پیامد این گونه دولت ها هم به همان مفهوم تعریف کلی دولت منتهی می شود با این حال صورت اولیه آنها از درون جامعه سربرنیاورده بلکه نیروهایی هستند که با قهر و تجاوز از بیرون بر جامعه مستولی شده اند»(حجاریان ۷:۱۴۰۱). که دولت ایلخانیان این بار نه از درون جامعه بلکه به عنوان عنصری بیرونی و با جنگ هویت یابی می شود و با اندیشه ای واحد بر سیاست، اجتماع و فرهنگ موثر واقع می شود.

مطالعات فرهنگ و فرهنگ پذیری (Acculturation) از این جهت حائز اهمیت است که تاثیرات مستقیم آن بر هنر تحت حاکمیت توسط یک دولت نمود می یابد. فرایند تغییر در مصنوعات مادی، آداب و رسوم و باورها و سنت هاست که از تماس دو یا چند فرهنگ ایجاد می شود و نتایج حاصل از این برخورد با مجموعه تغییراتی همراه است که به آن فرهنگ پذیری گفته می شود. دو پارامتر ادغام و تغییر طی فرایند تماس فرهنگ مبدا و مقصد ایجاد می شود. بهروز منتظمی به نقل از دوکوستر می نویسد: «پدیده ای که اساسا ناظر برآن دسته از تحولات فرهنگی است که پس از استقرار روابط میان جوامع مختلف به وجود می آید. تماس– ارتباط– ارزیابی–پذیرش کامل یا جزئی الگو یا طرد الگو–ادغام و سازگاری ترتیبات ابتدایی–همانندگردی است. بنابراین احساس ناخوشایندی شروع به رشد می کند. اگرچه فرهنگ ها با بیشترین عینیت ممکن، مورد مطالعه قرار می گرفتند اما رابطه بین فرهنگ و حاملان انسانی آنان همچنان مبهم باقی می ماند.»(دوکوستر ۴۷:۱۳۵۲). بنابراین هنگامی که گروه هایی از افراد با فرهنگ های مختلف با هم تماس پیدا می کنند الگوی فرهنگی هردو نسبت به الگوی اصلی هرکدام تغییر می یابد. که این موضوع تنها یک وجه از فرهنگ پذیری است. هرسکویتس از نتایج فرهنگ پذیری می نویسد: «الف– پذیرش: جایی که فرایند فرهنگ پذیری منجر به تسخیر بخش بزرگتری از فرهنگ دیگر می شود ب– انطباق: هردو ویژگی اصلی و خارجی باهم ترکیب می شوند. تا یک کل فرهنگی با عملکرد هموار ایجاد شود. ج– واکنش: در جایی که به دلیل ظلم یا به دلیل نتایج غیرقابل پیش بینی پذیرش خصلت های بیگانه، حرکت های ضدفرهنگ گرایی پدید می آید»( هرسکویتس ۱۵۲:۱۹۳۶). که در مورد جامعه ایلخانی می توان این نتایج را مشاهده کرد. از عوامل موثر بر فرهنگ پذیری می توان به مواردی چون: جنگ، مذهب، مهاجرت اشاره کرد که در دوره ایلخانی ما با هر سه مورد نام برده مواجه هستیم.

عامل مهاجرت در این فرایند در زمان فرمانروایی محمد خدابنده الجایتو( ۷۰۳–۷۱۶ ه.ق) دیده می شود. وی امر کرد تا تمام کاروان های تجاری در قرن هشتم هجری قمری از هند و ترکستان و چین برای بردن مال التجاره خود به شهر سلطانیه رفته و سپس از آنجا به اروپا بروند. که خود شاهراهی در مواجه با فرهنگ هایی از اقوام مختلف را در برمیگرفت و سپس مهاجرت هنرمندان

و صاحبان صنایع به سمت پایتخت های دولت ایلخانی سبب رواج هنر در سرزمین ها شد و عامل جنگ که پیشتر بدان اشاره شد نیز سبب شکل گیری استقرار مغولان در ایران و چین موکد این فرایند بود در نهایت با آوردن دین اسلام در هر دو سرزمین و مذهب سبب یکپارچگی ایدئولوژ ی حاکم بر هنر هر دو گستره جغرافیایی بوده است. بنابر آنچه گفته شد در ادامه منسوجات و هنر پارچه به عنوان یک اثر هنری حاصل از فرهنگ پذیری در نوشتار حاضر مورد بررسی قرار گرفته است.

در اواخر قرن سوم و اوایل قرن چهارم هجری ترکیب بندی و مضمون کلی نقوش بر منسوجات به تبعیت از دوره ساسانیان تصاویر بزرگان حکومتی و صحنه های قدرت نمایی به هنگام شکار را در بر داشته است و موجودات ترکیبی جهت قدرتنمایی . کاربرد اشکال هندسی به ویژه دایره در اطراف تصاویر اصلی و تاکید بر نقوش مرکزی دارد، که به همراهی نقوش گیاهی و هندسی تکرار شونده است. استفاده از الیاف گرانبهای ابریشمی و پارچه های مصور با نقوش برجسته دیده می شود. همچنین کاربرد پارچه های طراز باجنبه های سیاسی و مذهبی نیز دیده می شود. پیکره های مصور شده با اسب در حال تاخت و یا پرش نیز از دیگر مضامین مورد استفاده بوده است. درخت زندگی و وجود درختان سرو و انگور و نخل و گیاهان پر پیچ و تاب و یا تصاویر انسانی را در وسط سینه عقاب با بال های گشوده از روبرو مصور می کردند. پارچه های منقوش از اواخر قرن چهارم تا هشتم هجری قمری به نقل از مریم مونسی سرخه در کتاب نقشمایه های انسانی در منسوجات ایرانی چنین آمده است: «در خلال قرون چهارم تا هشتم ه.ق ایران شاهد پیشرفتهای بسیاری در هنرها بالاخص در پارچه و لباس بوده است. با یورش مغولان به ایران، می توان شاهد تاثیراتی در هنر ایرانی بود. پارچه های منقوش انسانی با چهره های نسبتا گرد و چشم و ابروی کشیده، لب کوچک و... تحت تاثیر مغولان بوده است. وجود هاله های دور سر پیکره ها در مورد بسیاری از موجودات زنده در آن زمان دیده می شود و همگی تحت تاثیر تفکرات مغولان و هنر چینی است»( مونسی سرخه ۱۳۹۸:۴۱-۴۲).

برای بررسی منسوجات به عنوان یک عامل فرهنگ پذیر رجوع به منابع مکتوب و نسخه های مصور راه گشا خواهد بود. یوکا کادوی در این باره چنین می نویسد: «منسوجات چینی به دلیل ماهیت قابل حمل خود – نه به شکننده بودن شیشه و نه به سنگینی فلزکاری – پیش از دوره مغول بودند، این امر باعث شد تا به مقدار زیاد به ایران برده شود و مسیرهای تجاری بین اوراسیا این تبادل متقابل را تقویت کند. ایده های هنری بین شرق و غرب آسیا به ویژه، در زمینه منسوجات تولید شده، دارای ویژگی های جالب اما پیچیده ای هستند. آنها منعکس کننده تبادل گسترده محصولات، به ویژه بافندگی در سراسر اوراسیا را نشان می دهند. علاوه بر تجزیه و تحلیل علمی از تکنیک ها و مواد به کار رفته در منسوجات، می توان به منشا و تاریخ آن نیز رجوع کرد »(کادوی ۱۵:۲۰۰۹). در موازات این دوره نقوش مصور در هنر نگارگری ایران ( سده هشتم تا دهم ه.ق ) دوره شکوفایی اش بود. و به جهت استفاده از نقوش و منسوجات، این نسخه های مصور و مکتوب حائز اهمیت است. تاثیر حکومت ایلخانان دو نتیجه مهم برای نقاشی ایران داشت: یکی انتقال سنت های هنر چینی به ایران و دیگری کارگاه های سلطنتی به منظور هنرپروری که همین امر سبب کتاب نگاری نیز انجام شود در نسخه هایی مانند: منافع الحیوان از ابن بختیشوع که در سال( ۶۹۹ هـق) به دست عبدالهادی بن محمدبن محمودبن ابراهیم المراغی برای غازان خان پادشاه مغول ترجمه شده‌است. این کتاب درباره حیوانات و خواص پزشکی و دارویی اعضای بدن آن‌ها است. کتاب دیگر مونس الاحرار از محمد بدرجاجرمی(۷۴۱ه.ق)، مونس الاحرار با نام کامل‌تر مونس‌الاحرار فی

دقایق‌الاشعار، کتابی‌است از محمد بن بدر جاجرمی به زبان فارسی نگاشته شده است. جامع التواریخ یا تاریخ رشیدی و از دیگر مکتوبات شاهنامه دموت و کتاب البلهان نوشته اصفهانی(۸۰ق) وعجایب‌المخلوقات که به سال ۶۷۸ هجری قمری به قلم زکریا قزوینی. نگاشته شده بود که شامل تصاویری با : مضامین نجومی- تصاویری ملهم از خوشنویسی با سر انسانی و درخت واق (درختی با سر انسان و حیوان) و که در نهایت منجر به استفاده نقوش گیاهی و خوشنویسی با سر انسانی و حیوانی شد.

فعالیت نقاشان چینی در تبریز و همچنین گستردگی روابط ایلخانان با شرق و غرب سبب راهیابی هنرمندان به کارگاه ها و مصورسازی کتب انجامید. تلفق عناصر غیرمتجانس و اثرپذیری های مختلف فرهنگی از نتایج آنها است. جامع التواریخ نمونه بسیار مهمی از این فرهنگ پذیری را به ارمغان آورده است، بنا بر توضیح رویین پاکباز: « اسلوب هاشورزنی نقاشان چینی دوره تانگ و قلمگیری زمخت و نحوه جامه پردازی مشخصا بین النهرینی است. پیکره های بلندقامت در برخی تصاویر، الگوی بیزانسی دارند و کاربرد رنگ نقره ای تحت تاثیر نمونه های مسیحی( یعقوبی) بوده است. در تصاویری که به تاریخ چین و مغول مربوطند تاثیر نقاشی چینی آشکار تر است. با این همه خصوصیات ایرانی( ترتیب بندی پیکره ها و حرکت ) را می توان مشاهده کرد»( پاکباز۱۳۸۵:۶۱). یا در شاهنامه دموت جنگ افزارها، جامگان و چهره ها مغولی و چینی است. از نقش مایه های اژدها و ققنوس نیز می توان منشا چینی بودن آنها را دید. تفسیر ایرانی از دستاورد هنر چینی در نگاره بهرام گور با اژدها به خوبی نمایان است: اژدها در چین نمایانگر قدرت کیهانی و باروری است که بدون توجه به این موضوع می بینیم که بهرام آن را شکست می دهد. هنرپارچه بافی در دوران اسلامی تحت تاثیر عواملی چون: دین، فرهنگ، باورهای اجتماعی بوده است و بنا به گفته طالب پور: «تاثیرپذیری از دوره سونگ و یوآن چین از خصیصه های دوره حکومت ایلخانی مغول از هنر شرق دور می باشد. حاکمان مغول باگرویدن از دین بودایی به اسلام جذب این فرهنگ شدند»(طالب پور ۱۱۴:۱۳۹۲). اما نماد قدرت که حاصل از ایدئولوژی حاکم بوده است نمود دیگری از فرهنگپذیری است که در منسوجات این دوره به خوبی نمایان شده است. لذا طراز از منسوجاتی که نماد قدرت بر هنر را نمایان می سازد: طراز به معنی رودوزی کردن است. به کتابت و خطی گفته میشود که نساجان بر پارچه مینگارند. طراز دو نوع عمده داشته است؛ یکی خاصه که برای پادشاهان و امیران بافته میشد و دیگری عامه که برای ثروتمندان تهیه میشد. وحیده زابلی به نقل از همتی گلیان چنین می نویسد: «در دوره ی عباسیان، کاتبان و منشیان ایرانی از فرهنگ و ادب ممتازی برخوردار بودند و در اداره امور جامعه نیز نقش برجسته ای بر عهده داشتند، آنها گاه میکوشیدند مضامین فرهنگ ایرانی را از طریق درج طراز منتشر سازند. نوشته های روی طرازها به صورت زیبا و هنرمندانه نقش میشد که کاربرد رسانه ای و تبلیغی داشت»(زابلی زاده غضنفرآبادی ۱۲۷:۱۳۹۷). استفاده از خط کوفی و بهره گیری از هنر خوشنویسی در پارچه ها منسوب به پارچه های طراز که بسیار مورد پسند خلفا بوده است، از اوایل دوره اسلامی، نقوش اسلیمی در دوره سلجوقیان و استفاده از عناصر و نقوش به کاررفته در هنر چین در دوره مغول ها تا دوره صفویه و شکوفایی این هنر همواره و پیوسته سیر صعودی و محبوبیتی در میان هنرها یافته بوده است. طالبپور در این خصوص می نویسد: « طرازها با خط نوشته همراه بودند، گاهی نیز نشانهای خانوادگی داشتند که این رسم احتمالاً از پادشاهان ساسانی اقتباس شده بود. عباراتی که در طراز نوشته میشد غیر از دعا برای حاکم شامل شعارهای مذهبی و دینی یا فهرستی از اسامی خلفای مشروع به منظور تأیید حقانیت حکومت سلطان بود»( طالبپور۱۳۹۵:۶۴-۵۵). تولید طراز- منسوجاتی با کتیبه‌های عربی و فارسی بافته‌شده یا گلدوزی‌شده، حامل پیام‌هایی مرتبط با قدرت و اقتدار- در بغداد ادامه یافت و پایتخت ایلخانی تبریز به تدریج به مرکز نساجی مهمی

تبدیل شد که تحت حمایت سلطنتی بود. در زمان سلطنت ایلخان هشتم، اولجایتو (ه.ق ۷۰۳/م۱۳۰۴-۷۱۶/۱۳۱۶م)، ساخت آن در پایتخت جدید سلطانیه تحت کنترل وزیر تاج الدین علیشاه توسعه یافت. مربع ماندارین یکی دیگر از این نشان های قدرت و سلطنت است که آن هم مشمول همین فرایند فرهنگ پذیری شده و از دربار چین به ایران آمده است. در اساطیر چین زمین دارای ۴ کوه بلند اصلی است و با گذشت زمان پنجمین کوه در مرکز زمین اضافه شده است. مردمان تلاش های زیستی خود را درون مربعی انجام می دهند که ۴ دیوار بلندآن را احاطه کرده است و فرمانروایان از صعود به این کوه ها سخن می گویند تا تسلط خودر ا بر ۴ سوی زمین اثبات کنند. مربع ماندارین، یکی از نشا نهای سلطنتی است. که این نشان سلطنتی چینی در دوره ایلخانیان بسیار مورد اقبال و رواج واقع شده بود. در چین (سلسله های یوآن و مینگ)، رنگ و طرح روی لباس اهمیت ویژه ای داشت؛ به طوری که نقوش به کار رفته روی مربع ماندارین در چین، نقش حیوانات، نقش مایه های نمادین و عناصر طبیعی بوده که دارای خصوصیت سمبلیک وگویای رده طبقاتی و موقعیت فرد دردربار بودند، این در حالی است که در دربار ایران در دوران ایلخانان و تیموریان، رنگ و طرح لباس ها نشان از رده افراد نبوده است. نقوش به کاررفته روی مربع پیش سینه لباس آنان، اغلب نقش حیوانات و گاهی نیز نقش گیاهان بودند که پس زمینه آن با نقوش گیاهی مزین می شده است. به تبعیت از چین، طرح هایی با شیوه طبیعت گرایی چینی مورد استفاده قرار میگرفتند و نقش حیوانات به صورت جفت مقابل هم یا به صورت تک، دوخته دوزی می شد. مغول ها در چین، تحت حاکمیت قوبیلای خان در رأس سلسله مراتب گروه های قومی قرار داشتند. آنان قدرت را به دست گرفته و لباس خود را از لباس سلسله سونگ متمایز ساخته تا قدرت خود را به نمایش بگذارند. علاوه بر این در چین، لباس سلطنتی، نماد فرمانروایی محسوب می شد و تزئینات روی آن، نماد صفات گوناگون به شمار می رفتند یکی از لباس های رایج در دربار مغول، ردایی با نشان بر روی سینه و پشت لباس است که بعدها در دربار مینگ برای تعیین رده های مقامات نظامی معمول شد. این نشان، عبارت بود از یک مربع در مرکز بالاتنه لباس و حاوی عناصر تصویری سنتی چی. این مربع که اصطلاحاً مربع ماندارین نام دارد، در نگاره های ایلخانی و تیموری نیز دیده میشود .به نقل از مهدی محمدزاده: « ماندارین را میتوان قلمرو فرمانروایی امپراتوران دانست که خود همچون اژدهایی عظیم بر آن فرمان میرانند. داخل این مربع، دوازده سمبل طراحی می شد که به دوازده چانگ معروف بود. این سمبل ها نقش مایه های نمادین، نماینده پیکرهای رمزی باستان بوده که بر جامه امپراتور نقش می بست. ردای سلطنتی امپراتور، احترام بیحدوحصری را برای او رقم میزد و وی را تا مقام تجسم خدا بر روی زمین بالا میبرد. از روزگاران قدیم، این نقش مایه های نمادین را مربوط )به قربانی های فصلی میدانستند که هر ساله برای مردم انجام شده و به نظر می رسد همه آنها دارای مفاهیم ستاره شناسی بودند که به فصل ها مربوط می شد. چینیان این دوازده زینت و نقش نمادین کیهانی میدانستند. هریک از آنها نماد صفات گوناگون بود که برای یک فرمانروای خوب لازم میآمد»( محمدزاده ۹۲: ۱۳۹۹)

خورشید و ماه و ستاره، کوه، اژدها، قرقاول، دوجام تشریفاتی، جلبک، آتش،غله، سرتبرو فواز نمادهای مورد استفاده در ۱۲ نماد بود. که این عدد۱۲ در موسیقی چین قدیم نیز مورد توجه و عنایت قرار می گرفته است. به نقل از محمد تقی مسعودیه: « در چین کهن نیز موسیقی جوهر نظام کیهانی است. شامل عناصر متعادل و هماهنگ حاکم بین زمین و سماوات است. فصول سال نزد چینیان قدیم حاوی فواصل موسیقی هستند. بنابر این باور در دوره حکام چین قدیم هر فصل کوک ناقوس عوض می شده است و از موسیقی به عنوان نظم در حکومت استفاده می شده است. هچنین ۱۲ صدای اکتاو یا دوازده لو نیز حاوی سمبل بوده است و فعل و

انفعالات طبیعی را مربوط می شده است. در راس این دوازه لو صدای مبنای هوانگ چونگ ( ذات مقدس ابدیت – زیربنای حکومت نیز محسوب می شده) که با این صداست که پیوسته سال نجومی جدید آغاز می گردد»( مسعودیه ۳۳:۱۳۹۰). نکته در خور تامل دیگر این که، به نقل از استیلمن در کتاب تاریخ منسوجات آمده است که: « علاوه بر منسوجاتی که به نام مکان‌ها نامگذاری شده‌اند، از پارچه‌هایی به نام شخصیت‌های مهم نام می‌برد. یکی از این پارچه ها به نام خلیفه فاطمی الحفیظ (حکومت ۱۱۳۱-۴۹). در دو نسخه خطی مختلف از آن با عنوان دبیقی حفیظی یاد شده است یعنی نام تجاری یکی از کتانی های ظریفی بود که شهر دابیق در مصر سفلی به آن شهرت داشت»( استیلمن ۱۸۹:۱۹۷۹).

اولین نکته بنابر نقل قول اتینگهاورزن: «این روند در مینیاتور ایرانی مصادف است با ظهور امپراتوری مغول به عنوان یک قدرت پیشرو مسلمان، که به معنای همچنین ظهور مکتب جدیدی از نقاشی که عمدتاً واقع گرایانه است در ماهیت آن بسیاری از تفسیرهای واقع گرایانه از حیوانات تک شاخ دیده می شود»( اتینگهاوزن ۱۶۲:۱۹۵۰). سازماندهی متقارن نقوش چینی به ویژه ردیف های متناوب با حیوانات سنتی اسلامی و اسلیمی های گل دار ترکیب شده است. موضوعات چینی: اژدها – سیمرغ- گل های نیلوفرآبی و شقایق – چوب چلیپا شکل- ابرهای چینی که ابرها یکی از قدیمی‌ترین مضامین هنری در هنر چینی هستند.

«شرق جهان اسلام با اشاره به زوج سنتی نقوش پرنده در منسوجات اسلامی، مضامین چینی و اسلامی در کنار هم قرار گرفته اند، به طوری که ققنوس های چینی (Fenghuang) شبیه به موارد استفاده شده است در ملیله های ابریشمی سانگ و یوان جایگزین پرندگان اسلامی شده است منسوجات ایرانی دوره مغول تصاویری از نیلوفرهای آبی با وفاداری به قراردادهای چینی. نیلوفرهای آبی درمنسوجات ورونا که شامل نقوش نیلوفر آبی هشت گلبرگ است در یک قاب قطره ای شکل، عمیقاً در کل ادغام شده اند طرح های تزئینی آنها به شکل مفصلی وجود دارند و نشان دادن مدیون سبکی غیرقابل انکار به نیلوفر آبی معمولی است(کادوی ۲۸:۲۰۰۹). یا عنقا که نقل از محمد تقی مسعودیه: « عنقا نیز سمبول تجدید حیات است. فلوت پیوسته با این مرغ افسانه ای ارتباط دارد. در چین حتی امروز تعدادی از انواع فلوت نام و فرم این مرغ را دارا هستند»( مسعودیه ۳۸:۱۳۹۰) و یا لاک پشت به طور کلی به عنوان نماد طول عمر در نظر گرفته می شود. در چین قدیم ۴ حیوان را خوش یمن می دانستند: اژدها- لاکپشت- ققنوس و اسب تک شاخ یا کی –لین و در منسوجات و نسخه های مصور دیده می شود. برایند تمامی این گفتار یک ایده را مطرح میکند اینکه چطور فرهنگ پذیری و ایدئولوژی حاکم بر یک جامعه یکپارچه با دو قلمرو جغرافیایی سبب تجمیع اندیشه و تاثیر مستقیم آن بر هنر می شود. این فرایند در زمان و مکان محصور نمی شود و مادامی که یکی از سه عامل فرهنگ پذیری موجود باشد این روند تاثیر مستقیم خود را بر هنر می گذارد. لذا با توجه به دنیای اکنون و پیشرفت های علمی در حال حاضر اینکه بتوانیم ماهیت و ساختاری را از گذشته تاریخی بیابیم و آن را شناسایی کنیم و سپس در دنیای معاصر آن را عرضه کنیم موضوع در خور توجهی است. برای این مهم ابتدا باید دانست جهان به کدام سمت در حال حرکت است و تکنولوژی و پروسه دیجیتال در هنر چه ساز و کاری دارد.

متاورس یک قلمرو دیجیتالی است. که به انسان‌ها اجازه تعامل با افراد دیگر را ایجاد می کند. زاکربرگ متاورس را به‌عنوان یک محیط مجازی توصیف کرده‌است که افراد می‌توانند به‌جای تماشای یک صفحه به داخل آن بروند و اساساً به تابش دنیایی از جوامع مجازی بی‌پایان و به‌هم‌پیوسته است. درواقع متاورس تصویری از یک دنیای مجازی است که در دنیای حقیقی وجود دارد. یک برنامه

پلتفرم یا گجت هوشمند نیست بلکه متا ورس مجموعه‌ای از پلتفرم ها فناوری‌ها و گجت های هوشمند است به عبارت ساده‌تر متاورس دنیایی است که شما در آن به‌صورت سه‌بعدی در دنیای مجازی را به‌نهایت می‌رسید در این دنیای جدید از بعد زمان و مکان آزاد می‌شوید و می‌توانید بدون توجه به قوانین دنیای واقعی قوانین دنیای خودتان را بسازید. واژه متاورس( Meta Verse) از ترکیب دو واژه متا به معنی فراتر یا ماوراء و یونیورسال به معنی جهان یا گیتی است. بنابراین از جهت معانی تحت الفظی می توان آن را به جهان برتر یا برتر از جهان نیز ترجمه کرد. به عبارتی دیگر «دنیای فناوری یک دنیای توقف‌ناپذیر است، متاورس یکی از جدیدترین واژه‌های کلیدی در دنیای فناوری محسوب می‌شود و چنان توجهات را به سوی خود جلب کرده که به یک هدف کلان برای بسیاری از غول‌های فناوری جهان تبدیل شده‌است این فناوری شبکه‌ای گسترده از جهان‌ها و شبیه‌سازی‌های سه‌بعدی پایدار است که به‌صورت آنی و لحظه به لحظه پردازش می‌شود و در آن هویت اشخاص و اشیاء فیزیکی تاریخ بشر و حتی سیستم‌های پرداختی پیوستگی خودشان را حفظ و هم‌زمان تعداد زیادی از افراد را به‌صورت مجازی در خود جای می‌دهد که در ابتدا یک فرضیه علمی‌تخیلی به حساب می‌آمد ولی اکنون کاملاً در زندگی ما نقش دارد هر شخص برای خود هویتی مجازی دارد و دنیای دیجیتالی متاورس جایی است که همه آن‌ها در یک پلتفرم ادغام می شود »(محمدی ۲۱:۱۴۰۰). اما در دنیا هنر از طریق ان اف تی( ان اف تی یا تکن های غیرقابل تعویض نوعی ارز رمزنگاری شده هستند که روی پلتفرم های قرارداد هوشمند نظیر شبکه بلاکچین اتریوم شکل گرفته اند و محتوای دیجیتالی این توکن ها کمیاب و بی نظیر است) این امکان را به هنرمند می دهد، که اثر خود را ثبت کند و این امر در دنیای دیجیتال باعث می شود حق امتیاز و مالکیت اثر هنری به همراه تاریخچه آن اثر نمایش داده شود. از مزایای این امر امکان اصالت و تایید هنر و در امد زایی در کل جهان و حتی کلکسیونر ها را در خود جای می دهد و سبب تولید مجموعه در صنعت مد و لباس و ... را شامل می شود.

شناخت تکنولوژی بصری و توسعه و اقتصاد و مزایایی که ساخت ان اف تی از الگوهای دوره مختلف را در برمی گیرد هم برای هنرمندان و هم برای کلکسیونرها امکانی را ایجاد می کند. که از زمان ورود ان اف تی تایید اصالت اثر هنری در قالب دیجیتال را در برگرفته است. بنابرآنچه گفته شد زمانی که از هنر تحت حاکمیت سخن به میان می آید، با یک سلسله ایدئولوژی هایی مواجه هستیم که نمود آن را در هنر می توان دید و در خصوص حکمت هنر اسلامی که در دوره مغول تحت عنوان ایلخانیان رشد و نضج یافت می توان به تغییراتی اشاره کرد که در اثر فرهنگ پذیری بر هنر تاثیر شگرفی نهاده بود و منسوجات این دوره بسیار حاکی از ابعاد این فرایند می باشند. به صورتی که با دیدن محیط یک نگاره از کتب مصور آن زمان یا دیدن پارچه های طراز، ماندارین می توانیم به رویداد مهمی آگاه شویم که در اثر اسلامی شدن فرهنگ ایران و چین نمود یافته است. یکپارچگی دین و محتوایی مذهبی دوره اسلامی تبدیل به ساختار می شود و پیام به صورت عناصر بصری در اثر هنری ویژه منسوجات قابل رویت می شود.

استفاده از طرحها و نقش هایی که حاصل اندیشه مردمان در تاریخ و حافظه سرزمین ها نقش بسته شده است. می تواند راهی باشد که ارتباط ما را با گذشته برقرار کرده و فرهنگ و هنر را با خوانشی تازه به جهانیان و دنیایی که همه انسانها در کسری از ثانیه بدان دست می یابند، نشان داد و آن را ثبت کرد و این بار تمام طرحهای فوق الذکر با حفظ هویت بصری خود در قالب هنر دیجیتال قابل استفاده در بازار جهانی مد، پوشاک و نزد صاحبان سرمایه قرار گیرد.

## ۲.نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

بنابرآنچه گفته شد زمانی که از هنر تحت حاکمیت سخن به میان می آید، با یک سلسله ایدئولوژی هایی مواجه هستیم که نمود آن را در هنر می توان دید و در خصوص حکمت هنر اسلامی که در دوره مغول تحت عنوان ایلخانیان رشد و نضج یافت می توان به تغییراتی اشاره کرد که در اثر فرهنگ پذیری بر هنر تاثیر شگرفی نهاده بود و منسوجات این دوره بسیار حاکی از ابعاد این فرایند می باشند. به صورتی که با دیدن محیط یک نگاره از کتب مصور آن زمان یا دیدن پارچه های طراز، ماندارین می توانیم به رویداد مهمی آگاه شویم که در اثر اسلامی شدن فرهنگ ایران و چین نمود یافته است. یکپارچگی دین و محتوایی مذهبی دوره اسلامی تبدیل به ساختار می شود و پیام به صورت عناصر بصری در اثر هنری ویژه منسوجات قابل رویت می شود. استفاده از طرحها و نقش هایی که حاصل اندیشه مردمان در تاریخ و حافظه سرزمین ها نقش بسته شده است. می تواند راهی باشد که ارتباط ما را با گذشته برقرار کرده و فرهنگ و هنر را با خوانشی تازه به جهانیان و دنیایی که همه انسانها در کسری از ثانیه بدان دست می یابند، نشان داد و آن را ثبت کرد و این بار تمام طرحهای فوق الذکر با حفظ هویت بصری خود در قالب هنر دیجیتال قابل استفاده در بازار جهانی مد، پوشاک و نزد صاحبان سرمایه قرار گیرد.

## مراجع

پاکباز؛ رویین(۱۳۸۵) نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

حجاریان، محسن (۱۴۰۱) موسیقی در گیرودار سیاست و قانون(۲)–سایت انسان شناسی و فرهنگ.

www.anthropologyandculture.com

دوکوستر میشل و بهروز منتظمی(۱۳۵۲)– فرهنگ پذیری–تهران: فرهنگ و زندگی ش ۱۲.

زابلی زاده غضنفرآبادی، وحیده و مهتاب محترم (۱۳۹۷) بررسی خط کوفی روی پارچه های دوره اسلامی. پژوهشنامه فرهنگی هرمزگان ش۱۶.

سین لیان، جان (۱۳۸۵) متون باستانی پیرامون روابط چین و ایران از روزگار اشکانی تا شاهرخ تیموری ترجمه از زبان چینی: جان هون نین و ویراستار: ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: پژوهشگاه سازمان میراث فرهنگی ، صنایع دستی و گردشگری .

طالبپور، فریده(۱۳۹۵) کارکر دهای طراز در دور ه ی فاطمیان–نشریه هنرهای زیبا– هنرهای تجسمی دوره ۲۱ ص۶۴–۵۵.

طالبپور، فریده(۱۳۹۲) تاریخ پارچه و نساجی در ایران– تهران مرکب سفید. دانشگاه الزهرا.

مونسی سرخه، مریم و سارا حسین زاده قشلاقی(۱۳۹۸) نقش مایه های انسانی در منسوجات ایرانی، نشر کتاب آبان .

محمدی، علی (۱۴۰۰)همه‌چیز درباره متاورس، تهران: نشر باوین.

مسعودیه، محمد تقی (۱۳۹۰)مبانی اتنوموزیکولوژی- موسیقی شناسی تطبیقی- تهران: سروش.

محمدزاده، مهدی -پروین بابایی- سمیه زادامیری(۱۳۹۹) مطالعه نقوش نشان مربع ماندارین در پوشاک ایلخانی و تیموری و تطبیق آنها با البسه یوآن و مینگ چین -دو فصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنرسال۱۰ ش ۱۹.

ettinghausen, richard(۱۹۵۰) the unicorn- studies in muslim iconography - volume one-number three-washington .

ethnic-china(۲۰۲۰) www.ethnic-china.com.

herskovits, melville j - ralph linton- robert redfield(۱۹۳٦) american anthropologist - university of budapest.

kadoi, yuka(۲۰۰۹). islamic chinoiserie the art of mongol iran

series editor: professor robert hillenbrand - advisory editors: bernard o'kane and jonathan m. bloom-edinburgh university press ltd- ۲۲george square, edinburgh-www.euppublishing.com.

stillman , yedida kalfon (۱۹۷۹)- new data on islamic textile from the geniza.textile history vol..۱۰

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

**The position of Islamic textiles of the Ilkhanid period as an element of acculturation**

**Abstract**

From the Caucasus to the Indian Ocean and the lands of Jihun to the Mediterranean, all were under the rule of the Mongols during the Ilkhanid period. The Islamization of the descendants of Genghis Khan and the change of their religion from shamanism to Islam caused them to establish governmental and religious unity in the banks under their control. Art was considered as an effective factor in the manifestation of Islamic thought and a cultural element in this period. War, immigration, and religion are important factors in the acculturation process, and we are faced with all three cases during the Ilkhanate period. The invasion of the Mongols to Iran, the religion of Islam, and also the migration of artists to the court of Ilkhans caused Iranian cultural themes to be combined with Islamic elements and Chinese artistic thought and to appear as an element of acculturation. which is the problem of the present research. Because the results of adapting the nature, structure and visual cognitive characteristics of the patterns in the textiles cause cultural interaction and visual reflection of the word of God and its connection as a living and dynamic element, brings commonalities that are visible as a result of acculturation. Examining all the above-mentioned factors is an answer to the question of how art fabric in the Ilkhanid period as a phenomenon in the metaverse world can be considered an element of acculturation? The current research is based on the method of data collection based on (documentary-library) studies and is used with a descriptive-analytical approach.

**Key words:** Ilkhanid period, acculturation, textile themes, fabric, metaverse

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

# حکمت و هنر اسلامی در تشعیر (با تاکید بر تشعیر دوره تیموری و صفوی)

محمد اعظم زاده، هنگامه شاهقلی دستگردی

استادیار گروه صنایع دستی و پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه مازندران

دانشجوی کارشناسی ارشد صنایع دستی و پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه مازندران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۲۵

## چکیده

هنر اسلامی، هنری نیست که فقط به مسائل مذهبی اسلام مرتبط باشد. اصطلاح «اسلامی» نه تنها به مذهب بلکه به فرهنگ غنی و متنوع مردمان سرزمین‌هایی که آیین اسلام در آن رواج دارد اشاره می‌کند. حکمت هنر اسلامی حقیقتی است از صور گوناگون عالم هستی که حقیقت وجود این صورتها در قالب نگارگری، خوشنویسی و ....به منصه ظهور می‌رسد. هنری که از ذات وجود انسان پاک سرشت بر می‌خیزد و هر چه هنرمند بیشتر به تهذیب نفس و وجود خود بپردازد هنرش بیشتر بر لوح و ضمیر انسان‌ها تأثیر می‌گذارد و ماندگارتر است. ایران مهد فرهنگ، هنر و تمدن است از این رو هنرهایی که با ادبیات، شعر و کتابت ارتباط دارد در دوران مختلف تاریخی به کامل‌ترین و عمیق‌ترین وجه آن شکل می‌گیرد. هنر کتاب‌آرایی و تزئین نوشته‌ها از دیر باز در ایران رواج داشته است. قرآن‌ها و نسخ ادبی و علمی فراوانی از دوران مختلف نشان‌دهنده همین موضوع است. تشعیر یکی از هنرهایی است که به طور اخص در کتاب‌آرایی کاربرد دارد و برای آرایش و زیباتر کردن کتاب‌ها و آثار ادبی و مقدس به کار می‌رود. تشعیر اصطلاح و روشی در تذهیب و نقاشی ایرانی یا نگارگری است که در آن آرایش کتاب یا قطعات خط و مینیاتور و مرقعات استفاده می‌شود. در واقع تشعیر نوعی تزئین نسخ خطی است که در حاشیه نسخ یا مرقعات، معمولاً با یک یا دو و حتی با سه رنگ طلا انجام می‌گیرد. در این پژوهش بر آنیم که با مطالعه و بررسی تشعیر در دو دوره تیموری و صفوی به ارتباط حکمت و هنر اسلامی با این هنر ارزشمند بپردازیم. پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی صورت گرفته و در پی آن است که به این پرسش ویژه پاسخ دهد که «ارتباط حکمت با هنر تشعیر چگونه است و بر اساس چه منطقی می‌توان این هنر را هنر حکمی برشمرد؟»

**واژه‌های کلیدی:** حکمت اسلامی، هنر اسلامی، کتاب‌آرایی، نگارگری، تشعیر

## ۱.مقدمه

از گذشته دور تاکنون هنر یکی از مؤلفه‌های مهم در تمدن‌های مختلف بوده است و به انحاء مختلف نقش مهمی در تبلور فرهنگ آن تمدن ایفا می‌کند. در این میان تمدن اسلامی نیز از این مهم نه تنها مستثنی نیست، بلکه از گذشته شاهد تبلور آثار هنری بوده است. در بیان ارتباط حکمت هنر اسلامی و حکمت اسلامی، باید گفت که حکمت اسلامی در واقع تبیین عقلانی همان معارف و تعالیم اسلامی هستند. از این‌رو با اتکاء به حکمت اسلامی و بالاخص حکمت متعالیه، مبانی هنر اسلامی هویدا می‌شود. در بحث از «حکمت هنر اسلامی» ناگزیر باید به هنر در حکمت اسلامی توجه نمود تا از این طریق به مبانی حکمی هنر اسلامی- همچون مبانی هستی‌شناختی، معرفت‌شناختی، انسان‌شناختی، دین‌شناختی، ارزش‌شناختی و زیبایی‌شناختی- دست یافت. مبانی هستی‌شناختی هنر از برایند عوالم هستی در هنر سخن می‌گوید، بعلاوه علل چهارگانه هنر را واکاوی می‌کند. مهم‌ترین مباحث مبانی معرفت‌شناختی، ابزار معرفتی هنرمند و نقش این ابزار در تولید اثر هنری و همچنین جایگاه هنر در معرفت‌افزایی است. در مبانی انسان‌شناختی به مهم‌ترین مشخصه‌های هنرمند دینی و تأثیر اثر هنری در مخاطب پرداخته می‌شود. مبانی ارزش‌شناختی از رابطه هنر و اخلاق و جایگاه هنر در تعالی انسان (هم هنرمند و هم مخاطب) سخن می‌گوید. نهایتاً در مبانی زیبایی‌شناختی زیبایی به عنوان رکن رکین هنر مورد تأمل قرار می‌گیرد. از این رهگذر تعریف، مناط، منشأ، اقسام، اطلاق، ادراک زیبایی و همچنین نسبت زیبایی با عشق، لذت و حقیقت بیان می‌شود. با آشکارگی مبانی هنر اسلامی می‌توان از «علم هنر اسلامی» و همچنین «فلسفه هنرهای خاص» و نیز «علم هنرهای خاص» سخن گفت.

تشعیر اصطلاحی در تذهیب و نقاشی ایرانی است. تشعری در لغت به معنای «موی برآوردن بچه در شکم» و نیز «موی را داخل موزه کردن» و «آستر کردن موزه به موی» آمده است و در اصطلاح، نقوشی از یک یا دو رنگ که در حاشیه و سرفصل‌های برخی کتب و در دیوار و پرده‌ها و فضاهای موجود در مجلس سازی‌ها و پرده‌های نقاشی ایرانی کشیده می‌شود و در بافت قالی، جلدسازی و قلمدان‌سازی و قلم زنی بر روی فلز و نیز خطاطی دیده شده است. تشعیر از شعر «موی روئیده بر جنین» گرفته شده است و به نقوش بسیار ریز از گیاه و پرنده و درخت اطلاق می‌شود. [۱]

پیرامون تشعیر به ویژه در بابت رابطه حکمت اسلامی و این هنر اصیل و سنتی تحقیقی صورت نگرفته است از جمله پژوهش‌های صورت گرفته پیرامون تشعیر می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

امیرراشد (۱۳۹۹) «هنرمندان طراح تشعیر خمسه نظامی شاه تهماسب»؛ نتایج این پژوهش نشان می‌هد نگارگرانی چون میرزاعلی، سلطام محمد، قدیمی، میرسیدعلی، مظفرعلی و آقامیرک در انجام این تشعیرها نقش عمده داشته‌اند. برخی از تشعیرها رابطه معنی‌داری با نگاره‌ها به ویژه جزئیاتی که در پس زمینه نگاره‌ها استفاده شده‌اند، دارند.

طاهرخانی (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «هنر کتاب‌آرایی هرات در عصر تیموری» بیان نموده: در عصر تیموریان تزئینات داخل کتاب، به سر حد کمال رسید، نمونه‌ی آشکار آن شکوه و عظمت مکتب هرات در این دوره است. هنر کتاب‌آرایی و جلدسازی ایران در سده نهم هجری به دست جلدسازان و صحافان هرات به اوج رسید. موضوع اصلی این پژوهش بررسی هنر کتاب‌آرایی دوره تیموریان

است. در نتیجه‌گیری پژوهش این دوره را از چشمگیرترین جنبه‌های فرهنگی و هنری ایران پس از مغول دانسته و بیان نموده که هنرهای بسیاری در این دوره به شکوفایی رسیده که از آن جمله می‌توان به هنر کتاب‌آرایی و نقاشی اشاره نمود.

محمدزاده مقدم (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «بررسی نقوش و تزئینات کتب مصور دوره سلجوقی» به بررسی هنر مصورسازی در دوره سلجوقی پرداخته است. در این پژوهش بیان شده: «... از عوامل مکمل بر مصورسازی نسخ قدیمی آن دوره خطاطی، تذهیب، تشعیر، نگارگری و جدول‌کشی است.» در این تحقیق ضمن معرفی معدود نسخ‌سازی مصورسازی شدهٔ دوران سلجوقی که شامل کتب مذهبی و غیرمذهبی می‌شود، با بررسی مقایسه‌ای تزئینات و نقوش بکار گرفته‌شده در تصاویر این کتاب‌ها، به تشابه محسوس هنر مصورسازی این مکتب اشاره‌ای نکته‌ای شود تا از این طریق خواننده دریابد که بیشترین نقوش مورد استفاده در تزئینات کتب مذهبی و غیرمذهبی دوره سلجوقی چه بوده است و این نقوش ملهم از چه عناصری بوده‌اند.

نوروزی و دیگران (۱۳۹۷) در مقاله خود با عنوان «خوانش صورتگرایانه عناصر نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی دوران تیموری تا قاجار» به دو مطرح شده در مورد عوامل شکل‌گیری فرم نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی ایرانی و نقاط اشتراک و افتراق میان نستعلیق و تشعیر در کتاب‌آرایی پرداخته است. به طور خلاصه نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد الحاق این دو هنر به یکدیگر پس از دوران فترت، سبب نمایش ظواهر تزئینی تیموریان در جهت نمود سرمایه شده و ناشی از ادراک زیباشناسانه حاکمان آن‌هاست.

نوروزی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «گونه‌شناسی تطبیقی تشعیر نگاره‌های خمسه نظامی تهماسبی (کد) OR۲۲۶۵» اینچنین بیان نموده: «در عرصه کتاب‌آرایی، تشعیر یکی از مهم‌ترین آرایه‌های تزیینی محصوب می‌شود که پس از شکل‌گیری‌اش، در هر دوره ویژگی‌های زیباشناختی متفاوتی به خود گرفته است. دوره صفویه به عنوان عصر طلایی این هنر شناخته می‌شود. در این پژوهش به تشعیر موجود در نگاره‌های شاه طهماسبی بر اساس ویژگی‌های بصری و اجرایی پرداخته شده است. یافته‌ای پژوهش نشان‌دهنده سه گونه تشعیر در حواشی نگاره‌هاست که بر اساس تطبیق ویژگی‌های بصری‌شان با نسخه‌های مشابه، احتمالاً در سده‌های دهم و یازدهم هجری به واسطه هنرمندان سرشناس آن دوران شکل گرفته‌اند.

رهبر (۱۳۹۶) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی تشعیر در مکتب‌های نقاشی دوره صفوی» چنین آمده است: «از آنجا که هنر کتاب‌آرایی ایرانی از بدو شروع همواره از متن و حاشیه هم زمان برای نیل به اهداف زیبایی‌شناسانه خود سود جسته است. تشعیر به عنوان یکی از ارکان کتاب‌آرایی ایرانی ـ اسلامی در تزئین حواشی متون و نگاره‌ها، از قرن نهم هجری در آذین نسخ خطی نقش بسیار مهمی ایفا کرده است. بالاخص در دوره‌ی صفوی، با تولد مکاتب تبریز دوم، قزوین و اصفهان و بالندگی بیش از پیش هنر نگارگری در این دوره، تشعیر نیز هم‌پای نگارگری روند رشد و شکوفایی خود را طی کرده و در این دوره به چنان تکاملی در عرصه کتاب‌آرایی دست می‌یابد که دوره‌ی صفوی را به اوج بلوغ زیبایی‌شناسانه هنر تشعیر بدل می‌سازد. هدف از این پژوهش «بررسی شاخصه‌های فرمی، مضمونی و تکنیکی در آثار تشعیر دوره‌ی صفوی در سه مکتب تبریز دوم، قزوین و اصفهان و دستیابی به سیر تغییرات این آرایه از منظرهای یاد شده در این مکاتب است تا بدین وسیله ویژگی‌ها و وجوه تمایز و تشابه میان این مکاتب با رویکردی تطبیقی مشخص نماید. با بررسی ۳۰ اثر تشعیر در دوره صفوی محقق دریافته که حضور برخی نقشمایه‌ها در هر سه مکتب

حفظ شده و برخی دیگر دستخوش تغییر شده‌اند. مضمون غالب تشعیرهای دوره‌ی صفوی تزیینی است و تکنیک غالب تشعیرهای مکتب تبریز دوم، قزوین و اصفهان به ترتیب تأکید خطی، ته رنگ و پرداز است.

آژند (۱۳۸۲) در مقاله‌ای با عنوان «مکتب نگارگری بغداد (آل جلایر)» بیان کرده: «مکتب نگارگری بغداد در دوره آل‌جلایر تمامی تجاربی را که پیشتر مکتب ایلخانان و مکتب بغداد سده ششم هجری بدست آورده بودند، به ارث برد و با بهره‌گیری از این تجارب نگارگری به نوآوری‌ها و دستاوردهای درخوری دست یافت. در این مکتب نگارگری بود که تحول چشمگیر در ترکیب‌بندی نگاره‌ها به وقوع پیوست و رنگ‌بندی درخشانی در آنها به کار رفت. برای نخستین بار برای القای مفاهیم عرفانی از تشعیر یا حاشیه‌نگاری استفاده شد و دیوان سلطان احمد جلایر از کهن‌ترین آثاری است که در آن تشعیر به کار رفته است. کلاً آنچه در مکتب نگارگری بغداد مورد نظر هنرپروران و هنرمندان قرار گرفت، صحنه‌های عاشقانه و غنایی از مصنوی‌های تغزلی همچون خمسه خواجوی کرمانی و نظامی گنجوی بود.»

طبق بررسی‌های صورت گرفته پژوهش جامع و کاملی در مورد هنر تشعیر و ارتباط این هنر با حکمت اصلامی صورت نگرفته لذا در این مقاله بر آن شدیم به بررسی رابطه بین حکمت اسلامی و هنر تشعیر (به ویژه در دوره تیموری و صفوی) بپردازم. هدف از این پژوهش؛ بررسی ارتباط بین حکمت اسلامی و هنر تشعیر می‌باشد.

## ۲.حکمت اسلامی

حکمت واژه‌ای قرآنی و از صفات خداوند است و از ریشه‌های زیر است:

حَکَم؛ به معنی قضات و داوری، منع نمودن از فساد برای اصلاح است، داوری بین خیر و شر و زشت و زیبا، شایسته و ناشایست، ظالم و مظلون، نیک و بد، حق و باطل.

حکمت در زبان لاتین با واژه یونانی Hegema به معنی هدایت و ارشاد است می‌تواند هم ریشه و هم‌معنی باشد.

در لغت‌نامه دهخدا حکمت چنین معنی شده است: «حکمت به معنای دانایی، علم، دانش، دانشمندی و عرفان نیز به کار رفته و به شناسایی حق و فراگرفتن علوم شرعی و علوم طریقت و حقیقت و برهان و غایت هر چیز معنا شده است». [۲]

علامه محمد حسین طباطبایی در تفسیر المیزان در تعریف حکمت آورده است: «حکمت در لغت به معنای نوعی محکم‌کاری است که در آن رخنه‌ای راه ندارد و در معلومات عقلی که ابداً قابل بطلان و کذب نیست به کار می‌رود.» [۳]

از نظر ملاصدرا حکمت اینگونه تعریف شده است؛ «فلسفه، تشبیه به خداست به مقدار توان بشری و مفاد آن اینکه هرکه علومش حقیقی و صنایع‌اش، محکم و استوار و اعمالش، صالح و اخلاقش زیبا و آراء نظراتش درصت و فیض و بهره‌اش بر غیر خودش پیوسته ادامه دارد، قرب و نزدیکی وی به خداوند و تشبیهش بدو بیشتر است.حکمت در واقع معرفت به اشیاء است؛ آن‌گونه که هستند.» [۴]

سید حسین نصر هنر اسلامی را مبتنی بر معرفتی می‌داند که سرشت معنوی دارد، معرفتی که استادان سنتی آن را حکمت نامیدند، حکمت یعنی معرفتی با سرشت روحانی.

## ۳.هنر

هنر، انتقال عواطف و احساسات هنرمند به انسان است. هنرمندان چیره‌دست، قادر بوده‌اند در آثارشان، عواطف و تجربیات خود را به‌صورتی آشکار کنند که باعث برانگیخته شدن احساسات مخاطب شود و با ایجاد عواطف مشترک با مخاطبان، ارتباط و پیوندی معنوی برقرار کنند. هنرمندان، با خلق آثار بدیع، آنچه را که افراد عادی از درک آن عاجز بوده‌اند، برای همگان، قابل فهم کرده‌اند. عکاسی، نقّاشی، مجسّمه‌سازی، آهنگ‌سازی، فیلم‌سازی، تئاتر، معماری، طرّاحی، طرّاحی کاریکاتور و...، امروزه دیگر از بخش‌های ثابت و جذّاب زندگی جوامع انسانی شمرده می‌شوند.

تولستوی می‌گوید: هنر، یک فعّالیت انسانی است و مقصدش انتقال عالی‌ترین و بهترین احساساتی است که انسان‌ها بدان‌ها دست یافته‌اند».[۵]

زمانی در دنیای غرب، بحث جنجال‌برانگیز آیا زیبایی، جزء ذات هنر است یا خیر؟»، مطرح شد. عدّه‌ای معتقد بودند که اساساً هنر، تجربه زیباشناختی بشر از جهان است و برخی دیگر، براین باور بودند که هنر، تجربه‌ای از زیبایی‌ها و زشتی‌های جهان است. امّا باید درنظر داشت اگر هنر، تنها وسیله‌ای برای کسب لذّت و نشان دادن زیبایی باشد، بسیاری از آثار هنری ارزشمند (که به‌عنوان نمونه، فقر و تبعیض یا جنگ و مرگ و آوارگی را به تصویر می‌کشند)، از دایره هنر، خارج خواهند شد.

گروهی دیگر از پیروان اخلاق، هنر را وسیله‌ای برای ارتقای کمالات بشر و کسب فضیلت و معنویت والای انسانی دانسته‌اند. به‌گفته لئو تولستوی: هنر، صرفاً تولید آثار دلپذیر نیست. مهم‌تر از همه، لذّت نیست؛ بلکه وسیله ارتباط انسان‌هاست برای دوام حیات بشر و برای سیر به سوی سعادت فرد و جامعه انسانی. پس ضروری و لازم است؛ زیرا افراد بشر را با برانگیختن احساساتی یکسان، به‌یکدیگر پیوند می‌دهد». [۵]

هنرمند، با ذهن پویای خویش، آثاری تازه می‌آفریند تا دریچه‌ای از دنیایی متفاوت را در مقابل چشم بینندگان بگشاید. هر جامعه‌ای می‌تواند از طریق بهره‌گیری از هنر خوب و سالم، با وجود تفاوت‌های زبانی و فرهنگی، با همه مردم دنیا و در همه زمان‌ها، ارتباط و پیوند برقرار کند و با زبان هنر (که زبان مشترک و قابل فهم همگان است)، به زندگی در جهان هستی (که جلوه‌ای از ذات حق است)، معنا و مفهومی عمیق ببخشد.

تولستوی، هنر و ادبیات را از عالی‌ترین تجلیات جمال الهی و به‌وجود آورنده عالی‌ترین لذّت‌های روحی و معنوی برای انسان، تعریف می‌کند [۶]

## ۴.هنر حکمی

هنر اسلامی مبتنی بر معرفتی است که خود سرشت روحانی دارد. معرفتی که استادان سنتی هنر اسلامی آن را «حکمت» نام نهاده‌اند. هنر اسلامی مقلد اشکال ظاهری طبیعت نیست، بلکه اصول اساسی آن را متجلی می‌کند. این هنر بر پایه علمی استوار است که نه ثمره استدلال و نه تجربه‌گرایی است، بلکه مبتنی بر «علم مقدسی» است که حصول آن صرفاً به واسطه ابزاری که سنت در اختیار می‌نهد، میسر می‌گردد.

در حکمت متعالیه، هنر پیشرو، هنر بزرگ، هنر قدسی، هنر اصیل، هنر دینی و هنر معنوی مطرح نشده، اما گونه‌ای از هنر که زیرشاخهٔ حکمت است، بیان شده که می‌توان آن را «هنر حکمی» نامید. ملاصدرا از اشعار حکمی نام می‌برد. [۷]

هنر اسلامی به شیوه‌ای بی‌واسطه از روحانیت اسلامی سرچشمه می‌گیرد و در عین حال متأثر از ویژگی‌های مشخص، محل ظهور الهام قرآنی، یعنی جامعه سامی و کوچ‌نشین است که اسلام به ویژگی‌های مثبت آن تعمیم بخشید. منشأ این هنر در محتوای درونی و وجه روحانی اسلامی نهفته است.

هنر حکمی مشخصاتی دارد که آن را از هنیر غیر حکمی متمایز می‌کند. این تمایزات بیشتر به مصدر هنر یا همان نفس هنرمند باز می‌گردد. اثر هنری حکمی ناشی از روح زیبا و حکیم است. برخی از مهم‌ترین مشخصات بدین قرار است:

۱) فارغ از سود و زیان

۲) هنر حکمی حاصل الهام مبادی علوی و بی‌هنری

۳) هنر حکمی سرشار از احساس [۸]

## ۱.۵ارتباط هنر و حکمت اسلامی

در ابتدا به بررسی و تعریف هنر مقدس و هنر دینی می‌پردازم و در ادامه ارتباط هنر و حکمت به اختصار بیان می‌شود.

هنر دینی آن دسته از آثار هنری است که بیننده و خواننده و شنونده را از امر متعال آگاه می‌سازد. این آثار آنهایی هستند که بشر ساخته، یا شکل داده یا انتخاب کرده است، همچون شمایل‌های بیزانسی یا باغ‌های ذِن که تجربه بشر را از استعلا و تعالی به نمایش می‌گذارند. این آثار نه «متعال» بلکه بشری را بیان می‌دارند که متعال و مقدس را تجربه کرده است. [۹]

سید حسین نصر، در روند تعریف هنر اسلامی به تعریف می‌رسد. او لین طبیعت بعنوان محصول الهی و هنر اسلامی بعنوان محصول انسان تناظری قابل است که ناشی از سرشت طبیعت و هنر اسلامیست. این سرشت «ذکر الهیست» طبیعت یک محمل ذکر خداوندگاری و هنر اسلامی نیز محمل ذکر احد است و در روند این تعریف، تنها دانشی را که یارای شناخت هنر اسلامی است حکمت می‌داند، چرا که حکمت، واجد الهام فرافردیست که نهایتاً به «او» باز می‌گردد: «اگر طبیعت یک محمل یاد خدا یا ذکر است، از آن روست که خالق آن صانع الهی بوده است. چنانکه یکی از اسماء خدا، صانع است، صانع به معنای سازنده یا صنعتگر است و اگر

هنر اسلامی می‌تواند محمل ذکر احد قرار گیرد، به این دلیل است که اگرچه خالق آن انسان است اما از نوعی الهام فرافردی و حکمت ناشی می‌شود که به «او» باز می‌گردد. [۱۰]

دکتر غلامرضا اعوانی نیز حکمت را در ارتباط با هنر بررسی نموده و برای آن سرشتی الهی قائل است و در روند نقدی بر نظر افلاطون در جمهوریت مبنی بر راندان هنرمندان از مدینه فاضله و نقد نظر ارسطو که هنر و حکمت را متباین می‌داند می‌گوید از دیدگاه دینی بر خلاف متفکران مذکور، هنر و حکمت مباین یکدیگر نیستند، بلکه هنر و عرفان و حکمت دارای اصلی واحد هستند و حتی حکمت، یعنی فلسفه به معنای حقیقی و الهی آن. آنگاه ضمن اشاره به تفاوت‌های حکمت و فلسفه و هنر چنین اظهار نظر می‌کند که :هنرمند به معنای سنتی کلمه می‌تواند عارف و حکیم باشد لهذا سعی می‌کند حقایقی را که دیده است عینیت ببخشد و در خارج متحقق کند چنانکه شأن یک هنرمند عینیت بخشیدن به طرق گوناگون است. گاهی با زبان کلمه و شعر مثل سعدی و حافظ و مولوی گاهی به صورت معماری که در اینجا وسیله زبان خشت و گل است. اعوانی معتقد است، اصلاً بعضی از نمونه‌های هنری ما یا بیان حکمت است مثل معماری مساجد و یا بیان مستقیم عرفان است و حتی این عیبت بخشیدن حکمت ممکن است موسیقی باشد چرا که موسیقی حقیقی می‌تواند همان حقایق حکمت را به صورت صوت بیان کند و حتی می‌تواند حقایق حکمی به صورت خطاطی یا مظاهر دیگر هنر بیان شود. [۱۱]

## ۶.کتاب‌آرایی و تشعیر

هنر کتاب‌آرایی یکی از مهمترین ویژگی‌های هنر ایران است که بعد از ورود اسلام به ایران رونق بیشتری گرفت. مجموعه‌ای از عناصر مختلف، یک کتاب را شکل می‌دهد که اولویت اصلی متن کتاب است و پس از آن تصویرها و تزئینات قرار می‌گیرد.

کتاب‌آرایی در کشور ما پیشینه‌ای کهن دارد و سابقه این هنر به پیش از اسلام زمان مانی نقاش چیره دست ایرانی می‌رسد. او کتاب‌های خود را با شکل‌ها و نقش‌های زیبا تزئین می‌کرد تا بهتر بتواند پیام‌های خود را به مردم عصر خویش انتقال دهد.

در گذشته هر نکته‌ای که موجب کمال و زیبایی کتاب می‌شد مورد توجه بود. نه تنها صحافی ظریف و مینیاتورهای درخشان، بلکه سرلوح‌های عالی در دوره‌های مختلف تاریخی چنان با زیبایی طراحی و با استادی تذهیب می‌شد که یک ورق آن بیننده را مفتون می‌ساخت.

هنر کتاب‌آرایی و بعضی از کتاب‌های هدف‌دار برای نسخه‌پردازی و تزئین می‌توانست نقش مهم و بسزایی در استحکام و شروعیت حکومت پادشاهان باشد.

پیدایش مکاتب کتاب‌آرایی ایران بدون شک از قرن هفتم هجری آغاز می‌گردد. پس از هجوم مغولان و آغاز حکمرانی ایلخانان در شهر تبریز، هنر کتاب آرایی در این شهر توسعه و سبکی مشخص یافت. پس از آن خاندان آل جلایر، بیش از نیم قرن، حاکمیت خود را از بغداد تا تبریز اعمال کردند و این فرصتی را پدید آورد تا هنرمندان این دو مرکز که هر کدام سابقه‌ای طولانی در کتاب‌آرایی داشتند، از تجارب یکدیگر بهره‌ی بیشتر ببرند. این تجارب به شکل‌گیری مکتب پالایش یافته‌ای در دربار جلایریان شکل گرفت. در

پایان قرن نهم و اوایل قرن دهم شاخصه‌های زیباشناسانه مکاتب کتاب‌آرایی به حد اعلای خود رسید. آنچه مشخص است این است که بالندگی ارزش‌ها وقابلیت‌هایی که فرهنگ ایرانی در بطن خود پرورانده بود، به دست توانای هنرمندان مکاتب هرات تیموری و تبریز صفوی استعدادیابی شد و پس از از بین بردن عناصر ناخالص و پالایش آن به کمال کتاب‌آرایی ایرانی دست یافتند.

تشعیر به همراه تذهیب، برای تزئین حواشی بزرگتر در کتاب‌های خطی، شاید تحت تأثیر نقاشی چینی، از دوران تیموریان در ایران مرسوم شده باشد. [۱۲]

تشعیرسازی از اواخر سده نهم (سده پانزده میلادی) و اوایل سده دهم (شانزده میلادی) در ایران رواج پیدا کرد. نگارگران ایرانی اغلب این نقش مایه‌ها را با رنگ طلایی بر پس‌زمینه لاجوردی می‌کشیدند. از میرک نقاش می‌توان به عنوان یکی از استادان و پیشگامان تشعیرسازی در ایران نام برد. [۱۳]

تشعیر اصطلاح و روشی در تذهیب و نقاشی ایرانی یا نگارگری است که در آن آرایش کتاب یا قطعات خط و مینیاتور و مرقعات استفاده می‌شود. در تشعیرسازی یا تشعیراندازی، حاشیه صفحه‌ها را نقش مایه‌هایی از حیوان، مرغ، گل و گیاه می‌آرایند.

رنگ‌ها در تشعیر محدود و اغلب از رنگ طلا استفاده فراوان می‌شود.

در واقع تشعیر نوعی تزئین نسخ خطی است که در حاشیه نسخ یا مرقعات، معمولاً با یک یا دو و حتی با سه رنگ طلا انجام می‌گیرد. تشعیر، نقوشی از یک یا دو رنگ است که در حاشیه و سرفصل‌های برخی کتاب‌ها و در و دیوار و پرده‌ها و فضاهای موجود در مجلس‌سازی‌ها و پرده‌های نقاشی ایرانی کشیده می‌شود و در جلدسازی و قلمدان‌سازی و قلم‌زنی بر روی فلز و نیز خطاطی دیده شده‌است.

تشعیر از شَعْر (مو) گرفته شده‌است و به نقوش بسیار ریز از گیاه و پرنده و درخت اطلاق می‌شود. از آنجا که طراحی تشعیر که در اصل طراحی حیوانات و منظره و اقسام آن است، اغلب با طلا و به وسیله قلم موهای بسیار ظریف انجام می‌گرفته‌است، ظرافت خطوط را به مو تشبیه کرده‌اند. [۱۴]

## ۷.دوره تیموری

صد و پنجاه سال پس از اولین حمله مغولان به ایران، تیمور و ارتش او از شمال شرقی وارد شدند و موجی از وحشت و خرابی را به همان میزان در سراسر ایران به وجود آورند. نزدیک سال ۸۰۴ تیمور تمامی ایران، بخشی از آسیای صغیر، عراق و هندوستان را تا دهلی فتح کرد. با آن که تیمور ابعاد مختلف سازمان نظامی و تهاجمی‌اش را مانند تشکیلات مغولان سازماندهی کرده بود، سیاستش نسبت به هنر با مغولان تفاوت داشت. در حالی که مغولان فقط پس از تثبیت منافع منطقه‌ای خود، حمایت از معماری و دیگر هنرها را آغاز کردند، سیاست هنری تیمور با تمایلات نظامی و سیاسی‌اش همراه بود. [۱۵]

تیمور به رغم آن همه بی‌رحمی‌اش دوستدار علما و دانشمندان بود، او پس از فتح و غلبه بر هر شعری، علما و دانشمندان و هنرمندان آنجا را جمع می‌کرد و به سمرقند می‌فرستاد. [۱۶]

او هنرمندان توانمند را از سایر مراکز به سمرقند دعوت و تولیدات هنری را برای مشروعیت بخشیدن به موقعیت سیاسی خویش آغاز نمود. آنها به کشیدن نقش و نگاره‌هایی بر دیوار کاخ تیمور و نگارگری بر حواشی نسخ خطی پرداختند. [۱۷]

پس از تیمور شاهرخ جانشین او شد، حکومت شاهرخ برای ایران آرامش نسبی آورد. شاهرخ بر خلاف تیمور جهانداری را بر جهانگیری مقدم داشت. [۱۸]

در سال ۸۱۳ هنرمندان اسکندر سلطان، مجموعه‌ای استثنایی و کمیاب از نسخ خطی را به شیوه‌ای به وجود آوردند که ویژگی‌های مینیاتورهای ۸۰۰ در آن کاملاً هویدا بود و ترکیب کاملی از شیوه‌های مظفری و جلایری در آن‌ها وجود داشت.

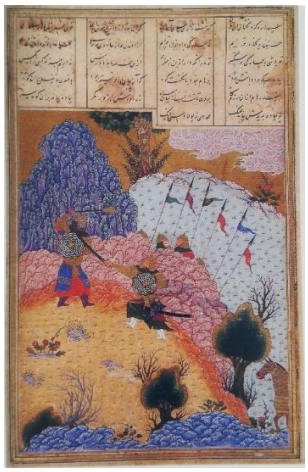
از این دوره، دو نسخه ادبی توسط اسکندر سلطان سفارش داده شده‌اند؛ یکی «گلچین ادبی» و دیگری «طالع‌نامه». در بسیاری از صفحه‌های کوچک، خطاط دو متن را نوشته است یکی در مرکز صفحه و دیگری در حاشیه و برخی صفحات دارای حاشیه‌های طراحی شده و تزئینات مثلثی‌اند که یادآور دیوان سلطان احمد جلایری است. اندام باریک انسان‌ها و پرداخت موزون طبیعت به سبک جلایری را به یاد می‌آورد؛ اما طلاکاری و آسمان لاجوردی پر از ستاره و فرم‌های صخره‌ای مرجان مانند مختص تصاویر نسخ تیموریان است و سبک تیموری را به نمایش می‌گذارد.[۱۵]

اساساً به خاطر سرمایه‌های دربار و حمایت و علاقه‌ی شاهرخ و فرزندانش از هنرها مشاهده می‌شود که در فاصله به قدرت رسیدن او تا پایان حکومت ابراهیم سلطان میرزا، حجم عظیمی از کتاب‌های خطی نفیس تولید می‌شوند و بدین‌سان هنرهای خوشنویسی، نگارگری، تذهیب و تشعیر در ارتباط با یکدیگر رشد می‌کنند. [۱۹]

در دربار اسکندر سلطان گلچین‌های ادبی و نسخه‌های متعددی متشکل از متون فارسی و عربی تولید می‌شدند که یکی از این گلچین‌ها به «گلچین اسکندر سلطان» شهرت دارد. در این مجموعه که به مسائل نجومی پرداخته شده، دو متن به صورت هم‌زمان دیده می‌شوند که یکی از آنها در حاشیه‌ی نسخه نوشته شده است. این شیوه از دوره‌ی مغول شروع شد و در دوره‌ی تیموری رواج پیدا کرد. در این نسخه آنجایی که متن حاشیه به اتمام می‌رسد تزیینات حاشیه جایگزین آن می‌شوند. این تزیینات بسیار متنوع‌اند و از نقوش هندسی تا نقوش انسانی و حیوانی را شامل می‌شود. بدون شک نقاشی‌های دیوان سلطان احمدجلایر مقدمه‌ی طراحی‌های کوچک در حاشیه‌ی بعضی از صفحات گلچین اسکندر سلطان هستند که از رویدادهای شاهنامه یا اشعار نظامی نقاشی شده‌اند؛ این رویداد شامل نبرد جنگجویان، تماشای خسرو به هنگام استحمام شیرین یا مجنون در بیابان هستند ولی بیشتر این حاشیه‌ها نقش و نگارهای هندسی به نام «واق» را در بر می‌گیرد. [۲۰]

همچنین از این دوره کتاب دیگری به نام «عجایب المخلوقات و غرائب المأجوجات» به جا مانده، که حاشیه‌ی دیباچه‌ی آن، با اصل «واق» تزیین یافته است. این نقوش در قالب اسلیمی‌های پیچان نماینده شده‌اند که از رنگ‌های مختلفی مخصوصاً طلایی استفاده شده است.

آنگاه که متن اصلی پس از پایان متن حاشیه‌ای ادامه می‌یافت، حواشی بی‌تزئین باقی گذارده می‌شود و با اینکه با نقوش انتزاعی و تصویری با رنگ طلایی و یا با بهره‌گیری پراکنده از رنگ‌های تشعیر، پر می‌شدند و یا طراحی‌های با خط ظریف و تاش‌های ملایمی از رنگ تشعیر تشکیل شده‌اند. [۲۱]



تصویر۱ :جنگ رهام پولادین با بازور جادوگر، از یک نسخه شاهنامه فردوسی، تیموریان، هرات، لندن، انجمن سلطنتی آسیایی [۱۵]

تصویر ۲: برگی از شاهنامه ابراهیم سلطان، شیراز، سدهٔ نهم هجری [۱۹]

## ۸.نقاشی در دوره تیموریان

در این دوره نقاشی ایران پس از آنکه همهٔ آنچه را که از شیوه‌های فنی و تصویری خاور دور (چین) وام گرفته بود، در خود هضم کرد، به ماهیتی مستقل و منسجم و یکدست رسید که نشان دهندهٔ روح و نبوغ ایرانی است. یکی از مهم‌ترین علل کثرت آثار نقاشی در دورهٔ شاهرخ، تقسیم قلمرو تیموریان به قسمت‌های مختلف با فرمانروایان مستقل است. در واقع هر یک از شاهزادگان تیموری امارات ولایتی را در دست گرفتند و در ادارهٔ منطقه تحت امرشان تا حدی به استقلال رسیدند و هر یک بای خود دربار و خدم و حشمی ترتیب دادند. بدین سان، مراکز فرهنگی بسیاری ایجاد شد که همگی آنها در رشد و گسترش این جنبش بزرگ هنری و رونق بخشیدن به هنر نقاشی با هم رقابت می‌کردند. [۱۹]

مهم‌ترین تحول نگارگری مکتب شیراز رنگ قرمز است. تداوم سنت هنری دوران جلایری نیز با تسلط رنگ‌آبی در مکتب هرات به کار می‌رود. [۲۲]

آثار مهم تولید مکتب هرات در سه دوره شاهرخ، بایسنقرمیرزا و کمال‌الدین بهزاد شامل معراج‌نامه، شاهنامه بایسنقری و بوستان سعدی با نقاشی کمال‌الدین بهزاد می‌شود. [۲۳]

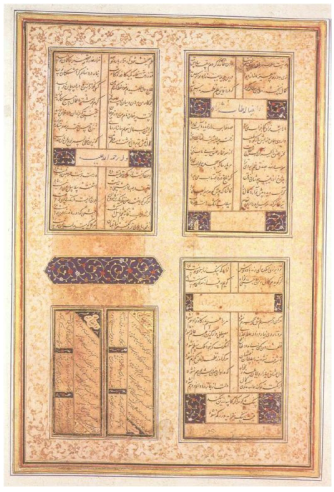
همچنین از مهم‌ترین تحولات نقاشی بعد از سده نهم هجری، رواج زورافزون تک چهره‌پردازی می‌باشد که زمینه‌ساز مجموعه‌هایی از نقاشی و خطاطی موسوم به مرقعات[۱] است.

## ۹.کتاب‌آرایی تیموری

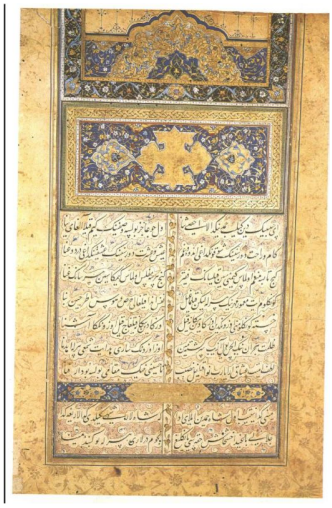
با به قدرت رسیدن تیمور و جانشینانش، تلاشی فراگیر انجام گرفت، تا منابع هنری قلمرو آنان به صورت فرهنگ شاهانه‌ای همچون تجلی هنر پیشینیان و همسایگان قلمرو خود به وجود آید. [۲۴]

در این عصر هنرکتاب‌آرایی و نگارگری به عصر طلایی خود وارد شد. آنچنان که کامل‌ترین مکتب نگارگری ایرانی به دلیل ایرانی بودن سبک و نیز گسترش هنرهای وابسته از جمله خوشنویسی و جلدسازی پدید آمد. [۲۵]

شاهرخ یک کتابخانه مجلل و باشکوه و انجمنی برای فنون کتاب‌آرایی در هرات تأسیس کرد و باید یادآور شد که زمانی سخن از کتابخانه می‌آوریم منظور مکانی باشکوه با کتاب‌هایی که هنرمندان بسیاری در مراحل مختلف بر روی جلد و نگارش آن کار می‌کردند بود. علاقه وافر شاهرخ به علم و دانش سبب شده بود که هرات مرکز علمی آن زمان شود. [۲۶]



تصویر ۳: گزیده‌هایی از بوستان سعدی، احتمالاً بازنویسی آن توسط عبدالرحمان خوارزمی و در تبریز برای سلطان خلیل صورت گرفته باشد. [۲۷]

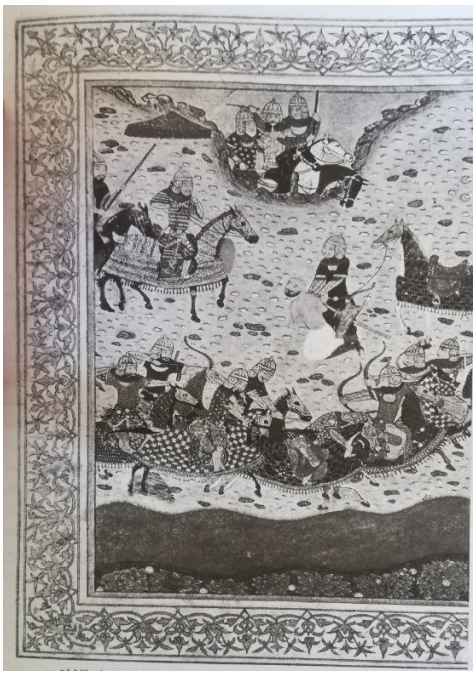


تصویر۴: داراشکوه فرزند شاه جهان، سایه خدا روی زمین، به نخستین سال سلطنت [۲۷]

[۱]-مجموعه‌ای از قطعات نگارگری و خوشنویسی که از کناره‌ها به یکدیگر متصل شده است.

هنرمندان دوران تیموری به مصورسازی کتاب‌های ادبی اهمیت بسیاری می‌دادند که این خود باعث پیشرفت ویژه‌ای برای کتاب‌آرایی در آن زمان گرد. اصول مطرح شده امروزی در صفحه‌آرایی، در آن دوران مطرح نبوده؛ ولی به طور واضح ذهن هنرمند به طور ناخودآگاه درگیر این اصول و روابط بوده است. [۲۸]

شیوه‌های تازه‌ای که در کارگاه‌های کتاب‌آرایی اسکندر سلطان در نقاشی این دوره در شیراز پدید آمد، چنان تأثیر شگرفی در نقاشی سرتاسر قلمرو تیموریان به ویژه در هرات به جا نهاد که اگر شیراز را زادگاه نقاشی این عصر بدانیم، سخنی به خاطر نخواهد بود. (تصویر۵)



تصویر۵ : اسیری دارا در دست اسکندر، گلچین اسکندر سلطان، شیراز، ۸۱۳ هـ‍ق [۱۹]

بررسی و مطالعه‌ی کتاب‌آرایی ایران در پایان سده‌ی هشتم و آغاز سده‌ی نهم هجری در مکتب شیراز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و هنرمندان سلطنتی خطه فارس، تحت حمایت شاهزادگان تیموری نوآوری‌های بسیاری به وجود آوردند. تحت حمایت ابراهیم سلطان، که خود خوشنویسی ممتاز بود، حمایت از هنرها از سر گرفته شد. یکی از نسخه‌های مهمی که در این دوره به جا مانده، قرآنی است به نام «قرآن ابراهیم سلطان» که در شیراز و در سال ۸۳۰ هجری تهیه شده و دارای حاشیه‌های تزیینی است. تزیینات حاشیه‌ی صفحات آن شامل نقوش اسلیمی‌های رنگارنگ متنوع است. در برخی از صفحات، زمینه‌ی آن با رنگ طلا پوشانده شده و بر روی آنها اسلیمی‌های رنگارنگ تصویر شده‌اند. از دوره‌ی ابراهیم سلطان در شیراز در سال ۸۱۷ هجری و شاهرخ در هرات بین سال‌های ۸۴۸– ۸۱۶ هجری و بعدها سلطان حسین بایقرا، حاشیه‌ی صفحات نسخ خطی بسیار ساده بود و یا نهایتاً با یک طرح اسلیمی مصور می‌شد. [۲۰]

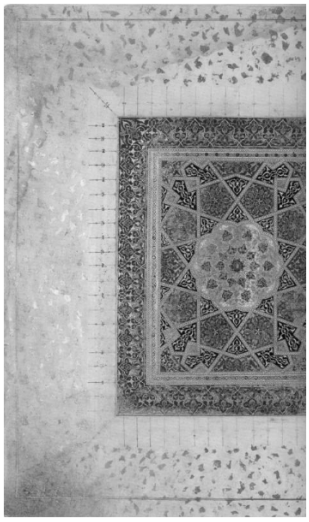
همانگونه که بیان شد؛ هنر کتاب‌آرایی و نگارگری در این دوره به اوج و شکوفایی خود رسید و باعث پدید آمدن مکتب‌های کمالی یافته‌ی شیراز و هرات می‌شود.

هنر کتاب‌آرایی به بکارگیری جلدهای سوخت و زرکوب در این زمان، مراحل تکامل خود را می‌پیماید که آثار به جا مانده مایه‌ی افتخار و مباهات است. [۲۹]

کتاب‌آرایی دوره تیموریان نوعی از گرایش‌ها و تمایلات زیبایی شناختی را بازتاب می‌کند که در سنت‌های هنری دیگر کمتر می‌توان سراغ گرفت.

## ۱۰.تشعیر در دوره تیموری

در نمونه‌های بدست آمده از دوره‌ی تیموری، تشعیر در حاشیه‌ی نسخ، بیشتر به نقاشی نزدیک بود و هنرمندان از رنک‌های درخشان برای تزیین حواشی استفاده می‌کردند. پس از آن به تلفیق با نقوش تذهیبی اهتمام ورزیدند. (تصویر ۸) [۲۰]



تصویر۶ : صفحه‌ای از قرآن، تیموری (wright, ۲۰۰۹, p: ۵۴)

اگر هرات را به عنوان مبدأ و فصل جدیدی در کتاب‌آرایی ایران بشناسیم، مکتب‌های بخارا و پس از آن شیراز و تبریز، تداوم دهنده‌ی آن به شمار می‌آیند. [۱۵]

احتمالاً اولین‌بار به صورت آگاهانه در دربار سلطان اسکندر نقوش مختلف که برخی به روایت‌های داستانی اشاره می‌کنند به عنوان تزئینات حاشیه‌ی کتاب بهره برده است. در گلچین اسکندر سلطان مشاهده می‌شود هنوز تشعیر به شیوه‌ی قرن دهم شکل نگرفته، بلکه تنها تزیین حواشی کتاب‌ها به صورت یک سنت درآمده است. به طور کلی در گلچین‌ها، قاب‌های اسلیمی و شاخ و برگ‌های گیاهی طلایی و نیز تشعیرهای حواشی صفحات در درون شمسه‌ها و در سرتاسر صفحات پراکنده شده است. در گلچین‌ها

قاب‌های اسلیمی و شاخ و برگ‌های گیاهی طلایی و نیز بر تشعیرهای حواشی صفحات در درون شمسه‌ها و در سرتاسر صفحات پراکنده شده است. این کتاب‌ها در حقیقت نه متنی برای خواندن، بلکه اشیاء تزئینی پرمایه‌ای برای لذت بصری است. پاره‌ای از نسخه نگاره‌های دوره تیموری آکنده از نقوش گیاهی، موجودات خیالی و گرفت و گیر حیوانات است که ربطی به متن ندارد. سبک و اجرای آنها که اغلب پویا و خطاطانه همراه با مقداری رنگ‌پردازانه است، معمولاً با تصویرپردازی متن همان نسخه تفاوت دارد. این تصاویر تزئینی را که بر روی جلدها نیز ظاهر شده است می‌توان درصدها طرح و نقش در مرقع دیتس (کتابخانه دولتی برلین) و مرقع ۲۱۵۲ توپقاپی‌سرای استانبول پیدا کرد. [۳۰]

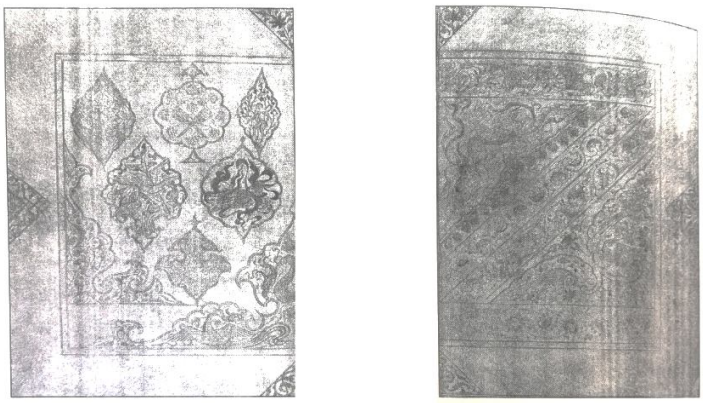
آنگاه که متن اصلی پس از پایان متن حاشیه‌ای ادامه می‌یافت، حواشی بی‌تزئین باقی گذارده می‌شود و یا اینکه با نقوش انتزاعی و تصویری با رنگ طلایی و یا با بهره‌گیری پراکنده از رنگ‌های تشعیر، پر می‌شدند. یا طراحی‌های با خطوط ظریف و تاش‌های ملایمی از رنگ تشعیر تشکیل شده‌اند. [۳۰]

این تزئینات حاشیه‌ای تعدادی از طرح‌های حاشیه‌ای به کار رفته در قالیچه‌های یک سده و نیم بعد خود را تحت تأثیر قرار داد. اینها عبارت بودند از: کتابت بر روی زمینه‌ای گیاهی، انواع اسلیمی‌ها، نقوش گل و بته‌ای، پرندگان پشت به پشت با دم‌های بلند و عقب‌نگر، دو ماهی محیط بر یک برگ، پرندگان لابلای گیاهان، پرندگان مخفی شده در نیمه یک برگ درشت، طرح‌های طوماری با نقشمایه‌های واق واق و یا نوارهای صرفاً پیچ واپیچ آکنده از گل‌های زیبا. در حواشی تصویری مجموعه زیادی از صحنه‌ها و مجالس تصویر می‌شدند: وقایع داستان‌های عاشقانه معروف نظیر خسرو در حال نظاره به شیرین در حال آب‌تنی و مجنون در بیابان و یا فرشتگانی در حال حمل ظروف زرین در ماوراء ابرهای درشت. (تصویر ۷ و ۸ )

تصویر۷: صفحه‌ای از گلچین

تصویر ۸: عنوان بندی عجایب المخلوقات قزوینی، موزه هنرهای متروپلیتن

ارتباط نزدیک این نوع تذهیب‌های دوره تیموری با هنرها و صناعت‌های همزمان دیگر و بالاتر از همه جلدآرایی، در دو صفحه پسین گلچین موزه بریتانیا آشکار است. یکی با نقوش حاشیه‌ای و زاویه‌ای و دیگری به یک سلسله از ترنج ها و قاب‌بندی‌های تزئینی با انواع شکل و قالب و مملو از تصاویر و نقوش متمایز از هم آکنده شده است. (تصویر ۹)



تصویر ۹: اسکندری و ناصر الکتاب در فارس، برای اسکندر بن شیخ بن عمر شیخ بن تیمور، موزه بریتانیا

در دوره تیموری در گام‌های نخست شکل‌گیری هنر تشعیر، هنوز الگوی مناسبی جهت به کاربردن رنگ بدست نیامده بود و هنرمندان تجربه کافی برای بهره‌گیری از رنگ در این تزیینات نداشتند. به طوری که در بیشتر نسخه‌های حاشیه‌های تزیینی فراتر از تشعیر است و به سبب ترکیب متنوع رنگ، قلم‌گیری و پرداختن به جزئیات، به عنوان بخشی از نقاشی به کار رفته است. ولی با توجه به نمونه‌های پس از این دوره و احتمالاً از دوره‌ای شاه اسماعیل اول، هنرمندان به الگوی ثابتی در کاربرد رنگ در تشعیر می‌رسیدند. بنابراین هنرمندان به این باور می‌رسند که تزیینات حاشیه‌ی کتاب نباید نسبت به نگارگری‌ها و متن اصلی کتاب ارجحیت داشته باشد. زیرا در این صورت توجه مخاطب از متن اصلی دور می‌شود. [۳۱]

آثار بازمانده با اسلوب سیاه قلم در تشعیرهای دیوان سلطان احمدجلایر که منسوب به عبدالحی است، پژواک مهارت و استادی او در این شیوه نقاشی است. [۳۰]

تزئین نسخه‌ها با تذهیب و آرایش حواضی برگها و نیز جلد از اشکال دلفریب دوره تیموری است. در این دوره تذهیب نسخه‌ها با بهره‌گیری از نمونه‌های دوره ایلخانی، جلایری و مظفری با پختگی و پروردگی صورت می‌گرفت و معلوم است که اصحاب کتابخانه در پروراندن آنها سهم عمده‌ای داشته‌اند. به غیر از تذهیب، تشعیر و تزئین حواشی برگهای نسخه‌ها نیز از عناصر تزئینی دوره تیموری محسوب می‌شود که به خصوص در مناظر درهم تنیده طبیعی همراه با حضور حیوانات گوناگون و موجودات خیالی جلوه یافته است. تشعیرها اصولاً با خطپردازی کناره‌ها و نقوش گیاهی و اسلیمی‌ها همراهی شده است. نیاز به آرایش کتاب و نسخه‌ها با

تشعیر و حاشیه‌سازی، اصحاب کتابخانه را واداشت تا از فن گرته‌برداری[۲] بهره بگیرند و برای ایجاد نقوش هندسی، پیکره‌ای و گیاهی آن را طلا افشانی کنند. [۳۲]

## ۱۱.صفویان

هم‌زمان با پایان یافتن حکومت سی‌شش ساله سلطان حسین بایقرا، پس از مرگش در سال ۹۱۲، نیروهای جدیدی از طرف شرق و غرب قلمرو تیموریان در خراسان سربرافراشتند. اسماعیل که در دامان شاهزاده‌ای شیعه در منطقه گیلان پرورش یافته بود، دنباله‌رو جدش شیخ صفی‌الدین پایه‌گذار یک فرقه از متصوفه در اردبیل بود. بنابراین اسماعیل پیروانی را در اختیار داشت که در فرقه شیخ صفی آموزش یافته بودند و «صفویان» نامیده می‌شدند. [۱۵]

مذهب تشیع که از مذاهب مهم و برجسته اسلامی در سرزمین ایران بود، در زمان سلطنت شاه اسماعیل، مذهب رسمی دولت صفوی اعلام شد. تداوم و عمر طولانی این سلسله و استحکام جنبه‌های مذهبی و فرهنگی آن، موجب تقویت و تحکیم سنت هنری آن گردید. در اینجا بار دیگر تولیدات و محصولات هنری این دو قرن، کاملاً ویژگی و مشخصه ایرانی داشت. تنها نوآوری دوره صفوی را در هنرها باید در زمینه طراحی شهری که آثاری از آن هنوز باقی است، جستجو کرد؛ اما در این دوره نگارگری، نساجی، قالیبافی هم می‌توان سبکی اصیل و باشکوه را که ضمناً جدید نیز بود، مشاهده کرد. [۳۳]

علاقه شاه اسماعیل نقاشی به نوعی رایج در حوزه حکومتی ترکمن‌ها در دربار یعقوب بیگ مرتبط می‌شد که در نقاشی‌های اضافه شده در نسخه خطی نظامی که در مالکیت حاکمان متوالی قرن نهم بود نشان داده می‌شود. اسماعیل خودش یازده تصویر به این نسخه خطی اضافه کرد. این نقاشی‌ها فقط به لحاظ حضور «تاج بلند» صفویان با نقاشی‌های اواخر حکومت ترکمن‌ها در این نسخه خطی متفاوتند. طراوات و چالاکی نگاه‌ها، رنگ‌ها و ترکیبات صفویان ادامه یافت و تنها چیزی که بیش‌تر قابل لمس است روحانیت و معنویت انعکاس یافته از عقاید سیاسی و مذهبی شاه اسماعیل بود که در نقاشی‌ها تظاهر یافته است. [۳۳]

## ۱۲.کتاب آرایی در عصر صفوی

در دوران سلطنت طولانی شاه طهماسب، مهارت‌های متنوعی در زمینه هنر کتاب‌آرایی در بالاترین حد خود به کار گرفته می‌شد. این امر تا حد زیادی به این حقیقت اشاره دارد که شاه طهماسب نه تنها پشتیبان و حامی بزرگ هنر قلمداد می‌شد بلکه بیشتر اوقات، در دوران جوانی خود، به تحصیل نقاشی مشغول بود. او در تذهیب سرلوحه‌ها، صفحات کامل و تزئین صفحه‌ی عناوین کتب خطی به مهارت رسید. گفته می‌شود که او دروسی را از نقاش مشهور، هنرمند بزرگ دوران سلطان محمد فرا گرفت. [۳۴]

## ۱۳. تشعیر دوره صفویان

---

۲- فن گرته‌برداری از اختراعات تیموریان به شمار نمی‌رود بلکه ماهیت این فن طوری است که نیاز آنها برای تکرار و تنظیم و تدوین همخوانی بیشتری داشت. از این رو به این صورت یکی از ابزارهای آرمانی اصحاب کتابخانه برای نوآوری و بدعت در چارچوب سنتی درآمد. (آژند، ۵۵، ۱۳۸۷)

تذهیب‌کاری نسخ خطی قرن شانزدهم یعنی زمان صفویان از لحاظ غنی بودن با کارهای دوره تیموری فرق زیادی ندارد. رنگ‌آمیزی و تزئینات مکتب هرات از صفحه اول نسخه نظامی مورخ ۹۳۱ هـ‌ق به خوبی آشکار است. زمینه معمولاً آبی رنگ است و گاهی تقسیمات کوچکتر و به رنگ سیاه و طلایی دیده می‌شود و طرح‌های تزینی به رنگ سفید و زرد و سرخ و قرمز و آبی و سبز است. تذهیب‌کاری و نقاشی به وسیله طلا به وسیله هنرمندان صفوی ترقی کرد. بسیاری از نسخ خطی این زمان حاشیه بزرگی دارد که مناظر طبیعی و اشکال انسان و حیوان بر آن نقاشی شده و به رنگ طلایی و زرد و سبز در آنها به کار رفته است. در موزه متروپولیتن، اوراق چندی به رنگ‌های مختلف از یک نسخه گلستان سعدی که تذهیب‌کاری دارد، موجود است. در بعضی موارد برای ایجاد تباین و تعارض، رنگ نقره‌ای نیز به کار رفته است. [۳۵]

روند رشد تشعیر در دوره‌ی صفوی پی گرفته شد و با ابداع تکنیک‌های جدیدتر و تنوع و پختگی بیشتر نقوش در این دوره به اوج بالندگی خود رسید. استفاده از تشعیر به عنوان تزیین غالب حواشی نسخ مهمی چون خمسه تهماسبی (۹۴۹-۹۴۶ هـ‌ق) که به اعتقاد برخی از محققین «خمسه نظامی شاه تهماسب نفیس‌ترین نسخه قرن دهم هجری در ایران است». [۳۶]

در مکتب تبریز دم، هفت اورنگ جامی (۹۶۳-۹۷۲ هـ‌ق) و شاهنامه شاه عباسی (۱۰۰۵-۹۹۵ هـ‌ق) در مکتب قزوین و مرقع گلشن (۱۰۱۴-۱۰۳۹ هـ‌ق) در مکتب اصفهان گواه اهمیت چشم‌گیر این آرایه در عهد صفوی است.

اندکی قبل از آغاز دوره سلطنت شاه طهماسب تمامی صفحه با نقوش طلایی تزیین می‌شد. در دوره شاه طهماسب تشعیرسازی دوباره رایج گشت و موضوع آن مناظری همراه با طرح حیوانات و انسان بود و اغلب با مایه رنگ‌های متفاوت طلایی به چشم می‌خورد. این شیوه تزئین، نزد چینیان دوره مینگ شناخته شده بود. [۱۴]

افزون بر شکل‌های مختلف تذهیبی که سرفصل‌ها یا بخش‌هایی از متن را جلوه بیشتری می‌دادند، حاشیه‌هایی بسیاری از کتب نفیس صفوی را در قالب طرح‌های گیاهی یا هندسی، یا نقش‌هایی از وحوش و جانوران خیالی در مناظر زرافشان می‌کردند. این حیوانات واقعی و خیالی خارج از دایره مرسومی که صادق بیگ، نقاشی اواخر قرن شانزدهم، در کتاب قانون الصور نقاشی تشریح می‌کند نبودند. او سه رشته «نقاشی» (نگارش تزئینی) و «صورتگری» (نگارش انسان) و «جانور سازی» (نگارش حیوان) را از یکدیگر جدا می‌کند. نقاشی همانطور که گفته شد از هفت نقش بهره می‌گیرد. صادقی بیگ ضمن تحذیر نگارگران از تقلید خنده‌آور از استادان پیشین در ترسیم انسان و حیوان یادآوری می‌کند که در مورد حیوان باید «تقلید هنرمندانه» کرد. اقسام شکل‌های حیوانی را چنین بر می‌شمارد: پرنده، سیمرغ، اژدهای اژدر، شیر هژبر، گاو گنج یا گاو نگهبان. سپس به توصیف «گرفت و گیر» یعنی حیوانات درگیر کشمکش می‌پردازد و به هنرمندان سفارش می‌کند که از سستی در نگارش حیوانات بپرهیزند و آنها را غرق در نبرد با یکدیگر نشان دهند و طرح‌ها را یکسان تکرار نکنند تا یکنواختی پیش نیاید. استفاده از این شکل‌های حیوانی در کتابها از بانکارهای مهم اوایل صفوی بود و شاید به راهیابی این نقشمایه‌ها در هنرهای دیگر نیز منجر شده باشد. در مواردی هنرمندان برای انتقال طرح‌های حاشیه‌ها از صفحه‌ای به صفحه دیگر گرته‌برداری متوسل می‌شدند. ولی غالباً حتی طرح‌های تکراری حاشیه‌ها را بدون مثانابرداری از

نو نقاشی می‌کردند. دیدنی‌ترین نمونه‌های آن را در کار نقاشان درباری برجسته‌ای از قبیل سلطان محمد می‌بینیم که نقش حیوانات گلاویزش به اندازه هر نقش دیگری در میان آثار کتابی او جاندار است. [۱۵]

تصویر ۱۰: تزیینات حاشیه ای کاتالوگ شماره ۱۳۶ (گلستان سعدی) منسوب به آقا میرک[۲۷]

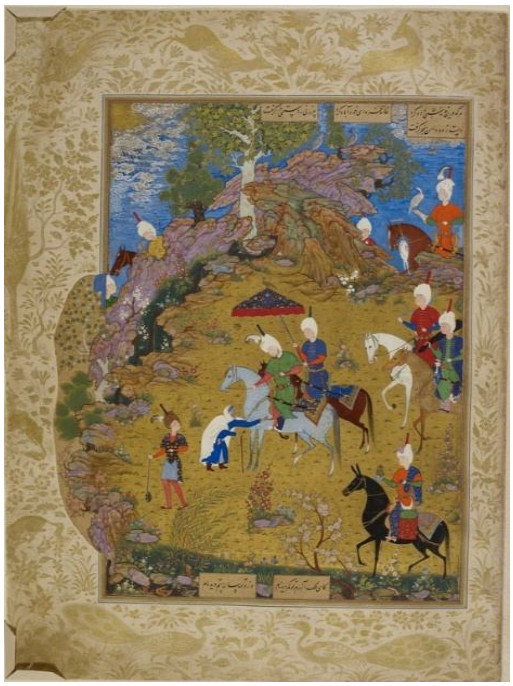
سهم ویژه صفویان در تحول هنر تذهیب، نوع خاصی از تشعیر است. این تشعیرها معمولاً به رنگ طلایی است و نمونه‌های پر کار آن با دو مایه از رنگ طلایی همراه با نقره‌ای اجرا شده است. آنها کرانه‌های صفحه را احاطه کرده‌اند، گرچه حاشیه داخلی (نزدیک عطف) باریکتر است. گاهی این طرح‌ها فقط در صفحه مینیاتور تمام صفحه می‌آیند. این تشعیرها به ویژه آنهایی که جانوران با نقوش خیالی به سبک چینی را به تصویر کشیده‌اند برای شناخت و تاریخ‌گذاری هنرهای کاربردی صفوی به ویژه قالی‌ها اهمیت دارد.

رسم نقاشی صحنه‌های جانوری (گرفت و گیر) به رنگ طلایی در تزیینات کتاب در سده نهم هجری آغاز شد و سبک آنها و آثار متأخر از هنر چین (تصاویر چینی ایرانی)، از گروهی از نقاشی‌ها گرفته شده است که معمولاً به مکتب ماوراءالنهر (ترکستان) در سده نهم هجری نسبت داده می‌شود، از جمله طراحی سه خرس در مجموعه گولوبیو در موزه هنری بستن که همان سبک و همان حس خلوت انس تشعیرها را دارد (تصویر۱۱)، یا همه طراحی‌های اوایل سده نهم هجری که جانوری چون اژدها و سیمرغ، حواصیل، شیر، پرنده، میمون و مار را به سبک چینی نشان می‌دهد. [۲۱]

تصویر۱۱: طراحی منسوب به سلطان محمد، موزه هنر بستن، شماره ۱۴,۶۰۷

تصویر ۱۲:گلستان سعدی، منسوب به سلطان محمد

مجموعه این تشعیرها وسیع است. در نسخه‌ای خطی از یوسف و زلیخای جامی مورخ ۹۶۵ هـ‌ق در مجموعه پرفسورزاره، نقش پرندگانی در حال برچیدن دانه‌های انگور از پیچک‌های درخت مو دیده می‌شود. طرح متعارف و رایجی در هنر پس از هلنی که از زمانی به قدمت طاقگان، قصرالمشتی، در هنر اسلامی به کار رفته است. صفحات دیگر سیمرغ‌ها، خرگوش‌های در حال دویدن و شترمرغ‌ها را نشان می‌دهد. حاشیه‌های عریض ۳۹۶ برگ از خمسه نظامی، که بین سال‌های ۹۴۹-۹۴۶ هـ‌ق برای شاه تهماسب کتابت شده است و مشهورترین نسخه خطی با طراحی‌های جانوری است که صحنه‌های گوناگونی با دو مایه از رنگ طلایی، یکی مایل به زرد و دیگری مایل به سبز نقاشی شده است که هنرمند با گذاشتن لایه‌های نازک و یا ضخیم رنگ طلایی و گاه با نقره، در این نقوش سایه روشن ایجاد کرده است. (تصویر۱۳) [۲۱]



تصویر۱۳: خمسه نظامی، مکتب تبریز، موزه بریتانیا، سلطان سنجر و پیرزن

کیفیت بسیار بالای مینیاتورها محاسن قابل توجه این تشعیرها را تا حدی تحت الشعاع قرار داده است. شاید هم بدان جهت که تشعیرهای اواخر کتاب کیفیت به نسبت پایین‌تری دارد. چه بسا نقاشی‌های تشعیر پیش از تذهیب به انجام رسیده باشد، زیرا شرفه‌های تذهیب صفحات افتتاح روی این تشعیرها کشیده شده است.

## ۱۴.حکمت اسلامی و تشعیر

در عصر طلایی هنر و فرهنگ ایران که مصادف با اواخر قرن هشتم تا اواسط قرن دهم هجری است، اجزای گوناگون فرهنگ با یکدیگر ارتباط تنگاتنگ و چند سایه داشتند، به گونه‌ای که دین، هنر، اندیشه، ادبیات، عرفان و تمامی پیکره‌ی جامعه در پیوستگی تمام، تحت لوای تعالیم گهربار اسلام از یکدیگر بهره می‌بردند. [۳۷]

در خصوص نگارگری نیز هنرمندان این حرفه تحت تأثیر تعالیم اسلامی حاکم بر جامعه فعالیت می‌کردند در این راستا کمپفر (Kaempfer) در سفرنامه‌ی خود فهرستی از کارگاه‌ها را ارائه داده که پیشه‌وران در آن‌ها فعالیت می‌کردند. یکی از این کارگاه‌ها به کارگاه کتابخانه معروف بوده است. وی در این باره می‌نویسد: «در کارگاه کتابخانه، حرفه‌های صحافی، کاغذسازی، تذهیب‌کاران، خوشنویسان و نقاشان مشغول به کار بودند»[۳۸].

در دوران تیموری پیشرفت کتابت و خوشنویسی چندین برابر بیشتر از سایر هنرها بود. کمیت و کیفیت آثار تحریری به جا مانده از دوران تیموری که در موزه‌های دنیا وجود دارد، گواه بر این ادعاست که دوره تیموریان نقطه عروج خط و خوشنویسی به شمار می‌آید.

پیشرفت و تکامل فنون کتابت قرآن و متعلقات آن، در دوران تیموری اتفاقی و تصادفی نبوده، بلکه این جهش هنری در زمینه کتابت به مرور زمان و با تکیه بر هنر دوستی تیموریان صورت پذیرفت.

در دوران صفوی نیز، در دوران سلطنت طولانی شاه طهماسب، مهارت‌های متنوعی در زمینه هنر کتاب‌آرایی در بالاترین حد خود به کار گرفته می‌شد. این امر تا حد زیادی به این حقیقت اشاره دارد که شاه طهماسب نه تنها پشتیبان و حامی بزرگ هنر قلمداد می‌شد بلکه بیشتر اوقات، در دوران جوانی خود، به تحصیل نقاشی مشغول بود. او در تذهیب سرلوحه‌ها، صفحات کامل و تزئین صفحه‌ی عناوین کتب خطی به مهارت رسید. گفته می‌شود که او دروسی را از نقاش مشهور، هنرمند بزرگ دوران سلطان محمد فرا گرفت.

در تاریخ ایران اسلامی، فتوت یک دستورالعمل اخلاقی بوده که با سیر و سلوک به دست می‌آمده و این خصلت در میان طبقات مختلف جامعه ساری بوده و هر صنفی باید می‌کوشید تا در عمل خود اصول فتوت را رعایت نماید. به عبارتی در جامعه‌ی سنتی گذشته، عرفان و حکمت اسلامی به همراه هنر و صناعات با یکدیگر در راستای تعالی روح، در هم تنیده شده بود، زیرا صناعات در نهایت به خداوند به عنوان صانع ازلی باز گردانده می‌شد، بر این اساس فرد باید از طریق تهذیب نفس خود را شایسته‌ی این توانایی ویژه می‌نمود، تا بتواند به مفاهیم ملکوتی و روحانی عالم روحانی، صورت محسوس یا ملکی بدهد. همچنین عناصر عالم حس را نیز

به سوی باطن متعالی سوق دهد. این قائده در شیوه‌ی عمل نگارگر بالاخص تشعیر و تذهیب که با تزئین کتاب‌های ادبی و مقدس و ترسیم فضای مثالی به دور از کدورت و سنگینی ماده‌ی عالم محسوس کاملاً مشهود است، زیرا نگارگر نیز صور عناصر عالم ماده را مجاز می‌داند و تلاش می‌نماید این صورت‌های مادی را به سوی لطافت مرتبه‌ی مثالی رجعت دهد.

در گذشته رأس اصناف و حرفه‌ها فتیانی بودند که خود اهل سیر و سلوک بوده و به تعلیم و راهنمایی هنرمندان می‌پرداختند و هنرمندان در محضر آنها فتوت را فرا می‌گرفتند و هنرمندان از طریق همین ارتباط روحانی در آموزشی صنفی، نظریه‌های جهان شناختی و متافیزیکی را که مبنای هنرپردازی ایرانی اسلامی است را فرا می‌گرفتند.

به عقیده نصر؛ نگارگر ایرانی یا خود عارف صوفی بوده و یا با چنین مکاتبی آشنایی داشته که با الهام از آموزه‌های برگرفته از اندیشه‌ی عرفانی و با نگاه شهودی، عالمی را به تصویر می‌کشد که تجلی‌گاه حضرت مثالی است از این جهت سطح دو بعدی تگاره را به تصویری از مراتب وجود مبدل می‌کند که مافوق این جهانی جسمانی است. [۱۰]

## ۱۵.نتیجه‌گیری

با توجه به جمیع مطالب بالا می‌توان چنین نتیجه گرفت که؛ هنر تشعیر در خدمت تزئین کتاب‌های مقدس، شعر و ادبیات بوده و با توجه به جو حاکم بر کارگاه‌های کتاب‌آرایی که در دوران مورد مطالعه (تیموری و صفوی) حاکم بوده است و اینکه کتابخانه و کارگاه‌های مرتبط با آن از جمله نگارگری، در این دوران کاملاً تحت عقاید حاکم بر حکومت فعالیت داشتند و از آن‌جایی که حاکمیت در عصر تیموری تا اواسط عصر صفویه، تحت تأثیر اندیشه‌های عرفان و حکمت اسلامی بود، در این راستا مشاهده می‌شود مضامین و فضای نگاره‌های این دوره نیز بیشتر سمت و سوی لطافت حاصل از اندیشه‌های عارفانه در فضایی مثالین سوق می‌یابد.

## منابع

[۱] هراتی، محمدمهدی، کمال‌آفرینی‌های بهزاد پس از بهزاد، کتاب ماه هنر، آذر و دی ۱۳۸۲، صص ۶۰-۵۸.

[۲] دهخدا، علی اکبر. ۱۳۷۴. لغتنامه دهخدا، جلد ۶؛ تهران: انتشارات دانشگاه تهران،ص ۸۰۴۷

[۳] طباطبایی، سید محمدحسین. ۱۳۸۲. تفسیر المیزان، ترجمه سید محمدباقر موسوی همدانی، قم، دفتر انتشارات اسلامی،

[۴] صدرالمتألهین، ۱۳۷۸، الاسفار الاربعه، دارالاحیاء التراث. ص ۱۲۴

[۵] تولستوی، لئو. ۱۳۶۴. هنر چیست؟، مترجم: کاوه دهگان، تهران: امیرکبیر، ص۵۷ و ۷۶

[۶] جی‌گریس، ویلیام.۱۳۶۳. ادبیات و بازتاب آن، مترجم: بهروز غریب نژاد، تهران: سیما، ص۱۵.

[۷] ملاصدرا، محمد، الحکمه المتعالیه فی الاسفار العقلیه الاربعه، ج ۲، قم: مصطفوی، ص ۳۵.

[۸] مصطفوی، نفیسه، مشخصات هنر حکمی در حکمت متعالیه، ۱۳۹۹،پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۱/ ۸۳، پاییز و زمستان، ص ۱۸۱– ۲۰۱.

[۹]شرایدر، بل.۱۳۷۵. سبک استعلایی در سینما، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران: فارابی، ص ۷

[۱۰] نصر، سید حسین. ۱۳۷۵. هنر و معنویت اسلامی، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر، ص ۱۸ – ۱۷۸

[۱۱] اعوانی، رضا. ۱۳۷۵. حکمت و هنر معنوی، تهران: انتشارات گروس، ص ۳۶۱– ۳۵۹

[۱۲] پاکباز، رویین، .۱۳۸۹ . نقاشی ایران از دیروز تا امروز، تهران: انتشارات زرین و سیمین، ص ۱۶۵

[۱۳] یاوری، حسین. ۱۳۸۶. تجلی نور در هنرهای سنتی، تهران: سوره مهر، ص ۱۲۰.

[۱۴] مجرد تاکستانی، اردشیر .۱۳۷۶.مبانی نقاشی ایران، تهران: یساولی، ص ۱۵–۱۲.

[۱۵]کنبای، شیلا.۱۳۸۱. نگارگری ایرانی، ترجمه: مهناز شایسته فر، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، صص ۴۵–۸۱.

[۱۶] جعفریان، رسول. ۱۳۷۷.تاریخ ایران اسلامی، تهران: مؤسسه فرهنگی دانش و اندیشه، ص ۱۲۴

[۱۷] اشرفی، محمد مهدی. ۱۳۸۸. از بهزاد تا رضا عباسی؛ سیر تکاملی مینیاتور در سده دهم و اوایل سده یازدهم هجری. مترجم: نسترن زندی. تهران: فرهنگستان هنر، ص ۴۳.

[۱۸] حسینی تربیتی، ابوطالب . ۱۳۴۲. تزوکات تیموری، تهران: اسدی. ص ۷۷

[۱۹] کاووسی، ولی الله . ۱۳۸۶. تیغ و تنبور (هنر دوره تیموریان به روایت متون)، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر، ص ۳۵۵، ص۶۱ ص ۳۰۷، ص ۲۰۴ و ص ۳۰۶

[۲۰] Titley, Norah M. (۱۹۸٤). persian miniature painting and its influence on the art of turkey and india. london: the british library, p: ۲۵۵, ۲۲۵,

[۲۱] ابهام پوپ و دیگران. ۱۳۸۷. سیر و صور نقاشی ایران، تهران: مولی، ص ۲۲۵ و ص ۲۲۶۱– ۲۲۶۰

[۲۲] آژند، یعقوب. ۱۳۶۸. حروفیان و بیداد تیموریان، کیهان فرهنگی ـ هنری، ص ۶۹.

[۲۳] لسترج، گای. ۱۳۸۶. جغرافیای تاریخی سرزمینهای خلافت شرقی، ترجمه محمود عرفان، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ص ۲۶۹.

[۲۴] هروی، سیف بن محمد سیفی. ۱۳۸۱. تاریخ تحولات سیاسی و فرهنگی دوره تیموریان، تهران: سمت، ص ۳۱۰

[۲۵] یزدی، شرف‌الدین علی (۱۳۳۶)، ظفرنامه تیموری، تهران: امیرکبیر، ص ۷۹.

[۲۶] جرجی زیدان. ۱۳۸۶. تاریخ تمدن اسلامی، ترجمه و نگارش علی جواهر کلام، تهران: امیرکبیر، ص ۲۸۶

[۲۷]سودآور، ابوالعلا، (۱۳۸۰)، هنر دربارهای ایران، ترجمه: ناهید محمد شمیرانی، تهران: کارنگ ، ص ۱۲۱– ۱۸۰

[۲۸] دوازده امامی، زهره و بانکی زاده، زهرا (۱۳۹۲)، تحلیل و تطبیق صفحه‌آرایی در دو نگاره از شاهنامه بایسنقری و شاهنامه [طهماسبی، دو فصلنامه علمی ـ پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، شماره نوزدهم، پاییز و زمستان ، صص ۹۵ تا ۱۱۰.

[۲۹]مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۱). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، تهران: انتشارات آستان قدس رضوی، ص ۳۰۱ و ص ۳۰۲

[۳۰] آژند، یعقوب، (۱۳۸۷)، مکتب نگارگری هرات، تهران: فرهنگستان هنر، ص ۷۳ و ۲۵۵ و ۲۷۸

[۳۱] نوروزی، فائزه، عرب زاده، جمال و اسکندری، ایرج. (۱۳۹۷)، گونه شناسی تطبیقی تشعیر نگاره‌های خمسه نظامی تهماسبی، فصلنامه هنرهای صناعی اسلامی، سال سوم، شماره ۱، پائیز و زمستان ۱۳۹۷، صص ۸۴–۷۱

[۳۲] آژند، یعقوب، (۱۳۸۷)، مکتب نگارگری اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر، ۵۳ تا ۵۵

[۳۳] کارچیا، جیان روبرتو. ۱۳۷۶. هنر صفوی، زند و قاجار، ترجمه یعقوب آژند، تهران: مولی، ص ۳و ۷۷–۷۸

[۳۴] شایسته‌فر، مهناز. ۱۳۸۲. آثار زندگی در نگارگری بهزاد، کتاب ماه هنر (۶۳و ۶۴) خانه کتاب، ۸۵– ۷۴

[۳۵] دیماند، س. موریس. ۱۳۶۵. راهنمای صنایع اسلامی. ترجمه عبدالله فریار، تهران، ص ۸۴–۸۵

[۳۶] بینون و دیگران. ۱۳۷۶. سیر تاریخ نقاشی ایران، ترجمه محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر، ص ۲۹۴.

[۳۷] بلخاری، حسن. ۱۳۹۲. فلسفه هنر اسلامی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ص ۹.

[۳۸] (Kaempfer, ۱۶۸۴: ۱۱۸-۱۲)

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

**Islamic wisdom and art in poetry (with emphasis on Timurid and Safavid period poetry)**

**Abstract**

Islamic art is not an art that is only related to the religious issues of Islam. The term "Islamic" refers not only to the religion but also to the rich and diverse culture of the people of the lands where Islam is prevalent. The wisdom of Islamic art is a truth of the various forms of the universe that the truth of the existence of these forms comes to the fore in the form of painting, calligraphy, etc. Art that arises from the essence of pure human existence, and the more an artist refines his soul and existence, the more his art affects people's hearts and minds and is more lasting. Iran is the cradle of culture, art and civilization, therefore the arts related to literature, poetry and writing are formed in the most complete and profound way in different historical eras. The art of arranging books and decorating writings has been popular in Iran for a long time. Qurans and many literary and scientific manuscripts from different eras show this issue. Poetry is one of the arts that is especially used in book design and is used to decorate and beautify books and literary and sacred works. Tashir is a term and a method in Iranian gilding and painting or painting, which is used in the arrangement of books or pieces of calligraphy, miniatures, and patches. In fact, Tashir is a type of manuscript decoration that is done on the margins of the manuscripts, usually with one or two or even three colors of gold. In this research, we intend to study and examine poetry in the two Timurid and Safavid periods, and discuss the relationship between Islamic wisdom and art with this valuable art. The research has been carried out in a descriptive and analytical way and aims to answer this special question: "What is the relationship between wisdom and the art of poetry, and based on what logic can this art be considered a judgmental art?"

**Keywords:** Islamic wisdom, Islamic art, book design, painting, poetry

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

# دیدگاه تیتوس بورکهارت درباره معماری و هنر اسلامی

**حامد هوشیاری**
دانشجوی دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرکز آموزش بین المللی کیش

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۲۵

## چکیده

هنر اسلامی به آثار فرهنگ و تمدن ملت های مسلمان در دوران اسلامی [تاریخ اسلام]اطلاق می شود و دارای خصوصیات و توصیفاتی است که در عالم تفکر سنت و زیبایی شناسی عرفانی می توان از آن سخن گفت.که انسان حاضر،معمار آن است که در این میان تیتوس بورکهارت، یکی از محققینی است که مطالعات گسترده ای در هنر و معماری اسلامی- به ویژه در هنر کشورهای حوزه غرب اسلام- داشته است و از جمله سنت‌گرایان برجسته که پژوهشگر عرصه هنر اسلامی بوده و آثار قابل توجهی از خود به یادگار گذارده. وی به پژوهش درباره هنر اسلامی به ویژه عناصر حکمی و عرفانی در هنر اسلامی پرداخت و از نخستین هنرشناسان اسلامی است که به رابطه و نسبت میان عرفان و حکمت اسلامی با آثار هنر اسلامی، اذعان کرد. تیتوس بورکهارت، یکی از محققینی است که مطالعات گسترده ای در هنر و معماری اسلامی- به ویژه در هنر کشورهای حوزه غرب اسلام- داشته است. پژوهندگان بر این باورند که بررسی آثار افرادی، خارج از زمینه و فرهنگ اسلامی، و آنچه از دید سوم شخص به هنر و معماری آن دارند، می تواند افق های جدید- و حتی گاهاً شناخته نشده تری- در اختیار محققان قرار دهند تا با دیدی میان فرهنگی و میان رشته ای، به طی طریق در این مسیر همت بگمارند.این پژوهش با رویکرد تفسیری-تاریخی، به طریق مطالعه کتابخانه ای و مرور منابع رساله ها و مقالات به جا مانده از تیتوس بورکهارت، با نتیجه گیری کیفی، با جمع بندی و تدوین نظریات این محقق فرهیخته به شش عامل اصلی و همیشه حاضر در معماری اسلامی رسیده که توحید، کثرت به وحدت و فضای تهی مهم ترین آنها می باشند.

**واژه های کلیدی:** تیتوس بورکهارت، هنر اسلامی، معماری اسلامی

## ۱.مقدمه

تیتوس بورکهارت هنر شناس متفکر مسلمان آلمانی سویسی و از نویسندگان سنت گرا بود که تمامی حیاتش را به تحقیق و بررسی و شرح جنبه های مختلف حکمت و سنت اختصاص داده است.بورکهارت در دوران علم جدید وفن سالاری یکی از برجسته ترین مفسران حقیقت جاودانه در حیطه ما بعدالطبیعه و همچنین در ساحت کیهان شناسی وهنر سنتی بوده است .ایشان فارغ از عقاید و اندیشه هایش یک محقق برجسته بود که در بیشتر زمینه های علوم و هنر اسلامی مطالعات و نظریه های زیادی را عنوان نموده اند. او معتقد بود هنرمند اسلامی، آگاهانه یا ناآگاهانه، عناصر معنوی و حکمی اسلام را در آثار خود تجلی می‌بخشد و آثار هنری به وجود آمده از جانب هنرمندان اسلامی را ظهور و بیانی از مؤلفه‌های معنوی و عرفانی سنت اسلامی می‌دانست. به دلیل این وسعت مطالعات و همچنین دید خاص خود او که شاید بیشتر از دیگر محققان غرب دیدگاهی شرقی با ریشه های همخوان با معنویت و عرفان که همواره با حکمت و هنر شرق عجین بوده داشته و لذا نوشته هایش به دور از یکسونگری[پوزیتیویستی]است.این مسئله و همچنین روش پژوهش او موضوعی است که دقت و مطالعات امروز را برای محققان میطلبد.این مقاله مروری بر دیدگاه های او به ویژه در زمینه معماری و هنر اسلامی و دسته بندی و مقایسه تطبیقی نظریه هایش در برخی موارد با پژوهش های مشابه است .در بخش اول اصول اعتقادی فلسفی و عرفانی اسلامی او به طور اجمال مورد نقد قرار میگیرد و در بخش دوم نظریات و عقاید او در زمینه معماری و هنراسلامی مورد نقد قرار خواهد گرفت و به بررسی موضوعات هنر،معماری اسلامی و تقسیم بندی آن ها از نگاه بورکهارت می پردازیم.

## ۲.ریشه فلسفی ، عرفانی و اعتقادی

سنت‌گرایان به ویژه تیتوس بورکهارت، بنیان‌گذار یکی از جریان‌های مهم دینی ـ فلسفی در عصر حاضر هستند که با تکیه بر حکمت خالده و حقایق فرازمانی و فرامکانی ادیان که خاستگاه آن در فرهنگ و تمدن شرقی است، به تفسیر عرفانی از ادیان و وحدت متعالی میان آنها اهتمام ورزیده‌اند. آنان همواره می‌کوشند در جهان جدید، تفسیر و قرائتی قدسی و سنتی از زندگی ارائه دهند و اندیشه‌های عرفانی یا ازوتریسمی ادیان را بر خلاف شریعت یا نظام اگزوتریسمی ادیان، عامل تقریب و وحدت ادیان می‌دانند و در مورد هنر و زیبایی و نسبت آن با عرفان، سخنان درخور توجهی دارند. آنان هنر مقدس و سنتی را به دلیل برخورداری از زبان نمادینش، در کنار عرفان، زبان جهانی ادیان و یکی از مهم‌ترین راه‌کارهای شناخت ادیان می‌دانند. ازاین‌رو، عرفان و هنر به عنوان دو راه‌کار جهان‌شمول و مشترک میان ادیان که عامل وحدت‌بخشی ادیان و تمدن‌هاست، در مرکز مباحث تطبیقی آنان قرار گرفته است. تیتوس بورکهارت متفکر آلمانی – سوئیسی در سال ۱۹۰۸ در شهر فلورانس چشم به جهان گشود و در سال ۱۹۸۴در شهر لـوزان دیده از جهان فرو بست . او تمامی حیاتش را به تحقیق و شرح جنبه های مختلف حکمت و سنت اختصاص داد، تیتوس بورکهـارت در دوران علم جدید و فن سالاری ، یکی از برجسته ترین مفسران حقیقت جاودانه در حیطهٔ مابعدالطبیعـه و همچنـین در سـاحت کیهان شناسی و هنر سنتی بود. در قاموس ادبی و فلسفی او یکی از اعضای برجسته نحله "سنت گرایان " یا اصحاب حکمت خالـده در قرن بیستم بود. رنه گنون (۱۸۸۶ –۱۹۵۱) طلایه دار و پیشگام نحله سنت گرایان بود. (نصری ۱۳۸۶, ۳–۴) از مهمترین ویژگی های هنر از نگاه تیتوس بورکهارت،وحدت(کیفیت اثر هنری و سرچشمه همه کمالات)،عدل(توازن و تعادل در اثر هنر)کَرَم(کمال در

اثر هنری)می باشد.تیتوس بورکهارت معتقد است که هدف اصلی هنر در بینش اسلامی،تقلید یا توصیف طبیعت نیست،بلکه شکل دادن به محیط انسان است،چراکه فعل بشر هرگز با هنر الهی برابر نخواهد بود.اصیل ترین این هنرها خوشنئیسی است،هنر معماری نیز تعقریبا شان و اهمیتی نظیر خوش نویسی دارد.

بورکهارت به اثرپذیری هنرمندان اسلامی از مبانی و اعتقادات اسلامی به صورت ناهشیار و ناخودآگاه باور دارد. طبق نظر اسلامی عقل ، اول از همه آلت درک است که به وسیله آن انسان حقایق منزل را می پـذیرد؛ حقـایقی کـه خـود نـه غیـر استدلالی است و نه صرفاً استدلالی . شرافت عقل و هنر در همین است . بنابراین ، گفتار برخی استادان هنر اسلامی که هنـر از عقـل یا از علم سرچشمه می گیرد، به هیچ وجه نمی رساند که این "عقل باور" است و از ذوق معنوی منقطع اسـت ، بلکـه مقصـود آنـان درست عکس این است . همچنین مطابق قول استادان مسلمان که مؤید این امر است ، می توان گفت که هنر عبارت است از ساختن و پرداختن اشیاء مطابق با طبیعت و فطرت آنها که این امر بالقوه زیبا است ، چون از دست خداوند آمده است . هنـر، یعنـی مـاده را شرافت و اصالت بخشیدن . (بورکهارت،۱۹۵۴)

بنا به اعتقاد بورکهارت، هر چند هنر اسلامی تحت تأثیر هنر دوران و عناصر جغرافیایی دارای سبک خاصی است، نباید فراموش کرد که هنرمند مسلمان به دلیل پیروی از اعتقادات خاص اسلامی و آموزش‌های خاصی که در روح و روان او نقش بسته است، به گزینش هر سبک و اسلوبی در هنر نپرداخته است، بلکه تنها توانسته هنرهای خاصی را برگزیند که با روحیه و اندیشه‌های دینی او سازگار بوده است. بنابراین، گرابار و آندره گدار در تحلیل هنر اسلامی بر این باور هستند که هنر اسلامی ادامه هنر ساسانی، رومی و بیزانسی است، رویکردهای گوناگونی در بررسی و تحلیل هنر اسلامی به طور خاص و سایر هنرهای سنتی به طور کلی پدید آمدنـد کـه در زمینـه هنر اسلامی می توان آنها را به دو دسته تقسیم نمود : ۱- رویکرد عرفانی – فلسفی ( یا به طور کلـی رویکـرد حکمـی )، ۲- رویکـرد تاریخی ( حاصل از تتبّعات باستان شناسی و تاریخ هنر). با توجه به رویکردهای فوق الذکر مـی تـوان از تیتـوس بورکهـارت ، سـید حسین نصر و پیروان آنها به عنوان نمایندگان گروه نخست نام برد و از نمایندگان گروه دوم نیز به ریچارد اتینگهاوزن ، الگ گرابـار و نسل متأخر مورخان هنر اسلامی اشاره نمود. (نصر،۱۹۹۹)

از نظرگاه تفکر اسلامی نمی توان هیچ گاه هنر را از یک صنعت که پایهٔ مادی آن است و یک علم به طور منظم انتقال می یابد جدا ساخت . هنر یا فن به معنای خاص آن ، هم از صنعت و هم از علم بهره مند است . وانگهی این علم فقط یک علم منطقی و استدلالی نیست ، بلکه بیان حکمتی است که اشیاء را با اصول کلی خود مرتبط می سازد.(بورکهارت ۱۳۸۶ , ۱۰۴)

## ۳.کثرت به وحدت و وحدت به کثرت مبتنی بر توحید

تیتوس بورکهارت در خصوص چیستی وحدت ،آن را تنها در پیوستگی اجزا و عوامل ندانسته و بر این باور است که وحدت در تمامی اجزا، منجر به یکپارچگی و خلوصی می گردد که قابل انفاک نیست و شهادتی است بر یگانگی خدا و یکی از بنیادی‌ترین و اصیل‌ترین مبانی فکری در هنر اسلامی، اعتقاد به توحید و یگانگی خداوند است. از نظر او، اصل توحید، محور و مرکز هنر اسلامی است و هنرمند اسلامی می‌خواهد با اثر هنری خویش، آن را نمایش دهد. از نظر او، همه آثار هنری و به طور کلی، فرهنگ اسلامی،

حاشیه‌ای بر همین اصل اساسی توحید است که در هنر جلوه‌گر می‌شود. وی کعبه را محلی می¬داند که همه با طواف به دور آن در واقع، به محور توحید طواف می‌کنند و معتقد است که مسلمانان در نماز به سوی کعبه دارای «شعایر ایستا» و در ایام حج دارای «شعایر پویا» هستند و در هر دو حالت، توحید را جلوه‌گر می‌سازند. از نظر بورکهارت، هنر اسلامی دارای دو جنبه تنزیهی و تشبیهی است که هر یک از آن دو، بیانگر یک جنبه از صفات خداوند است. در جنبه تنزیهی که همان صفات جلال است، خداوند از آنچه مظهر نیاز است و در موجودات و مخلوقات وجود دارد، مبرا می‌شود، ولی صفات تشبیهی که به آن صفات جمال و صفات ثبوتی نیز گویند، آن دسته از صفاتی هستند که در خداوند وجود دارد و به او نسبت می‌دهیم. از نظر بورکهارت، هنر اسلامی بیشتر جنبه تنزیهی دارد تا تشبیهی، و گرایش به هنر تزیینی و نقوش اسلیمی و هندسی به جای تصویر کردن شمایل و تصویر موجودات دارای روح، خود، بیانگر روحیه تنزیهی خداوند است و نوعی مبرا ساختن خداوند از هرگونه تشبیه است. وی درباره نگاه مسلمانان به مسئله تنزیه می‌نویسد:این امر آشکار است که در ذهنیت عامه مسلمانان، دیدگاه تنزیه (قیاس‌ناپذیری امر الوهی یا متعالی) غالب است. این دیدگاه تا حدی نظریه تشبیه یا تمثیل نمادین را به کنار می‌نهد، به طوری که نمادپردازی همواره چیزی بیش از یک امر ضمنی نیست.( جام نو و می‌کهن، ۴۰۴.)

در خصوص چیستی وحدت ، آن را تنها در پیوستگی اجزاء و عوامل ندانسته و بر این باور است که این وحدت در تمامی اجزاء، منجر به یکپارچگی و خلوصی می گردد که قابل انفاک نیست ". در هنر اسلامی وحدت هرگز پیامد پیوستگی عوامل تشکیل دهنده نیست ، بلکه ذاتی است و همه شکل های ویژه فرعی از آن حاصل می شود... مضمون اصلی اسلام وحدتی است که همواره در همه جا و همه وقت موجود است و تنها باید آن را باز شناخت . پس کوشش آدمیان تنها شناختن این وحدت است ". (بورکهارت ۱۳۶۵, ۸۷)

بسیاری اوقات مشاهده می شود که برخی معتقدند هنر اسلامی فقط در مراحل اولیه ، هنگامی که به وحدت بخشیدن به میراث های قبلی و تغییر دادن آنها می پرداخت خلاقیت داشت و سپس بیشتر و بیشتر به صورت اسلوب های منجمد درآمد. و نیز گفته می شود که این اسلوب ها تفاوت های قومی و نژادی اقوام اسلامی را کاملاً از میان برنداشته و متأسفانه ابتکار محض هنرمند را از بین برده است . این امر ظاهراً به آسانی اتفاق افتاد، زیرا هنر اسلامی به علت منع شمایل نگاری از ابعاد عمیق تر و زنده تر محروم شد. ما این قضاوت ها را به صورت افراطی آن تکرار کرده ایم . لکن بهتر است صریحاً با این قضاوت ها روبرو شویم . زیرا نفس محدودیت این نظرها به ما کمک خواهد کرد تا حقیقتی را بیابیم که واقعاً مطابق با طبیعت و خصلت هنر اسلامی است . (بورکهارت (۹۲, ۱۳۸۶

تصویر نباتات و حیوانات به طور کلی جایز است ، لکن فقط طرح های هندسی گیاهی است که واقعاً متعلق به هنر مقدس اسلام است . وجود نداشتن تصاویر در مساجد، در مرتبهٔ اول یک هدف سلبی دارد و آن از میان برداشتن هرگونه "حضوری " است که ممکن است در مقابل "حضور نامرئی " خداوند جلوه کند و به علت نقصی که در هر تمثیل و رمز وجود دارد، باعث اشتباه و خطا شود. در مرتبه ثانی وجود نداشتن تصویر یک هدف و غایت ایجابی دارد که آن تأکید بر جنبه تنزیهی باری تعالی است ؛ بدین معنی که ذات مقدس او را نمی توان با هیچ چیز سنجید.( بورکهارت،۱۹۵۴)

مخالفت هنر اسلامی با جاندارانگاری شامل دو جنبهٔ بنیادین است : از یک سو به حفظ کرامت ازلی انسان می پردازد، که در صورت الهی تجلّی می یابد و به واسطهٔ اثر هنری که محدود و یک جانبه است ، نه تقلیل می شود و نه تسخیر. از سوی دیگر هیچ چیزی امکان بت شدن را ندارد حتّی به طریقی نسبی و کاملاً موقتی که بتواند در رابطهٔ میان انسان و حضور نامشهود خداوند مداخله کند. آنچه پیش از هر چیزی مطرح می شود، شهادت به "لا اله الّا الله " است ، این شهادت هر امر عینی و مشهودی را از ذات الهی پیش از آنکه امکان رخ دادن داشته باشد، نفی می کند. (بورکهارت ۱۳۸۶ , ۱۲۱-۱۲۲)

هنرمندی که می خواهد تصور وحدت وجود را بیان نماید در حقیقت از این امر سه هدف را دنبال می کند: هندسه یا به نحو دقیق تر، عدم تناهی موجود در اشکال منظم هندسی ؛ که در نظامی زمان مند و همچنین به نحوی غیر مستقیم در مکان آشکار می گردد؛ و نور که به امور برخوردار از حد وجودی ، صوَر مرئی می بخشد. در واقع نور فی نفسه غیرقابل تقسیم است ؛ ماهیت نور به واسطهٔ تجزیهٔ نور به صورت رنگها تغییری نمی کند و به واسطهٔ انتقال تدریجی روشنی و تیرگی تقلیل نمی یابد. به همین طریق عدم ، فی نفسه موجود نیست ، مگر به واسطهٔ تقابل موهوم آن با وجود؛ همچنین تیرگی نیز صرفاً به واسطهٔ تضاد با روشنی تا حدی که نور سایه ها را پدید می آورد، امری مرئی است . (بورکهارت ۱۳۸۶ , ۱۶۸-۱۶۹)

در معماری اسلامی کیفیت فضا موجب درون نگری و تفکر در فرد می شود و این امر حادث نمی شد، اگر در معماری اسلامی شمایل نگاری به کار می رفت . فراوانی تزئینات در هنر اسلامی به هیچ روی مغایر با این کیفیت خلاء که فکر و تأمل را به همراه دارد، نیست . عمل تزئین با صور انتزاعی ، به واسطهٔ وزن و آهنگ ناگسسته و درهم پیچیدگی بی پایان آن ، بر کیفیت این خلاء می افزاید".(کربن ۱۳۷۲, ۴۳) تکرار نقش مایه های هندسی که هر یک خالی از مضامین دنیوی است ، مبیّن ریتمی هماهنگ است که آهنگ وحدت را از تکثّرات سر داده و همچون «ذکر»، وجود انسان را از افکار غیر، تهی می سازد. (خاکپور ۱۳۸۸, ۲۱)

## ۴.معمار اسلامی و ساختار هنرمند مسلمان

بورکهارت معتقد است که هنر اسلامی، ابژکتیو و دارای عینیت است. از نظر او، در هنر اسلامی، سوبژکتیویسم دکارتی نفی می-شود؛ زیرا در هنر اسلامی، فردیت هنرمند اصلاً مطرح نیست و هنرمند بیش از آنکه بخواهد من فرودین و نفس خود را متجلی سازد، می‌خواهد آن زیبایی ازلی و توحید را تجلی بخشد. ازاین‌رو، هنرمندان اسلامی زیر اثر خود امضا نمی‌کردند؛ زیرا بر اساس حکمت هنر اسلامی، هنرمند می¬خواست خداوند و صفات او را تجلی بخشد. به همین دلیل، با نفی سوبژکتیویسم دکارتی در هنر اسلامی روبه‌رو هستیم؛ مبنایی که اساس هنر مدرن است. در عصر مدرن، هنرمند می‌خواهد توهم‌ها و ضمیر ناخودآگاه خود را تجلی بخشد، ولی در هنر اسلامی همچون هنر¬های قدسی مانند تلاوت قرآن، خطاطی، معماری مساجد و هنرهای تزیینی، هدف هنرمند، بیان مفهوم وحدت وجود است.هنرمند مسلمان به واسطهٔ اسلام آوردنش و تسلیمش به شریعت الهی همواره از این واقیت آگاه است که وی زیبایی را ایجاد یا ابداع نمی کند، بلکه اثر هنری تا آن اندازه زیباست که از نظام کیهانی پیروی می کند و از این حیث زیبایی کلی و جهان شمول را بازتاب می دهد: الحمد لی – لله وحده . این آگاهی هرچند که به نفی تمامی صفات پرومته ای می پردازد، اما همچنان که آثار گواهی می دهند به هیچ وجه نافی لذت خلاقیت هنرمندانه نیست . این امر به هنر اسلامی مشخّصهٔ سکوت و تا

حـدی غیـر شخصـی مـی بخشد. در نظر مسلمان ، هنگامی که هنر همچون قوانین حاکم بر حرکات افلاک به صورت امری غیر شخصی در آید، خداونـد را بـه یاد انسان می آورد .(بورکهارت ۱۳۸۶ , ۸۶)

وجود هنر در نظام اجتماعی و معنوی اسلام از اهمیتی حیاتی برخوردار است . البته هنر بدون هنرمند یا صـنعت گـر وجـود نـدارد: هیچ تمایزی میان این دو در عالم سنتی اسلام وجود ندارد. در چنین عالمی هنر بدون صنعت گری ، و تبحّر فنی بـدون زیبـایی بـه نحوی برابر غیر قابل درک اند. بدین معنا که کنارگذاشتن فزایندهٔ این صنایع در نتیجهٔ ورود ماشین ، متضمّن زوال و محو جزیی یـا کلی هنرهای اسلامی است .(بورکهارت ۱۳۸۶ , ۸۱)

هنر نزد فرد مسلمان " دلیلی برای وجود خداوند است "و صرفاً تا آن حد زیباست که بیـان الهـام ذهنـی فـرد نیسـت ، زیبـایی آن همچون آسمانی پرستاره می باید غیر شخصی باشد. هنر اسلامی در واقع به نوعی از کمال دست می یابد که مستقل از پدیدآورندهٔ آن به نظر می رسد. کامیابی ها و شکست های وی در مقابل خصیصهٔ جهانشمول صوَر و اشکال رنگ می بازد. (نصری ۱۳۸۶, ۱۷۸)

## ۵.هنر و زیبایی؛ جلوه‌ای از حقیقت کلی

ذات و اساس هنر زیبایی است و زیبایی بر اساس ماهیتش ، واقعیتی ظاهری و باطنی است . مطابق با حدیث مشهور نبوی : الله جمیل و یحب الجمال . زیبایی یک صفت الهی است که در هر امر زیبایی بر روی زمین منعکس می گردد. بنابر اعتقاد شـماری از حکمـای مسلمان زیبایی (جمال ) متضمّن تمامی صفاتی است که بیانگر لطف و رحمت الهی اند- به عبارت دیگر تلألـوء رحمـت خداونـد در عالم است – در حالی که شکوه و عظمت الهی (جلال ) متضمّن تمامی صفاتی هستند که بیانگر قوهٔ قهریهٔ الهی است کـه بـه طریقـی ذات متعالی خداوند را در مخلوقاتش متجلی می سازد. به طور کلی هر صفت الهی شامل کلیهٔ صفات دیگر می شود، بدین خاطر که تمامی آنها به ذات واحدی اشارت دارند (بورکهارت ۱۳۸۶ , ۸۳-۸۶)

بی شک هنر اسلامی از اساس هنری تأمّل بر انگیز است . بدین معنا که خصوصاً بیانگر حالت روحـانی ای اسـت بـه جانـب بـاطن و مواجههٔ با حضور الهی گـرایش دارد. هنرمنـد در اثـر یـا در سـنتی کـه مشـروعیت اثـر را تضـمین مـی نمایـد، محـو مـی گـردد. (۵۰۹, ۱۹۹۱ بورکهارت ) بنابراین، از نظر سنت‌گرایان در هنر اسلامی کوشش می‌شود تا هنر ازلی به نمایش گذارده شود و به تعبیر بورکهارت، در هنر قدسی و هنر اسلامی، انسان، آینه و کون جامع صفات خداوند تلقی می‌شود. در هنر مدرن، انسان، آینه صفات نفسانی و «من» پست و ابلیس‌زده است که نتیجه شیطان‌پرستی و نفس‌پرستی طبیعت‌گرایانه به شمار می‌رود. به همین دلیل، در هنر اسلامی کوشش می¬شود تا زیبایی مطلق و الوهی جلوه¬گر شود. او معتقد است حتی اشکال مقرنس نیز که به عالم ماورا شبیه است، بیانی از زیبایی الهی و بهشت برین است. همان‌طور که ذکر شد، نگارگران مسلمان با وجود احاطه به بعد سوم یا ژرفا، آن را در تصویر خود نمی‌آوردند؛ چون نمی‌خواستند عالم ماده را ترسیم کنند، بلکه با این کار به عالم مثال و عالمی پرداخته‌اند که مکان آن برتر از فضای مادی قرار گرفته است. ازاین‌رو، بورکهارت در این مطلب به آن اعتقادات شیعی اشاره می‌کند که معتقدند امام آخرینشان که در حال غیبت است، در محل مرموز و پنهانی میان زمین و آسمان زندگی می‌کند.( مبانی هنر معنوی، ۴۹.)تیتوس

بورکهارت در خصوص چیتی وحدت،آن را تنها در پیوستگی اجزا و عوامل ندانسته و بر این باور است در تمامی اجزا،منجر به یگپارچکی و خلوصی می گردد که قابل انفاک نیست و شهادتی است بر یگانگی خدا،بنابراین در بسیاری از هنر اسلامی وحدت توسط تکرار نقش مایه های هندسی و تناوب در وزن ها و قرینه سازی انجام پذیرفته است" در اسلام هر هنری یک علم و هر علمی یک هنر است ." این عبارات مستقیماً به سنت هندسی موجود در هنر اسلامی اشارت دارند؛ این سنت به هنرمند اجازه می دهد تا از اشکال بنیادین هندسی به صورت های متوازن و هماهنگ برسد. البته مطابق معنای متعالی تری ، هنر بدین خاطر علم است که طریقی از معرفت متأمّلانه را منکشف می سازد که هدف غایی آن طریق زیبایی الهی است و علم از آن حیث که هنر است به سمت وحدت گرایش دارد، بنابراین از تناسب و هماهنگی ای برخوردار است که بدان زیبایی میبخشد. حداقل چیزی را که می توان در باب علم جدید اذعان نمود، این است که علی رغم دانش و تجربه ای که این علم فراهم نموده است ، علمی نامعقول است . شاید بزرگ ترین درس هنر سنتی این باشد که زیبایی معیار حقیقت است . اگر اسلام دینی کاذب بود و اگر پیام الهی نبود، و نظامی ساختهٔ دست بشر بود، آیا می توانست آثار هنری ای برخوردار از موهبت زیبایی جاودانه ایجاد کند؟ (بورکهارت ۱۳۸۶ , ۸۳-۸۶)

معماری اسلامی و اساس هنر

رابطه اثر هنری با فعالیت و تولید موجودات در طبیعت این است که هر چند هم اثر هنری و هم موجودات، طبیعی آفریده می‌شوند، ولی موجودات آلی همچون انسان، حیوان یا گیاه، هم‌نوع خود را می‌آفرینند و هنرمند چیزی همچون تصویر یا مجسمه را می‌آفریند که کاملاً متفاوت از خودش است. هنرمند کار طبیعت را تکمیل می‌کند و یا یک چیز جدید را می‌آفریند یا اینکه دنیایی خیالی را که نسخه‌برداری از عالم واقعیت است، به وجود می‌آورد. در مورد نخست، هنرمند همچون پزشکی که به سلامت جسم کمک می‌کند و سلامتی را به وجود می‌آورد، به آفرینش اثری جدید دست می‌زند و می توان اشاره داشت"صفت اصلی هنر زیبایی آن است و زیبایی به کنش ها و واکنش ها و ملاحظات روانی برهه ای خاص بستگی ندارد".(بورکهارت ۱۳۸۸, ۵۴) او در کلامی دیگر ارتباط هنر را با تفکر پیوسته دانسته و تفکر را که خواستگاه بروز هنر است مقدم بر او می داند. چنان که اذعان می دارد هنر به وجه ظاهر و تفکّر به ورای آن نظر دارد:" هدف هنر زیباییِ شکل است ، در صورتی که هدف تفکر زیبایی ماورای شکل است و نظم ظاهری را می گشاید و به درون آن می نگرد. تا آن جا که هنر با تفکر قرین است ، دانش است و زیبایی جنبه ای است از «حقیقت » به مفهوم مطلق کلمه . این ها کمترین جلوهٔ وحدت هستند که ذره ای از آن در هر چیزی هست ". (بورکهارت ۱۳۶۵, ۲۰۲) با این بیان ، زیبایی که از تفکر نشأت گیرد جلوه ای از حقیقت ازلی است که در تمامی مخلوقالتی که وجهی از وجوه زیبایی در آن یافت می شود، از آن به عاریت دارند. اما در هنر اسلامی ، هنرمند مسلمان عالم بر این واقعیت است که "خود، آفریدگار یا منشاء زیبایی نیست ، بلکه اثر هنری به میزانی که تابع و مطیع نظم جهانی باشد، از زیبایی بهره جسته ، زیبایی کلی را جلوه گر می سازد. (بورکهارت ۱۳۸۸, ۵۴)

اما در تعریف و برشمردن عوامل زیبایی بورکهارت بیان می دارد، "وحدت ، عدل و کَرَم وجوه اصلی زیبایی اند و تقریباً زیبایی را معنا می کنند. اگر این کیفیات را وحدت ، هماهنگی و توازن و کمال بنامیم ، مقصودمان روشن تر می شود؛ چرا که در ساحت هنر، عدالت به توازن و تعادل می انجامد و سخاوت به کمال ، وحدت نیز سرچشمه مشترک همه کمالات است . (خاکپور ۱۳۸۸, ۱۸) در

بینش اسلامی هنر فقط برای این است که به ماده شرافتی روحانی ببخشد و زیبایی بالقوه ای که از احدّیت به عاریه گرفته را عیان سازد. "از لحاظ هنرمند مسلمان ، هنر انتزاعی ، بیان گر قانونی است ؛ و به مستقیم ترین وجه ، وحدت در کثرت را نمودار می سازد". (بورکهارت ۱۳۶۵, ۱۳۴)و این امر در بسیاری از صور هنر اسلامی توسط تکرار نقش مایه های هندسی و تناوب در وزن ها و قرینه سازی انجام پذیرفته است ". هنر اسلامی که از آن تمامی هنرهای بصری اسلام را مراد می کنیم ، اساساً در نظامی بصری ، جنبه ها و ابعاد مشخصی از وحدت الهی را نمایان می سازد". (بورکهارت ۱۳۸۶ , ۱۶۵)

بورکهارت به کسانی که قادر به فهم پیام او بودند نشان داد که چگونه هنر و معماری اسلامی را بازتاب هایی از واقعیات روحانی ای بدانند که مارا به تجربه تجلیاتی از اسماء و صفات خدا در هنر سنتی و مقدس اسلامی نائل می سازد. فی المثل در حالت مستدیر گنبدها و مناره های باشکوه مساجد، منحنی ضریف اسلیمی ها، تقارن مشعشع نقش و نگاره های هندسی ، نمادهای بی رنگ و ساده ساختمانها، کاشی های رنگین مساجد و خانه ها و حتی در فضای خالی و تهیّتی که این اشاره قرآنی را به خاظر می آورد که خداوند غنی و ما فقیر هستیم و این که صرفاً به واسطه فقر معنوی قادر به فهم آن "واحدی " هستیم که تجلیاتش در طبیعت بکر، هنر مقدّس و فراتر از این ها در الهامات الهی پدیدار است و ما را قادر به راه یابی به وجود باطنی خودمان و جنبه باطنی خلقت خداوند میسازد. (نصری ۱۳۸۶, ۳۰)

## ۶.مبانی و اعتقادات دینی و کعبه نماد معماری اسلامی

به عقیده تیتوس بورک هارت کعبه از مهم ترین عناصر برای هنر اسلامی است.فرم های غالب به کار رفته در خانه خدا،مکعب و دایره است.دایره،حرکت دوار حجاج به دور کعبه که همانند گردش خون است در تن آدمی و کعبه همانا قلب جهان تلقی می شود.صحن پیرامون کعبه نیز کمابیش دایره وار است.آداب عبادی اسلامی مسلمانان پیوندهایی با کعبه دارد.

در بستر فرهنگ و تمدن اسلامی، فیلسوفان و عارفانی همچون سهروردی و محیی‌الدین بن عربی این نکته را گوشزد کرده بودند که مسلمانان به جای گرفتن فلسفه یونان و تاریخ عقلی باید به حکمت معنوی و باطنی برگردند که در فرهنگ اسلامی و سنت عرفانی ریشه دارد و بر این باور بودند که فلسفه یونانی موجب شد تا مسلمانان نتوانند به حکمت باطنی و معنویت بپردازند. از این منظر، حکمت لزوماً به معنای فلسفه‌ورزی و بسنده کردن به نگاه عقلانی نسبت به عالم نیست، بلکه حکمت در مبانی و اعتقادات دینی و عرفانی ریشه دارد و به اندیشه عقلانی و عقل دکارتی محدود نمی‌شود. به همین دلیل، در تاریخ تفکر مسلمانان، اندیشه عقلانی همواره با معنویت و تفکر عرفانی آمیخته بوده و با این مفاهیم بیگانه نبوده است. هنر اسلامی به طور کلی می کوشد تا محیطی به وجود آورد که در آن انسان بتواند وزن و وقار فطری و اولیهٔ خود را بازیابد و بنـابر این از هرگونه بت حتی به معنای نسبی و موقت آن دوری می ورزد. هیچ چیز نباید حجاب بین انسان و حضور نامرئی خداوند قـرار گیرد. پس هنر اسلامی نوعی فضای خالی ایجاد میکن و همهٔ پریشانی ها و تمایلات شهوانی دنیا را از میان بر می دارد و نظـامی را جایگزین آن می سازد که مبین تعادل ، آرامش و صلح است . از این انر می توان فوراً به اهمیت اساسـی و مرکـزی معمـاری در هنـر اسلامی پی برد. گرچه پیامبر فرمودند که خداوند امّت خود را مورد عنایت قرار داده و تمام سطح زمـین را جایگـاه عبـادات او قـرار داده است ، اما این معماری است که در اماکن پرجمعیت باید وضع صفا و آرامش را که همه جا در طبیعـت یافـت مـی شـود، از نـو ایجاد کند. به درستی گفته شده است که

یک گنبد مسیحی یا به سوی آسمان صعود می کند و یا به سوی محراب نزول می کنـد. تمام معماری یک کلیسا به فرد مؤمن یادآوری می کند که حضور الهی ای که از عشاء ربانی در محراب فیضان می یابد، مانند نوری است که در تاریکی می درخشد. مسجد دارای یک مرکز از برای مراسم آیینی نیست . محراب فقط نشان دهندۀ جهت قبله است ، در حالی که تمامی نظام فضا، آن چنان است که حضور خداوند را در جمیع جهـات و محـیط بـر فـرد مـؤمن خاطرنشـان مـی سـازد. (بورکهارت ۱۳۸۶ , ۹۶-۹۹)

هر چقدر که تزیین غنی و باشکوه باشد، هیچ گاه به بساطت و سادگی – و نه متانت و سنگینی – کلّ معماری آسیبی وارد نمی کند، چنین امری اصلی است که در مکان های به جا مانده از سده های مختلف مشاهده می شود. عموماً کلّ معماری نشـان گـر تعـادل ، آرامش و صفاست . در هر گونه ای از بنای مسجد، از مساجد ابتدایی با سقف مسطح بر روی ستونها گرفته ، تا مساجد همراه باگنبـد، فضا به طریقی سامان یافته است ، که کاملاً در خودش قرار دارد، یعنی عرصه ای وجود ندارد که به دنبال درنوردیدن باشـد. فضـای خالی آن نظیر خاک یا زهدان ، سرشار از سکون و یکدستی است . این فضای خالی که در هنـر اسـلامی بـه واسـطۀ کیفیـت ایسـتا، غیرشخصـی و ناشـناختۀ آن ایجـاد مـی شـود، انسـان را قـادر مـی سـازد تـا کـاملاً خـودش باشـد و در مرکـز وجـودی اش قـرار گیرد.(بورکهارت ۱۳۸۶ , ۱۱۸-۱۲۱)

## ۷.سلسله مراتب کثرت به وحدت

در میان نمادهای وحدت ـ که موضوع آن، همواره وحدت هستی‌شناسانه عالم است و نه وحدت متعالی به معنای دقیق آن ـ عمیق‌ترین و آشکارترین نماد، نور است که هنرمند مسلمان به خوبی می‌داند که آن را چگونه جذب کند... از دیدگاهی، نور از حیث نمادین با وجود مطابق است؛ زیرا بدون نور هیچ صورتی نمی‌تواند ادراک شود.

بورکهارت اعتقاد دارد که سلسله مراتب هنر اسلامی از سلسله مراتب هنر مسیحی ، بودایی و هندویی متفاوت است . بدین خاطر کـه نگرش خاص اسلام صرفاً بر امر مطلق و نه بر ظهورات و نمودهای آن مبتنی است . از این رو همچنان کـه پـیش تـر اشـاره شـد، او نسبت به هنر شمایل نگارانه ای که در اعلا مرتبۀ هنرهای مقدس دیگر سنت ها قرار دارد بـی اعتنـا بـود. بورکهـارت مرتبـه بـالای خوشنویسی و معماری را در سلسله مراتب هنر اسلامی نشان داد. این هنرها همانند شمایل در مسیحست بـا کلمـۀ الله سـر و کـار دارند و نه با بازنمایی تصویر یا پیکرۀ انسان . (نصری ۱۳۸۶, ۲۴-۲۵)

## ۸.بنیاد معنوی هنر و خطاطی و نقوش اسلیمی

خوشنویسی و خطاطی شریف ترین هنر بصری در جهان اسلام است و مخصوصاً نوشتن متن قرآن کریم که نفس هنـر مقـدّس بـه شمار می آید و می توان گفت که به نحوی سهم و اهمیت آن در اسلام مطابق است با کشیدن شـمایل در هنـر مسـیحی ، زیـرا آن نمودار ظرف مشهود کلام الهی است . (بورکهارت، ۱۹۵۴) نبوغ هندسی در هنر و معماری اسلامی که با این قدرت در هنر اسلامی جلوه پیدا میکند مستقیماً از آن نوع تفکری سرچشمه می گیرد که مخصوص اسلام است و اساطیری (میتولوژیک) نیست ، بلکه انتزاعی[ نمی توان از عقیده به توحید که پایه تمام نظرگاه اسلام است ، بیانی منتزع تر از حقیقت و دورتر از منظر اساطیری به دست آورد.]است . در طرح های اسلیمی که سـاخته ای مخـتص به اسلام است ؛ نبوغ هندسی با نبوغ

صحراگردی توأم شده که از دو عنصر ترکیب یافته است . این دو عنصر عبارتند از طرح های در هم بافته و طرح های نباتی . (بورکهارت ۱۳۸۶ , ۶۵-۶۶) اسلیمی اساساً زاییدهٔ هنر اسلامی است و آن عبارت است از پیوستگی زنده ای از عناصر انتزاعی گیاهی و هندسی که به صورتی هماهنگ درهم پیچیده شده است . نکته جالب توجه در اسلیمی پویایی زیاد تصویر است که تکرار آن گویایی کثرت بوده که هر یک از خطوط اسلیمی از هویتی مجزا برخوردارند. این طرح ها با ایجاد بافت و توازن ، از من بودن تصویر گریخته و فرار از مکان و زمان را در تزئین نمودار گشته است . روانی حرکت چشم از نقطه ای به نقطهٔ دیگر عین وحدتی است که از متکثّرات نشأت می گیرد.(بورکهارت ۱۳۶۵, ۷۵)

اسلیمی از نظر یک مسلمان فقط امکان آفرینش هنری بدون پرداخت تصویر نیست ، بلکه مستقیماً وسیله ای است برای انحلال تصویر یا آنچه در نظام ذهنیات با تصویر مطابقت دارد؛ هم چنان که تکرار همراه با وزن و آهنگ بعضی کلام های قرآنی ، تثبیت یافتگی ذهن بر موضوعی دلخواه را منحل می کند. برطبق تعبیر صوفیانه ، کعبه به منزلهٔ دل است در «حضور» الهی ؛ و طواف زائران به گرد کعبه ، یادآور حرکت دائمی اندیشه یا تفکر است ، پیرامون مرکز در نیافتنی روان . (عبادی ۱۳۸۴, ۴۳)

تزیین با صورت های انتزاعی که به نحوی با شکو و غنی بسط و گسترش یافته است ، به خاطر پر کردن این فضای خالی نیست . در واقع صورت انتزاعی ، به واسطهٔ هماهنگی و همانندی مداومش به تزیین قوام می بخشد تا به صورت یک قطعهٔ پیچ در پیچ و در هم بافتهٔ بی پایان در آید،یعنی به جای اغوای ذهن و کشاندن آن به عالم خیالی ، در هم آمیختگی های ذهنی را از میان بر می دارد، درست همان گونه که تأمّل در باب جریان آب ، شعلهٔ آتش یا برگ های رقصنده در باد می تواند به رهایی ذهن از بت ها و تعلّقاتش بینجامد. (بورکهارت ۳۸۶ , ۱۱۸)

## ۹.نتیجه‌گیری

بورکهارت در زمه افرادی است که معنی و محتوای هنر و معماری اسلامی را در اندیشه دینی جستجو می کند.وی از معدود متفکرانی است که با اتکا به منابع و کتب دینی و گفتار پیشوایان دین در صدد شناخت هنر اسلامی برآمدوی بعد از مطالعه فراوان به دیدگاه حکمت خالده و هنر مقدس دست یافت.این مقاله ، مروری اجمالی و طبقه بندی مهمترین نظریات بورکهارت در دو بخش اصول اعتقادی ، فلسفی و عرفانی – در زمینه هنراسلامی – و دیدگاه های او نسبت به هنرمند، و شخصیت "سنتی " و "خود اثرهنری "خلاصه کرد. در بخش اول و در اعتقادات فلسفی او، بحث توحید و بحث کثرت به وحدت و وحدت به کثرت ، اهمیت بسیاری دارد. اما در بخش خود اثر هنری ، که در اینجا بیشتر دیدگاه اسلامی مورد بررسی قرار گرفت ، در دو مقیاس و دوزمینه مهمتر بود که این مقیاس ، در ابتدا به مبانی کالبدی و فیزیکی اسلامی پرداخت و به مفاهیم معنوی هنر اسلامی ، که بیشتر خود را در تزیینات و جزییات هنراسلامی.پس از تحلیل و بررسی می توان ذکر کرد ،که او اندیشمندی سنت گراست که تضاد و تقابل بسیاری از خصوصیات هنری و ادیان الهی را مشخص و روشن کرده است.بورکهارت با وجود تفکر خاصش در صدد راز گشایی از مصادیق اسلامی پرداخت و شیوه ای جدید در حوزه شناخت اسلامی را آغاز کرد ،که هنر اسلامی را پایه و بیانگر هنر می داند.

## مراجع

۱-حکیم زاده،پدرام، هنر اسلامی اهداف اصول دیدگاه، انتشارات شهر پدرام،۱۳۹۷

۲-سلطان زاده،حسین،یادداشت‌هایی در باب دیدگاه تیتوس بورکهارت ، دفتر پژوهشهای فرهنگی،۱۳۹۵

۳-بلخاری قهی،حسن،مددپور،قدر نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی،چاپ اول،تهران،انتشارات سوره مهر،۱۳۹۴

۴-نامور مطلق،بهمن،در آمدی بربینامتنیت:نظریه ها و کاربردها،تهران،انتشارات سخن،۱۳۹۴

۵-اتینگهاوزن،ریچارد و الگ گرابار،هنر و معماری اسلامی،ترجمه یعقوب آژند،تهران،سمت۱۳۹۳

۶-بورکهارت،تیتوس،هنراسلامی زبان و بیان ،ترجمه مسعود رجب نیا،مسعود،چاپ دوم،تهران انتشارات سروش،۱۳۹۲

۷-مددپور،محمد،حکمت انسی و زیبایی شناسی عرفانی اسلامی،چاپ سوم،تهران انتشارات سوره مهر،۱۳۸۷

۸-نصری ، امیر. مبانی هنر اسلامی ؛ تیتوس بورکهارت . تهران ، انتشارات حقیقت .۱۳۸۷

[۱]Burckhardt, Titus. ۱۹۵۴. The Spirit of Islamic Art. The Islamic Quarterly .

-. ۱۹۹۱. " [۲]The Spirituality of Islamic Art." In Islamic spirituality: manifestations ,

.۵۰۶-۵۲۷Minnesota: Crossroad .

-. ۱۹۹۹.[۳]Degrees of Symbolism in Islamic Art. Sophia, . ۱۰۷-۱۱۱

[۴]Nasr, Seyyed Hossein. ۱۹۹۹. The Spiritual Significance of Islamic Art: The Vision of

Titus Ibrahim Burckhardt. Sophia .

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

**Titus Burkhart's view on Islamic architecture and art**

**Abstract**

Islamic art refers to the works of culture and civilization of Muslim nations in the Islamic era [Islamic history] and has characteristics and descriptions that can be talked about in the world of tradition and mystical aesthetics. In the meantime, Titus Burkhart is one of the researchers who has made extensive studies in Islamic art and architecture - especially in the art of the Western Islamic countries - and is among the prominent traditionalists who is a researcher in the field of Islamic art and has significant works of his own. left He researched Islamic art, especially the elements of judgment and mysticism in Islamic art, and he is one of the first Islamic art scholars who acknowledged the relationship between Islamic mysticism and wisdom and works of Islamic art. Titus Burkhart is one of the researchers who has done extensive studies in Islamic art and architecture - especially in the art of the Western Islamic countries. Researchers believe that examining the works of people, outside of the context and Islamic culture, and what they have to their art and architecture from a third-person perspective, can provide researchers with new horizons - and sometimes even more unknown - in order to gain a new perspective. Intercultural and interdisciplinary, strive in this way. This research with an interpretive-historical approach, through library study and review of the sources of treatises and articles left by Titus Burkhart, with qualitative conclusions, with The classification and formulation of the ideas of this educated researcher has reached six main and ever-present factors in Islamic architecture, of which monotheism, multiplicity to unity, and empty space are the most important.

**Keywords:** Titus Burkhart, Islamic art, Islamic architecture

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

# نگاهی به فلسفه هنر در عرفان مولوی

صدیقه بحرانی، محمدرضا اسدی
استادیار گروه معارف اسلامی دانشگاه آزاد اسلامی واحد بیضا
دانشیار گروه فلسفه دانشگاه علامه طباطبایی تهران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۲۵

## چکیده

هر چند فلسفه هنر و زیباشناسی از علوم نسبتاً جدید است اما آثار عارف بزرگی چون مولوی غنای لازم را برای استخراج مبانی فلسفه هنر، داراست. این مقاله در پی آن است که با مراجعه به آثار مولوی، مبانی فلسفه هنر از دیدگاه او مورد استخراج قرار گیرد. هر چند مولوی هرگز از واژه فلسفه هنر استفاده نکرده و دیدگاه مثبتی نسبت به فلسفه هم نداشته و واژه هنر در آثار مولوی معنای متفاوت از معنای امروزی آن دارد اما در این مقاله برای استخراج دیدگاه مولوی بیشتر به دیدگاه او درباره مصادیق هنر به معنای امروزی توجه شده نه معنای لغوی آن.مولوی به اقسام متفاوت هنر مانند موسیقی،نقاشی، شعر، خوش نویسی، داستان پردازی و حتی رقص و کارکردهای آن توجه داشته است. در این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه ای در پی استخراج دیدگاه مولوی نسبت به نظریه های مختلف درباره هنر است. غایت هنر از نگاه مولوی بیشتر به نظریه هنر برای اجتماع و اخلاق نزدیک است و نگاه مولوی به هنر، ابزاری است. هنر ابزاری برای تقرب به پرودگار و انتقال بهتر معانی و .. می باشد.

**واژه های کلیدی:** فلسفه هنر، عرفان، مولوی

## ۱.مقدمه

واژه «هنر» در یونانی«تخنه»[۳] و در لاتین«آرتوس» و «آرتیس»[۴] گفته می شود که از ریشه هندی–اروپایی «آر» به معنای ساختن و به هم پیوستن و درست کردن آمده است.

هنر در زبان سانسکریت از دو کلمه سو«su» و نر«nara» است و در زبان اوستایی سین به ها تبدیل شده و واژه سونر به هونر و هونره تبدیل یافته است. در تعریف «هو» معانی زیر ذکر شده است:خوب، نیک، به، زیبا، بسیار، بسنده، رسا، نیرومند و استوار و «نر=nara» به معنای زن و مرد است. (ر. ک مددپور،۱۳۸۰:۱۴۹)

واژه هنر در قلمرو زبان فارسی در طول تاریخ معانی متنوعی داشته است و از جمله معانی:کمالات، فضایل، حسنات، برترین ها، صفات نیکی، توانایی، قابلیت‌ها، توانمندی، قدر، حرفه، کسب، خطر و تهدید است.(هاشم نژاد،۱۳۸۷:۸۸)

واژه هنر در آثار مولوی بسیار عام و در معانی گسترده ای به کار رفته است که شاید نتوان وجه مشترکی میان تمام معانی آن یافت. اما شاید بتوان چهار تقسیم بندی از معانی واژه هنر در آثار او یافت. مولوی گاه هنر را به معنای هر نوع تأثیر، خاصیت و نتیجه ای به کار می برد. گاهی هنر به کار سخت و دشواری تلقی می گردد. گاهی به هر امر ارزشمند و گرانبها، هنر می گوید. حتی اگر این امر با ارزش مربوط به یک شیء بی جان باشد و گاه هنر را به معنای فضایل اخلاقی و معنوی به کار می برد.

هرچند معنای مورد نظر مولوی از هنر هنرهایی مانند صنایع دستی، نقاشی، شعر، خوشنویسی و ... را شامل می شود و این هنر ها در آثار مولوی مورد توجه واقع شده اما در مورد آنها واژه هنر را به کار نبرده است. در ادامه به شواهد این معانی در آثار مولوی اشاره می گردد:

## ۲.معنای هنر در آثار مولوی

### ۱– هنر به معنای نتیجه،تأثیر و خاصیت

گاهی مولوی به هر نوع تأثیر و خاصیتی هنر می گوید برای مثال در این بیت:

چونی از صفراییان بی هنر چه هنر زاید ز صفرا درد سر

(مثنوی،۱۸۶۴/۲)

در این بیت منظور از هنر، خاصیت و تأثیر است و مولوی می گوید:صفرا هیچ هنری به معنای هیچ خاصیتی ندارد.همچنین در جای دیگر می گوید:

گرمی عاریتی ندهد اثر گرمی خاصیتی دارد هنر

(همان:۳۶۹۳/۲)

در بیت فوق نیز منظور از هنر، خاصیت و تأثیر است. او همچنین از هنر گرسنگی (همان:۸۵۶) یاد می کند و همچنین از هنر روزه و می گوید:

گر روزه ضرر دارد، صد گونه هنر دارد سودای دگر دارد، سودای سر روزه

(دیوان شمس،غ ۲۳۰۷:ب۷)

که منظور آثار معنوی آنهاست.

### ۲– هنر به معنای کار سخت و دشوار

---

[۳] Techne-
[۴] - artis

گاهی معنای هنر در اشعار مولوی امری خطیر و دشوار است که هر کسی قادر به انجام آن نیست. بارزترین مثال آن هنر موسی در تبدیل یک چوب به یک مار بسیار بزرگ است:

ورنه کی کردی به یک چوبی هنر　　موسیی فرعون را زیر و زبر

(مثنوی،۸۵/۳)

یا در جای دیگر از هنر انسان در تسلط بر طبیعت و رام کردن حیوانات وحشی همچون شیر و پلنگ یاد می کند:

آدمی را زین هنر بیچاره گشت　　خلق دریا ها و خلق کوه و دشت

زو پلنگ و شیر ترسان همچو موش　　زو نهنگ و بحر در صفرا و جوش

(همان:۱۰۳۱/۱)

### ۳- هنر به معنای امر ارزشمند و گرانبها

به این معنا مولوی هنر را به اشیاء با ارزشی مانند طلا و گوهر نسبت می دهد و از هنر آنها سخن می گوید:

ای ایاز اکنون نگویی کین هنر　　چند می ارزد بدین تاب و هنر

(همان:۴۰۵۴/۵)

آنچنان که داد سنگی را هنر　　تا عزیز خلق شد یعنی که زر

(همان:۳۴۸۹/۴)

### ۴- هنر به معنای فضایل اخلاقی و معنوی

مولوی گاهی به فضایل اخلاقی،معنوی و مقامات عرفانی هنر را نسبت می دهد. برای مثال از هنر یقین یاد می کند:

گفت ای شه یک هنر کان کهترست　　باز گویم گفت کوته بهترست

گفت بر گو تا کدامست آن هنر　　گفت من آنگه که باشم اوج بر

بنگرم از اوج با چشم یقین　　من ببینم آب در قعر زمین

(همان:۱۲۱۵/۱-۱۷)

در جای دیگر از هنر حیرت یاد می کند:

عقل بفروش و هنر حیرت بخر　　رو به خواری نه بخارا ای پسر

(همان:۱۱۴۶/۳)

در جای دیگر از هنر عاقبت اندیشی یاد می کند:

گفت او را ناصحی ای بی خبر　　عاقبت اندیش اگر داری هنر

(همان:۳۸۱۱/۳)

### ۵- هنر به معنای دانش نجوم و رمل و جادو گری

مولوی گاهی علم و عالم بودن را هنر می نامد و می گوید:«عالمی هنری است در ذات وی که آن هنر اگر در قبا و عبا باشد، تفاوت بکند.» (مولوی،۱۳۹۰:۷۸)

و گاه علومی مختلف مانند نجوم و علوم غریبه ای مانند رمل را هنر دانسته می گویند:« پادشاهی پسر خود را به جماعتی اهل هنر سپرده بود تا او را از علـوم نجـوم و رمل و غیره آموخته بودند.»(همان:۱۵)

و گاه به جادوگری که دانشی منفی است هنر می گوید:

سامری‌وار آن هنر در خود چو دید　　او ز موسی از تکبر سر کشید

(مثنوی،۱۹۷۹/۲)

و گاه مهارتی مانند نشانه گیری خوب را هنر می نامد:

که مگر بازوی ایشان در حذر　　بر هدف انداخت تیری از هنر

(همان:۲۲۲۶/۳)

و گاه واژه هنر را برای مهارت سخنوری به کار می برد:

گفت را آموخت زان مرد هنر　　لیک از معنی و سرش بی‌خبر

(همان:۱۴۳۵/۵)

## ۳.جمع بندی

می‌توان گفت در هیچ موردی از موارد متعددی که مولوی واژه هنر را به کار برده هنر را به معنای امروزی آن به کار نبرده است؛ اما می توان گفت وجه مشترک معنایی برای مواردی که واژه هنر را به کار برده کار سخت و مهمی است که از دست همه کس بر نمی آید.

یکی از شارحان مثنوی دکتر سید جعفر شهیدی در معنای هنر در آثار مولوی می نویسد :«هنر در سخنان مولوی کنایه از چیزی است که در کار پیشرفت این جهان به کار رود، آن چه پدید آمده ی عقل معاش باشد.»(شهیدی،۱۳۷۳:۱۷۴/۷) هر چند به نظر این سخن دکتر شهیدی نمی تواند منظور مولوی از واژه هنر را به طور کامل بیان کند زیرا منحصر کردن معنای مورد نظر مولوی از هنر به آن چیزی که در خدمت پیشرفت این جهان باشد تنها یک معنا از معانی مورد نظر مولوی از هنر را بیان می دارد در حالیکه مولوی همچنان که گفته شد معانی متعددی از واژه هنر را مورد توجه قرار داده است.

هنر در معنای امروزی نیز وجه مشترکی با این معنا دارد پس به طور ضمنی می توان گفت: معنای واژه هنر که مولوی به کار می برد، شامل هنر امروزی نیز می گردد؛ اما مفهوم هنر به کار رفته توسط مولوی بسیار عامتر است و شامل هر نوع حرفه، توانایی، کار دشوار و ...می گردد به شرط آنکه همه کس نتواند آن را انجام دهد و فقط افراد خاصی قادر به انجام آن باشند.

با توجه به مشترک لفظی بودن واژه هنر و با در نظر گرفتن فضای فکری عصر مولوی در تطبیق واژه هنر بر هنر امروزی باید محتاط بود و بیشتر باید مبانی فلسفه هنر مولوی از طریق ذکر مصادیق هنر استخراج شود نه واژه هنر؛ زیرا همچنان که گفته شد هنر در آثار مولوی بسیار عام و فراگیر است به طوری که حتی به جمادات مانند طلا، گوهر، ستارگان(دیوان شمس،غ۳۰۸۵:ب۱۲)۱۳۸۶)، اموری مانند گرسنگی و روزه، به حیوانات مانند هنر مرغان (مثنوی،۱۲۰۹/۱)،امور معنوی مانند یقین، حیرت و ..... علم و علوم مختلف و حرفه ها و مهارتهای گوناگون و هر کار سختی و حتی هر تاثیری و کاری (مانند دست تا زمانی که به بدن وصل است هنر دارد)(دیوان شمس،غ۲۲۲:ب۴)، واژه هنر نسبت داده شده و به کار رفته است و تنها به طور ضمنی و از باب کلیت مفهوم، مصادیق امروزی را شامل می گردد.

بنابراین وقتی مولوی از اظهار نکردن هنر نزد پروردگار (همان،غ ۱۰۱۶:ب۵)،یا مغرور نشدن به هنر:

یکی گولی همی خواهم که در دلبر نظر دارد　　نمی خواهم هنرمندی که دیده در هنر دارد

(همان،غ۵۸۴:ب۱)

یا بی ارزش بودن آن(مولوی،۱۳۹۰:۱۷۶و۱۷۷)،یا رها کردن آن (دیوان شمس،غ۲۲۵۷:ب۱۴) سخن می گوید؛ تنها به طور ضمنی شامل هنر به معنای امروزی می گردد و نه به طور صریح و دقیق،زیرا تا حدودی با بقیه اظهارات او در مورد هنر به معنی امروزی هم منافات دارد.

برخی نیز تصریح کرده اند هنر از منظر مولوی به معنای Art غربی نیست بلکه نزدیک ترین معنا «فضیلت نفسانی است که حاصل دیدن حسن الاهی است.»(پازوکی، ۱۳۸۲:۶)

هر چند همچنان که گفته شد مولوی هیچ ترکیبی که از واژه هنر با مصادیق هنر امروزی تشکیل شده باشد مانند «هنرنقاشی»، «هنر موسیقی» و... به کار نبرده است اما از آنجا که یکی از اهداف این مقاله استخراج مبانی زیبایی شناسی و هنر در آثار مولوی است، از این پس هر کجا از هنر نزد مولوی یاد شده، منظور مواردی است که مولوی به طور مستقیم به یکی از مصادیق هنر امروزی اشاره کرده باشد. مولوی در آثار خود از مصادیق هنر امروزی مانند نقاشی، خطاطی، میناگری، موسیقی و ادبیات یاد کرده و در برخی موارد به توضیح و تفسیر برخی از این مصادیق پرداخته است.

## ۴.دیدگاه مولوی در مورد ماهیت هنر

### ۱,۴.مقدمه

قبل از ورود به بحث تفصیلی در مورد نگاه مولوی به هنر به معنای امروزی لازم است اشاره ای به نظریه های گوناگونی که در مورد ماهیت هنر وجود دارد، بنماییم.در مورد چیستی هنر حداقل سه نظریه مهم بیان شده است که عبارتند از نسخه برداری(تقلید یا محاکات) که مؤخرین آن را بازنمایی می خوانند و نظریه ای که هنر را بیان احساسات و عواطف می داند و فرانمایی خوانده می شود و نظریه فرمالیسم که گوهر هنر را در شکل و صورت آن می جوید.

کمترین نظریه براساس نظریه تقلید [یا نسخه برداری] از طبیعت شکل گرفته و می گوید: «هنرعبارت از تقلید یا نسخه برداری از طبیعت است که به دست آدمی انجام می شود. این تعریف مبتنی بر نگرش افلاطون و ارسطو از هنر است که آغازگر تأملات فلسفی درباره آثار هنری اند.»(هنفیلینگ،۱۳۷۷:۹)

فیلسوفان متأخر به دلیل آنکه بر اساس این نظریه هر اثر هنری موضوعی از طبیعت جاندار را منعکس می کند یا باز می نمایاند. برای مثال نقاش در تابلو خود مناظر طبیعت را باز می نمایاند، نظریه بازنمایی[۵]خوانده اند.

نظریه دوم فرانمایی هنر[۶] است که هنر را بیان احساسات و عواطف می داند و توسط دو فیلسوف مشهور قرن بیستم به نام بندتو کروچه[۷] (۱۹۵۲-۱۸۶۶) متفکر و سیاستمدار ایتالیایی و رابین جورج کالینگوود[۸] (۱۹۴۳-۱۸۸۹) فیلسوف و باستان شناس انگلیسی مطرح شده است.این نظریه هنر را بیان گویای احساسات و عواطف آدمی با استفاده از واسطه های مختلف هنری دانسته و بیانگر این است که هنگامی که هنرمند دستخوش احساسات می گردد و غلیان عواطف و هیجانات درونی بر ذهن و روحش چیره می شود،تلاش می کند که ژرفای باطن خویش را بکاود و تصوری روشن از احساسات خویش داشته باشد و مآلاً آنها را در قالب کلام، رنگ، صورت یا هر واسطه هنری دیگر که به نحوی گویا و شفاف ابراز کند. به بیان دیگر آفرینش هنر نوعی مکاشفه درونی و حدیث نفس است که به صورت یک اثر هنری تجسم و عینیت می یابد.

---

۱-representation theory
۶ -enpression theory of art
۷- Benedetto Croce
۸ - Robin George Collingwood

کالینگوود می گوید:«آفرینش هنر راستین عبارت از احساس یک عاطفه و ابراز (یا فرانمایی) آن است به گونه ای که در مخاطب همان تجربه (یا حال) زیبا شناسانه را ایجاد کند که بر هنرمند گذشته است.»(همان:۱۰)

نظریه سوم فرمالیسم که می گوید گوهر هنر را باید در فرم آن یافت، بسیاری از نقدهایی که درباره هنر صورت گرفته بر اهمیت فرم تاکید کرده اند و کیفیات فرمی آثار را محور توجه قرار داده اند.هر چند صورت و معنا یا به کلام دیگر شکل و محتوا از روزگار افلاطون ذهن بسیاری از فیلسوفان و اندیشه ورزان را به خود مشغول دانسته است، در نیمه دوم قرن نوزدهم و نیمه نخست قرن بیستم تأکید بر فرم به صورت نظریه مهمی مدون می شود. ادوارد هانسلیک[۹] مؤلف کتاب زیبایی های موسیقی و دو منتقد حرفه ای هنرهای بصری، یعنی کلایوبل[۱۰] وراجر فرای[۱۱] که موضوع فرم معنا دار را مطرح می کنند، از جمله بانیان اصلی این نظریه اند.

هر چند «ریشه های این عقیده را می توان در آثار ایمانوئل کانت[۱۲] فیلسوف قرن هجدهم آلمان یافت او می اندیشید که زیبایی اشیاء، خواه آثار هنری و خواه پدیده های طبیعی، وابسته به این است که آنها می توانند بازی آزادانه قوا یا استعدادهای شناختی[۱۳]را به اعتبار صورت های ناب شان– هم مکانی و هم زمانی– و بدون وساطت مفاهیم برانگیزند. کلایوبل و راجر فلای عقیده داشتند که صورت مکانی[۱۴] یگانه جنبه مناسب و مربوط به هنر بصری است که به عنوان هنر تلقی می شود و نیز دارا بودن «صورت های معنا دار»[۱۵] بنا به تعبیر مشهور بل اصولاً شرط لازم و کافی هنر بودن چیزی است.»(جرولد لوینسون،۱۲:۱۳۸۷)

سه نظریه بازنمایی، فرانمایی و فرمالیسم نظریه های عمده در فلسفه هنر هستند. تعاریف دیگری نیز در باب هنر شده است و برخی هنر را به دلیل نامحدودیت تعریف ناپذیر دانسته و نهایتاً به شباهت خانوادگی در میان اقسام هنر قایل شده اند. (همان:۱۴–۳۰)

اما پرسش بعدی این است که غایت هنر چیست؟ در پاسخ به این پرسش«از دیرباز در خصوص هنر و ادبیات دو تلقی وجود داشته است. یک دسته طرفدار هنر در خدمت اخلاق و اجتماع بوده اند و دسته ای دیگر هواخواه هنر برای هنر.

بر اساس نظریه هنر برای هنر، هنر فعالیتی است که هدفش صریحاً عبارت است از آفریدن اشیاء زیبا از جمله بازنمایی صادقانه زیبایی طبیعی و انسانی، عرصه ای برای به نمایش گذاشتن مهارت، به خصوص مهارت در شکل بخشیدن به اشیاء یا دخل و تصرف در آنها که بتواند ستایش را برانگیزد.(جرولد لوینسون،۱۴:۱۳۸۷)

نظریه «هنر در خدمت اجتماع» در هر دوره ای با نامی جدید مطرح شده و تنها عنوان آن، بدون تغییر در محتوای آن تغییر یافته است؛ زمانی به آن «هنر در خدمت اخلاق و دین» گفته اند و گاهی آن را هنر در خدمت خلق و جامعه نامیده اند و امروزه به آن «ادبیات متعهد» گفته می شود.

پیروان نظریه «هنر برای اجتماع» هنر را خادم بشریت می دانند و هنر خود را در خدمت خلق می گذارند و کوشش آنان جز برای رها ساختن بشر از زنجیر اسارت و جز برای بهبود زندگی بشر و جز برای بالابردن سطح فرهنگ بشر و جز برای کسب آزادی برای مبارزه با خرافات و جهل و جز برای تکامل و تحول زندگی و فکر بشر و هزاران وظایف اخلاقی و اجتماعی دیگر برای چیزی نیست.(توحیدی پور،۲۷:۱۳۳۴)

نظریه دیگری که مطرح شده نظریه «هنر برای هنر» است که مطابق آن هنر به جزء از خود،هدف دیگری ندارد و هنر باید بدون سوابق ذهنی، اخلاقی یا فایده،تنها به ایجاد و ابداع زیبایی اکتفا کند پیروان این نظریه به هیچ گونه رابطه ای میان هنر و

---

[۹] -Edward Hanslick
[۱۰] -Clive Bell
[۱۱] -Roger Fry
[۱۲]- Immanuel Kant
[۱۳] - Cognitive faculies
[۱۴] - spatial form
[۱۵] -significant form

اخلاق قایل نیستند. ایشان رسالت هنرمند را تنها در ایجاد زیبایی و انتقال آن به دیگران می دانند و معتقدند که هنر مستقلاً غایت و هدف است، نه وسیله؛ ادعا دارند که هنرمند با جامعه سرو کاری ندارد و هیچ مسؤولیتی در برابر مردم ندارد. می گویید: هنر بی هدف است زیرا هر هدفی هنر را از طبیعت خود دور می کند.(واحد،۱۳۸۳:۸۲) بنژامن کنستان نخستین کسی است که این نظریه را مطرح کرده است؛ کانت و ویکتور هوگو را از طرفداران این نظریه دانسته اند.(همان: ۸۴ و ۸۵)

قایلان به این نظریه استدلال هایی برای اثبات نظریه خود آورده اند مانند استدلال مخرج مشترک که بیانگر این است که «معیار مناسب برای ارزیابی هنر باید معیاری باشد که بتوان در همه هنرها به کارش بست اما چون بیشتر هنرها ربط مستقیمی به اخلاقیات ندارند، اخلاق نمی تواند معیار مناسبی برای ارزیابی هنر باشد.»(کرول،۱۳۹۲:۸۳) اما این معیار گمراه کننده و ناکافی است زیرا هر چند پاره ای هنرها ربط مستقیمی به اخلاق ندارد اما برخی از هنرها –برای مثال تراژدی یونانی– ارتباط مستقیم با هنر دارد و در مورد چنین هنرهایی اخلاق می تواند معیار مناسبی برای ارزیابی باشد.

کرول مثال بسیار خوبی در این زمینه می آورد او می گوید:«بُرَندگی و سنگینی معیارهای مناسبی برای ارزیابی ساطورهای قصابی اند، هر چند معیارهای مناسبی برای هر نوع ابزار بریدن نیستند؛ در مورد کاردهای کَره بُری آنها بی ربط و نابجا هستند. می توان گفت که برندگی و سنگینی معیارهای مناسبی برای همه ابزارهای بریدن نیستند اما از این سخن بر نمی آید که آنها معیارهای مناسبی برای انواع خاصی از ابزارهای بریدن یعنی ساطورهای قصابی نیستند.»(همان) بنابراین در برخی اقسام هنر که واجد بعد اخلاقی به نحو گوهری و نه عارضی اند، اخلاق معیار مناسبی برای ارزیابی است. استدلال های دیگری نیز که توسط قائلین هنر برای هنر مطرح شده، به همین نحو پاسخ داده شده است.

در مقابل فرمالیسم و نظریه هنر برای هنر، هنر مفهومی[۱۶] توسط دوشان[۱۷] مطرح شده است. حرف دوشان این بود که هنر بیشتر با انگیزه های هنرمند مرتبط است تا کاری که با دستش انجام می دهد یا احساسی که درباره زیبایی دارد. به زعم او، تصور و معنا مقدم بر فرم تجسمی انگاشته می شد همچنان که تفکر بر تجربه حسی تقدم داشته و به این ترتیب سنتی که آن را می شود هنر آو انگارد قرن بیستم دانست پا به عرصه وجود نهاد(حاتمی رامشه،۱۳۸۷:۱۱) او در مقابل نظریه هنر برای هنر، هنر به عنوان اندیشه را مطرح کرد.بعد از سال ۱۹۶۶ تمایل به «مفهوم» و غیر ضروری بودن شیء یا اثر هنری به تدریج همه گیر شد.(همان:۱۳)

برخی از نویسندگان و متفکران ضرورت هر گونه تعریف درباره هنر را انکار می کنند و آن را امری بی حاصل می دانند و معتقدند که کوشش برای یافتن تعریفی جامع و مانع از هنر، نه تنها ره به جایی نمی برد، بلکه فراتر از آن، چه بسا مخل فهم درست آن می شود. می گویند بعضی واژه ها در گذر تاریخ و سیر تطور خود چنان تنوع و طیف گسترده معنایی یافته اند که تن به هیچ گونه تعریف به مفهوم متعارف نمی سپارند. از جمله متفکران بر جسته ای که میانه خوشی با تعریف ندارد لودویک ویکنشتاین[۱۸] است.(همان:۱۱)

## ۲,۴.هنرمند جلوه گر جمال الاهی

از آنجا که محور عرفان مولوی جمال و عشق الاهی است و هدف از آفرینش بروز جمال پروردگار و نهایت مرتبه وجودی انسان رسیدن به مرتبه شهود جمال الاهی و عشق به خداوند است. هنرمند جایگاه رفیعی دارد؛ زیرا هنرمند با هنرش جمال پروردگار را بروز می دهد. برای مثال مولوی نقاش را مثال می زند که با هنر نقاشی موجب بروز و به چشم آمدن زیبایی های طبیعت که مظهر و نمایانگر جمال الاهی می گردد. مولوی می گوید:

[۱۶] -Conceptual art
[۱۷] . Marcel Duchamp (۱۸۸۷-۱۹۷۸)
[۱۸]- Ludwi g Wittgenestein(۱۸۸۹-۱۹۵۱)

قلم بگرفته نقاشان که جانم مست کف‌هاشان  که تصویرات زیباشان جمال شاخسار آمد

(دیوان شمس،غ۵۸۱:ب۶)

همچنین در جای دیگر قبله و هدف هنرمند را آشکار کردن جمال پروردگار می داند و هدف دیگری برای او متصور نیست:

نقاش را اگر ز جمال تو قبله نیست  مقصود او چه بود ز نقشی و خانه ای

(همان،غ ۲۹۷۳:ب۹)

## ۳،۴.هنر وسیله وحدت بخشی و ارزش بخشی به اشیاء متکثر

همچنان که در بخش جهان شناسی و انسان شناسی اشاره شد در عرفان مولوی از کثرت به وحدت رسیدن، ارزش ذاتی دارد. او معتقد است ابتدای آفرینش وحدت بوده و همه جانها در عالم بالا متحد بوده اند، سپس برای پخته شدن و کامل شدن به این دنیا آمده و گرفتار کثرات مادی گردیده اند ولی انسان باید ورای کثرات به جمال خداوند توجه یابد و از کثرات خود را به وحدت برساند لذا وحدت بخشی و گذشتن از کثرات در جهان بینی مولوی ارزش ذاتی دارد. مولوی می گوید:

کثرت پریشانی دهد وحدت به قربت می کشد  بگذر ز کثرت تا خوری از جام وحدت شربتی

(همان،غ ۳۲۱۰:ب۳)

هنرمند نیز در جهت این هدف آفرینش عمل کرده و به کثرات وحدت بخشیده و برای نمونه از خاکی که متفرق و کثیر است یک اثر هنری می سازد که موجب وحدت بخشی آن و تولید یک اثر زیبایی می گردد. مولوی می گوید:

آفـرین بـر عشـق کـل اوسـتاد  صـد هـزاران ذره را داد اتحـاد

همچـو خـاک مفتـرق در ره‌گـذر  یـک سبوشـان کـرد دسـت کـوزه‌گر

کـه اتحـاد جسـمهای آب و طـین  هسـت نـاقص جـان نمی‌مانـد بـدین

(مثنوی:۳۷۲۶/۲-۲۸)

هنرمند کوزه گر در این بیت مانند استاد عشق که به تعبیر سید جعفر شهیدی(شهیدی،۱۳۷۳:۳/۶۹۳) رسول اکرم (ص) است که اختلاف و تفرقه میان عرب را از بین برد و آنها را واحد کرد، اجزای متفرق خاک را بر می دارد و به آنها وحدت و ارزش می‌بخشد.

## ۴،۴.هنر وسیله ای برای مدح و کسب درآمد

یکی دیگر از کارکردهای هنر در اشعار مولوی استفاده از هنر در جهت مدح مخصوصاً مدح پادشاهان و کسب درآمد از این طریق است. در گذشته راه های کسب درآمد برای هنرمندان مثل امروز گسترده نبوده لذا هنرمندان برای امرار معاش مجبور بودند به مدح پادشاهان و افرادی که منابع ثروت در دستشان بوده، روی آورند.مولوی معتقد است از آنجا که انسان بر صورت خدا آفریده شده است بعد از آنکه نیازهای اولیه اش مانند خوردن و پوشیدن و ..... بر آورده شد، از آنجا که خداوند مدح جوست، او نیز خوی مدح جویی دارد و هنر مخصوصا هنر شعر این نیاز روحی او را می تواند بر آورده کند:

هدیـه ی شـاعر چـه باشـد شـعر نـو  پـیش محسـن آرد و بنهـد گـرو

محسنان با صد عطا و جود و بر — زر نهاده شاعران را منتظر
پیششان شعری به از صدتنگ شعر — خاصه شاعر کو گهر آرد ز قعر
آدمی اول حریص نان بود — زانک قوت و نان ستون جان بود
سوی کسب و سوی غصب و صد حیل — جان نهاده بر کف از حرص و امل
چون بنادر گشت مستغنی ز نان — عاشق نامست و مدح شاعران
تا که اصل و فصل او را بر دهند — در بیان فضل او منبر نهند
تا که کر و فر و زر بخشی او — همچو عنبر بو دهد در گفت و گو
خلق ما بر صورت خود کرد حق — وصف ما از وصف او گیرد سبق
چونک آن خلاق شکر و حمدجوست — آدمی را مدحجویی نیز خوست
..... این پیمبر گفت چون بشنید قدح — که چرا فربه شود احمد به مدح
رفت شاعر پیش آن شاه و ببرد — شعر اندر شکر احسان کان نمرد

(همان:۱۱۸۶/۴-۹۵و۱۱۹۹-۱۲۰۰)

همچنان که در پایان شعر آمده در این بند مولوی به مدح شاهان به وسیله شعر رضایت آنها از این و عوایدی که از این بابت نصیب شاعر می شده، توجه داشته، اما در عین حال معتقد است هنر این دنیا در مقابل عالم بالا کاملاً بی ارزش است مانند باد و هوا و پوست بدون مغز است. بنابراین او به یکی از کارکردهای مهم هنر که کارکرد اقتصادی و کسب درآمد توجه داشته است.

گر علم خرابات تو را همنفسستی — این علم و هنر پیش تو باد و هوسستی

(دیوان شمس،غ۲۶۲۵:ب۱)

همچنین در جای دیگر می گوید:

قافیه و مغلطه را گو همه سیلاب ببر — پوست بود پوست بود درخور مغز شعرا

(همان،غ۳۸:ب۳)

هنر به تنهایی کافی نیست و همچنان که گفته شد ارزش ذاتی ندارد:

دارد هنر و هزار دولت همنفسستی — افسوس که آن دگر ندارد هوسستی

(همان،غ۶۹۶:ب۳)

و هنر بدون عنایت خداوند بی فایده است:

مرا به جز نظر تو نبود و نیست هنر — عنایتت چو نباشد هنر چه سود کند هوسستی

(همان،غ۹۳۶:ب۳۱۶:۱۱)

همچنین تأثیر هنر و هر سخن و اثری از خداوند است:

این سخن همچون ستارهست و قمر — لیک بی‌فرمان حق ندهد اثر

(مثنوی،۱۰۴/۶)

بنابراین هنرمند نباید به هنر خود مغرور شود و آن را هدف قرار دهد:

یکـــی گـــولی همی‌خـــواهم کـــه در دلبـــر نظـــر دارد　　نمی‌خواهم هنرمندی که دیده در هنر دارد

(دیوان شمس،غ۵۸۴:ب۱)

## ۵،۴.مقایسه عشق و هنر

عشق الهی جایگاه والاتری نسبت به هنر در تفکر مولوی دارد:

انصاف ده که با نفس گرم عشق او　　سردا جماعتی که حدیث هنر کنند

(همان،غ۸۶۲:ب۸)

و هنر اصلی رسیدن به مرتبه عشق الاهی و فنا و ندیدن خود در مقابل خداوند است:

هر آن کس کو هنر را ترک گوید　　ز بهر تو هنرمند عظیمست

(همان،غ۳۴۴:ب۵)

در مقام والای عشق الاهی، هنر ارزش چندانی ندارد. مولوی می گوید:

قافیه‌اندیشم و دلدار من　　گویدم مندیش جز دیدار من

خوش نشین ای قافیه‌اندیش من　　قافیه ی دولت توی در پیش من

حرف چه بود تا تو اندیشی از آن　　حرف چه بود خار دیوار رزان

حرف و صوت و گفت را بر هم زنم　　تا که بی این هر سه با تو دم زنم

(مثنوی:۱/۱۷۲۷-۳۰)

عبدالحسین زرین کوب در تفسیر این بیت می گوید:«با آنکه در فیه ما فیه مولانا شعر و شاعری را دون شأن خویش می یابد و اشتغال خود را به حساب مراعات حال یا روان می گذارد، آنقدرها هم که از بعضی اشاراتش در مثنوی ودیدن شمس بر می آید به صناعت شعر و شاعری بی اعتنا نیست ..... تبحر در صناعت شاعری هم که مولانا غیر از مثنوی در دیوان شمس نیز شواهدی وافی بر احاطه خود در رموز و قبول آن نشان می دهد، در عین حال حاکی از تربیت و تهذیب ذوقی است که تصور بی وقوفی یا کم اطلاعی مولانا جلال الدین بلخی را از رموز صنعت و از سنت و اصولی شعر ناموجه می سازد.»(زرین کوب،۱۳۶۶:۲۴۱)

بنابراین مولوی به عنوان یک هنرمند علی رغم توجه و دقت فراوان به هنر، به جایگاه برتر عشق تصریح نموده و هدف از هنر را استفاده از این ابزار قوی و مفید در جهت توحید و فنا و رسیدن و رساندن دیگران به عشق الاهی می داند. همچنان که مولوی نمونه ای را بیان می دارد که در آن هنر در خدمت عشق الاهی بوده است و آن حضرت داوود(ع) است که آوازهایی در هنگامی که مست عشق الاهی بوده، خوانده و افراد زیادی را تحت تأثیر قرار داده است:

چون درآمد عزم داودی به تنگ همنفسستی　　که بسازد مسجد اقصی به سنگ

وحی کردش حق که ترک این بخوان　　که ز دستت برنیاید این مکان

نیست در تقدیر ما آنک تو این　　مسجد اقصی بر آری ای گزین

گفت جرمم چیست ای دانای راز　　که مرا گویی که مسجد را مساز

گفت بی‌جرمی تو خونها کرده‌ای | خون مظلومان به گردن برده‌ای
که ز آواز تو خلقی بی‌شمار | جان بدادند و شدند آن را شکار
خون بسی رفتست بر آواز تو | بر صدای خوب جان‌پرداز تو
گفت مغلوب تو بودم مست تو | دست من بر بسته بود از دست تو

(مثنوی،۳۸۸/۴-۳۹۵)

بنابراین از آنجا که هنر وسیله است، اگر در دست نا اهل بیفتد موجب هلاکت او و دیگران می گردد؛مولوی می گوید:

پس هنر آمد هلاکت خام را | کز پی دانه نبیند دام را

(همان:۶۴۸/۵)

منظور از خام در این بیت کسی است که در مقابل هوای نفس و فریب شیطان نتواند ایستاد(شهیدی،۱۳۷۳:۱۰۵/۹) بنابراین هنرمند ارزش ذاتی ندارد و مولوی از توجه بیش از حد و پرسش هنرمند منع کرده است:

پر هنر را نیز اگر باشد نفیس | کم پرست و عبرتی گیر از بلیس

(مولوی،۱۳۷۸:۹۳۶)

یکی از اقسام هنر داستان پردازی و قصه گویی است اما هنر قصه و داستان از نگاه او وسیله و ابزاری برای انتقال معناست و هدف تربیتی دارد برای مثال مولوی افسانه های کلیله و دمنه را ذکر می کند که وسیله ای برای انتقال معنا و تربیت و آموزش مخاطب است؛ مولوی می گوید:

ور ندیدش نه از برون نه از اندرون | از حکایت گیر معنی ای زبون
نی چنان کافسانه‌ها بشنیده بود | همچو شین بر نقش آن چفسیده بود
تا همی‌گفت آن کلیله بی‌زبان | چون سخن نوشد ز دمنه بی بیان
ور بدانستند لحن همدگر | فهم آن چون مرد بی نطقی بشر
در میان شیر و گاو آن دمنه چون | شد رسول و خواند بر هر دو فسون
چون وزیر شیر شد گاو نبیل | چون ز عکس ماه ترسان گشت پیل
این کلیله و دمنه جمله افتراست | ورنه کی با زاغ لک‌لک را مریست
ای برادر قصه چون پیمانه‌ایست | معنی اندر وی مثال دانه‌ایست
دانه ی معنی بگیرد مرد عقل | ننگرد پیمانه را گر گشت نقل
ماجرای بلبل و گل گوش دار | گر چه گفتی نیست آنجا آشکار

(همان:۳۶۱۴/۲-۲۳)

## ۶،۴.جایگاه هنر در عرفان مولوی

از آنجا که هنر مربوط به قوه خیال است و قوه خیال در حد میانه بین حس و مجردات واقع شده، جایگاه هنر برتر از عالم محسوس و پایین تر از عالم مجردات است. مولوی می گوید:

همچنین علم و هنرها و حرف — چون بدید افزون از آنها در شرف
تا به از جان نیست جان باشد عزیز — چون به آمد نام جان شد چیز لیز
این تصور وین تخیل لعبتست — تا تو طفلی پس بدانت حاجتست
چون ز طفلی رست جان شد در وصال — فارغ از حس است و تصویر و خیال

(همان:۵۲۰۳/۴۱۰۸-۴۱۰۹و۴۱۱۱-۱۲)

همچنان که گفته شد هنر نسبت به عشق الاهی در مرتبه پایین تری دارد زیرا عشق الاهی مربوط عالم عقل و مجردات است.

## ۷,۴.صورت و معنا (فرم و محتوا)

هر چند مولوی نسبت به صورت بی توجه نبوده و همچنان که اشاره شد آثار هنری که از او به جا مانده از جهت فرم و صورت در درجه بالایی از لحاظ ادبی واقع شده و در جاهایی نیز به اهمیت صورت و اینکه «الظاهر عنوان الباطن» اشاره کرده است.(ر.ک سجادی،۱۳۸۶:۴۸) و همچنان که گفته شد او در موسیقی نوازنده خوبی بوده و نغمه رباب را بسیار زیبا می نواخته، اما در مقایسه صورت(فرم) و محتوا(معنا) جایگاه غیر قابل قیاسی برای محتوا (معنا) نسبت به فرم(صورت) قایل است.

دلیل هستی شناختی که او برای این جایگاه بیان می کند این است که نقش و صورت(فرم) مربوط به عالم ماده است و معنا مربوط به عالم عقل و بدیهی است که مرتبه عالم عقل نسبت به عالم ماده غیر قابل قیاس است. به طوری که نام دیگر عالم عقل در کلام مولوی، عالم بالاست. مولوی در این باره می گوید:

حق همی گوید نظرمان بر دل است — نیست بر صورت که آن آب و گل است

(مثنوی،۲۲۴۴/۳)

در این بیت مولوی با تمسک به حدیث قدسی می گوید:«حق همی گوید: انما أنظر إلی قلوبکم و لا انظر إلی صورکم»(سبزواری،۱۳۷۴:۱۰۲/۲)

مولوی بارها مخاطب را تشویق می کند که از صورت(فرم) در گذرد و به معنا برسد:

رو به معنی کوش ای صورت‌پرست — زانکه معنی بر تن صورت‌پَرَست است
همنشین اهل معنی باش تا — هم عطا یابی و هم باشی فتی

(مثنوی،۷۱۰/۱-۱۱)

در این بیت مولوی می گوید: «ای کسی که صورت می پرستی به معنی پرداز که معنی چون پری است در بدن مرغ تن که به هر جا بخواهد پرواز می کند.»(نثری،ج۱، بی تا:۵۵)

او در بیان ارتباط صورت و معنی ارتباط آنها را به گونه ای می داند که در عین نزدیکی، دور هستند؛ به یکدیگر نزدیک هستند چون معنی در صورت پدید می آید و صورت بیانگر معنی است اما از طرفی از یکدیگر دور هستند چون امر غیر مادی را نمی توان منحصر در یک شکل(فرم) مادی کرد:

گرچه شد معنی درین صورت پدید — صورت از معنی قریبست و بعید است

(مثنوی،۲۶۴۰/۱)

مولوی کسی که در صورت می ماند و به معنا توجه ندارد، مانند بت پرستی دانسته می گوید:

بت‌پرستی چون بمانی در صور　　صورتش بگذار و در معنی نگر

(همان:۲۸۹۳/۱)

همچنین مدح می کند کسانی را که از صورت می گذرند و به معنا و عالم معنا متوجه می شوند:

من نیم سگ شیر حقم حق‌پرست　　شیر حق آنست کز صورت برست

(همان:۳۹۶۴/۱)

و در جای دیگر در مقام معنی، صورت را بسیار ناچیز می داند:

پیش معنی چیست صورت بس زبون　　چرخ را معنیش می‌دارد نگون

(همان:۳۳۳۰/۱)

مولوی در مقام مقایسه صورت (فرم) و معنا (محتوا) تفاوت هایی را برای صورت و معنا ذکر می کند. اولین تفاوت آن است که صورت فانی و معنی جاودان است:

صورت ظاهر فنا گردد بدان　　عالم معنی بماند جاودان

(همان:۱۰۲۰/۲)

تفاوت دیگر این است که در صورت کمیت وجود دارد اما در معنی کمیت وجود ندارد:

در معانی قسمت و اعداد نیست　　در معانی تجزیه و افراد نیست

(همان:۶۸۱/۱)

این کمیت داشتن موجب تنزل مقام صورت می گردد:

جان‌شناسان از عددها فارغ‌اند　　غرقه ی دریای بی‌چونند و چند

(همان:۳۱۹۱/۳)

هدف اصلی و مقصود و فایده صورت، معناست. معنا غایت صورت و در مقام برتر از آن است:

فایده ی هر ظاهری خود باطن است　　هم‌چو نفع اندر دواها کامن است

(همان:۲۸۸۰/۴)

نقص دیگری که برای صورت ذکر می کند اما در معنا این نقصان وجود ندارد این است که کاستی و نارسایی مربوط به صورت است. یک صورت (فرم) خیلی اوقات نمی تواند به خوبی و به طور کامل معنا (محتوا)ی مد نظر را انتقال دهد اما معنا نقصان و ضعفی ندارد:

صورت ار نقصان پذیرد نیست معنی را کمی　　عاشق اندر ذوق باشد گر چه در پالایش است

(دیوان شمس،غ۳۹۴:ب۴)

همچنین می گوید گاه صورت گمراه کننده و رهزن است؛ چون گاه نمی تواند مخاطب را به معنا مورد نظر متوجه سازد. او معنا را به طلا و صورت را به بت تشبیه کرده و می گوید بت طلایی طلاست اما گاهی شکل بت بودن آن موجب می شود ما طلا بودن

آن را نبینیم و تنها بت بودن آن را ببینیم لذا گاه ما تنها به صورت اکتفا کرده و از معنی غافلیم اینجاست که صورت رهزن و گمراه کننده است. مولوی می گوید:

ور بیابد مؤمنی زرین وثن معنی را کمی — کی هلد آن را برای هر شمن پالایش
بلک گیرد اندر آتش افکند — صورت عاریتش را بشکند
تا نماند بر ذهب شکل وثن — زانک صورت مانعست و راهزن
ذات زرش داد ربانیتست — نقش بت بر نقد زر عاریتست

(مثنوی،۱/۲۸۸۸-۹۱)

بنابراین دانا کسی است که صورت را می شکند، همچنان که مؤمن بت را می شکند و به معنا پی می برد.

## ۸,۴.منشأ صورت

مولوی صورت بخش را خدای بی صورت می داند و اصل رنگ را خدای بی رنگ و جایگاه آن را عالم بالا می داند.

او در توصیف خداوند می گوید:

بی صورت با هزار صورت — صورت ده ترک و رومی و زنگ

(دیوان شمس،غ۱۳۲۴:ب۹)

همچنین منشأ رنگ های عالم را عالم بالا می داند:

فلک مر خاک را هر دم هزاران رنگ می بخشد — که نی رنگ زمین دارد نه رنگ آسمان اینک
چو اصل رنگ بی رنگست و اصل نقش بی نقشست — چو اصل حرف بی حرفست چو اصل نقد کان اینک

(همان،غ۱۳۱۵:ب۳-۴)

مولوی معتقد است غیر از نقش و صورتهای این جهان صورتهای معنوی در عالم بالا وجود دارد که انسان باید از نقوش این عالم بگذرد تا متوجه آنها شود:

آینه ی دل چون شود صافی و پاک — نقشها بینی برون از آب و خاک
هم ببینی نقش و هم نقاش را — فرش دولت را و هم فراش را
چون خلیل آمد خیال یار من — صورتش بت معنی او بتشکن
شکر یزدان را که چون او شد پدید — در خیالش جان خیال خود بدید
خاک درگاهت دلم را می‌فریفت — خاک بر وی کو ز خاکت می‌شکیفت
گفتم ار خوبم پذیرم این ازو — ورنه خود خندید بر من زشت‌رو
چاره آن باشد که خود را بنگرم — ورنه او خندد مرا من کی خرم

(مثنوی،۲/۷۲-۷۸)

همچنین در این جهان نیز صورت های قدسی وجود دارد که انسان باید به آنها بنگرد؛ اما به صورتهایی که مانع دیدن زیبایی خداست و ما را دلبسته خود می کند، نباید بنگرد:

جهـان پـر بـین ز صـورت هـای قدسـی　　بـدان صـورت کـه راهـت بسـت منگـر

(دیوان شمس،غ۱۰۴۴:ب۱۱)

## ۹،۴.دیدگاه مولوی در مورد نسبت صورت و معنا

**مولوی در نسبت صورت و معنا جایگاه برتر را برای معنا قایل است و در قالب تمثیلات گوناگون این مطلب را بیان می دارد.** هر چند تمثیل و نماد ناکافی، ضعیف و کاهی کسل کننده است تنها از این نظر به کار می آید که انسان قادر نیست ژرف ترین تجربه ها را در قالب واژه های "مقید به زمان" و :مخلوق" بیان کند.(ر.ک شیمل،۱۳۸۹:۶۱) لذا متوسل به تمثیل ها و نماد ها می گردد. مولوی نیز در اشعارش برای تفهیم معانی به مخاطب به تمثیل های بسیاری متوسل شده است. در این بحث نیز مولوی در تمثیلات فراوان به جایگاه برتر معنا نسبت به صورت اشاره می کند. که در اینجا به پاره ای از آنها اشاره می گردد. یکی از تمثیل ها شکوفه و میوه است.او صورت را به شکوفه و معنی را به میوه و ثمره آن تشبیه می کند. شکوفه بر آمدن میوه مژده می دهد و از آن خبر می دهد، صورت نیز از معنا که ثمره و میوه آن است، خبر می دهد:

میوه معنی و شکوفه صورتش　　آن شکوفه مژده میوه نعمتش

(مثنوی:۲۹۳۰/۱)

همچنین از تمثیلات دیگری مانند صدف مروارید(همان:۱۰۲۲/۲)، جام و باده(همان:۳۷۰۸/۶)،–حباب و آب،(مثنوی،ص۱۱۳۸:تتمه سلطان ولد)،کف و دریا (همان),–ناودان و دریاا (دیوان شمس،غ۲۷۲۱:ب۵)،کوزه و شربت (همان،غ۱۶۵۲:ب۷) استفاده می کند.

## ۱۰،۴.جمع بندی دیدگاه مولانا درباره هنر

با توجه به آنچه بیان شد مشخص می گردد از میان نظریاتی که در مورد هنر مطرح شده، که عبارتند از بازنمایی، فرانمایی هنر و فرمالیسم؛ در بسیاری موارد هنر از دیدگاه مولوی لزوماً در قالب هیچکدام از این نظریات نمی گنجد و لزومی ندارد دیدگاه مولوی را منحصر در این نظریات کنیم اما از جهت نزدیکی به این دیدگاه ها دیدگاه مولوی به نظریه فرانمایی هنر که در آن هنر ابزاری برای بیان احساسات و عواطف است، نزدیکتر به نظر می رسد. همچنان که یکی از کارکردهای موسیقی از دیدگاه مولانا را بیان احساسات ذکر شد، موسیقی و آلات آن وسیله ای برای ابزار شور عارفانه و انتقال احساسات و هیجانات روحی به مخاطب است.

در مورد دیدگاه محاکات(تقلید) باید گفت مولوی دیدگاه مثبتی نسبت به اصل تقلید ندارد؛ هر چند آن را ستون جهان و امری اجتناب ناپذیر می داند.(مثنوی،۴۰۵۳/۵) اما چون آن را مبتنی بر توهم و یقین دانسته(همان:۲۱۲۵/۱–۶) و در مقابل عقل (همان:۲۳۲۵/۲) و در مقابل علم تحقیقی(همان:۳۹۳/۲) آفت هر نیکویی(همان:۴۸۴/۲) می داند به شدت از آن انتقاد کرده و به آن لعنت می فرستد.(همان:۵۶۳/۲) و مقلد را به طفلی علیل تشبیه می کند.(همان:۱۲۸۹/۵)

در مورد هنر و موسیقی از آنجا که اصل آن را در عالم بالا می داند و موسیقی زمینی را به یاد آوردن موسیقی اصلی که بشر قبل از آمدن به دنیا شنیده می داند. شاید بتوان این یادآوری و خلق مجدد را نوعی تقلید دانست اما تنها از روی تسامح می توان چنین ادعایی قایل شد زیرا این یادآوری و خلق مجدد به شهود نزدیکتر به نظر می رسد تا تقلید. همچنان که می گوید:

وانچ لله می‌کنم تقلید نیست　　نیست تخییل و گمان جز دید نیست

(همان:۱/۳۸۰۶)

در مورد دیدگاه مولوی در مورد نظریه فرمالیسم باید گفت با توجه به آنچه در بخش صورت و معنا گفته شد، مولوی بر محتوا تأکید بسیار بیشتری نسبت به صورت(فرم) دارد و دیدگاه او مخالف این نظریه است.

در دیدگاه مولوی در مورد غایت هنر باید گفت نظریه«هنر برای اجتماع و اخلاق» به دیدگاه مولوی نزدیک است اما نظریه«هنر برای هنر» که منکر ارتباط میان هنر و اخلاق است، نقطه مقابل دیدگاه مولوی است. همچنانکه گفته شد مولوی هنر را ابزاری برای انتقال معنای مهمتری که عمدتاً عرفانی، اخلاقی و دینی است، می داند. او هنری را می پذیرد که ابزاری در خدمت نزدیکی و تقرب بنده به خدا، باشد.بنابراین «مولانا هنر برای هنر را نمی پذیرد و هیچ کجا در شعر او نمی توان زیبایی محض را هدف شعر شمرد.»(اعوانی،۱۳۸۶:۶/۶۶)

محور اصلی نظریه مولوی در مورد هنر، خداوند و توحید و تجلی صفاتی خداوند در قالب هنر است. هانری کربن درباره محور حکمت اسلامی می نویسد:«محور اساسی حکمت اسلامی، اتصال نظام آفرینش و زیبایی موجود در آن بر وحدت است. طبق این دیدگاه نیز به حکمت و علم برخاسته از آن متکی است.»(کربن و دیگران،۱۳۷۲:۸۵و۸۶)

در چنین نگرشی هر نوع فعالیت آدمی در حقیقت مرحله ای از مراحل شناخت ذات حق است، لذا هنر در چارچوب این شناخت معنا پیدا می کند و به نحوی خود اعتباری ندارد؛ از همین جاست که نظریه هنر برای هنر جایی در زیبایی شناسی عرفانی ایرانی نداشته بلکه فروتر نهادن آن نسبت به عشق نکته اصلی این نوع زیبایی شناسی است.(لویزان،۱۳۷۹:۳۴)

## فهرست منابع


۱. اعوانی، غلامرضا (جمعی از نویسندگان تحت نظر دکتر اعوانی)،(۱۳۸۶)، فلسفه اخلاق نزد مولانا(مجموعه مقالات)، تهران:مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

۲. انقروی، رسوخ الدین اسماعیل،(۱۳۴۸)، شرح کبیر انقروی بر مثنوی معنوی مولوی، ترجمه ی دکتر عصمت ستارزاده، تهران:چاپخانه ارژنگ.

۳. پازوکی،شهرام،(۱۳۸۲)،"مقدماتی درباره مبادی عرفانی هنر و زیبایی در اسلام با اشاره به مثنوی معنوی"، نشریه هنر های زیبا،تهران: دانشگاه تهران

۴. جرولد لوینسون،پل کایر،(۱۳۸۷)، زیبایی شناسی فلسفی و تاریخ زیبایی شناسی جدید،تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.

۵. زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۶)،سر نی، نقد وشرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی، تهران: انتشارات علمی.

۶. ژوزف، ادوارد،(۱۳۷۱)، هفت بند نای در شرح چهار داستان مثنوی معنوی، تهران:اساطیر.

۷. سبزواری، ملاهادی،(۱۳۷۴)، شرح مثنوی شریف، تهران: انتشارات چاپ و انتشارات وزرات ارشاد.

۸. شهیدی،سید جعفر،(۱۳۷۳)، شرح مثنوی، تهران:انتشارات علمی و فرهنگی.

۹. شیمل،آنه ماری،(۱۳۸۹)، شکوه شمس(سیری در آثار و افکار مولانا جلال الدین رومی)،ترجمه ی حسن لاهوتی،تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

۱۰. ۱۳۸۹)، مولانا، دیروز، امروز، فردا، ترجمه ی محمد طرف، تهران:بصیرت.

۱۱. کربن، هانری و دیگران،(۱۳۷۲)، مبانی هنر معنوی(مجموعه مقالات)، ترجمه ی سید حسین نصر و دیگران، به کوشش دفتر مطالعات دینی هنر، زیر نظر علی تاجدینی، تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

۱۲. کرول، نوئل،(۱۳۹۲)،هنر و قلمرو اخلاق(ترجمه بخشی از کتاب Art in three dimention)،ترجمه ی محسن کرمی، تهران:ققنوس.
۱۳. لویزان، لئوناردو،(۱۳۷۹)، فراسوی ایمان و کفر شیخ محمود شبستری، ترجمه ی مجد الدین کیوانی،تهران:نشر مرکز.
۱۴. مددپور، محمد،(۱۳۸۰)، مباحثی در حکمت و فلسفه هنر اسلامی، قم: موسسه اندیشه و فرهنگ دینی.
۱۵. مولانا، جلال الدین محمد،(۱۳۷۸)،کلیات شمس یا دیوان کبیر(ترجیعات)، جزو هفتم،با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر،تهران:امیرکبیر.
۱۶. مولوی، جلال الدین محمد، (۱۳۷۵)، کلیات شمس، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران: نشرراد.
۱۷. ،(۱۳۷۸)، مثنوی معنوی، تصحیح رینولد نیکلسون، تهران: ققنوس.
۱۸. ۱۳۸۶)،غزلیات شمس تبریزی،بر اساس تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، باخوانی و مقابله کامبیز پورناجی، تهران:شرکت مطالعات نشر کتاب پارسه.
۱۹. ۱۳۹۰)،فیه ما فیه،تصحیح توفیق هـ سبحانی،تهران:بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.
۲۰. بی تا)، مجالس سبعه،نسخه الکترونیک:سایت فرهنگی، اجتماعی، خبری تربت جام(torbat jam.com).
۲۱. نثری، موسی،(بی تا)، نثر و شرح مثنوی، تهران: انتشارات محمد رمضان.
۲۲. واحد،اسداله، (۱۳۸۳)، «هنر برای هنر»، نشریه علامه،ش۱و ۲، بهار و تابستان ۱۳۸۳، صص۷۹-۹۰.
۲۳. هاشم نژاد، حسین، (۱۳۸۷)، «فلسفه هنر و جایگاه خیال در آن از منظر حکمای اسلامی»، خردنامه صدرا، ش ۵۲، زمستان۱۳۸۷،صص ۸۷-۹۷.

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

# A look at the basics of art philosophy in Molavi's mysticism

**Abstract**
Although the philosophy of art and aesthetics is a relatively new science, the works of a great mystic like Molavi have the necessary richness to extract the basics of art philosophy. This article seeks to extract the basics of philosophy of art from his point of view by referring to Molavi's works. Although Maulvi never used the word philosophy of art and did not have a positive view of philosophy, and the word art in Maulvi's works has a different meaning than its modern meaning, but in order to extract Maulvi's point of view, we pay more attention to his view on the examples of art in the modern sense. not its literal meaning. Molvi has paid attention to different types of art such as music, painting, poetry, calligraphy, storytelling and even dance and its functions. In this article, by descriptive-analytical method and using library sources, it seeks to extract Molavi's point of view towards different theories about art. According to Molavi, the goal of art is closer to the theory of art for society and ethics, and Molavi's view of art is a tool. Art is a tool to get closer to God and convey better meanings and...

**Keywords:** philosophy of art, mysticism, Molavi

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

# واضع الاصل، مبدع خط نستعلیق و جریان ساز فرهنگ بصری حکمت هنر ایرانی اسلامی

مهران فرجی
دانشکده حکمرانی اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۲۵

## چکیده

واضع، خالق، مبدع و القابی از این دست، در ناخودآگاه هر انسانی یادآور ذات اقدس ایزدی و فطرت پاک الهی است. در این میان، و در گذر ایام و اعصار، انسان هایی آمده اند که با اندیشیدن و خلق یک ایده ، به اصل و ماهیت آسمانی خالق یکتا ، جلوه ای زمینی و ملموس بخشیده اند. دین مبین اسلام نیز برای هنرمندان خوشنویس ، این بستر را فراهم نمود تا به تدبر در صور ظاهری انواع خطوط پرداخته و در جهت مجسم و مصور ساختن کلام الهی بخت آزمایی نمایند. خط نستعلیق نیز به عنوان زیباترین خطوط اسلامی که ملقب به عروس خطوط اسلامی است ، گویا در پی سال ها تحول و تطور، سعی در نشان دادن آن جلوه های زیبای الهی و همچنین سایر مضامین والای انسانی دارد؛ این پژوهش تلاش دارد تا با پرداختن به این موضوع که آیا ابداع این شیوه از خوشنویسی تا چه میزان بر معرفی و گسترش هنر ایرانی و اسلامی موثر بوده است ؟ به پاسخی روشن در نقش تبیین گری خط نستعلیق در فرهنگ و حکما هنر اسلامی بپردازد. در تحقیق پیش رو که به روش توصیفی – تحلیلی و انجام مطالعات کتابخانه ای و اسنادی به صورت ترکیبی انجام شده است، با مشاهدات صورت گرفته از تصاویر اسناد مکتوب موجود و استناد به برخی نظریه های مورخان و صاحب نظران حوزه هنرهای اسلامی و همچنین مرور احوالات و زندگی میرعلی تبریزی به عنوان مبدع خط نستعلیق ، به بدیع بودن دستاورد میرعلی در قاعده مند کردن خط نستعلیق پرداخته شده است . همچنین با توجه به اینکه این خط در طول سالیان طولانی ، تاثیر شگرفی بر زیبایی شناسی هنرهای اسلامی داشته است به عنوان یک جریان سازی فرهنگی در حکمت و هنر اسلامی مورد بررسی قرار می گیرد.

**واژه های کلیدی:** خوشنویسی، خط نستعلیق، میرعلی تبریزی، واضع الاصل، جریان فرهنگی، حکمت هنر ایرانی اسلامی

## ۱.مقدمه

بر اساس آموزه های اسلامی و والاترین معجزه ی اسلام ، یعنی کتاب و کلام وحی ، اهمیت کتابت و نوشتار و هنر زیبا نوشتن کلام وحی ، بیش از پیش نمایان می گردد ، بی شک پایه و اساس هنر خوشنویسی و توجه دین مبین اسلام به مقوله خط و خوش نوشتن ، به آیات و مضامین صریح قرآن کریم باز می گردد . خدای تعالی تعلیم خط و نویسندگی را به خود نسبت داده و بدان بر بندگان خود منت نهاده ، و اشاره به شرافت آن فرموده است: « اقْرَأْ وَرَبُّکَ الْأَکْرَمُ الَّذِی عَلَّمَ بِالْقَلَمِ » و از نظر اهمیت و ارزشمندی سوگند به قلم و آنچه بنگارد یاد فرموده : « ن وَالْقَلَمِ وَمَا یَسْطُرُونَ » . [۱] جلوه شکل پذیر و حجم آفرین این کلام سحر انگیز الهی بر سراسر حیات مسلمانان پرتو افکنده و در همه آنات زندگانی وی حضور دارد، و غنایش از لحاظ بیان و گویایی با امواجی که هر دم تازه و نو می شوند و وزنی تقلید ناپذیر، بساط نامشهود محتوای آن زبان را که همانا احدیت است، تعدیل می کند.

هنر اسلامی دارای ماهیت معنوی است که نه فقط در بارزترین مظهر آن ، یعنی معماری مسجد، بلکه همچنین در عرصه های خوشنویسی ، هنر تزیینی و هنر تصویری نمایان شده است. دستاوردهای هنری مسلمانان هم از تنوع بسیار و هم از وحدت بینشی و زیبایی شناختی برخوردار است . خوشنویسی والاترین هنر اسلامی به شمار می آید ، زیرا وسیله ای برای تجسم کلام وحی است و به هنرهای دیگر صورت و معنای زیبا می بخشد. [۲]

از میان تمام خطوط اسلامی به قطع یقین می توان نستعلیق را زیباترین شیوه نگارش دانست که خواستگاه و زادگاهش ایران بوده است ، چرا که تاریخ ایران همواره مملو از آثاری می باشد که حس زیبایی شناختی ایرانیان را در صور گوناگون متجلی می نماید ، خواه از یک فرم معماری، خواه یک قالی و فرش زیبا، اما آنجا که سخن از هنر کتاب آرایی به میان می آید با گنجینه ای روبرو می شویم که نگاره های دلفریب و با ظرافتش در کنار تذهیب و خوشنویسی و مجلد سازی و سایر صنایع هنری ، مخاطبش را گویا به موزه ای پر رمز و راز هدایت می کند. در این گنجینه ی اسرار آمیز یک عنصر بصری وجود دارد که جزء لاینفک آن همه زیبائی هاست و آن خط و خوشنویسی است . از آنجایی که فاخرترین و مهم ترین هنر و جلوه ی بصری در جهان اسلام ، هنر خوشنویسی است، و کتابت قرآن، خوشنویسی نقشی همانند نقش شمایل نگاری در هنر مسیحیت دارد زیرا نمودگار جسم مرئی کلام الهی است .

با بررسی انواع کتاب آرایی های باقی مانده در طول تاریخ بی شک زیباترین و نقطه ی اوج این کتاب آرایی ها مکاتب هرات و تبریز اول و آثار فاخریست که از آن اعصار به جای مانده. نکته ی قابل توجه در تمامی آثار مربوط به قرون هشت تا یازده هجری .ق پختگی و تکامل یافتن خط نستعلیق و ترکیب بسیار زیبای آن با نگاره ها و تذهیب و ها و ... است .

شکل شماره ۱ – نسخه خسرو و شیرین نظامی به خط میرعلی تبریزی در موزه فریر

با یادآوری و تبیین نقش و جایگاه این هنر فاخر از یک سو و معرفی ویژگی های خط نستعلیق ، حال این سوالاتی پیش می آید که محور کلیدی این پژوهش می باشد : آیا با در نظرگرفتن سیر تحول و تکامل خط نستعلیق می توان به نیت بدوی و اولیه میرعلی به عنوان خالق و مولف این خط پی برد؟ و آیا می توان ابداع خط نستعلیق را پس از گذشت چند سده به عنوان یک جریان فرهنگی معرفی نمود؟ و در صورتی که آن را یک جریان فرهنگی بنامیم آیا خوشنویسان معاصر تا چه حد باید خود را میراث دار آن بدانند و برای شناخت گذشته ی نستعلیق و انتقال مضامین فرهنگی آن به نسل های آتی تلاش نمایند؟

خوشبختانه ، در سال های اخیر پژوهش ها و تالیفات گوناگونی در قالب کتاب ، رساله ، پایان نامه ،همایش ها و کنفرانس ها در زمینه خط و خوشنویسی و به ویژه در حوزه هنر خوشنویسی نستعلیق صورت گرفته است که نتیجه ی آن ها می تواند در آگاه سازی علاقه مندان به فرهنگ و هنر اسلامی از ویژگی های بدیع این هنر کمک شایان توجهی نماید. اما نکته ی حائز اهمیت که موضوعیت این مقاله را شکل داده است ، تبیین جایگاه میرعلی تبریزی به عنوان مبدع این شیوه از خوشنویسی در شکل دهی به حکت هنر اسلامی ایرانی است.

## ۲.میرعلی تبریزی

میرعلی سلطانی فرزند حسن تبریزی، و به قول صاحب مجالس المؤمنین، مؤمنی فاضل صاحب توفیق، و به قول صاحب مرآه العالم، از دانایان ادب و دانش، و به قول صاحب قواعد خطوط ریحان و نستعلیق، حافظ قرآن، و به قول سلطانعلی مشهدی، شاعر بود، که گفته است:

خط پاکش چو شعر او موزون　　هست تعریف او از حدّ بیرون

به قول سلطانعلی مشهدی:

در جمیع خطوط بود شگرف　　زو ستادان شنیدهام این حرف

که بعدها از ترکیب خط «نسخ» و «تعلیق» خط جدید نستعلیق را وضع کرد. غالب مورخین و تـذکره نویسـان نیـز بـر ایـن عقیـده هستند و میرعلی را «واضع» خط نستعلیق دانسته اند. جعفر بایسنقری شاگرد با واسطه ی میرعلی او را «واضـع الاصـل» خوانـده اسـت. [۳]

در بسیاری از منابع تاریخی و مرجع هنری و برخی از اسناد موجود، میرعلی تبریزی را مبدع خط نستعلیق مـی داننـد او کـه ملقـب به « قدوه الکتاب معلی» است توسط بسیاری از محققین بدین لقب نامیده شده اسـت . حبیـب الله فضـایلی در اطلـس خـط کـه ضـمن تحقیق در خطوط اسلامی سیر تحول و تطور خطوط را در شـش دوره تقسـیم بنـدی مـی نمایـد و نـام آوران هـر دوره را بـا ابـداعات و ویژگی های آنان نام می برد و پس از ذکر پنج دوره از این مراحل که از خط کوفی آغاز و تا تثبیت قلـم هـای ششـگانه ادامـه مـی یابـد در دوره تطور ششم چنین می آورد : دوره پیدایش سه خط جدید است که در فاصـله سـه قـرن خاصـه از ایرانیـان برخاسـته اسـت. ایـن دوره از قرن ششم و هفتم شروع شد و در قرن هشتم و نهم نضج و پختگی یافتو در قرن دهم و یازدهم کمال و توسعه پیـدا کـرد تـا بـه این عصر کشیده شده است و نتیجه و محصول آن تا کنون بـه حـال خـود ثابـت و برقـرار اسـت . آن سـه خـط عبارتسـت از : تعلیـق ، نستعلیق و شکسته .( شکل شماره ۲) اما همان طور که پیش تر اشاره شد مهم تـرین ابـداع میرعلـی ، تلفیقـی از خطـوط « نسـخ» کـه بیشتر مورد استفاده اعراب در کتابت قرآن کریم و « تعلیق » که توسط ایرانیان آن زمان نگاشته می شد بود .( شکل شماره ۳)

شکل شماره ۲- قسمتی از نسخه خسرو و شیرین نظامی به خط میر علی تبریزی به تاریخ ۸۰۸ هـق – موزه فریر

شکل شماره ۳- مقایسه بصری دو خط قدیمی نسخ ( سمت راست) و تعلیق ( سمت چپ۹

پس از اینکه خط نستعلیق سر و صورت نیکو یافت و خودنمایی کرد زیبایی منظر و سهل نویسی و سرعت آن باعث شد که با وجود رواج و رونق اقلام ششگانه، این خط در ایران جلو زند و بیش از آن ها قبول خاطر و پسند طباع قرار گیرد و روز به روز بر رونق و توسعه آن بیافزاید. از این رو بود که در مدت صد و پنجاه سال از زمان تیمور و شاهرخ و اولاد او تا ایام سلطان حسین بایقرا طوری ترقی کرد که مافوقی بر آن متصور نبود چنان که پس از وضع روشن آن خط با اینکه ایرانیان از خطوط دیگر اسلامی هم استفاده می کردند و در نوشتن قرآن و کتیبه و کتاب ، اقلام سته یاقوتی را به کار می بردند ، قلم مخصوص آنان نستعلیق بود. [۴]

همچنین فضائلی در جایی دیگر با اشاره به ویژگی ها و خصوصیات شخصی میرعلی تبریزی او را اول کسی می داند که قلم نستعلیق را تحت قواعد آورده و او اول کسی است که نام وی به خوشنویسی نستعلیق در تواریخ و تذکره ها یاد شده است. فضایلی در کتاب ارزشمند خود اطلس خط، به ویژگی های یک خوشنویس می پردازد و آداب و رفتارهای خوشنویسان را به عنوان ملزومات کار خوشنویسی بر می شمارد ، لذا در ادامه که به معرفی بزرگان خوشنویسی می پردازد در معرفی میرعلی از جمله مهم ترین ویژگی های او را از ادیبان و خوشنویسان کشور در زمان امیر تیمور و شاهرخ دانسته است و او را فردی مومن، فاضل و صاحب توفیق و از دانایان ادب و دانش و حافظ قرآن می داند.

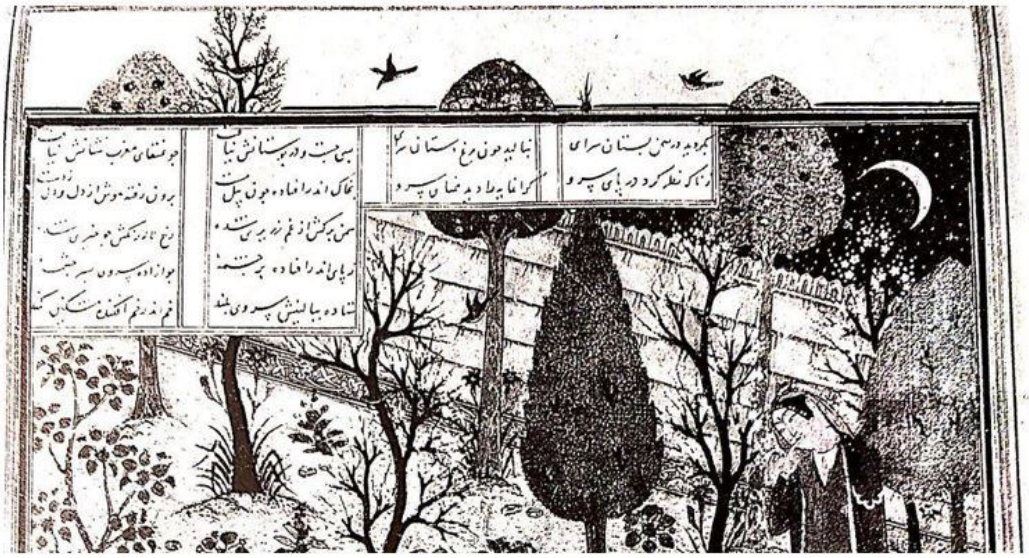
پروفسور آرتور آپهام پوپ نیز در بررسی هنر ایرانی در مجموعه نفیس سیری در هنر ایران ابداع خط نستعلیق را به میرعلی تبریزی نسبت داده و او را پارسایی متعصب می داند: « درخدمت تیمور روزگار می گذراند، لقب قبله الکُتاب داشت و سرمشق خوشنویسان بود. سبکی که او آغاز کرد به دست پسرش عبدالله با افزایش جزییاتی تکمیل شد که ابداع شیوه خوشنویسی بریده نیز بدو نسبت داده شده و خود استاد این شیوه بوده است که ویژگی شاخص و چشمگیر هنر کتاب آرایی ایرانی است. [۵]

## ۳.واضع الاصل، واضع جریان حکمت بصری هنر خوشنویسی ایرانی

در جریان گسترش شکوهمند خط نستعلیق توسط شاگردان میرعلی تبریز ، شاهد آن هستیم که زیباشناسی فرهنگی نیز همراه با خط نستعلیق حرکتی پویشی دارد ، همانگونه که در هنر اسلامی ، جوهر عقلانی اش همواره غیرشخصی و کیفی است ، عقل بیش

از هر چیز ، وسیله قبول حقایق وحی شده است که نه غیر عقلانی اند و نه منحصرا در اختیار عقلانیت. پس « هنر از عقل یا از علم می تراود ، آنچنان که استادان هنر اسلامی گواهی می دهند به هیچ وجه بدین معنی نیست که هنر عقلانی است و باید رشته اتصال آن با کشف و شهود روحانی قطع گردد؛ برعکس ، زیرا در اینجا عقل ، الهام را از کار نمی اندازد ، بلکه درهای وجود خود را بر زیبایی ای فردی می گشاید» . [۶]

گواه این ادعا را می توان در آثار هنری و مستندات موجود باقی مانده از این هنرمند مشاهده نمود که خوشنویسی و نستعلیق ابتدایی ابداعی میرعلی در تلفیق با نگارگری های اسلامی بر زیبایی این آثار افزوده است ، در حالی که در آثار پیش از آن شاهد نوعی تزاحم بصری در کتاب آرایی ها به علت عدم تطابق خط با نگاره ها بودیم . (شکل شماره ۴ ) با توجه به تعریف فوق از بورکهارت می توان نتیجه گرفت که بسط و گسترش هنری که هم جنبه های زیبایی دارد و هم مضامین ماورایی و الهی ، شروع به جریان سازی و خود جوشی و خودزایی می کند و همچون همان کلام وحی، نسل به نسل و سینه به سینه انتقال یابد . «واضع الاصل» ، این لقب زیبایی که شاگردان میر علی به شایستگی بر او نهاده اند گویا جریان واضع و خالق و مبدع بودن را به همراه ویژگی های فرهنگی و شعر و ادب و سایر هنرهای ایرانی اسلامی به نیکی ترکیب نموده و با اصولی هندسی و ریاضی وار و برگرفته از ذوق و استعداد و سلیقه ی این هنرمند در قالب هنر زیبای « نستعلیق» به جریانی فرهنگی تبدیل نموده است.



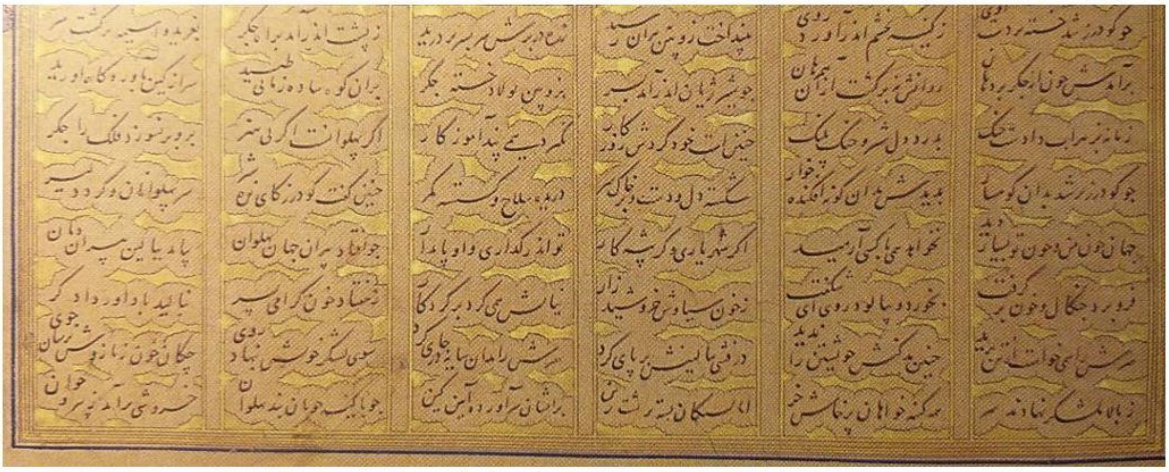
شکل شماره ۴- دیوان خواجوی کرمانی به خط میرعلی تبریزی ۷۹۸ هـ.ق

در طول تاریخ ، با بررسی خطوط اسلامی شاهد آن هستیم که بسیاری از خطوط حتی نتوانسته اند از محدوده ی جغرافیایی خود پا فراتر گذارند و از بسیاری از آن ها امروزه جز نامی و چند نمونه ی مختصر، چیزی بر جای نمانده است. این در حالی است که در زمان پیدایش خط نستعلیق ، خطوط بسیار قدرتمندی در جوامع اسلامی به حیات خود ادامه می دادند و خط نوپایی همچون نستعلیق

راهی سخت و پر فراز و نشیب را در پیش داشت ، چنانچه *فضائلی* در کتاب اطلس خط خود در این باب چنین می گوید: « این خط نه تنها در سراسر ایران منتشر گردید بلکه به سرعت همه ممالک اسلامی را فراگرفت و کثرت نویسندگان و طرفداران آن سبب شد به سرزمین هند و ترکیه عثمانی و از آنجا به مصر و سایر ممالک عربی نفوذ یافته روز به روز اشاعه و توسعه پیدا کند . »

نمونه این موضوع را می توانیم در نحوه گسترش جریان فرهنگی نستعلیق توسط شاگردان میرعلی ببینیم که چگونه با دفاعی تمام قد در مقابل تمام ناملایمتی های دوران ایستادند تا نستعلیق بماند و به امروز برسد ، پوپ در نحوه گسترش نستعلیق با اشاره به شاگردان فرزندش عبدالله به نقش مهم آنان در تربیت تعداد زیادی از خوشنویسان می پردازد و نحوه جهانی شدن این هنر ناب ایرانی را به صورت استاد و شاگرد پیگیری میکند :

«دو شاگرد برجسته تربیت کرد : نخستین آن ها مولانا جعفر تبریزی بود که سرپرستی چهل خوشنویس را بر عهده داشت که پیوسته در خدمت بایسنقر یکی از بزرگ ترین کتاب دوستان همه اعصار ، بودند ( شکل شماره ۵) اما در واقع جانشین مهم تر او ، دومین شاگرد ، مولانا اظهر تبریز ( ف ۸۸۰ هـ ق) بود که به استاد استادان شهرت داشت. مولانا اظهر سیاحت گری خستگی ناپذیر بود و شیوه خوشنویسی نستعلیق را در سراسر ایران و فراتر از مرزهای آن به سوی غرب گسترش داد؛ چه او نه تنها در هرات به خوشنویسی پرداخت ، بلکه از کرمان و یزد نیز دیدن کرد ، زمانی دراز در اصفهان گذراند و سپس به شیراز ، بغداد، بصره ، مکه ، دمشق، حلب و بیت مالمقدس رفت و در آنجا درگذشت . ( شکل شماره ۶)



تصویر شماره ۵ – خط مولانا جعفر تبریزی از شاگردان عبدالله پسر میر علی

شکل شماره ۶- بخشی از نگارگری بهرام گور از کتاب هفت پیکر به خط ملااظهر تبریزی ، موزه متروپولیتن

مولانا اظهر شیوه خوشنویسی خود را به پسرش محمد بن اظهر سپرد ، اما شاگرد برجسته اش سلطان علی بن محمد مشهدی بود که او را چون پسر خود دوست می داشت. حامی بزرگ او سلطان حسین میرزا بود که از ۸۷۵ تا ۹۱۲ هـ ق در هرات فرمانروایی داشت و حامی بهزاد نیز بود .گفته اند که سلطتن علی در اوایل کار خود مجبور شد که از شیوه خویش در برابر ابداعات افراطی رقیب که از سوی گروهی از خوشنویسان مستقل ماوراالنهر اعمال می شد دفاع کند، و البته سرانجام پیروز شد و در نتیجه سنت ناب وایه گذار خط نستعلیق یعنب میر علی تبریزی برای آیندگان محفوظ ماند. سلطان محمد نور پسر سلطان علی که او نیز در هرات خوشنویسی می کرد ، جانشین بر حق پدر بود، اما خلف هنری مهم تر او زین الدین محمود مشهدی بود، چه به نوبه خود میرعلی حسینی معروف را تربیت کرد که یکی دیگر از ستاره های درخشان کهکشان فرهنگی سلطان حسین میرزا بود .

زمانی که هرات در ۹۱۳ هـ ق به دست ازبکان افتاد ، سلطان علی به خدمت فاتحان در آمد و میر علی حسینی به بخارا رفت، و در خدمت سروران تازه خود به خوشنویسی پرداخت. بدین ترتیب پیروزی سبک میرعلی در ماوراءالنهر به یاری تشکیلاتی که مکتب بلافصل او در بخارا سامان داده بود، کامل شد و به دست شاگردانش مانند محمود مُذهب و میر حسین معروف به میر کلنگی ادامه یافت. یکی دیگر از شاگردان میرعلی حسینی ، یعنی باباشاه اصفهانی ( ف حدود ۱۰۱۲ هـ ق) سنت بی واسطه خوشنویسی را به شهری انتقال داد که مقدر بود پایتخت شاه عباس گردد؛ شهری که اظهر پیشتر رمینه سازی کرده بود و بی تردید بذر هنر

خوشنویسی را در آن افشانده بود. باباشاه معروف به رییس الروسا هم نقاش بود و هم خوشنویس و ظاهرا رساله ای نیز در تعلیم خوشنویسی تالیف کرده بود و او بود که میرعماداستاد معروف خط تعلیق (نستعلیق ) را تعلیم داد. [۷]

با این شرح دقیق از نحوه گسترش هنر اسلامی در این معنا می توان گفت که نستعلیق ، محصول تمدنی است که طی چندین قرن در قلمرو وسیع اسلام شکوفان بود و سنت های هنری پایداری نیز به بار آورد. چنانکه بورکهارت در این مورد می گوید :« ذوق و قریحه هندسی که وجودش چنین قدرتمندانه در هنر اسلامی اثبات و تایید می شود مستقیما از صورت تامل نظری که اسلام بدان عنایت و التفات دارد و انتزاعی است نه اساطیری می تراود . برای مسلمان ، هنر به میزانی که زیباست ، بدون داشتن الهام ذهنی و فردی ، فقط دلیل و گواهی بر وجود خداست؛ زیباییش باید غیر شخصی باشد ، همانند آسمان پر ستاره . در واقع هنر اسلامی به نوعی کمال می رسد که گویی از صانعش مستقل است. »[۸]

## ۴.نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

خط نستعلیق را نمی توان صرفا به عنوان یکی از شیوه های نگارش خوشنویسی نام برد ، بلکه در نگاهی فراخ ، آن را می توان به عنوان یک جریان فعال فرهنگی قلمداد کرد. چرا که یکی از معدود خطوطی است که از دیرباز تا کنون همواره در حال زایش و آفرینش بوده و از هر استادی نسبت به استاد دیگر رشد و تعالی بیشتر یافته است. از سوی دیگر آثار مکتوبی که امروزه نسل معاصر آن ها را به ارث برده است سرشار از مضامین اخلاقی، زیبایی ها ، داستان ها و غزلیات عاشقانه و عارفانه و... است و با توجه به اینکه نستعلیق خوانش این متون و کتاب ها را برای عموم مردم در طول زمان راحت کرده بود ، می توان ادعا نمود که نستعلیق نقشی غیر قابل انکار در انتقال اشعار و ادبیات کهن ایرانی به عنوان فرهنگ بومی و اصیل ایفا کرده است و از هجوم و رسوخ بیش از حد فرهنگ های مهاجم جلوگیری کرده است .

در حقیقت این جریان سازی فرهنگی توسط هنرمندی ادیب و پارسا صورت گرفت که به حق لقب واضع الاصل ، را به خود گرفت ، میر علی تبریزی را می توان از دو منظر به عنوان بنیان گذار جریان فرهنگی معرفی کرد ، اول آنکه شیوه ای ابداع کرد که خوشنویسی را مجددا در بین مردم رواج داد و شیوه های زیبا نگاشتن و زیبایی شناسی را از زبان هنرش گسترش داد . دوم آنکه به واسطه ی این خط بود که بخشی از فرهنگ فراموش شده و در دست انقراض و اشعار قدما دوباره نگاشته شد و سلاطین وقت ترقیب به حمایت از آن ها شدند . در نتیجه می توان گفت اگرچه شیوه نگارش میرعلی تبریزی در طول این چند سده با تغییر و تحول زیادی توام بوده است اما اصل و ریشه ای را که وضع و بنا نهاد باعث شد که امروزه نیز میرعلی را جاری و ادامه دار بدانیم و محدود به زمان خاصی و در قفسه ای از تاریکخانه ی تاریخ قرار ندهیم.

## مراجع

[۱] فضائلی، حبیب الله ،"تعلیم خط "، تهران ، چاپ سیزدهم ، انتشارات سروش ۱۳۹۳، شماره صفحه ۱۶.
[۲] پاکباز ، روئین ، " دایره المعارف هنر "، تهران ، انتشارات فرهنگ معاصر ، ۱۳۹۵ ، ص۷۲۵

[۳] سلیمانی ، محسن، " تبیین مبانی نظری خط نستعلیق در فرهنگ اسلامی ایران" رساله جهت اخذ درجه دکترای تخصصی ، رشته : تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه شاهد ۱۳۹۶ ، صفحه ۱۱۴
[۴] فضائلی، حبیب الله ،"اطلس خط "،تهران ، چاپ اول ، انتشارات سروش ۱۳۹۰، شماره صفحه ۷
[۵] پوپ، آرتور آپهام ، "سیری در هنر ایران ( از دوران پیش از تاریخ تا امروز)" ،مترجمان نجف دریابندری ... [ودیگران]، تهران انتشارات علمی و فرهنگی ۱۳۸۷، شماره صفحه ۱۹۸۴
[۶] بورکهارت،تیتوس ، ترجمه جلال ستاری، "هنر مقدس "،چاپ چهارم ، تهران انتشارات سروش ، ۱۳۸۹، شماره صفحه ۱۳۳
[۷] پوپ، آرتور آپهام ، "سیری در هنر ایران ( از دوران پیش از تاریخ تا امروز)" ،مترجمان نجف دریابندری ... [ودیگران]، تهران انتشارات علمی و فرهنگی ۱۳۸۷، شماره صفحه ۱۹۸۵
[۸] بورکهارت،تیتوس ، ترجمه جلال ستاری، "هنر مقدس "،چاپ چهارم ، تهران انتشارات سروش ، ۱۳۸۹، شماره صفحه ۱۵۲

**مقالات:**

۱. شه کلاهی، ف ، *قواعد رسم الخط میرعلی تبریزی براساس نسخه خسرو و شیرین نظامی* ، *ماهنامه باغ نظر*، ۱۵( ۶۱) ۶۵-۷۶ /تیر ۱۳۹۷

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

**The originator, the creator of the Nastaliq script and the streamer of the visual culture of the wisdom of Iranian Islamic art**

**Abstract**

Author, creator, creator, and titles like this remind every human being of the holy essence of God and the pure nature of God. In the meantime, and in the passing of days and ages, there have been people who, by thinking and creating an idea, have given an earthly and concrete manifestation to the heavenly nature of the unique creator. The religion of Islam also provided this platform for calligraphers to think about the appearance of all kinds of lines and try their luck to embody and illustrate the divine word. As the most beautiful Islamic calligraphy, which is nicknamed the bride of Islamic calligraphy, it seems that after years of transformation and development, it tries to show those beautiful divine manifestations as well as other noble human themes. This research tries to address the issue of whether the invention of this method of calligraphy has been effective in the introduction and expansion of Iranian and Islamic art. To give a clear answer on the role of explaining the Nastaliq calligraphy in Islamic culture and art. In the upcoming research, which has been carried out by a descriptive-analytical method and conducting library and documentary studies in a combined manner, with observations made from the images of existing written documents and referring to some theories of historians and experts in the field of Islamic arts, as well as reviewing the circumstances. And the life of Mir Ali Tabrizi as the creator of the Nastaliq script, the originality of Mir Ali's achievement in regularizing the Nastaliq script has been discussed. Also, considering that this line has had a tremendous impact on the aesthetics of Islamic arts over the years, it is examined as a cultural flow in Islamic wisdom and art.

**Key words:** calligraphy, Nastaliq script, Mir Ali Tabrizi, Waqt al-Asl, cultural flow, wisdom of Iranian Islamic art

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

# واکاوی جنبه های نمایشی و خاستگاه آیینی میرنوروزی در فرهنگ مردم ایران باستان

مرجان پیافر

دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بین‌الملل کیش

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۲۵

## چکیده

عمل آیینی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین دستاوردهای زیست فرهنگی انسان، از دیرباز نقشی انکار ناشدنی در زندگی مادی و معنوی بشر داشته است. پی‌بردن به اهمیت آیین‌ها، لزوم حفظ و حراست از آنها را تا اندازه زیادی روشن می‌سازد. آیین‌ها به‌صورت غیرملموس و ذهنی در باور عوام جای دارند و مانند بناها و آثار باستانی به‌صورت عینی در میراث‌فرهنگی یک ملت باقی نخواهند ماند و در طول زمان ممکن است از تاریخ یک ملت حذف و به فراموشی سپرده شوند. به همین دلیل پرداختن به این مضامین از مهم‌ترین مطالعات پژوهشگران هنر است. هدف اصلی مقاله، واکاوی جنبه‌های نمایشی و خاستگاه آیینی میر نوروزی در فرهنگ مردم ایران باستان است. پرسش اصلی مقاله این است که هدف از برگزاری این جشن چه بوده است؟ نگارنده در این جستار کوشیده است، تصویر جامعی از این جشن پیش روی خواننده قرار دهد. برای رسیدن به پاسخ این سؤال روش تحقیق کیفی روش مناسبی تشخیص‌داده‌شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که آیین میر نوروزی، نه‌تنها برای شادی و تفریح صرف نبوده، بلکه یک جشن باورانه بوده که نیاکان ما، برای تضمین باروری طبیعت برگزار می‌کردند. ازاین‌رو تمام مناسک این جشن معنادار است و از جنبه‌های نمایشی قابل‌اعتنایی برخوردار است. روش تحقیق حاضر بر اساس هدف؛ بنیادی و با رویکرد توصیفی – تحلیلی بوده و داده‌ها بر اساس منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است. باتوجه‌به ماهیت و اهداف پژوهش این تحقیق از نوع موردی است.

**واژه های کلیدی:** آیین، نمایش، میر نوروزی، فرهنگ، ایران باستان

## ۱.مقدمه

نیاز به پرستش نیروی ماورایی، شفا طلبی و نیایش جهت باروری زمین، طلب باران و ... دلیل اصلی زایش فرم‌های اجرایی آیین‌های نمایشی به شمار می‌آیند. آیین نمایشی از دو واژه مستقل «آیین و نمایش» مرکب گردیده و با تکیه بر مستندات معتبر جهانی به‌عنوان هستهٔ اساسی برای شناخت و جهان‌بینی انسان نسبت به رخدادهای پیرامون خود، تغییر وقایع و اتفاقات مجهول حیات بشریت و عواملی ازاین‌دست به وجود آمده‌اند. شواهد نشان می‌دهد که آیین‌ها پدیدار شده‌اند تا اقوام بتوانند بر محیط پیرامون خود تأثیر بگذارند و گستره زندگی اجتماعی خود را در مقابل حوادث و رویدادهای ماوراء طبیعت متعادل و قابل‌اطمینان کنند. ریچارد شکنر از نخستین کسانی است که مطالعات انسان‌شناسی را با اجرا و نمایش پیوند داده است. او درباره پیوستگی این حیطه گسترده با نمایش نوشته، آیین یکی از چندین و چند فعالیتی است که با نمایش ارتباط دارد. می‌توان گفت: آیین‌ها از دیرباز در زندگی فرهنگی و اجتماعی مردم و باورهایشان نقش بسته و جزء اعتقاداتشان به شمار می‌رفته‌اند. همین امر زمینه‌ساز پیدایش اسطوره شده است. در جوامع سنتی اسطوره و آیین دو مؤلفه مرکزی عمل دینی است. هرچند اسطوره و آیین به طور معمول به‌عنوان بخشی از هر مذهب واحد شناخته می‌شوند، موضوع رابطه دقیق بین آنها در میان محققان همیشه مسئله‌ای بحث‌برانگیز بوده است. یکی از نظریه‌های معروف در تحلیل این مسئله، نظریه «اسطوره و آیین» یا «نظریه آیین گرایی اسطوره» است. این نظریه را نخستین‌بار پژوهشگر کتاب مقدس «ویلیام رابرتسون اسمیت» مطرح کرد. بر مبنای این اصل کلیدی آیین گرایان معتقد بودند: «اسطوره به‌خودی‌خود به وجود نمی‌آید، مگر اینکه به یک آیین گره‌خورده باشد». از نگاه بسیاری از اسطوره‌شناسان همچون میرچا الیاده، رولان بارت و یا کارل گوستاو یونگ اساطیر نه پدیده‌هایی متعلق به زمان گذشته هستند و نه هرگز می‌میرند و از صحنه زندگی بشر حذف می‌شوند. بلکه با تغییر شکل در زندگی انسان امروزی تداوم‌یافته و تأثیری شگرف بر آن می‌گذارند. الیاده تحول اساطیر را در فرهنگ و ادبیات عامه پی گرفت، بارت آن را در رفتارهای روزمره زندگی انسان تشریح کرده و یونگ به تأثیر اساطیر در روان و ناخودآگاه آدمی پرداخته است. این تداوم اسطوره را در اساطیر ایرانی نیز می‌توان پی گرفت. میر نوروزی از جمله آیین‌های نمایشی است که اجرای آن در ایران از سابقه‌ای طولانی برخوردار است و در مناطق مختلف ایران اجرا شده است. این مراسم که از طول و تفضیل فراوان برخوردار است، مبتنی بر انتخاب یک شاه ساختگی و نشاندن او به‌جای شاه یا امیر واقعی در مدت زمانی محدود، سه، پنج یا سیزده روز است که در آن شاه ساختگی به شکل نمایشی حکمرانی کرده و دیگران نیز در این نمایش مشارکت می‌کنند. درباره خاستگاه این نمایش نظریه‌های گوناگونی ابراز شده است. از جمله بیضائی معتقد است که مراسم میر نوروزی برگرفته از آیین دیگری به نام کوسه است که آیینی کهن است. او می‌گوید: «در قرن‌های پنجم و ششم هجری با تغییر کوچکی در شکل و هنگام برگزاری بدل به میر نوروزی یا پادشاه نوروزی شد». بیضائی درباره فلسفه برگزاری این مراسم می‌افزاید: «این بازی ظاهراً برای تفریح و خنده بوده است، ولی در آن می‌توان نمونه‌ای از عکس‌العمل‌های کینه‌جویانه مردم زیردست را نسبت به زبردستان دید». (بیضائی: ۱۳۸۰، ۵۳). قزوینی نیز هدف از اجرای مراسم میر نوروزی را بیشتر امری تفریحی در ایام نوروز می‌شمرد و می‌گوید: این شخص در آن چند روز یک نوع حکومت دروغی که واضح است جز تفریح و سخریه و خنده و بازی منظور دیگری از آن در بین نبوده انجام می‌داد. (قزوینی: ۱۳۲۴، ۲). از جمله شارحانی که در شرح این جشن به گفته قزوینی، استناد جسته، رحیم ذوالنور است. ذوالنور در کتاب «در جستجوی حافظ» عیناً سخن قزوینی را تکرار کرده و مطلب دیگری بر آن نیفزوده است. (ذوالنور:۱۳۷۲). خرمشاهی نیز به استناد قزوینی چنین آورده

است که در قدیم ایام، رسمی بوده که برای تفریح مردم، سلطنت چندروزه‌ای به میر نوروزی می‌بخشیده‌اند و پس از انقضای ایام جشن، سلطنت او نیز به پایان می‌رسید. (خرمشاهی: ۱۳۷۲، ۱۱۹). یاحقی نیز در «فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی» به استناد قزوینی، هدف از برگزاری این جشن را فراهم‌آوردن اسباب خنده و تفریح مردم تلقی کرده است. (یاحقی: ۱۳۷۵، ۴۱۲). ادموندز، نیز گزارشی از مراسم میر نوروزی را در کتاب خود آورده است. وی این مراسم را جشنی کهن و باستانی معرفی کرده و می‌گوید: جشن بهاره که منشائی باستانی دارد و نوعی «ساتورنالیا بوده ...» (ادموندز: ۱۳۸۲، ۹۶). از جمله محققانی که به‌درستی خاستگاه این جشن را بازنموده است، مهرداد بهار و آناکراسنوولسکا هستند. بهار در دو کتاب خود «پژوهشی در اساطیر ایران» و «جستاری چند در فرهنگ ایران» ضمن توضیح کوتاه درباره این جشن به فلسفه آن نیز اشاره کرده است. (بهار: ۱۳۸۶، ۲۲۶). آیین‌ها هم از جنبه‌های جامعه‌شناختی و هم از دو جنبه مردم‌شناختی و روان‌شناختی حائز اهمیت‌اند. یکی از وجوه بارز آیین‌ها جنبه نمایشی آنها است. باتوجه‌به اهمیت فراوان نمایش میر نوروزی در جامعه آن روز ایران که در آثار بزرگانی چون حافظ، ابوریحان بیرونی، منوچهری و ... بازتاب یافته و نیز برای درک بیشتر و شفاف‌تر از هویت نمایش‌های ایرانی به‌خصوص در حیطه نمایش‌های مردمی پرداختن به این موضوع از اهمیت خاصی برخوردار است. هدف اصلی این مقاله، واکاوی جنبه‌های نمایشی و خاستگاه آیینی میر نوروزی در فرهنگ مردم ایران باستان است. پرسش اصلی مقاله حاضر این است که هدف از برگزاری این جشن چه بوده است؟ نگارنده در این جستار کوشیده است، تصویر جامعی از این جشن پیش روی خواننده قرار دهد. برای رسیدن به پاسخ این سؤال روش تحقیق کیفی روش مناسبی تشخیص‌داده‌شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که آیین میر نوروزی، نه‌تنها برای شادی و تفریح صرف نبوده، بلکه یک جشن باورانه بوده که نیاکان ما، برای تضمین باروری طبیعت برگزار می‌کردند. ازاین‌رو تمام مناسک این جشن معنادار است و از جنبه‌های نمایشی برخوردار است. روش تحقیق حاضر بر اساس هدف، بنیادی و با رویکرد توصیفی – تحلیلی بوده و داده‌ها بر اساس منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است. باتوجه‌به ماهیت و اهداف پژوهش این تحقیق از نوع موردی است.

## ۲.مبانی نظری پژوهش

### آیین

رنه گنون شرق‌شناس و سنت‌گرای فرانسوی، در تعریف آیین چنین می‌گویند: آیین در اصل مبین چیزی است که بر وفق نظم انجام می‌گیرد. (ستاری: ۱۳۷۹، ۴۱). نظم و ترتیب در آیین‌ها و مناسک تااندازه‌ای دارای اهمیت است که هیچ رخ دادی در آنها بی سبب و بدون برنامه‌های قبلی اتفاق نمی‌افتد. واژه آیین در آغاز برای معنی بخشیدن به آداب و رسومی عامیانه آمده و بعدها به معنی اختصاصی، رسوم دینی یا جادوگرانه به کار گرفته شده است. برخی از نویسندگان علوم دینی، واژه آیین را همسان اشکال مجاز عبادت عمومی می‌دانند. سپس واژه‌های دیگری چون مراسم را به کار می‌برند که اعمال فردی رفتار آیین گذارانه را در برمی‌گیرد. در سده نوزدهم و آغاز قرن بیستم، آیین را بافرهنگ ابتدایی، دانش معین و محسوس انسان اسطوره‌ساز مرتبط می‌دانستند. در پژوهش‌های جدیدتر آمده که آیین عبارت است از ایدئولوژی غالب یا مسلط، چه از سوی دولت و چه از طریق روابط طبقاتی یا دینی. (پرتو: ۱۳۹۳، ۲۲۲). دریافت مردم‌شناسان اولیه از آیین بدین صورت بوده که در آغاز انسان به‌تدریج به نیروهایی باور یافت که ظاهراً مواد غذایی و منابع دیگری را که او به آن وابسته بود، در اختیار خود داشتند. ازآنجاکه این انسان‌ها دریافت روشنی از عوامل طبیعت

نداشتند، آنها را با نیروهای فوق طبیعی و جادویی مربوط می‌دانستند. پس به جستجوی وسایلی برای جلب حمایت آن نیروها پرداختند و بر اثر مرور زمان بین شیوه‌هایی که به کار می‌بردند و نتایجی که از آن شیوه‌ها انتظار داشتند، رابطه مسلمی یافتند. این شیوه‌ها سپس تکرار شدند، صیقل یافتند و رسمیت پذیرفتند تا سرانجام به آیین مبدل گشتند. در این مرحله همه گروه یا قبیله معمولاً آن را اجرا می‌کردند؛ بنابراین به این‌گونه مراسم، مراسم آیینی می‌گفتند. (براکت: ۱۳۸۹، ۳۰).

## نمایش

نمایش هنری است که با اجرا سروکار دارد و به‌عنوان بی‌واسطه‌ترین، جامع‌ترین و مردمی‌ترین آثار ادبی هنری به شمار می‌آید. بهرام بیضائی در کتاب «نمایش در ایران» نوشته؛ نمایش در آغاز از تحول رسم‌ها و نیایش‌های مذهبی بیرون آمد. اصل یونانی اصطلاح «دراما» به معنی کاری است که می‌شود یا عملی است که انجام می‌گردد. به همین سبب در یونان کهن، عملی را که بر روی صحنه یا هرکجا در مقابل چشم تماشاگران روی می‌داد، دراما می‌گفتند. نمایش در فارسی به معنای نشان‌دادن، باز نمودن و مترادف اصطلاحاتی مانند: تماشا، تقلید و بازی است. (عارف: ۱۳۸۸، ۲۷).

## آیین نمایشی

بسیاری از گفتارها، رفتارها و کردارهای بشر چنانچه در لفافه‌گویی و نشانه بیان گردد و یا طبیعت را به بیانی تصویری سوق دهد که مجری و مخاطب را به امنیت روحی و روانی برساند، آیین نمایشی هستند. ریخت‌شناسی نخستین آیین‌های نمایشی نشان می‌دهد که انسان در زمانی طولانی با توسل به این‌گونه الگوها در تلاش بوده تا برای پرسش‌های پیچیده خود یا قبیله در زمینه؛ تولد، کار، عشق و مرگ پاسخی منطقی بیابد. راه حلی که بعدها در شکل موزون‌تر و دراماتیک‌تری آرمان‌هایش را هم‌نشان دهد و وحشتش را بیرون بریزد. دودلی‌ها و نبود امکاناتش را بیان نماید و از همه مهم‌تر در کیهان پیرامون خویش در جستجوی آرامش، امنیت و رستگاری باشد و زمانه را به طیب خاطر سپری کند. ابراهیم مکی دررابطه‌با آیین نمایشی و ریشه‌یابی ترکیبی به نام آیین‌های نمایشی، نوشته: نمایش در ابتدا ریشه در مراسم آیینی داشته و از نیایش‌های مذهبی نشئت‌گرفته است . (مکی: ۱۳۷۱، ۱۴). ریچارد شکنر از نخستین کسانی است که مطالعات انسان‌شناسی را با اجرا و نمایش پیوند داده است. او درباره پیوستگی این حیطه گسترده با نمایش نوشته، آیین یکی از چندین و چند فعالیتی است که با نمایش ارتباط دارد. (شکنر: ۱۳۸۶:۲۲).

## نمایش در ایران

دسته‌ای از قوم هندو ایرانی در فاصله هزاره اول یا دوم پیش از میلاد در فلات ایران ماندگار شدند. ابتدا روزگارشان به جنگ با اقوام بومی سپری شد و بعد با آنها سازگار شدند. این مهاجران با خود اساطیر و اعتقاداتی آوردند که با اساطیر مردم بومی در آمیخت و از آن آیین‌هایی به وجود آمد که پایه آیین‌های ایرانی شد. در ایران نیز ریشه نمایشی را باید در میان جشن‌ها، آیین‌ها و اساطیر بررسی کرد. (نسل شریف: ۱۳۸۶، ۵۳).

## اسطوره

برابر اسطوره در زبان انگلیسی و فرانسه myth است که اصل آن به معنای سخن و افسانه از زبان یونانی آمده است. دانشی که اساطیر را مطالعه می‌کند، اسطوره‌شناسی my theology نام دارد. اسطوره‌ها آینه‌هایی هستند که تصویرهایی را از ورای هزاره‌ها منعکس می‌کنند و آنجا که تاریخ و باستان‌شناسی خاموش می‌مانند، اسطوره‌ها به سخن درمی‌آیند و فرهنگ آدمیان را از دوردست‌ها به زمان ما می‌آورند و افکار بلند و منطق گستردهٔ مردمانی ناشناخته ولی اندیشمند را در دسترس ما می‌گذارند. (هینلز: ۱۳۸۹، ۹). از نگاه جوزف کمبل، اسطوره رویای تهی از فردیت است. او پیرامون بستگی‌های اجتماعی اسطوره این‌گونه بیان می‌کند، بن‌مایه اصلی اسطوره‌ها یکسان بوده‌اند، اگر می‌خواهید اسطوره‌شناسی خاص خود را پیدا کنید کلید راهنما جامعه ایست که با آن پیوند دارید. (کمبل: ۱۳۸۰، ۴۸). هر چند اسطوره در دیدگاه های گوناگون تعاریف و تعابیر متعدد دارد، اما در یک کلام می‌توان آن را چنین تعریف کرد: اسطوره عبارت است از، روایت یا جلوه ای نمادین درباره ایزدان، فرشتگان، موجودات فوق طبیعی و به طور کلی جهان شناختی که یک قوم برای تفسیر خود از هستی به کار می بندد؛ اسطوره سرگذشتی راست و مقدس است که در زمانی ازلی رخ داده و به گونه ای نمادین ، تخیلی و وهم انگیز می گوید که چگونه چیزی پدید آمده، هستی دارد، یا از میان خواهد رفت، و در نهایت اسطوره به شیوه ای تمثیلی کاوشگر هستی است. (دادور:۱۳۸۵: ۲۵).

## فرهنگ

فرهنگ علم در کنار هم زیستن انسان‌ها است. فرهنگ الزامات خوبی، درستی و ارزش‌های اجتماعی نیست. زشتی‌ها و غلط اندیشی‌های اجتماعی هم که منجر به یک قانون ملزم به اجرا می‌شود را هم فرهنگ می‌گویند. فرهنگ یک وسیله سازگاری فرد با محیط خارجی خود و درعین‌حال وسیله‌ای برای ظهور امکانات خلاقانه است. فرهنگ پدیده کلی و پیچیده‌ای از آداب‌ورسوم، اندیشه، هنر و شیوه زندگی است که در طی تجربه‌های تاریخی اقوام شکل می‌گیرد و قابل انتقال به نسل‌های بعدی است . (انوری: ۱۳۸۲،۵۳۴۶).

## ۳.بحث

عمل آیینی به‌عنوان یکی از مهم‌ترین دستاوردهای زیست فرهنگی انسان، از دیرباز نقشی انکار ناشدنی در زندگی مادی و معنوی بشر داشته است. پی‌بردن به اهمیت آیین‌ها، لزوم حفظ و حراست از آنها را تا اندازه زیادی روشن می‌سازد. آیین‌ها هنگامی که در نقش تحقق‌بخش اساطیر ظاهر می‌شوند، امکان بازآفرینی روایت‌های اساطیری را به شکل نمایشی فراهم می‌آورند. در این صورت آیین در ارتباطی تنگاتنگ باهنر، آغازگر کنش و ادبیات نمایشی دانسته می‌شود. با درنظرگرفتن این موضوع تأویل نوشتار ادبی به طور عام و فهم جنبه‌های نمادین این متون به طور خاص، بستگی مستقیم به کشف رابطهٔ آنها با باورها و آیین‌های پیوسته به ایشان خواهد داشت. «ویلیام رابرتسون اسمیت» نظریه‌پرداز اسکاتلندی، از مهم‌ترین متفکرانی است که آیین‌ها را مقدم بر اساطیر می‌داند. او خود تصریح می‌کند که اساطیر تنها برای توضیح خاستگاه آیین‌ها به وجود آمده‌اند. از نگاه او، کارکرد اسطوره تبیین بی‌واسطهٔ جهان نیست، بلکه آنها تنها به تبیین وقایع موجود در مراسم دینی می‌پردازند. این تبیین در بیشتر موارد زمانی صورت می‌پذیرد که آیین‌ها معنا و مفهوم اصیل خود را ازدست‌داده‌اند. با قاطعیت می‌توان بیان کرد که در اکثر موارد اساطیر از آیین‌ها سرچشمه گرفته‌اند، نه آیین

از اساطیر. آیین‌ها نه‌تنها ریشهٔ اساطیر را تشکیل می‌دهند، بلکه هسته مرکزی ادیان باستانی را نیز به وجود آورده‌اند. در اینجا فعل و عمل بر عقیده و باور تقدم دارد. عمل آیینی کلیدی برای دریافت و فهم باورهاست، باورهایی که هسته اصلی اساطیر و ادیان جدید را تشکیل می‌دهند. مفاهیم و باورهای گوناگون را می‌توان از رفتار آیینی ثابت، استنباط کرد.

وابستگی اسطوره به آیین در این نظریه تا آن اندازه عمیق است که اسمیت عقیده دارد، بدون آیین هرگز اسطوره‌ای به وجود نمی‌آمد. اگر اسطوره را در امتداد منطقی آیین‌ها بررسی کنیم، آداب‌ورسوم و سنن، ریشه‌های اسطوره را تشکیل خواهند داد. بدین ترتیب ساختارهای اجتماعی و شرایط روحی حاکم بر فرهنگ‌ها، نقشی پراهمیت در ساخت نهایی اساطیر خواهند یافت. اسطوره الگوهای رفتار اجتماعی انسان را صورت روایی می‌بخشد. جنبهٔ نمادین و شگفت‌آور اساطیر نیز ازآن‌جهت است که آنها صورت شفاهی یا مکتوب اعمال اعجاب‌آور آیینی‌اند. این روایت‌ها بازتابی از رفتارهایی هستند که پیش از آن نیز مقدس پنداشته شده‌اند. نگاهی که اسطوره را در امتداد آیین بررسی می‌کند، جنبه‌های جامعه‌شناسانه، روان‌شناختی و مردم‌شناسانهٔ روایت‌های اسطوره‌ای را موردتوجه قرار می‌دهد. این نظریه در افراطی‌ترین شکلش مدعی بود که اسطوره صرفاً به وجود آمده است تا آیین‌ها را تشریح کند و فلسفه وجودی آنها را توضیح دهد. در تکامل این نظریه باید به سه رویکرد مواجهه انسان‌شناسان با نظریه اسطوره و آیین که مبنای اولیه شکل‌دهنده به روش نقد اسطوره‌ای است، اشاره کرد.

در رویکرد اول کسانی مانند، «سر جیمز فریزر» به تقدم و اصالت آیین نسبت به اصول اسطوره اعتقاد داشتند. از دیدگاه فریزر و کسانی مانند، «اس. اچ. هوک» که مکتب «اسطوره و شعائر» را بنیان نهاد، اسطوره‌ها بیان روایی یا زبانی چیزهایی هستند که شعائر آنها را عملی می‌کنند. دومین نظریه که نماینده شاخص آن «تیلور» است، اسطوره بر آیین تقدم دارد. این نظریه امروز به این دو شکل در میان محققان مورد تأیید نیست و اغلب آنها بر این باورند که اسطوره و آیین اگرچه الگوواره «پارادایم» مشترک دارند، الزاماً نباید یکی از دیگری مشتق شده باشند؛ بنابراین در رویکرد سوم حدود مستقل اسطوره و آیین و تبلور هر یک در دیگری بررسی می‌شود. «جین هریسون»، از متفکران انگلیسی قایل به نظریه اسطوره – آیین، جسورانه خاستگاه ادبیات و بلکه تمامی هنرها را آیین‌ها می‌داند. او می‌گوید بشر رفته‌رفته از این باور دست کشید که تقلید یک فعل موجب تحقق آن می‌شود، اما به‌جای آنکه آیین را وانهد آن را محض آیین انجام داد. آیین محض آیین به‌صورت هنر درآمد که روشن‌ترین نمونه آن نمایش است. (سیگال:۱۳۸۸،۱۰۳).

## میر نوروزی و اسطوره شاه کشی

میر نوروزی ریشه در آیین بسیار کهن‌تری موسوم به «پادشاه مقدس دارد». در ابتدا بشر چنین می‌پنداشت که با توسل به انواع جادوها می‌تواند از مرگ رهایی یابد و موجودی فناناپذیر باشد؛ اما در گذر زمان به این حقیقت تلخ رسید که انسان موجودی میراست و او را از مرگ گریزی نیست. ازآنجاکه خدایان نیز محصول تخیل و اندیشه انسان‌ها بودند، بدیهی بود انسان بدوی خدایان را نیز چون خود میرا بداند. وقتی خدایان آسمانی میرا بودند، پادشاهی که نماینده خدا و یکپارچه جسم بود، از مرگ در امان نبود. اعتقاد بر این بود که خدایان گیاهی، هرسال در زمستان می‌میرد و در موسم بهار رستاخیز می‌یابند و با نیروی دوچندان، طبیعت را بارور می‌کنند. ازآنجاکه پادشاه نماد خدایان گیاهی بود، چنین می‌پنداشتند که پادشاه نیز مستقیماً در باروری طبیعت مؤثر است و هرچه پادشاه قدرتمندتر باشد، آنها نیز از محصولاتی شاداب‌تر و رمه‌هایی فربه‌تری برخوردار خواهند بود.

اما ازآنجاکه پادشاه چون خدای گیاهی قادر به مرگ و رستاخیز نبود، مرگ پادشاه، در دید اقوام بدوی فاجعه‌ای بزرگ تلقی می‌شد، فاجعه‌ای که طبیعت و روند باروری را به‌شدت تهدید می‌کرد. پس برای جلوگیری از این فاجعه، می‌بایست دست‌به‌کار شد، باری به‌محض ظهور کوچک‌ترین نشانه پیری یا سپید شدن مو و یا بیماری در وجود شاه او را می‌کشتند تا روح او در اوج قدرت به جانشین او انتقال یابد و به‌این‌ترتیب روند باروری کاستی نگیرد. در واقع با کشتن پادشاه و نشاندن جانشینی قدرتمند به‌جای او، چنین می‌پنداشتند که پادشاه نیز چون خدایان گیاهی با نیروی دوچندان رستاخیز یافته است. مردمان بدوی معتقد بودند سلامتی خود و حتی جهان پیرامونشان در گرو زندگی پادشاهان یا انسان خدایان است؛ بنابراین طبعاً به‌خاطر سلامتی خود، از پادشاه سخت مراقبت می‌کردند. اما این مراقبت‌ها هرچه دقیق و شدید هم می‌بود، نمی‌توانست مانع پیری و سستی و سرانجام مرگ پادشاه شود. باری بهترین راه این شد که به‌محض بروز نخستین نشانه‌های ضعف و کاستی گرفتن نیروی انسان خدا، او را بکشند و روحش را پیش از آنکه دست خوش زوال قطعی گردد، به جانشین قدرتمندی انتقال دهند. (فریزر: ۱۳۸۴، ۳۲۲ –۲۹۵).

مهرداد بهار به رسمی در کردستان و سودان اشاره می‌کند که تا همین اواخر نیز برگزار می‌شده است. در کردستان در همین «پنجوین» که کنار مرز ماست، اگر شاه پیر شود و نتواند با زنش هم بستری کند، زن و شاه را می‌کشند و پسر جانشین شاه می‌شود. عین این مراسم در دره نیل در سودان وجود دارد. وقتی انگلیسی‌ها به دره سودان می‌روند و تسلط پیدا می‌کنند، می‌بینند که مردم جمع می‌شوند، گودالی می‌کنند و شاه را در گودال می‌نشانند و خاک رویش می‌ریزند. سربازان انگلیسی می‌آیند به حمایت «علی حضرت، شاه محلی را نجات بدهند، اما خود شاه داد و قال می‌کند آقا شما حق ندارید این کار را بکنید. این آیین‌های ماست. می‌گویند دارند تو را می‌کشند، می‌گوید من باید کشته شوم، من پیر شده‌ام و قدرت بارورکنندگی را ازدست‌داده‌ام ...» (بهار: ۱۳۸۴، ۲۷۳). می‌توان احتمال داد که در ایران نیز چنین رسمی رایج بوده است و با رشد دین و اخلاق آثار این آیین سهمناک ازمیان‌رفته است. چراکه آیین میر نوروزی خود تأییدی بر وجود این رسم در ایران است. از دیگر سو، گاه ایرانیان در انتخاب پادشاه، به روش‌هایی متوسل می‌شدند که هرکس قدرتمندتر بود می‌توانست پادشاه شود. این تأکید بر قدرت پادشاه می‌تواند ریشه در اعتقاد ایرانیان به تأثیر مستقیم پادشاه در باروری داشته باشد، به‌عنوان نمونه، گاه در زمان ساسانیان تاج پادشاه را در میان دو شیر می‌گذاشتند و هر یک از دو مدعی که می‌توانست تاج را بردارد، بر اریکه قدرت می‌نشست. (رضی: ۱۳۶۶، ۱۰۸۱). «اگر شاه نقصی داشت او را به سلطنت نمیشاندند، حتی اگر یک‌چشمش کور بود، حتی اگر یک انگشت نداشت. باتوجه‌به همین مسئله معلوم شد که شاه باید مثل خدا کامل باشد. همان‌طور که خدایان نقص ندارند تا بتوانند برکت بخشنده باشند، مقدس بودن شاهان ازاین‌جهت بود ...». (بهار: ۱۳۸۴، ۲۷۴). درهرحال چنان که مشاهده گشت اقوام بدوی با کشتن پادشاهی که کوچک‌ترین نشانه پیری یا ناتوانی در او پدیدار می‌شد با انتقال روح او به جانشینش، عملاً باروری زمین و طبیعت را تضمین می‌کردند. اما این رسم دیری نپایید؛ چرا که باگذشت زمان انسان بدوی به این نتیجه رسید که نمی‌تواند خطر کند و منتظر ناتوانی در وجود شاه باشد: لذا پادشاه را در اوج قدرتمندی و توان می‌کشتند تا بدین‌وسیله روح آسمانی ای که از پیشینیان خود به ارث برده بود در اوج نیرو و چالاکی قبل از آنکه در اثر ضعف حاصل از بیماری و کهن‌سالی آسیب ببیند، به جانشینش انتقال یابد. در واقع بعدها اقوام بدوی به‌جای اینکه منتظر بروز نشانه‌های سستی و پیری در وجود پادشاه بمانند، یک دوره کوتاه تعیین می‌کردند تا در این مدت کوتاه احتمال فرسودگی و شکستگی پادشاه کمتر وجود داشته باشد و پس از به سررسیدن این موعد پادشاه را می‌کشتند و حتی گاه پادشاه، خود، در پایان این موعد خود را می‌کشت.

پس از مدتی این آیین نیز دستخوش تحول شد. در واقع پادشاه با رو آوردن به یک ترفند خود را از مرگی زودهنگام می‌رهانید، یعنی به‌جای این که پادشاه را در پایان یک دوره معین بکشند، پادشاه برای چند روز از سلطنت برکنار می‌شد و شخص دیگری به‌جای او می‌نشست. همه لوازم پادشاه از جمله تاج‌وتخت و حتی زنان حرم‌سرای او، در اختیار پادشاه ساختگی «دروغین» قرار داده می‌شد، تا در این مدت محدود باتوجه‌به اختیارات تامی که به او تفویض شده بود، در اوج عیش و عشرت فرمانروایی کند. پس از به سررسیدن مهلت مقرر همه امتیازات اعطایی از وی سلب می‌شد و او را به‌جای پادشاه واقعی می‌کشتند و پادشاه واقعی دوباره بر مسند و فرمانروایی می‌نشست. در واقع پس از پایان مراسم و بازگشت پادشاه واقعی به مسند قدرت، گویی او دچار رستاخیز شده بود. یعنی یک‌بار در هیئت پادشاه دروغین مرده و سپس دوباره باقدرت تمام به زندگی برگشته است. ازاین‌رو می‌توانست زین پس باروری روبه‌رشد محصولات و چهارپایان و حتی انسان‌ها را تضمین کند. مهرداد بهار دلیل این امر را تحول جامعه از مادرسالاری به پدرسالاری می‌داند. (بهار: ۱۳۸۴، ۳۹۱). چنان که مشاهده شد شاید نیازی به هیچ توضیحی نباشد که آیین میر نوروزی نیز در واقع حالت بسیار تعدیل‌شده کشتن پادشاه مقدس در گذشته‌های دور بوده است که با رشد اخلاق به‌تدریج موارد مغایر بافرهنگ جامعه از آن زدوده شده است. به‌عبارت‌دیگر آیین میرنوروزی نیز یک جشن باروری بوده است که ایرانیان برای تضمین محصولات بیشتر و باطراوت‌تر به‌جای کشتن پادشاه به‌صورت نمادین او را چند روزی از سلطنت برکنار می‌کردند و دیگری را بر جای او می‌نشاندند و بعد از پایان یافتن مدت محدود، پادشاه واقعی که گویا شکل رستاخیز یافته خدای نباتی بود، با قوایی مضاعف بر تخت می‌نشست و به‌این‌ترتیب باروری زمین و شادابی محصولات تضمین می‌شد. اما در آیین میر نوروزی از کشته شدن پادشاه ساختگی اثری نبود و تنها در پایان مراسم چند سیلی می‌خورد و مورد ریشخند واقع می‌شد. این امر طبعاً حاصل متعادل شدن آیین پادشاه مقدس در گذر زمان بوده است. یعنی به‌جای کشتن پادشاه دروغین تنها به آزار و اذیت او بسنده می‌شد. هرکدام از این جشن‌ها فلسفه وجودی خاصی داشته و باشکوه تمام برگزار شده است. چنان‌که قزوینی از برگزاری این جشن تا سال ۱۳۰۲ شمسی در ایران خبر می‌دهد. رضا شاه نیز اگر چه به دلیل سیاسی، برگزاری این آیین را ممنوع اعلام کرد، اما پس از برکناری او، دیگربار این جشن ازسرگرفته شد. (کراسنوولسکا:۱۳۸۲،۲۳۵).

## میر نوروزی در کردستان

بی‌گمان مراسم میر نوروزی در سرتاسر کردستان و مناطق کردنشین در کشورهای: ترکیه، ارمنستان، سوریه، عراق، ایران، افغانستان و تاجیکستان به شیوه‌های گوناگون و مخصوص به آن دیار و منطقه برگزار می‌گردد که برای آشنایی با اساس و تاریخچه آن‌ها باید در آثار دانشمندان کرد همچون: «احمدخانی»، «پیره میرد سلیمانیه‌ای» و «استاد گیوموکریانی» مراجعه کرد.

برگزاری «جشن امیر بهاری» از گذشته‌های بسیار دور در شهر مهاباد معمول بوده و اهالی شهر از میان خود یک مرد عامی را به حکومت موقتی انتخاب می‌کردند. به‌قرار معلوم در زمان‌های پیشین امیران و حکام، محض تابعیت سنت عمومی، در آن چند روز خود را بر حسب ظاهر از امارات و حکومت خلع می‌کرده و حکومت و امارات را با جمیع لوازم ظاهری آن، از فرمانروایی مطلق و اطاعت عموم عمال دیوان و اوامر و نواحی به امیر بهاری واگذار می‌نموده‌اند. «اعیان و اشراف لباس‌های عالی و جواهرنشان، تاج مجلل با گوهرهای قیمتی، کمربند و بازوبند شاهانه، اسب و چکمه و مهمیز و شمشیر و خنجر و اسلحه‌های گران‌بهای خود را در

اختیار امیر بهاری می‌گذاشتند و اهالی شهر هرچه اسب و قاطر و زروزیور وسایل تزیین و تشریفات داشتند، برای اجرای مراسم جشن به‌عنوان امانت در اختیار هیئت‌مدیره امیر بهاری می‌گذاشتند». مراسم میر نوروزی در نخستین چهارشنبه سال در یکی از میدان‌های بزرگ شهر و درحالی‌که امیر بهاری تاج مجلل و یک دسته‌گل نوروزی و پر طاووس بر سر داشت و بالای سرش پرچم و چتر برمی افراشتند با طلوع آفتاب بر مسند امارات می‌نشست. سپس مرد کوپال زیوین خود را به پیشگاه امیر بهاری می‌رساند و تعظیم‌کنان کسب اجازه می‌کرد تا وزیر و گزیر و خدمتگزاران آستانه امیر بهاری را معرفی کند. امیر بهاری اجازه می‌فرمود و گوپال زیوین کهن وزیر وفادار، وزیر دست راست، وزیر دست چپ (گزیر)، میرزا و خدمتگزاران را معرفی می‌نمود. «لازم به توضیح است که گوپال زیوین یعنی گوپال سیمین، به مردی گفته می‌شود گوپال سیمین در دست دارد و همیشه در آستانه امیر بهاری حاضر است و مواقع حرکت امیر بهاری، مرد گوپال سیمین، گوپال بر دوش، با دلقک در پیشاپیش مرکب امیر بهاری راه می‌افتند و همچنین (گزیر) کارمند، مأمور مخصوص او را گویند». مراسم میر نوروزی به‌مجرد جلوس امیر بهاری آغاز شده و قاطبه اهالی شهر و اطراف برای عرض تبریک و شرکت در جشن که یک وظیفه اجتماعی و ملی بود، شرفیاب پیشگاه امیر بهاری می‌شدند. به‌محض اعلام اطاعت و انقیاد قاطبه اهالی، امیر بهاری با نگهبانان خود که گاهی از چند هزار مرد مسلح تجاوز می‌کرده است، با جلال و شکوه تمام درحالی‌که سکنه را به دنبال داشت به‌عنوان کاروان شادی در کوچه‌های معتبر شهر و بازار گشتی می‌زد و درحالی‌که بازار به‌کلی تعطیل می‌شد، برای عزل امیر و یا حاکم واقعی به نزد او می‌رفت. جشن امیر بهاری در شهر مهاباد به‌کرات موجب برانگیختن احساسات مردم علیه حکام ناصالح بوده و سکنه شهر با استفاده از موقعیت، امیر یا حاکم حقیقی را کتک زده و یا کشته‌اند.

امیر بهاری درحالی‌که پرچم فیروزی امارت بهاری را برمی افراشت به مقر خود بازگشته و بر مسند امارت خود می‌نشست و به شکایات مردم رسیدگی و همچنین مسخره‌ترین دعاوی را قضاوت می‌کرد. گناهکاران را که عبارت از دروغ‌گویان، رباخواران، فتنه برانگیزان و ... بودند، با عناوین مسخره‌ای به مردم معرفی و محکوم به مجازات و ادای جریمه نقدی می‌کردند و اغلب چند تازیانه هم حلال جانشان می‌کردند. منتها در جرایمی که تعیین می‌شد یک هزارم آن اخذ می‌گردید و اشخاصی که جلب یا احضار می‌شدند، محض متابعت سنت عمومی چندین برابر جریمه را می‌پرداختند و تحف و هدایای قابل‌توجهی هم به‌عنوان احترام به دستگاه امیر بهاری تقدیم می‌کردند. احکام جالبی از سوی امیر بهاری و وزیر دست راست و وزیر دست چپ او صادر می‌گردید. طبق فرمان امیر بهاری حاکم باید زندانیان بی‌گناه را آزاد کند و خانواده‌هایی که با هم اختلاف دارند فوری آشتی نمایند و از طرفی ثروتمندان باید زکات خود را مطابق شرع به فقرا بدهند. فردا باید بر روی رودخانه پلی عالی ساخته شود. هرکس موظف است که دوروبر منزل خود را تمیز نگاه دارد. هرکس از این فرامین سرپیچی کند طبق امر امیر بهاری به ده ضربه شلاق و یک روز زندان محکوم خواهد شد. وزیر دست چپ این احکام را صادر می‌کرد و به نام امیر بهاری دستور می‌داد که: باید تمام مردان امروز نصف سبیل خود را بزنند و گرنه فردا کسانی که از این دستور شانه خالی کرده‌اند، گوششان بریده خواهد شد. حاکم شهر موظف است تا فردا صبح کاخی از سنگ مرمر اعلا بنا کند وگرنه باید شهر را برای همیشه ترک کند. از امروز تا فردا جوانان از ۱۳ سال به بالا باید زن بگیرند وگرنه اجباراً باید با یک پیرزن ۸۰ساله ازدواج نمایند. بر طبق فرمان امیر بهاری کلیه شهرنشینان فردا باید به دهات نقل‌مکان کرده و دهاتی‌ها به شهر بیایند و.. ایام جشن میر نوروزی از سه روز تا پانزده روز طول می‌کشید، لذا: بعد از چند روز، امیر بهاری قصد سیروسفر می‌کرد و به یکی از سیاحت گاه های مشهور: دهکده‌های لاچین، قلعه رسول سیت، کانی شیخان و حاجی مامیان، می‌رفت. علاوه بر

کارگزاران، وابستگان و خدمتگزاران امیر بهاری، اکثر جوانان و هنرمندان و اهل حال در رکاب امیر بهاری به گردش و تفریح می‌رفتند و از پولی که جمع‌آوری می‌کردند برای مستحق‌ترین جوانان غالباً زن می‌گرفتند و هفت شبانه‌روز رقص و پایکوبی و شادی می‌کردند. در آن ایام انواع تفریحات از قبیل: تیراندازی، اسب‌سواری، کشتی، موسیقی و آوازخوانی انجام می‌دادند و بعد از انجام مراسم به شهر باز می‌گشتند.

شگفت‌انگیزتر از انتخاب امیر بهاری سقوط وی از دستگاه حکومت است. زیرا امیر بهاری به‌محض خندیدن و یا صحبت‌کردن با یک نفر (غیر از وزیران و مرد گوپال سیمین) مفتضحانه عزل می‌شد. علی‌الخصوص هنگامی که مردم مصمم به پایان‌دادن جشن بودند، بیشتر فشار می‌آوردند و دلقک مسخرگی‌هایی می‌کرد که امیر را بخنداند. امیر بهاری نیز از ترس ازدست‌دادن حکومت، خود را به محل امن یا خانه یکی از محترمین می‌رساند و ناگهان در می‌رفت و خود را از مهلکه دور می‌کرد. اگر امیر بهاری در نقشه خود یعنی پناه بردن به یک مأمن محفوظ شکست می‌خورد، به دست جماعت رسوا می‌شد و مورد کتک‌کاری و توهین قرار می‌گرفت و لذات دوران امارت را فراموش می‌کرد و هرگز هوس امیر شدن و حکم‌فرمایی چندروزه را به قلب خود راه نمی‌داد. بدین صورت امارت صوری و کوتاه امیر بهاری به پایان می‌رسید و کارها دوباره به مسیر عادی خود بازمی‌گشت.

مطابق مراسم میر نوروزی مهاباد، اعضای تشکیلات امیر بهاری یا میر نوروزی به‌قرار زیر است:

امیر بهاری: یا همان میر نوروزی

کهن وزیر: که به زبان کردی به وی «پیری ژیر» گویند. یعنی پیر خردمند و مرد عاقل که گاهی برای حل معضلات و مشکلات با او مشاوره می‌کردند و معمولاً پیران شوخ و بذله‌گو را برای این سمت انتخاب می‌کنند.

وزیر دست راست: که از طرف امیر بهاری معمولاً احکام معتدل و منطقی و قابل‌اجرا صادر می‌کرده است.

وزیر دست چپ: که از طرف امیر بهاری معمولاً احکام مسخره و عجیب، فرامین خلاف توازن اخلاقی و غالباً غیرقابل‌اجرا صادر می‌کرده است.

میرزا: عبارت از یک نفر باسواد بود که در دستگاه امیر بهاری سمت دبیری و کاتبی داشت.

فراشان و خدمتگزاران: تعداد آنها معلوم نبود؛ ولی وظایف آنها معین بوده است.

دسته خنجر زنان یا جلادان: که غالباً لباس سرخ می‌پوشیده‌اند.

مرد گوپال زیوین: چنان‌که معرفی شد مردی بود که یک گوپال سیمین بزرگ در دست داشته و مأمور ابلاغ فرمان‌های امیر بهاری بوده است.

دسته موزیک: تمام هنرمندان و نوازندگان به طور افتخاری در دسته موزیک انجام‌وظیفه می‌نمودند و گاهی تعداد آنها به ۲۵ نفر رسیده است.

آوازخوانان و سرودخوانان: گاهی به‌صورت دسته‌جمعی گاهی نوبتی و گاهی هم به‌صورت مشاعره آواز می‌خواندند. تعداد آوازخوانان گاهی بیش از ۱۰۰ نفر بوده است. بهترین خواننده در مسابقه جشن امیر بهاری تعیین و از طرف امیر بهاری مفتخر به دریافت لقب و جایزه می‌شده است.

وشکه رن: که غالباً لباس او را از پوست حیوانات از قبیل شیر و پلنگ و اگر به دست نمی‌آمد از پوست گوسفند درست می‌کرده‌اند. هزاران زنگولهٔ کوچک به لباس او آویزان بود و به شانه‌ها و سینه‌اش آینه نصب می‌کردند. وی «کاله شمامه بندی» – یک نوع کفش ابریشمی در مهاباد درست می‌کردند – یا «کلاش» به‌جای کفش می‌پوشید. انواع حرکات و سکنات و اطوار مسخره درمی‌آورد و به هرکس هرچه دلش می‌خواست می‌گفت به جز امیر بهاری که از متلک‌های جالب و احیاناً زننده او معاف بود. وی بی‌شباهت به دلقک‌های درباره قاجاریان و سایر شاهان ایرانی نبود با این تفاوت که این دلقک‌ها گاهی شاه را نیز به استهزاء و تمسخر می‌گرفتند و از کارهای وی تقلید می‌نمودند. (ایوبیان:۱۳۴۱، ۱۲).

## ۴.نتیجه‌گیری

انسان عهد اساطیر به علت نیازهای مادی و معنوی‌اش برای رسیدن به صلح ابدی با جهان پیرامون خود مجبور بوده است که یک‌رشته آیین‌ها را اجرا کند. این آیین‌ها که هدف اصلی آنها برقراری ارتباط با خدایان و مظاهر مختلف حیات است، با اسطوره همراه‌اند تا جایی که اسطوره را نمی‌توان از آیین جدا کرد. اساطیر، تاریخ سازند و به‌تبع آن نمودهایی چون: عقاید مذهبی، آداب‌ورسوم اجتماعی و به‌طورکلی فرهنگ را نیز خلق می‌کنند که در ساختار و پایه بنیادین آنها تکرار الگوهای نخستین با تنوع و تفصیلی متفاوت قابل‌شناسایی است. اهمیت و ضرورت وجود اسطوره در نظر رولان بارت تااندازه‌ای است که به انتها رسیدن اسطوره را به معنای بی‌حرکت شدن جهان می‌داند. اسطوره روایت‌های نمادینی است که نشان می‌دهد هر قومی از کجا آمده و جهانش چگونه پدیدآمده است. در واقع اساطیر هر قوم آفرینش، زندگی مرگ و پایان جهان را به شکل سمبولیک و در قالب نقاشی، موسیقی و رقص‌های آیینی برای مردم بیان می‌کنند. تمامی شواهد گواه بر هم داستان بودن اسطوره و آیین است. این دو آن‌چنان در هم ادغام شده‌اند که در قالب کارکرد اولیه، حیات خود را تا زمانی امتداد می‌دهند که یکی از دیگری نماند. ما با اسطوره زندگی می‌کنیم، به آنها پناه می‌بریم، نقدشان می‌کنیم، تکریم شان می‌کنیم و در گفتارهای روزمره ما همواره جاری و ساری‌اند. تمدن‌های بزرگ نظیر ایران همواره آوردگاه و مخزن گران‌بهای اساطیر بسیاری بوده‌اند که جای تحقیق و تتبع فراوان دارند. ما باید از اسطوره‌های باستانی و هویتی خود در ادبیات و هنر بهره بگیریم. البته نه به آن صورت که این اسطوره‌ها را مدام به‌صورت گذشته تکرار کنیم. بلکه باید اسطوره پردازی کنیم. کمبود پژوهش باعث شده بسیاری از آیین‌ها و سنت‌ها از دست بروند ما باید آیین‌ها و پژوهش‌ها را با تئاتر مرتبط کنیم. در این راستا نکته مهم آن است که نسبتی دیرینه و ازلی میان آیین و نمایش وجود دارد، زیرا نمایش از دل آیین‌ها برخاسته و این نسبت انفکاک‌ناپذیر است. ولی باید باورداشت که آیین نمایش نیست، بلکه جریانی جامعه‌شناختی است تا به یکی از پدیده‌های هستی شناسانده انسان که نسبت او با دنیای پیرامون و عالم ماورا است، پاسخ دهد و به‌نوعی یک نیاز معنوی، لذت، آرمان

و دغدغه را ابراز کند. یکی از وجوه بارز آیین‌ها، وجوه نمایشی آن است؛ بنابراین باید سعی کنیم به دنبال آیین‌هایی برویم که از بار نمایشی بیشتری برخوردار باشند. آیین‌ها هم از جنبه جامعه‌شناختی و هم از دو جنبه مردم‌شناختی و روان‌شناختی حائز اهمیت‌اند. ویژگی مشترک آیین‌ها عبارت‌اند از آنکه موسیقیایی اند، نمایشی‌اند و از لباس و رنگ‌های آیینی استفاده می‌کنند. علاوه بر اینکه آیین‌ها جنبه مشارکتی دارند و طبعاً روحی جمعی در آن جاری است، همیشه پیامی را القا می‌کنند یا موضوعی را تداوم می‌بخشند یا به‌صورت سنتی تکرار می‌شوند. با این اوصاف آنچه که بسیار مدنظر ماست و با تئاتر نیز ارتباط دارد، همان جنبه نمایشی بودن آنهاست. در ایران جشن‌های ملی بسیاری وجود داشته است که می‌توان به‌عنوان نمونه به عید نوروز، جشن مهرگان، جشن سده، چهارشنبه‌سوری، جشن یلدا و کوسه برنشین اشاره کرد. هرکدام از این جشن‌ها فلسفه وجودی خاصی داشته و باشکوه تمام برگزار شده است. از جمله این جشن‌ها، آیین میر نوروزی است. چنان‌که قزوینی از برگزاری این جشن تا سال ۱۳۰۲ شمسی در ایران خبر می‌دهد. رضاشاه نیز اگرچه به دلیل سیاسی برگزاری این آیین را ممنوع اعلام کرد، اما پس از برکناری او، دیگربار این جشن ازسرگرفته شد. آیین میر نوروزی یکی از جشن‌های باشکوه ایرانیان در عید نوروز بوده و ریشه در آیین کهن‌تری موسوم به پادشاه مقدس داشته است. آیین میر نوروزی، تنها برای شادی و تفریح صرف نبوده، بلکه یک جشن بارورانه بوده که نیاکان ما، برای تضمین باروری طبیعت برگزار می‌کردند. ازاین‌رو تمام مناسک این جشن معنادار بوده و از جنبه‌های نمایشی قابل‌اعتنایی برخوردار است و می‌تواند به‌عنوان مناسب‌ترین منبع برای استفاده درام‌نویسان در تولید آثار دراماتیک ایرانی بومی قرار گیرند. هنرهای نمایشی ما اگر از آیین‌ها بهره نگیرند باز گوینده رمز و راز زندگی نخواهند بود.

## مراجع

۱- ادموندز، سیسیل جی، ۱۳۸۲. «کردها، ترک‌ها، عرب‌ها»، ترجمه ابراهیم یونسی، تهران: انتشارات روزبهان.

۲- انوری، حسن، ۱۳۸۲ . «فرهنگ بزرگ سخن»، جلد ششم، چاپ دوم، تهران: نشر سخن.

۳- ایوبیان، عبدالله، ۱۳۴۱ . «میر نوروزی یکی از مراسم کهن در کردستان»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم‌انسانی تبریز، شماره ۶۰ ص ۱۱۲- ۹۹.

۴-براکت، اسکار گروس،۱۳۸۹ . «تاریخ تئاتر جهان»، ترجمه هوشنگ آذری ور، چاپ پنجم، تهران: انتشارات مروارید.

۵- بهار، مهرداد،۱۳۸۴. «از اسطوره تا تاریخ»، تهران: انتشارات چشمه.

۶- بهار، مهرداد، ۱۳۸۶. «پژوهشی در اساطیر ایران»، چاپ دوم، تهران: انتشارات آگاه.

۷-بیضائی، بهرام،۱۳۸۰. «نمایش در ایران»، چاپ دوم، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

۸- پرتو، بابک،۱۳۹۳. «اسطوره و آیین»، تهران: نشر کتابدار.

۹- خرمشاهی، بهاءالدین، ۱۳۷۲. «حافظ نامه»، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی و صداوسیمای جمهوری اسلامی ایران.

۱۰- دادور، ابوالقاسم، منصوری، الهام، ۱۳۸۵. «در آمدی بر اسطوره ها و نمادهای ایران و هند ، در عهد باستان»، چاپ اول،تهران، انتشارات کلهر.

۱۱- ذوالنور، رحیم، ۱۳۷۲. «در جستجوی حافظ»، تهران: انتشارات زوار.

۱۲- رضا، هاشم، ۱۳۶۶. «فرهنگ نام‌های اوستا»، (سه جلد) ، تهران: انتشارات فروهر.

۱۳- ستاری، جلال، ۱۳۷۹. «جهان اسطوره‌شناسی ۳»، تهران: نشر مرکز.

۱۴- سیگال، رابرت آلن، ۱۳۸۸. «اسطوره»، ترجمه احمدرضا تقاء، تهران: نشر ماهی.

۱۵- شکنر، ریچارد، ۱۳۸۶. «نظریه اجرا»، ترجمه مهدی نصرالله‌زاده، تهران: انتشارات سمت.

۱۶- عارف، محمد،۱۳۸۸. «درخت گیان»، چاپ اول، تهران: انتشارات ناثیری.

۱۷- فریزر، جیمز جرج،۱۳۸۴. «شاخه زرین، پژوهشی در جادو و دین»، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: انتشارات آگاه.

۱۸- قزوینی، محمد، ۱۳۲۴. «شاهدی دیگر برای میر نوروزی»، مجله یادگار، سال اول، شماره ۱۰، ص ۶۶-۵۷.

۱۹- کراسنوولسکا، آنا،۱۳۸۲. «چند چهره کلیدی در اساطیر گاه‌شماری ایرانی»، ترجمه ژاله متحدین، تهران: انتشارات ورجاوند.

۲۰- کمبل، جوزف، ۱۳۸۰. «قدرت اسطوره»، ترجمه عباس مخبر، تهران: نشر مرکز.

۲۱- مکی، ابراهیم، ۱۳۷۱. «شناخت عوامل نمایش»، چاپ دوم، تهران: انتشارات نمایش.

۲۲- نسل شریف، افسانه، ۱۳۸۶ . «خلاقیت نمایشی»، چاپ هشتم، تهران: انتشارات راه اندیشه.

۲۳- هینلز، جان راسل،۱۳۸۹ . «شناخت اساطیر ایران»، ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ چهارم، تهران: انتشارات اساطیر.

۲۴- یاحقی، محمدجعفر، ۱۳۷۵ . «فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی»، تهران: انتشارات سروش.

**Analyzing the theatrical aspects and the ritual origin of Mirnorozi in the culture of the ancient Iranian people**

**Abstract**

Ritual practice, as one of the most important bio-cultural achievements of man, has had an undeniable role in the material and spiritual life of mankind since long ago. Realizing the importance of rituals makes the need to preserve and protect them clear to a great extent. Rituals are intangible and subjective in the belief of the common people, and like monuments and ancient works, they will not remain objectively in the cultural heritage of a nation, and over time, they may be removed from the history of a nation and forgotten. For this reason, dealing with these themes is one of the most important studies of art researchers. The main goal of the article is to analyze the theatrical aspects and the ritual origin of Mir Nowrozi in the culture of the ancient Iranian people. The main question of the article is, what was the purpose of holding this celebration? In this essay, the author has tried to present a comprehensive picture of this celebration to the reader. To answer this question, the qualitative research method has been recognized as a suitable method. The findings of the research show that Mir Nowruz ceremony was not only for happiness and fun, but it was a fertility celebration that our ancestors held to ensure the fertility of nature. Therefore, all the rites of this celebration are meaningful and have considerable theatrical aspects. The current research method based on the goal; It is fundamental and with a descriptive-analytical approach and the data is collected based on library sources. According to the nature and objectives of the research, this research is a case study.

**Key words:** ritual, drama, Mir Nowrozi, culture, ancient Iran

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

# هنر و زیبایی از نگاه شیخ شهاب الدین سهروردی و تاثیر حکمتِ نور بر هنر اجرای ایرانی

حمیدرضا افشار
گروه آموزشی نمایش، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۸/۳۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۲۵

## چکیده

هدف اصلی این مقاله، بررسی آراء شیخ شهید در باب هنر و زیبایی با تکیه بر فلسفه ی نوری ایشان و تأثیر آن بر هنر اجرای ایرانی می باشد. در واقع به موازاتِ اینکه تفکرات شیخ شهید ارائه می گردد، معادلِ تأثیراتِ تفکرِ این فیلسوف مسلمان بر اندیشه ی هنرمندان ایرانی آورده می شود تا خواننده بتواند مقایسه ای تطبیقی در باب موضوع مطرح شده برقرار کرده و با موضوعِ مقاله درگیر شود. در این پژوهش ابتدا بحثی کلی پیرامونِ نسبت هنر و حکمت ارائه شده و سپس دیدگاه شناخت شناسی «سهروردی» با این نیت که بتواند چشم اندازِ تفکرات این حکیم فرزانه را در حجم اندکی بیان کند ارائه شده، تا خواننده هم به شناخت کلی در مورد ایشان دست یابد. سپس وارد مقوله ی نور شده و معنا و جایگاه آن در قرآن، احادیث و دیگر مذاهب مورد بررسی قرار گرفته است تا مقدمه ای باشد برای ورود به مقوله یِ حکمت نوریِ «سهروردی»، علی الخصوص نور «خُرَه» که در حکمت اشراقی وی از جایگاهی والا برخوردار بوده است. سپس تأثیراتِ تفکراتِ ایشان در آثارِ هنرمندان ایرانی با نگاهی کلی مورد پژوهش قرار گرفته است.

**واژه های کلیدی:** حکمت نوری، هنر ایرانی، سهروردی

## ۱.مقدمه

«سهروردی» (۸۷-۵۴۹ هـ ۹۱-۱۱۵۴) دوره ای کم تر از چهل سال در سده ششم هـ / دوازدهم م زندگی کرد و قویاً مجموعه ای مطمئن در بکارگیری مکتب فلسفی جدیدی در جهان اسلام به عنوان مکتب فلسفی اشراقی یا حکمت الاشراق بنیان نهاد (تسلیمی، ۱۳۸۹: ۲۲۵).

اساس حکمت اشراقی «سهروردی»، «نور» است. " اشراق، تابیدن نور در دل ظلمت است. در اندیشه اشراقی ظلمات نیز همه از نور مشتق می شوند؛ به عبارتی نور اصل است و ظلمت وجود تبعی دارد " (کمالی زاده، ۱۳۸۹: ۲۹). آراء «سهروردی»، رویکردی مستقیم به مقوله ی هنر ندارد و در مجموعه آثار ایشان به زحمت می توان سخنی راجع به مقوله ی هنر استخراج کرد. اما با این همه، شیخ شهید یک رشته مبادی مابعدالطبیعی ارائه کرده است که بر آن مبنا می توان مبانی هنر سنتی را تدوین کرد. " در اندیشه ی «سهروردی»، «زیبایی» امری عینی و مینوی است که با حفظ هویت ملکوتی خویش به عالم ملک آمده و در آغاز آفرینش در آدم ابوالبشر به ودیعه نهاده شده است. بنابراین زیبایی حسی نشانه ای است از زیبایی عالم انوار " (همان: ۱۴۱). بر این مبنا می توان حکمت اشراقی را نوعی زیبایی حسی دانست که مقصود آن رجعت به عالمی والا است که از طرف ذات باریتعالی در جان آن ودیعه نهاده شده است. هنر می تواند زمینه ی تحقق این رجعت حقیقی باشد. چراکه دو مقوله ی هنر و حکمت در هم تنیده شده اند.

" هنر و حکمت هر دو از طریق شهود اعم از شهود خیالی و شهود عقلی دریافت می شوند و به زبان رمز بیان می گردند. حکیم و هنرمند اشراقی هر دو اصل حقیقت و زیبایی را در آن عالم مشاهده می نمایند و در این عالم به زبان رمز بیان می کنند. اما این عقل شهودی، سرچشمه ای الهی دارد و همچون عقل استدلالی همگانی نیست و از طریق فکر حاصل نمی شود، بلکه به صاحب ریاضت و مجاهدات اعطاء می گردد. از این طریق است که هنرمند می تواند آن بصیرت فرشته خویانه را که منبع تمامی هنرهای قدسی است به دست آورد " (همان: ۱۴۴-۱۴۵). عالم ملکوت یا عالم خیال نزد «سهروردی» حد واسط عالم معقول و یاجبروت و عالم محسوس قرار می گیرد (همان: ۴۳).

«سهروردی» هر زیبایی و کمال را موهبتی از ذات باریتعالی می داند و می گوید: " ذات نخستین، نور می شود و همه چیزها را بوجود می آورد و با اشعه ی خود به آنها حیات می بخشد، همه چیز در این جهان پرتو از نور ذات اوست " (امامی فر، ۱۳۹۱: ۹۸). بر این اساس می توان گفت: " در نماد پردازی احدیت هیچ گزینه ای شایسته تراز نور نمی توان یافت. از این رو هنرمند مسلمان بر آن است تا به هر دست افزار، اثر خویش را به پرتوی از نور متصف نماید " (لینگز، ۱۳۹۱: ۳۳). دغدغه ی پژوهش حاضر، شناسایی آراء شیخ شهید در باب هنر، زیبایی و حکمت نوری ایشان و ارتباط آن با هنر ایرانی و تأثیرش بر اندیشه و عمل نگارگرِ مسلمان می باشد.

## ۲.نسبت هنر و حکمت

حکمتی که هنرایرانی بر آن استوار است، چیزی جز جنبه ی خردمندانه خود نیست و به قول «توماس آکوئیناس»: هنر بدون حکمت هیچ نیست. حقیقت و حکمت هنر ایرانی در گذشتن از ظواهر کثرت و رسوخ به باطن امور و شهود فقر ذاتی و عدم ماهوی آنان در قبال حق است که این خود عین شهود ماهیات در حضرت علمی و اعیان ثابته است. هنر ایرانی بر اساس تفکر فلسفی بیان

گردیده و این تفکر، تفکر جاودانگی خداوند و فنا موجودات و کائنات است. چنانکه در سوره ی «الرحمن» آیه ۲۷ آمده «و یبقی وجه ربک ذوالجلال و الاکرام»، بر این اساس دوام و بقای هر چیزی به خواست خداوند مرتبط می گردد و این دوام و قوام ثباتی ندارد، برای اینکه هر چیزی با اراده خداوندی، قابل تغییر و تحول است (صادقپور، ۱۳۹۲: ۷۹-۸۱).

«سهروردی» نظری خاص پیرامون تاریخ فلسفه و سرچشمه حکمت ارائه می دهد. طبق نظر وی، خمیره ی ازلی حکمت به هرمس، که او را «ابوالحکماء» می خواند، از عالم علوی القاء شده است. از این رو حکمت علم قدسی است. به نظر اصحاب جاویدان خرد، هنر مبتنی بر علم قدسی است که بدان نظم می بخشد و بدون آن، هنر هیچ وجه و دلیلی نخواهد داشت (کمالی زاده، ۱۳۸۹: ۱۴۳).

## ۳.شناخت شناسی شهاب الدین سهروردی

«سهروردی» با قرار دادن بنیان فلسفه اش بر نور، این توانایی را یافت که دو اندیشه ی مهم را معرفی کند که تفکر، ممکن است همانند بذرهای نظام کامل باشند که یکی کثرت و انتقال تدریجی و دیگری ظهور و خودظهور (خودآشکاری) است. «سهروردی» شناخت را تنها ضمانت یقین، ارتباط و مطابقت شناخت با واقعیت می داند. زیرا وجود، گونه ی بنیادی تر شناخت است که به شکل بستگی ندارد و مانند تجربه ی درد انکارناپذیر است. طریقه ی اول شناخت، ارائه دهنده ی علم حضوری، که خودآگاهی است و برای هر موجود زنده فی نفسه وجود دارد و مانند وضوحی شفاف به واسطه باز نمود و ظاهر خودش، نشان می دهد. در واقع وجود پاکی و نور ساده به صراحت یکسان است و به عنوان خودآگاهی و وجود خودآگاهی صعود کننده و شامل خداست. پس چگونه فیلسوف این خود آگاهی را در می یابد؟ چشم انداز اشراق در بسیاری از انواع تجربیات زاهدانه مستحب (شامل چله نشینی و امتناع از خوردن گوشت) باید بکار گرفته شود که خودش را از ابهام های این جهان جدا می کند و برای تجارب انوار عالم آماده می سازد. چون فیلسوف خودش را از لحاظ معنوی تزکیه و پالایش کرده و آماده دریافت نور الهی است، با بصیرتهای مکاشفه ای انوار که شکلی مبنی بر شناخت واقعی است اجرا و پاداش خود را می گیرد. در این مرحله کسی که به اشراق رسیده بایستی فلسفه استدلالی تجزیه و تحلیل تجربه را، به همان طریق با تجربه حسی بکار برد. نسبت میان علم لدنی، معرفت شهودی و فلسفه اشراق مقایسه میان مشاهده ی آسمانها و افلاک و حتی بهشت با ستاره شناسی است. بخش اصلی مطالب نوشتاری «سهروردی» وفادار به این مرحله ی آخری از تجزیه و تحلیل عقلانی و طبقه بندی آن است، گرچه وی در برخی مواقع بازگو کننده ی تصورات خود بوده است. روایات، عملکردی آموزشی و پرورشی دارند و به راستی شخصیت محوری در این روایتها، اغلب راهنما و مرشد است که خداوند گونه های بشری، ودر برخی مواقع با این وجود نه منحصراً ولی به عنوان «جبرئیل» مشخص شده است (تسلیمی، ۱۳۸۹: ۲۲۷-۲۲۸).

## ۴.معنای نور

«نور»، مترادف «ضیاء» و «ضوء» و «روشنایی» است. در لغت و در اصطلاح علوم نور و ضوء اندکی متفاوتند. ضوء، «نورِ ذاتی شیء» مضی و کیفیتی است که کمال بالذات شیء شفاف- از آن جهت که آن شیء شفاف است- محسوب می شود. اما نور از غیر خود مستفاد شده و کیفیتی است که جسم غیر شفاف از آن بهرمند شده و شفافِ بالفعل می گردد (نوربخش، ۱۳۸۴: ۳۹-۴۰).

## ۵.نور در قرآن

سرچشمه ی اصلی آراء حکما و عرفای اسلامی قرآن و سنت است و همه ی آن ها در ذکر نور وجود یا وجود نوری، از آیات قرآنی تأثیر فراوانی گرفته اند.

" در قرآن چهل و سه بار کلمه «نور» و بیست و سه بار کلمه «ظلمت» آمده است. نیز این دو کلمه یازده بار در کنار یکدیگر مطرح شده است. «نور» در همه موارد به صورت مفرد و «ظلمات» به صورت جمع آمده و معانی آنها در موارد مختلف متفاوت است. برای نمونه گاه مساوی و معادل تورات و انجیل و عدیل هدایت است و گاه، به معنای بینایی و کوری بکار رفته است. گاه مساوی با پیامبر(ص)، دین حق و راه راست و کتاب آسمانی و قرآن آمده است. گاه نیز به معنای اجر و پاداش بکار رفته و گاه منظور نورِ حسی است. نور در برخی آیات کنایه از ایمان و رهبر و راهنماست و ظلمات، کنایه از کفر و راه باطل و گمراهی است " (نوربخش، ۱۳۸۴: ۴۰-۴۱). هنگامی که سخن از ذکر نور در قرآن است، اذهان بی واسطه سوره نور را به یاد می آورند و از میان آیات این سوره، آیه مشهور آن یعنی «الله نور السموات والارض...» (نور: ۳۵).

معنی آیه: «خداوند نور آسمانها و زمین است. مثال نور او همچون محفظه ای است که در آن چراغی باشد، و چراغ در شیشه ای است، شیشه ای چون یک ستاره ی درخشان که آن چراغ با روغن زیتی صاف و زلال باشد از درخت پر برکت زیتون که نه شرقی است و نه غربی گرفته شده، در نتیجه آنچنان صافی و زلال است که نزدیک است خود به خود محترق شود، اگر چه آتش هم به آن نرسیده باشد، چنین چراغی نورش دوچندان و نوری فوق نور است، خدا هرکسی را که بخواهد به نور خویش هدایت می کند و خدا این مثلها را برای مردم می زند و او به هر چیزی داناست» (مصطفی شاکر، ۱۳۸۶: ۳۷۷-۳۷۸).

در این آیه پنج بار کلمه نور تکرار شده و بیشتر کلمات آن مانند «مشکوة»، «مصباح»، «زجاجه»، «کوکب»، «دری»، «شجره ی مبارکه زیتون»، «یضیء»، «نار» و «یهدی» است که از حیث تأویلی و معنا شناسی با نور مرتبط اند. این آیه مورد توجه بسیاری از حکیمان وعارفان بوده و تفسیر و تأویل های بسیاری از آن کرده اند (نور بخش، ۱۳۸۴: ۴۲-۴۳).

در تفسیر قرآن منسوب به «ابن عربی»، نور اسمی از اسماء الهی دانسته شده که چون به وجود خود، ایجاد کرده و به ظهور خود، ظاهر ساخته نور آسمانها و زمین گردیده است. عبارت «مثل نوره» صفت وجود اوست و ظهور وی در عالم به ظهور صفای اوست. از سایر کلمات این آیه نیز تأویل و تعبیری عرفانی شده است. «ملاصدرا» نیز لفظ نور را در آیه مذکور یکی از اسماء الهی می داند که منور انوار و محقق حقایق و مظهر هویات و موجد ماهیات است (همان: ۴۶).

## ۶.نور در احادیث

نور در احادیث به معانی مختلف مطرح شده است. قرآن و پیامبران بطور اعم و پیامبر اکرم(ص) بطور اخص و ائمه اطهار علیهم السلام، ایمان و هدایت و... را با لفظ نور توصیف کرده اند. حدیث «ان الله سبعین حجاباً من نور و ظلمة لو کشفها لأحرقت سبحات

وجهه کل من ادرکه بصره» (خداوند هفتاد حجاب از نور و ظلمت دارد و چون پرده ها برگیرد، شکوه ذاتش دیده و هر بیننده را بسوزاند) به «حدیث نور» مشهور است و «سهروردی» به این حدیث استناد کرده است (همان: ۴۷).

## ۶.نور در آینه مذاهب

به جرأت می توان گفت نور عام ترین صفت حق در تمامی ادیان و مذاهب، از مذاهب ابتدایی گرفته تا ادیان پیشرفته و حتی فرهنگ ها و تمدن هاست. در مذاهب ابتدایی انسان سعی داشته با استفاده از تجلیات بارز طبیعی، نیاز پرستش و ستایش خود را پاسخ گوید. «خورشید»، بارزترین نمود خدایی سراسر نور و روشنایی، دراین مذاهب نسبت نور ناگسستنی با نور دارد، اما خورشید تنها نمود و نور نیست بلکه ستارگان و ماه نیز نماد نورند و خورشید، بزرگترین جلوه نور.

بسیاری از اقوام آفریقایی «ذات اعظم» را خورشید می دانستند. در اندونزی pue-mpalaburu خدای خورشید است، در نزد اقوام کهن آمریکا (مثلاً تلینگیت ها) خدای خالق با خورشید یکی می شود. در بنگال هند (اقوام کلاری) خورشید در رأس خدایان قرار دارد. در ادیان زرتشتی، خورشید اصیل ترین نماد خدای روشنایی و نور یعنی «اهورامزدا» است و نور محوری ترین عنصر این مذهب. در میان مانویان، تضاد میان نور و تاریکی، همان تضاد میان روح و ماده است و نهایت رستگاری در این جهان، همانا پیوستن به نور ازلی است. در یهودیت و مسیحیت حضور نور به عنوان تجلی الهی بسیار برجسته است (بلخاری قهی، ۱۳۹۰: ۳۴۱-۳۴۲). در دین یهود، اولین مخلوق خدا، نور است و در مسیحیت، مسیح کلمه و نور و یا خدا و نور و یا پدر نورها است و در نور ساکن است (نوربخش، ۱۳۸۴: ۳۸).

## ۷.نور و تاریکی در قرآن و اثر هنری

اساس طبیعت بر این منوال گذارده شده است که دو بخش تاریک و روشن پی در پی هم آیند. تاریکی و روشنی نمادهایی صریح هستند و مفاهیم روحانی و عرفانی زیادی را در بر دارند. تا تاریکی نباشد، نوری نیست و تا نور نیاید محتوا آشکار نشود (آیت اللهی، ۱۳۸۵: ۱۰۹).

نور در قرآن مجید در چندین مورد با هدایت و رستگاری قرین و شاید مترادف آمده است: «انا انزلنا التوریه فیها هدی و نور یحکم بها النبیون...»، ما تورات را فرو فرستادیم، در آن هدایت و نور است، انبیاء به آن حکم کنند (مائده: ۴۴)؛ «و قفینا علی آثارهم بعیسی ابن مریم مصدقاً لما بین یدیه من التوریه و اتیناه الانجیل فیه هدی و نور...»، و از پی ایشان عیسی پسر مریم را فرستادیم که تورات را که پیش از او بود تصدیق می کرد و به او انجیل را دادیم که در آن هدایت و نور است (مائده: ۴۶) و در آخرِ همین آیه «هدایت» و «موعظه»، قرین یکدیگر شده اند. بنابراین برای اینکه هنرمند بتواند هنرش را وسیله و ابزار ارشاد بیننده ی تماشاگر (نگرنده) به سوی حق و هدایت کند، یا به عبارت دیگر، بتواند «رسالت» هنری خود را به انجام رساند، باید و لازم است به مفاهیم اصیل نور و تاریکی پی ببرد و بکوشد به کاربرد صحیح و درست آن و براساس خطوط رهنمونگر، ترکیب و گردش و چرخه نور در تاریکیِ پرده و بالعکس، اندیشه والای خود را القاء کند (همان: ۱۱۳-۱۱۴).

## ۸.حکمت نوری سهروردی

وجود مهمترین مسئله فیلسوف است. در حکمت «سهروردی» این اهمیت به نور اختصاص یافته است (نوربخش،۱۳۸۴: ۵۶). جهان شناسی «سهروردی» بیش از هر چیزی مبتنی بر تقسیم هستی به نور و غیر نور، و باور به وجود سلسله مراتب نوری در عالم است. این نظام جهان شناختی، تمامی مراتب وجود از نورالانوار تا جهان مادی را که هر یک با مرتبه ی بالا و پایین تر از خود در ارتباط است، در بر می گیرد. بالاترین مرتبه وجود در نظام جهان شناختی «سهروردی» به نورالانوار تعلق دارد که واجب الوجود علی الاطلاق است. «سهروردی»، نورالانوار را نور محیط، نور مقدس، نور اعظم اعلی و نور قاهر می خواند و بر آن است که این نور، وجودی حی و قیوم و غنی مطلق است و هرآنچه مادون اوست در وجود و بقاء نیازمند او و تحت قهر اوست، چراکه هر قهر و قوه وکمالی از او سرچشمه می گیرد. بنابراین نه چیزی بر او قهر و غلبه دارد و نه چیزی می تواند در مقابل قهر او مقاومت نماید (لاجوردی، ۱۳۸۳: ۱۳۴–۱۳۵).

«سهروردی» اشیاء را تقسیم می کند به آنچه در حقیقت نفس خود نور و ضوء است و آنچه در حقیقت نفس خود نور و ضوء نیست و هر یک یا بی نیاز و قائم به ذات هستند و یا عارض و هیئت برای غیر. بنابراین حقیقت به چهار نحوه وجود دارد: ۱. نور مجرد محض (فی نفسه لنفسه)، ۲. نور عارض (فی نفسه لغیره) که یا قائم به انوار مجرد است و یا به اجسام، ۳. برزخ یا جوهر غاسق (جسم)، ۴.هیئت ظلمانیه (عرض) (کمالی زاده، ۱۳۸۹: ۳۶).

«سهروردی» انواع نور را به سلسله ای از مراتب طولی مرتب می کند. " از دیدگاه اشراقی از آن روی که این انوار در طول یکدیگرند و با یکدیگر اختلاف مرتبه دارند و از آنجاکه میان آنان رابطه علت و معلولی برقرار است، موجوداتی که به توسط آنان ایجاد شوند (اگر قرار بود که موجوداتی مستقیماً به وسیله ی آنان ایجاد شوند) نیز دارای رابطه طولی بوده، یکی علت وجودی دیگری خواهد بود " (لاجوردی، ۱۳۸۳: ۱۳۷).

## ۹.نور خُرَه

واژه «خره»i ، شکل فارسی واژه اوستایی «خورنه»ii است. این واژه در زبان فارسی به صورت «فر»iii یا «فره»iv نیز آمده است که نه از زبان اوستا بلکه از «فرنه»v زبان فارسی قدیمِ هخامنشیان آمده است. خُرَه، از مفاهیم شاخص و اساسی دین زرتشت محسوب می شود. این اصطلاح بیانگر نور جلال، شهریاری و فروغ فرا حس است که به واسطه برخی علائم در عالم حس ظاهر می شود. اوستا سه نوع ظهور برای خورنه قائل شده است: ۱. خورنه ایرانی که به پهلوانان حماسه ایران باستان و قهرمانان کیش زرتشتی اعم از مرد و زن متعلق است. ۲. خورنه زرتشت. ۳. خورنه کیانی که خاص شخص ویشتاسپ (گشتاسپ)، پشتیبان زرتشت و نیز شاهان سلسله کیانی است (کمالی زاده، ۱۳۸۹: ۱۱۹).

شیخ اشراق با ذکر و تبیین معنای بلندی چون خره یا فره که از اساسی ترین بخشهای فلسفه او به ویژه در مورد انسان نورانی به شمار می رود، باب جدیدی در فلسفه نور گشود. از دیدگاه او خره نوری است که از ذات الهی ساطع می شود و بدان بعضی از مردم بر بعضی دیگر برتری می یابند و هر یک بر عمل و یا صناعتی توانا میگردند. از خره آن را که مخصوص شاهان گرانمایه است «کیان

خره» می نامند. خره یا نورجلال در نزد «سهروردی» همانند تشعشع جاودانی نورالانوار در میان تمامی عالم است و سالک باید بتواند این نور را دریابد: «باشد که سالک را خطفه ای افتد و نور ساطع در عالم جبروت، یعنی ذرات ملکوتی و انواری که هرمس و افلاطون مشاهده کرده اند ببیند و همچنین روشنایی های مینوی را که سرچشمه خره و رأی است و زرتشت آنها را خبر داده و «کیخسرومبارک» در خلسه ای [ملکوتی] مشاهده کرده است، مشاهده کند.

«سهروردی»، خره یا فره را دو نوع می دانست، «خره»ای که متعلق به تمامی موجودات می باشد و «کیان خره»ای که خاص پادشاهان است. در اوستا نام واژه کیان خره ، «خورننگه» می باشد و در «یشت نوزدهم» تکرار شده است. به موجب اوستا، «فر» نیرویی است که از سوی خداوند به صورت شعاع های نور و یا صوری دیگر در صورت قابلیت و خواست اهدا و موجب نیرومند شدن و ترقی و تعالی دارندگانش می گردد. اما هرگاه [شخص] از راه حقیقت و دیانت بگردد و یا نافرمان شود، فر از آن شخص منفصل و جدا شده و به کسی می پیوندد که قابلیت و شایستگی داشته باشد چنانکه از «جمشید» به موجب نافرمانی گسست. در گزیده های «زات سپرم»، «دینکرد»، «کتاب هفتم»، «زرتشت نامه»، هنگامی که فره یا خره به «دغدو» (مادر زرتشت) پیوست هاله ای از نور او را درخشان ساخت، به طوری که در شب این روشنی از فاصله دوری پدیدار بود. «هانری کربن» این نور را همان «هاله»ای می داند که در پیرامون کائنات و موجودات متعلق به عالم نور و اشراق موجود است: «نوری که برگرد مخلوقات «اهورامزدا» هاله افکنده است. همچنین این همان نور ساطع از عالم قدس است که اکسیر معرفت و قدرت و فضیت تلقی می شود و سرچشمه این انوار که «سهروردی» از آنها سخن می گوید به طور قطع همان امری است که به نحو خاص و مختص در اصطلاح خره بنا بر آئین «مزدیسنا» منطوی و مندرج است (بلخاری قهی، ۱۳۹۰: ۳۶۰-۳۶۱).

## ۱۰.تجلی نور در هنر ایرانی

«هانری کربن» در «ارض ملکوت» در مورد هاله ی نورانی که حضوری بسیار بارز در هنر ایرانی دارد (به ویژه در تصویرگری چهره پیامبران و اولیای خدا) داشته می آورد: هاله نور که اساس خورنه را از نور نشان می دهد، جوهری است سراسر از نور، نور افشانی محض که مخلوقات «اورمزد» را در مبدأ وجود خود به وجود می آورد. شاید اولین نمونه از حضور انسان نورانی و هاله نورانی اش در هنر ایرانی «نسخه ای از رساله خطی منسوب به جالینوس» مربوط به هنر سلجوقی باشد که تمامی شخصیتهای موجود در تصویر، دارای هاله ی نورانی هستند (تصویر۱).

البته در برخی دیگر از هنرهای ایرانی این هاله نورانی حتی در اطراف پرندگان نیز دیده می شود که به دلیل حضور دو فره در فرهنگ زرتشتی است: «فره»ای که همه موجودات از آن بهره مندند و «فره»ای که خاص شاهان معنوی است. در مکتب هنر تبریز نیز در اثر «انوشیروان به وزیر خود بزرگمهر پاداش می دهد»، «انوشیروان» دارای هاله ای نورانی در اطراف خویش است (تصویر ۲).

شباهت فوق العاده مفهوم نور در فرهنگ زرتشتی با «الله نور السموات والارض» در فرهنگ ایرانی، هاله نوری (که اینک بصورت شعله ای فروزان در آمده بود) در اطراف صورت پیامبران و اولیاء قرار دارد (نمونه آن تصویر «ابراهیم در میان آتش» (تصویر۳) مربوط به مکتب شیراز یا «فرار یوسف از زلیخا» اثر «کمال الدین بهزاد» است (بلخاری قهی، ۱۳۹۰: ۳۶۱-۳۶۲). در رساله

های «سهروردی» والاترین مظهر روشنایی و پرتو ایزدی در عالم محسوس، مربوط به بزرگداشت انوار و نیایش خورشید است. ایشان به موازاتِ انوار، «آتش» را نیز شایسته تقدیس و بزرگداشت می داند.

" در کتاب «حکمت الاشراق» آتش را برادر «نور اسفهبد» یعنی نفس ناطقه انسانی می داند و معتقد است این دو یعنی نفس و آتش به ترتیب دو وظیفه کبرا و صغرای الهی اند. نفس ناطقه، خلیفه نورالانوار در عالم ارواح و آتش خلیفه «نورالانوار» در عالم اجسام است. دو نماد خورشید و آتش به شیوه های مختلف در هنر ایرانی بکار رفته اند. نگارگران مسلمان از این دو نماد به خصوص در دورانی که همزمان با رواج اندیشه های اشراقی شیخ در فرهنگ ایران است، استفاده ی فراوان کرده اند. هنرمندان دوران تیموری و صفوی در آثارخود، خورشید را گاه به همراه تابش انوار آن که به طور یکسان بر هم می تابد تجسم بخشیده اند. حضور نماد آتش نیز در هنر بارها به عنوان نماد فر یا همان خره، گرد سر انبیاء و اولیاء الهی یا در موضوعاتی که خود محتوایی عرفانی داشتند، مانند داستان گذشتن سیاوش از آتش بکار رفته است " (خوش نظر، ۱۳۸۷: ۳۷-۳۸).

اما تجلی هاله نورانی تنها خاص تصویر اولیاء نبود بلکه در تصویرگری نقوش هندسی انتزاعی نیز به صورت «شمسه» متجلی گردید (تصویر۴). شمسه که «نوعی طرح ستاره ای یا خورشید مانند و نزدیک به دایره در هنرهای تزئینی، مثل کاشیکاری، گچبری، نجاری، کتابت و امثال آن هاست» در یکی از شاخص ترین نمونه های مصور مکتب هرات (شاهنامه بایسنقری) نمودار گردید. در اثر «بازی شطرنج بوذرجمهر و سفیر هند» (تصویر۵) هاله نورانی به صورت شمسه ای بسیار زیبا در بالای سر شخصیت اصلی تصویر نمودار شده است گویی که همان فره، اینک بصورت خورشیدی فضا را نورانی کرده تا نه فقط شاه که همه از حضور نورانی آن بهرمند گردند (گرچه حضور آن در بالای سر شاه، باز نقش محوری او را نشان می دهد). به نظر می رسد این معنا خود حاوی یک تحول معرفتی است: تمثال نوری آرام آرام از تصویرگری عینی فاصله می گیرد و به گویش انتزاعی خود (به دلیل تجرد نور) نزدیکتر می شود. حضور شمسه در «اسلیمی» نیز بسیار بارز است. برای مثال در مرکز سقف بی نظیر مسجد شیخ لطف الله (در اصفهان) و نیز نقطه مرکزی تمامی تزئینات مقرنس ها:

«هم ایشان [معماران ایرانی] به خورشیدی نیم طاق ها یا گنبدچه های صدفگون (که در تیزه طاق قرار می گیرد) و گویی کانون نوری است که بیشتر طاسه های مقرنس های ستاره گون از تشعشع آن حاصل شده است، «شمسه» می گویند. همانطور که بورژوان و دیگران گفته اند نقوش بافته از چند ضلعی ها گویی نظام یکدست بلورین عالم مادی و غیر ذی روح را، که نظمی ریاضی وار دارد، بیاد می آورد» (بلخاری قهی، ۱۳۹۰: ۳۶۲).

## ۱۱.عالم مثال

در فلسفه اشراق همه مراتب نزولی وجود پایین تر از «نورالانوار»، در سه مرتبه جای می گیرند: نخست «عالم مجردات» است که خود متشکل از «عالم عقل» و «عالم نفس» بوده، «نور اقرب» (صادر اول)، «انوار قاهره ی اعلون»، «انوار ارباب اصنام» و «انوار مدبره» را در بر می گیرد. فروتر از آن «عالم مثال» است که برزخ کلی و حد واسط میان «عالم مجردات» و «عالم مادی» یا «ناسوت» است و «صور معلقه ی مستنیره و ظلمانیه» در آن جای دارند. و در آخر، «عالم محسوسات» است که در بر دارنده ی

«عالم افلاک» یا «اثیر» و «عالم عنصریات» یا «جهان مادی» است. در مقایسه کلی میان عوالم چند گانه ی «سهروردی» و مراتب مختلف هستی در جهان شناسی «مزدایی»، می توان گفت که سه گانه ی «عالم مجردات»، «عالم مثال» و «عالم اجسام» در حکمت اشراق به نوعی با سه گانه ی «امشاسپندان» و «ایزدان»، «صور مینویی موجودات گیتی»، و «عالم گیتی» قابل تطبیق است (لاجوردی، ۱۳۸۳: ۱۲۰).

از دیدگاه شیخ اشراق میان «اصحاب اصنام» یا «صور نوریه بسیطه»، و «صور مثالی» حاضر در عالم مثال فاصله بسیاری وجود دارد. اصحاب اصنام «انواع قائم نوری» یا «انوار مجرده»ای هستند که در عالم عقول ثابت و بی تغییرند، در حالیکه صور مثالیِ «عالم مثال»، صوری هستند که در عین آنکه از کم و کیف، وضع و سایر اعراض برخوردارند، از ماده و محدودیتهای آن مجردند. این صور، موجودات عالمی هستند که برزخ کلی و حد واسط میان عالم عقول و عالم مادی یا ناسوت است و عالم مثال نامیده می شود. موجودات عالم مثال حقیقت یا صورت حقیقی موجودات عالم حسی اند، چنانکه برای نمونه صوتی که در آسمان بالای عالم مثال وجود دارد، نه حاصل تموج ذرات هوا، بلکه در واقع حقیقت صوت است (همان: ۱۳۸-۱۳۹).

عالم مثال (خیال)، عالمی است که نه فقط رؤیت های پیامبران و عرفا در آن به وقوع پیوسته است، بلکه در نفس هر انسانی نیز هنگام انقطاع از این عالم، شهود صور عالم مثال امری ممکن است. لذا جمیع عالم مثال مظاهری برای «واجب الوجود لذاته» و سایر مجردات است و هر یک از ایشان در صورت معین و میزان معین در آنجا ظاهر می شوند (کمالی زاده، ۱۳۸۹: ۷۱). این عالم مثالی در آثار نقاشان مؤمن و عارف مسلکی چون «سلطان محمد» و «استاد میرک» متحقق شده است. تصاویر «معراج حضرت رسول اکرم(ص) » و «بارگاه کیومرث» ، اثر «سلطان محمد» نقاش یا نقش فاخر و زیبای «محراب الجاتیو» در مسجد جامع اصفهان خبر از عالمی، فراتر از این عالم ظلمانی آورده اند (امین رضوی، ۱۳۸۲: ۱۴۳).

در اندیشه «سهروردی» آنچه در این جهان جسمانی و مادی ما است مظهر حقیقتی است غیر مادی در عالم مثال و آنچه در این عالم جسمانی است چون در معرض کون و فساد و خرق و التیام است، ناقص و مثال غیر مادی آن اکمل و اتم از صور مظاهر آن در عالم مثال است (کمالی زاده، ۱۳۸۹: ۷۰).

## ۱۲.بُعد در قرآن و هنر

«بعد» از دیدگاه هنر، هر «پدیده»ای را گویند که سبب دگرگونی تازه ای در اثر هنری گردد و اثر را در راه تکامل و «کمال مطلوب» پیش برد و به القای اندیشه ی هنرمند به نگرنده کمک کند. هرچند که این تعریف و بیان می تواند پایه ای باشد برای یک «ساختمانِ» دنیایی با شکوه به نام «اثر هنری» یا «آفرینش هنری»، لیکن باز هم در آن شک و تردید مستتر است و بر «توحید» استوار نیست. اثری که نتواند بیننده و نگرنده اش را در حد امکانش به سوی خدا برد، نمی تواند به «رسالت» خود برسد و در نیمه راه مقصود و مقصد، امکان گمراهی و تزلزلش کم نیست. در کلام ا.. مجید ۲۳۵ بار از واژه هایی استفاده شده است که از ریشه ی «ب-ع-د»، یعنی سه حرف کلمه ی بعد ساخته شده اند. در آیات چهار گانه ی سوره ی «هود» و دو آیه ی سوره ی «مؤمن»، بعد به معنیِ دوری از رحمت خداوند به کار رفته است و در دنبال آن نه ظرف زمانی است و نه ظرف مکانی. ممکن است این سؤال مطرح

شود که در آیات سوره ی «هود» (ع) که از ظرف مکان و زمان استفاده نشده است و «دوری از رحمت خداوند» را می فرماید، بعد از رحمت خداوند را با چه چیزی می توان سنجید. در پاسخ باید گفت، هنگامی که سر و کارمان با خداوند است، باید بدانیم که رحمت او عین ذات اوست و چون او مکان و زمان و ابتدا و انتها ندارد، بعد از رحمت او یک پدیده ی منحصراً فیزیکی یا هندسی نیست. گونه ای تحول و دگرگونی است که در یک جمله نتوان تعبیرش کرد. یک حالت روحی است به معنی واقعی که از «روح» مشتق می شود. یک حالتی که «در روح دگرگونی ایجاد کند» (آیت اللهی، ۱۳۸۵: ۲۰-۲۱).

## ۱۳.ویژگی‌های هنر ایرانی و تأثیر حکمت نوری سهروردی بر آن

در مینیاتورهای ایرانی، هنرمند فارغ از تکلیف بازنمایی مقتضای مادی اجسام نظیر حجم، سایه و پرسپکتیو، با ایجاد هماهنگی بین سطوح و اجسام، بیننده را به عالم خیالی دعوت می کند که با برخورداری از خطوط سیال و لطیف و رنگهای ناب و درخشان جلوه گری می کند (زنگی، ۱۳۹۰: ۱۰۳). نور در هنر ایرانی ساطع از عالم بالاست که اکسیر معرفت، قدرت و فضیلت تلقی می شود مانند هاله ای درخشان که در هنر دور سر پیامبران و اولیاء خدا کشیده می شود و آنان را از سایر مردم متمایز می کند (اصغرزاده، ۱۳۹۱: ۱۱۰).

در نقاشی ایرانی، رنگ و نور معنای واحدی دارند است و قصد هنرمند بازنمایی عالم نورانی ملکوت به وسیله ی رنگ است. در هنر ایرانی همه چیز جای خود را به رنگ های نور میدهد. به کار بردن طلا و نقره و امثالهم که در هنر متداول شد، به منظور ایجاد پرتوهایی است که با روح مخاطب تبادل معنایی و معنوی خاص برقرار کند. لذا هنر ایرانی که پیوندی عمیق و نزدیک با حکمت اشراق دارد، بیشتر در صدد نمایان ساختن فضایی است متفاوت با فضای جسمانی. آن فضا که به نحوی حاکی از عالم مثال در هنرهای ایرانی به سبیل تمثیل، به طرق مختلف نمایانده می شود.

## ۱۴.نتیجه‌گیری

واژه هنر چه به صورت مستقیم و چه غیر مستقیم، در آثار «سهروردی» بیان نمی شود. در این میان رساله های رمزی «سهروردی» به عنوان منبعی غنی برای کشف آراء شیخ شهید در باب هنر و جایگاه آن بسیار مددرسان خواهد بود و با اندکی تأمل در رساله های ایشان می توان فهمید هنر قهراً از منزلتی والا برخوردار است. رساله های رمزی «سهروردی» حکایت مشاهدات عالم مثال را در قالب تعالیم معنوی پیر و مرشد نورانی و راز آموزی فرشته «عقل» پیگیری میکنند. یکی از مهمترین خصوصیات هنر ایرانی نپرداختن به باز نمایی های این جهانی است. لذا نگارگر مسلمان در اثر هنری خود به درستی توانسته است رسالت خود را در به تصویر کشیدن فضای مثالی به انجام برساند. چراکه درخشش انوار به عنوان موضوع فلسفه اشراق، در سراسر هنر ایرانی علی الخصوص، هنری نظیر نقاشی چشم نواز است. جان کلام اینکه، هنر و حکمت هر دو از طریق شهود اعم از شهود خیالی و شهود عقلی دریافت شده و به زبان رمز بیان می گردند. حکیم و هنرمند اشراقی هر دو اصل حقیقت و زیبایی را در آن عالم مشاهده می نمایند و در این عالم به زبان رمز بیان می کنند. این عقل شهودی، سرچشمه ای الهی دارد و همچون عقل استدلالی همگانی نیست

و از طریق فکر حاصل نمی شود، بلکه به صاحب ریاضت و مجاهدات اعطا می گردد. از این طریق است که هنرمند می تواند آن بصیرت فرشته خویانه را که منبع تمامی هنرهای قدسی است به دست آورد.

## مراجع

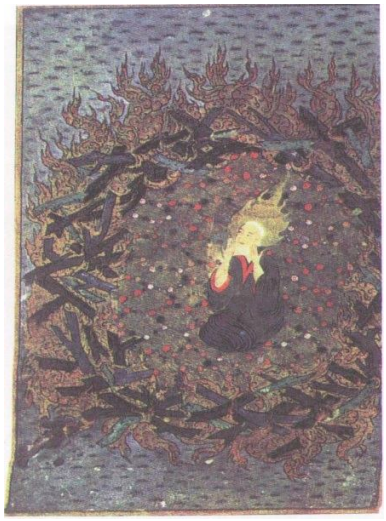

۱. امامی فر، سید نظام الدین (۱۳۹۱)، مروری بر کاربرد نور در هنر، کتاب ماه هنر، شماره ی ۱۶۳، ص ۹۸
۲. امین رضوی، مهدی (۱۳۸۲)، سهروردی و مکتب اشراق، ترجمه ی دکتر مجدالدین کیوانی، تهران، نشر مرکز
۳. آیت اللهی، حبیب (۱۳۸۵)، مبانی نظری هنرهای تجسمی، چاپ ششم، تهران، انتشارات سمت
۴. بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۰)، مبانی عرفانی هنر و معماری ایرانی، چاپ دوم، تهران، انتشارات سوره مهر
۵. تسلیمی، نصرا.. (۱۳۸۹)، تفکر و زیبایی شناسی در ایران باستان و جهان اسلام، چاپ اول، تهران، انتشارات رادنگار
۶. خوش نظر، رحیم (۱۳۸۷)، حکمت نوری سهروردی و تأثیر آن بر هنر ایرانی، کتاب ماه هنر، صص ۳۷-۴۲
۷. زنگی، بهنام (۱۳۹۰)، بحثی درباره ی هنر ایران و وفضای مثالی در هنر سنتی، کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۳، ص ۱۰۳
۸. صادقپور فیروزآباد، ابوالفضل (۱۳۹۲)، بررسی ماهیت هنر ایرانی از منظر اندیشمندان و هنرمندان مسلمان، کتاب ماه هنر، شماره ۱۷۶، ص ۷۹
۹. کمالی زاده، طاهره (۱۳۸۹)، مبانی حکمی هنر و زیبایی از دیدگاه شهاب الدین سهروردی، چاپ اول، تهران، ترجمه و نشرآثار هنری متن
۱۰. لاجوردی، فاطمه (۱۳۸۳)، مینو و گیتی و مراتب وجود در فلسفه اشراق، فصلنامه تخصصی برهان و عرفان، سال اول، پیش شماره دوم، ص ۱۲۰-۱۳۷
۱۱. مصطفی شاکر،کمال (۱۳۸۶)، ترجمه خلاصه تفسیرالمیزان(علامه طباطبایی)، ترجمه ی فاطمه مشایخ، جلد سوم، چاپ پنجم، تهران، انتشارات اسلام
۱۲. نوربخش، سیما (۱۳۸۴)، نور در حکمت سهروردی، چاپ دوم، تهران، انتشارات سعید محبی


## منبع تصاویر:

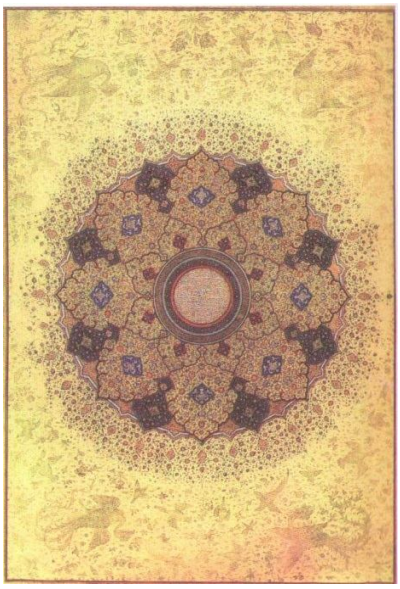

۱۳. بلخاری قهی،حسن (۱۳۹۰)، مبانی عرفانی هنر و معماری ایرانی، چاپ دوم، تهران، انتشارات سوره مهر

تصویر شماره ی ۱

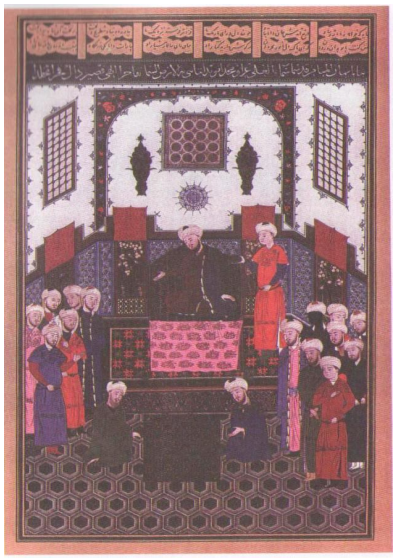
تصویر شماره ی ۲



تصویر شماره ی ۳



تصویر شماره ی ۴



تصویر شماره ی ۵

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره اول، شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۱

**Art and beauty from the point of view of Sheikh Shahabuddin Suhravardi and the influence of the wisdom of light on Iranian performance art**

**Abstract**

The main purpose of this article is to examine Sheikh Shahid's opinions on art and beauty based on his philosophy of light and its effect on Iranian performance art. In fact, in parallel with the thoughts of Sheikh Shahid, the equivalent of the effects of this Muslim philosopher's thinking on the thought of Iranian artists is brought so that the reader can make a comparative comparison about the topic raised and get involved with the topic of the article. In this research, first, a general discussion about the relationship between art and wisdom is presented, and then the epistemological perspective of "Sohrvardi" is presented with the intention of being able to express the perspective of the thoughts of this wise sage in a small volume, so that the reader can have a general knowledge about him. to achieve Then it entered the category of light and its meaning and place in the Qur'an, hadiths and other religions have been examined to be a prelude to entering the category of "Sahvardi's" light wisdom, especially the light of "Khora" which in his enlightened wisdom It has enjoyed a high position. Then, the effects of his thoughts on the works of Iranian artists have been researched with a general view.

**Keywords:** Hekmat Nouri, Iranian art, Suhravardi