



The Influence of the Two Principles of ‘Reason’ and ‘Narration’ in Imami Theology on the Formulation of the Seven Principles in the Safavid Era (Case Study: The Abari Principle and the Fasali Principle)¹

Roya Zarifian Saleh Makram², Kamran Sepehran³, Davoud Ranjbaran⁴

Type of article: original research

Receive: 30 May 2025, Accept Date: 22 June 2025

DOI: 10.22034/rph.2025.2061857.1149

Extended abstract

In most studies that have been conducted so far on the subject of the Seven Principles, these principles have been defined with a reductionist perspective as seven motifs or seven decorative styles, which contain many ambiguous and contradictory points in the presentation of these definitions. In this article, while answering the question of why the seven principles were formulated as the desired artistic expression in the era of Shah Tahmasb Safavid, the difference between the concept of “principle” and “motif and style” is also analyzed in order to provide a basis for refining previous definitions, and specifically the two principles of “Abri” and “Fasali.” During the reign of Shah Tahmasb Safavid, the Shiite jurisprudential discourse broadly encompassed all the affairs of the Safavid monarchy, and focusing on the issue of principles and religious evidence became the primary issue of the government. From this perspective, examining the impact of the Shiite jurisprudential discourse on the issues of artists and artistic affairs is a topic that is of serious necessity in the field of Iranian art history studies. In 947 AH, the Tabriz royal workshop and library were declared dissolved, and according to what Qazi Ahmad Munshi Qomi has mentioned in *Golestan-e-Honar*, Shah Tahmasp expelled all scribes and painters from the library except for Maulana Dost Mohammad Heravi, who was teaching calligraphy to Shah Tahmasp’s sister at the time. In a preface written in 951 AH on the tomb of

1. This article is an excerpt from the first author’s doctoral dissertation titled “Explanation of the Role of Arthur Pope’s Decorative Theory in the Nativeist Approach to Iranian Art in the Pahlavi Period” under the guidance of other authors at the Iran University of Art.

2. Assistant Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Art and Architecture, Yazd University, Yazd, Iran. Email: royazarifian@gmail.com

3. Associate Professor, Department of Drama, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: kamran@sepehran.com

4. Associate Professor, Department of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Studies in Art, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email: ranjbaran@art.ac.ir

Bahram Mirza, Dost Mohammad Heravi speaks about illustration and its relation to Islamic law. Of course, before him, Abdi Beg Shirazi had also devoted a chapter to this matter in the second part of his *Ayne-e-Eskandari* poem and had spoken about the conformity of the artistic creation of the carvers with the “Asl Sharif.” The purpose of the present article is to examine the artistic developments of the era of Shah Tahmasb from the perspective of the Shiite jurisprudential discourse. Therefore, in this article, while analyzing the epistemological foundations of Imami Shiism, an attempt has been made to examine the relationship between the “Seven Principles” and the “Asl Sharif” in Imami Theology and to show how, in a period when the official discourse of the government was directed towards the semantic system of Imami Shiism, Asl Sharif, as an epistemological basis in the Imami theological tradition, was able to play a fundamental role in the development of the aesthetics of art of this period and provide a religious basis for the official art of the Shah Tahmasb period. In the Imami theological tradition, “Asl Sharif” refers to the two principles of “Reason” and “Narration” as two epistemological approaches, and in the following article, an attempt has been made to reinterpret the two principles of “Abri” and “Fasali” from the perspective of these two epistemological approaches. The Abri principle, with its characteristics such as formlessness, ambiguity, and interference, has been read in connection with the rationalist approach and Mu’tazilite deductive theology and in relation to the principle of reason in Imami theology. On the one hand, the genealogy of this principle in the context of Abbasid art, and on the other hand, the cause and semantic analysis of its emergence, show that the Abri principle is not simply a motif or artistic style but rather carries deep epistemological meanings in relation to rationalist ideas and observes the influence of theological structures on artistic form. In contrast, the Fasali principle, with its characteristics such as figurative and narrative expression, has been analyzed in connection with the principle of narration. By examining examples of 3rd- and 4th-century AH engraved vases and 6th-century AH enameled vases from Kashan, the article emphasizes the connection of this principle with the educational-propaganda method of the Karami Fasalis and the Kashan Hadith school and shows the path of transmission and utilization of the achievements of a different intellectual tradition in Shiite thought. From this perspective, the Fasali principle is a visual form of narrative-centered discourse based on the rule of narration that explains the narrative-figurative expression of Shiite art in terms of Sharia. Examining the two principles of the “Abri” and “Fasali” from the perspective of their relationship with the “Asl Sharif” reveals the semantic aspects and identity functions of the seven principles in relation to the epistemological foundations of Imami theology and shows that the seven principles, beyond the relationships of form and color governing the recurring visual elements (motif) and the rules and structure regulating these relationships (style), refer to deep epistemological meanings and concepts. It should be noted that the formulation of the seven principles in the era of Shah Tahmasb

Safavid and at the time of defining national identity based on the Shiite jurisprudential discourse was also based on these semantic aspects. Relying on the analytical-descriptive method and emphasizing library sources, the article, while explaining the difference between “principle,” “method,” and “motif,” presents a new understanding of the essence and function of the seven principles and introduces the seven principles not merely as a formal structure but as a meaning-making structure that, through the mediation of its relationship with the two components of reason and narration, has an epistemological function in the field of Shiite art and transforms art into a tool for explaining the world and giving it meaning. The results of this study show that the seven principles are a structure formed in the heart of a semantic system based on Shia theology, and the comparison of the semantic aspects hidden in the two principles of “Abri” and “Fasali” with the two rules of reason and transmission in the Imami theological tradition reveals that these two rules have been influential as a denotative or semantic aspect in the formulation of these two principles. It is important to note that each of these principles, before undergoing transformation in connection with an “idea” and finding its final form, was prevalent at the level of motif or style and had precedents. For example, the component of “ambiguity and interference” as a prominent aspect expressing the relationships between form and color in the Abri motif and the Abri-making style had a frequent presence in Sansai pottery and Abri silk before finding its denotative aspect in relation to the deductive theology of Mu’tazilite thought and the worldview based on the indivisible element. But Mu’tazilite thought, by giving a semantic aspect to the element of “ambiguity and interference,” projected it within the framework of the rationality of this period and gave the combination of lines and colors a significant aspect that, beyond the visual rules governing the motif or the Abri style, refers to a thought-like dimension outside it. Or in the case of the Fasali principle and its reflection in the enameled pottery of Kashan, the emphasis on the transmission component in the Hadith school of Kashan as one of the prominent centers of Shia in non-Arab Iraq found its appropriate visual expression in the form of a narrative-figurative approach whose ancient roots go back to before the advent of Islam. This issue reveals that in the seven principles, formal relations are defined based on semantic implications, and it is basically this semantic aspect that, by regulating formal relations, elevates “motif” or “style” to the status of “principles” as a determining factor.

Keywords: Seven Principles, Imami Theology, Reason, Narration, Abri, Fasali



This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>)



تأثیر دو قاعده «عقل» و «نقل» در کلام امامیه بر تدوین اصول هفتگانه در دوره صفوی (نمونه موردی: اصل ابری و اصل فصالی)^۱

رؤیا ظریفیان صالح مکرم^۲، کامران سپهران^۳، داوود رنجبران^۴

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۰۹ خرداد ۱۴۰۴ □ پذیرش: ۰۱ تیر ۱۴۰۴ □ صفحه ۳۹-۵۲

Doi: 10.22034/rph.2025.2061857.1149

چکیده

در اکثر مطالعاتی که تا کنون پیرامون موضوع اصول هفتگانه صورت پذیرفته است، این اصول با نگاهی تقلیل‌گرا در جایگاه هفت نقشمایه یا هفت اسلوب تزئینی تعریف شده‌اند که البته در ارائه این تعاریف نکات مبهم بسیاری وجود دارد. در این مقاله تلاش شده است ضمن پاسخگویی به چرایی تدوین اصول هفتگانه به عنوان بیان مطلوب هنری در عصر شاه تهماسب صفوی، به این پرسش اساسی پرداخته شود که چه تفاوتی میان مفهوم «اصل» با «نقشمایه و اسلوب» وجود دارد؟ هدف از این مقاله بررسی پیوند میان اصول هفتگانه با مفهوم «اصل شریف» در سنت کلامی امامیه است. بر این مبنا ضمن اتخاذ رویکردی تاریخی نگر و با اتکاء به روش توصیفی-تحلیلی، داده‌های جمع‌آوری شده به شیوه مطالعات کتابخانه‌ای مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. نتایج مطالعات نشان می‌دهد اصول هفتگانه فراتر از روابط شکل و رنگ حاکم بر عناصر بصری تکرار شونده (نقشمایه) و قواعد و ساختار تنظیم‌کننده این روابط (اسلوب)، به معانی و مفاهیمی عمیق اشاره دارد. اساساً تدوین اصول هفتگانه در عصر شاه تهماسب صفوی و در هنگامه تعریف هویت ملی بر مبنای گفتمان تشیع فقهی نیز بر همین وجوه معنایی استوار شده است. تطبیق میان وجوه معنایی مستور در دو اصل ابری و فصالی با دو قاعده عقل و نقل در سنت کلامی امامیه نشان می‌دهد عقل و نقل به عنوان وجه دلالتگر یا معنایی در صورتبندی این اصول تأثیرگذار بوده و با تنظیم مناسبات فرمی، «نقشمایه» یا «اسلوب» را به جایگاه «اصول» ارتقاء داده است. بر این مبنا می‌توان گفت مناسبات فرمی در اصول هفتگانه بر مبنای دلالت‌های معنایی تعریف شده‌اند.

کلیدواژه‌ها: اصول هفتگانه، کلام امامیه، قاعده عقل و نقل، اصل ابری، اصل فصالی

۱. این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «تبیین نقش نظریه تزئینی آرتور پوپ در رویکرد بومی‌گرایانه به هنر ایران در دوره پهلوی» است که به راهنمایی دیگر نویسندگان در دانشگاه هنر ایران انجام و در بهمن ۱۴۰۱ دفاع شده است.

۲. استادیار، گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، ایران.

Email: royazarifian@gmail.com

۳. دانشیار، گروه نمایش، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: kamran@sepehran.com

۴. دانشیار، گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

Email: ranjbaran@art.ac.ir



تأثیر دو قاعده «عقل» و «نقل» در کلام امامیه بر تدوین اصول هفتگانه در دوره صفوی (نمونه موردی: اصل ابری و اصل فصالی) - رویا نظریفیان صالح مکرم، کامران سپهران، داوود نجران - صفحه ۳۹ تا ۵۲

مقدمه

همانگونه که راجر سی‌وری^۱ در کتاب *ایران عصر صفویه* تحمیل تشیع به عنوان مذهب رسمی توسط شاه اسماعیل را عامل آگاهی نسبت به هویت ملی و تقویت کننده حکومت مرکزی معرفی کرده است (سی‌وری، ۱۳۸۴: ۳۷-۴۱) والتر هینتس نیز در کتاب *دولت ملی ایران: حکومت آق‌قویونلوها و ظهور دولت صفوی*، تلاش خاندان صفوی برای فراهم آوردن شالوده استوار دینی را با دگرگونی‌های زبانی، فرهنگی و آئینی این دوره مرتبط دانسته است (هینتس، ۱۳۶۱: ۱۴۵). در دوره شاه اسماعیل صفوی تکیه بر «اتحادیه قزلباش» به عنوان نیروی کمابیش منسجمی که می‌توانست از استقلال و حاکمیت سیاسی ایران به عنوان هویتی سرزمینی در مقابل ازبکان و عثمانی‌های سنی مذهب دفاع نماید (تکمیل همایون، ۱۳۸۲: ۱۶۱) موجبات قدرت و نفوذ قزلباشان را در دستگاه سلطنت صفویان فراهم آورد و این نفوذ به حدی بود که «واژه قزلباش در ادبیات سیاسی ایران، عثمانی و ازبک با مفاهیمی چون دولت، ملت، کشور و قشون و مذهب رسمی ایران مترادف گردید» (حسینی، ۱۳۹۶: ۹۴). باز نمود این هویت‌یابی جدید به سرعت در آثار هنرمندان مکتب دوم تبریز انعکاس یافت. اما شاه تهماسب که «در کودکی و تحت نیابت سه تن از سران قزلباش به سلطنت رسیده بود به تدریج دریافت که نمی‌تواند به به‌طور یک‌جانبه به قزلباشان تکیه کند» (آقاجری، ۱۳۸۹: ۱۰۹). لذا بنا به ملاحظات کلی و به منظور تحکیم و تثبیت سلطنت صفوی در داخل و نیز برای ایجاد قدرتی در برابر قدرت روزافزون صوفیان قزلباش، علاوه بر استفاده از تاجیکان اهل قلم در ساختار دیوانی، به لحاظ ایدئولوژیک نیز شاه تهماسب رو به سوی فقیهان و عالمان شیعی آورد. به این ترتیب شاید بتوان گفت وجه مشخصه سیاست مذهبی شاه تهماسب چرخش از سمت صوفیان به سوی فقیهان بود (آقاجری، ۱۳۸۹: ۱۰۹). در این سالها دامنه نفوذ روحانیون اصولی به پیشوایی محقق کرکی که مسئله مشارکت علما در حکومت را مطرح کرده بود، به شکلی گسترده کلیه امور دستگاه سلطنت صفویه را در بر گرفت و در چنین فضایی که مقام شیخ الاسلامی، صدر و وکالت دیوان اعلی، در اختیار روحانیون اصولی شیعه قرار گرفته بود، پیشبرد گفتمان تشیع فقهی با تمرکز بر مسئله اصول و حجت شرعی به مسئله نخست حکومت تبدیل شد.

از این منظر بررسی تأثیر گفتمان تشیع فقهی بر مسائل اهل هنر و امورات هنری موضوعی است که در حوزه مطالعات تاریخ هنر ایران از ضرورتی جدی برخوردار است. هدف از مقاله پیش رو بررسی تحولات هنری عصر شاه تهماسب از منظر گفتمان تشیع فقهی است و بر این مبنا تلاش شده است ضمن اتخاذ رویکردی توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر چهار مؤلفه «تبارشناسی»، «سبب‌یابی»، «برآورد پیامدها» و «معناکاوی»

به عنوان چهار مؤلفه اصلی تاریخ تحلیلی و داده‌کاوی به روش مطالعات کتابخانه‌ای، به چرایی صورت‌بندی «اصول هفتگانه هنر ایرانی» به عنوان بیان مطلوب هنری در مکتب قزوین پاسخ داده شود و به این ترتیب روایتی از پیوند میان اصول هفتگانه با مفهوم «اصل شریف» در سنت کلامی شیعه ارائه گردد. از این رهگذر می‌توان علاوه بر تنقیح تعاریف ارائه شده درباره اصول هفتگانه هنر ایرانی به برجسته‌سازی تفاوت میان مفهوم «اصل» با «نقشمایه و اسلوب» پرداخت و تعریفی دقیق‌تر از دو اصل «ابری» و «فصالی» ارائه نمود.

روش پژوهش

مقاله پیش رو، بر اساس هدف از نوع تحقیقات نظری و از نظر ماهیت و روش از نوع تحقیقات تاریخی است. این مقاله با رویکردی تاریخی‌نگر و بر مبنای چهار مؤلفه تبارشناسی، سبب‌یابی، معناکاوی و برآورد پیامدها تنظیم شده است و داده‌اندوزی آن بر اساس شیوه مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیل داده‌ها نیز بر اساس روش توصیفی-تحلیلی صورت پذیرفته است.

پیشینه پژوهش

از جمله مهم‌ترین مطالعات صورت پذیرفته درباره اصول هفتگانه هنر ایرانی، کتاب هفت اصل تزئینی هنر ایران نوشته یعقوب آژند، است که در این کتاب اصول هفتگانه به مثابه هفت نقش‌مایه تزئینی در نظر گرفته شده است. منظور از نقش‌مایه عنصر مضمونی یا بصری تکرار شونده‌ای است که صرفاً به روابط شکل و رنگ اشاره دارد و معادلی است برای واژه اورنمانت^۲. فرهنگ آکسفورد این واژه را به معنای چیزی که معمولاً هیچ هدف عملی را دنبال نمی‌کند اما به کار گرفته می‌شود تا چیز دیگری جذاب‌تر و زیباتر جلوه کند، به کار برده است (Oxford English Dictionary, 1989: 437). آژند اصول هفتگانه را «حلقه‌ای ضروری در سلسله هنرهای دوره صفوی می‌داند و می‌گوید: این اصول در مکتب تبریز و قزوین، بیانی منظم و مدون یافته و با قواعد و قوانین منسجم و محکم در بعضی رسائل و دیباچه‌ها صورت‌بندی گردیده و در قطعات خطاطی و نقاشی و طراحی مرقعات با وجوه همبسته و چشم‌گیر ظاهر شده و پذیرش همگانی یافته است» (آژند، ۱۳۹۳: ۳۹). البته آژند هفت اصل هنر را تنها محدود به کتاب‌آرایی و نقاشی نمی‌داند و به این نکته تأکید می‌ورزد که «در این دوره به هر طرف نظر افکنی، از بناهای مذهبی و غیر مذهبی، ظروف فلزی و سفالی تا انواع قالی‌ها، بافته‌ها، کتاب‌آرایی‌ها و مرقعات و غیره، سرشار از تکرار بی‌پایان نقوش و طرح‌های هفت‌گانه است» (آژند، ۱۳۹۳: ۳۹).

گلرو نجیب اوغلو نیز در کتاب *هندسه و تزئین در معماری*

دارند و نه اسلوبی در نقش‌پردازی انتزاعی که البته پذیرش این ایده پرسش دیگری را مطرح می‌سازد و آن اینکه چرا فنون دیگری چون «زرافشان» و «عکس» که اتفاقاً در کتاب‌آرانی این دوره بسیار پر کاربردند، در میان این اصول جایی ندارند؟ با توجه به این پیچیدگی‌ها به نظر می‌رسد برای دریافت معنایی دقیق‌تر از اصول هفتگانه، می‌بایست بر ناسازه این تعاریف یعنی دو اصل ابری و فضالی تمرکز نمود.

ارائه نظریه «هفت اصل هنر» منطبق با اصل شریف در سال ۹۴۷ ه.ق، کارگاه و کتابخانه سلطنتی تبریز منحل اعلام شد و مطابق آنچه قاضی احمد منشی قمی در گلستان هنر آورده است شاه تهماسب جمیع کاتبان و نقاشان را به غیر از مولانا دوست محمد هروی که در آن زمان به شاهزاده سلطنت - خواهر شاه تهماسب - تعلیم خط می‌داد، از کتابخانه اخراج نمود (منشی قمی، ۱۳۵۲: ۹۹). علت تعطیلی کارگاه و کتابخانه سلطنتی در دیباچه‌ای که دوست محمد هروی به سال ۹۵۱ ه.ق بر مرقع بهرام میرزا نوشته است و در آن به نوعی در صدد دفاع از هنر و هنرمندان برآمده بر ملا می‌گردد. وی درباره تصویرگری و نسبت آن با شرعیات می‌گوید: «اگرچه تصویر را به ظاهر شرع سر خجالت در پیش است اما آنچه از کتب اکابر مستفاد می‌گردد، مآل این کار منتهی به حضرت دانیال پیغمبر می‌شود... پس تصویر بی‌اصل نباشد و خاطر مصور را به خار نا امیدی نباید خراشید» (رحیمی پردنجانی و همکاران، ۱۳۹۵: ۶۰). البته چندی پیش از دوست محمد هروی، عبدی بیگ شیرازی نیز در بخش دوم منظومه آئین اسکندری خود، فصلی را با عنوان «گفتار در فضیلت هنر و فضل هنرمندان...» به این امر اختصاص داده بود (عبدی بیگ، ۱۹۷۷: ۱۰۲) و از انطباق آفرینش هنری نقش‌سازان با «اصل شریف» سخن گفته بود. عبدی بیگ در این منظومه منشأ و ریشه‌ای مشترک برای خوشنویسی و نقاشی در نظر گرفته بود که این دیدگاه بعدها در میان پژوهشگران و البته به ابتکار شهریار عدل، به نظریه «دو قلم» معروف شد (پورته، ۱۳۸۴: ۲۰). اگرچه منظومه آئین اسکندری مطابق با آنچه در دیباچه دوم و پایانی کتاب ذکر شده است هرگز فرصتی برای ارائه به شاه تهماسب پیدا نکرد و در نهایت پس از مرگ وی به اسماعیل دوم تقدیم شد؛ با اینهمه بسیاری از نظرات عبدی بیگ توسط معاصرانش بی‌آنکه نامی از او برده شود، مورد استفاده قرار گرفت (عبدی بیگ، ۱۹۷۷: ۱۳۰) از جمله در دیباچه دوست محمد هروی که به بنا به گفته راکسبورو^۵ به مراتب از منظومه عبدی بیگ با اهمیت‌تر است (Roxburgh, 2001: 6). در سال ۹۶۴ ه.ق و با راه‌اندازی مجدد کارگاه و کتابخانه سلطنتی در قزوین، قطب‌الدین محمد قصه‌خوان نوشتن دیباچه‌ای بر مرقع شاه تهماسب صفوی را به پایان برد. قطب‌الدین

اسلامی، به اصول هفتگانه پرداخته است و از آن با عنوان «هفت اسلوب نقش‌پردازی» یاد کرده است البته هفت اسلوبی که صرفاً به نقش‌پردازی انتزاعی محدود می‌شوند (نجیب‌اوغلو، ۱۳۸۹: ۲۸۴). منظور از اسلوب ویژگی سبکی یا روال و دستوری است که روابط شکل و رنگ را قاعده‌ای ویژه می‌بخشد و ناظر است بر وجه فرایندی یا تکنیک آفرینش یک اثر و از این منظر معادلی است برای واژه دکوریشن^۲ که در فرهنگ لغت میراث آمریکایی به معنای «هر عمل، فرایند یا تکنیک مرتبط با تزئینات» در نظر گرفته شده است (American Heritage Dictionary, 2000). نجیب اوغلو معتقد است تنها در تذهیب تجریدی است که همچون خوشنویسی، شعر و موسیقی، الگوهای تعیین شده در گذشته به شکلی خلاقانه جرح و تقلید و تعدیل شده و تکرار می‌گردند (نجیب‌اوغلو، ۱۳۸۹: ۲۸۰-۲۸۳). وی این قوالب و اصول اساسی را بر مبنای نظریات فارابی و ابن خلدون در موسیقی و شعر مورد بررسی قرار داده و در نهایت یک تعریف سازه‌ای از «اصول» ارائه می‌دهد که بسیار نزدیک به نظریات قرن نوزدهمی اروپائیان درباره دستور زبان تزئین است چراکه بر سلسله سنجیده‌ای از واحدهای متوالی که قواعد نحوی مشخصی دارند استوار شده است. در تعریف نجیب‌اوغلو، نقاشی شمایی و حکایی مینیاتور (صورتگری)، از هفت طریق طراحی انتزاعی که مذهبان به کار می‌برند جدا فرض شده است (نجیب‌اوغلو، ۱۳۸۹: ۲۷۸). این در حالی است که در بسیاری از توصیفات عبدی بیگ درباره نقاشی‌های مجموعه جعفرآباد که بر اساس اصول هفتگانه ترتیب یافته و اجرا شده‌اند، اشارات روشنی به صورتگری و تصویرسازی مجالسی از شیرین و فرهاد تا یوسف و زلیخا وجود دارد (عبدی بیگ، ۱۳۹۵: ۸۲-۸۶). اگر هفت اصل هنر ایران را صرفاً «هفت اسلوب نقش‌پردازی انتزاعی» و محدود به هنر مذهبان در نظر آوریم آنگاه وجود این گروه از نقاشی‌ها را چگونه می‌توان توجیه نمود؟ بر این مبنا به نظر می‌رسد تعریف نجیب اوغلو از اصول هفتگانه هنر ایرانی تعریف جامع و کاملی نیست. ابو پورته^۴ نیز در مقاله‌ای با عنوان «از نظریه دو قلم تا هفت اصل نقاشی» به تاسی از نجیب‌اوغلو و بر مبنای تفکیکی که وی میان نقاشی تزئینی و صورتگری قائل شده، اصول هفتگانه را صرفاً به حوزه نقاشی تزئینی و نه به تصویرگری اشکال موجودات زنده مربوط دانسته است (پورته، ۱۳۸۴: ۲۹). اما مسئله اساسی آنجا آغاز می‌شود که اگر اصول هفتگانه را به عنوان قاعده و اسلوبی در نقش‌پردازی انتزاعی در نظر آوریم آنگاه بر مبنای این تعریف چه معادلی برای نقش‌مایه فضالی می‌توان یافت؟ البته ابو پورته و یعقوب آژند به این موضوع پرداخته و این ایده را مطرح ساخته‌اند که احتمالاً اصل «ابری» و «فضالی» به معنای ساختن کاغذهای «مرمری‌نما» و «حاشیه‌سازی»، به مهارتی در کتاب‌آرانی اشاره

تأثیر دو قاعده «عقل» و «نقل» در کلام امامیه بر تدوین اصول هفتگانه در دوره صفوی (نمونه موردی: اصل ابری و اصل فصالی). رویا نظریان صالح مکرّم، کامران سپهران، داوود نجران. صفحه ۳۹ تا ۵۲

محمد قصه‌خوان در این دیباچه از نظریه دو قلم گامی فراتر نهاد و از هفت قلم نقاشی در مقابل ۶ قلم خوشنویسی نام برد و نوشت «همچنان که در خط ۶ قلم اصل است، در این فن نیز هفت قلم معتبر است. اسلامی، ختایی، فرنگی، فصالی، ابر، واق، گره». (مایل هروی، ۱۳۹۶: ۱/۳۴۶). می‌توان گفت آنچه از آن به عنوان «هفت اصل هنر ایرانی» یاد می‌شود برای نخستین بار در سال ۹۶۴ ه. ق در دیباچه قطب‌الدین محمد قصه‌خوان شکلی مکتوب یافت و در سال ۹۶۷ ه. ق نیز در خمسه جنات عدن عبدی بیگ شیرازی تکرار گردید (عبدی بیگ، ۱۳۹۵: ۶۲) و از آن پس در دیباچه‌ها و متون هنری دیگر مکرراً مورد اشاره قرار گرفت. با توجه به فضای عقیدتی حاکم بر عصر شاه تهماسب صفوی، این احتمال وجود دارد که منظور عبدی بیگ از «اصل شریف»، به اصلی در سنت کلامی امامیه باز گردد و آنگونه که عبدی بیگ مدعی آن است این اصل یا اصول به عنوان ملاک و معیاری برای سنجش فعالیت هنرمندان این دوره در نظر گرفته شده باشد. لذا برای درک نسبت میان آفرینش هنری و آفرینش خداوندی و آنچه عبدی بیگ از آن با عنوان «اصل شریف» یاد کرده است، رجوع به اصول مطرح در کلام امامیه امری ضروری به نظر می‌رسد.

شکل‌گیری «اصل ابری» مبتنی بر قاعده عقل

عبدی بیگ در مثنوی دوحه الازهار در توصیف گنبد منبت‌کاری شده ایوان دولتخانه قزوین از «ابر» به عنوان یکی از اصول هفتگانه یاد کرده و یعقوب آژند معتقد است وی در یادآوری ابر، اشکال آن را نیز در نظر داشته است؛ همچون دوست محمد هروی که از شکل ابری با نام کُترمه یا بُترمه یاد می‌کند (آژند، ۱۳۹۳: ۱۴۷). آنگونه که در فرهنگ دهخدا آمده است در تداول عامه، چرک و خون گرد آمده بر سر جراحت را کترمه می‌نامند. لکه‌ای از ترشحات پیرامون زخم که شکل خاصی ندارد و این بی‌شکلی خود پیوند میان اصل ابری و اصطلاح کترمه را آشکار می‌سازد. به لحاظ فرمی، استنباط آژند از اصل ابری مبتنی است بر نقشمایه ابرهای پیچان در تذهیب و نگارگری ایرانی و کاغذهای مرمری نمای مورد استفاده در کتاب آرایبی. فارغ از نگارگری، در گستره سنت تصویری شکل گرفته در جغرافیای فرهنگی ایران دوره اسلامی، سرآغاز پیدایش «اصل ابر» را می‌توان در جریان شکل‌گیری سفالینه‌های «لعاب پاشیده» و «پارچه‌های ابریشمی خارا یا عتابی» در اواخر سده دوم و ابتدای سده سوم ه. ق پی‌جویی نمود. این بازه زمانی مصادف است با دوران طلایی عملکرد بغداد و سامرا به عنوان پایتخت‌های فرهنگی جهان اسلام به طوری که سبک‌ها و تکنیک‌های پدیدار شده در این دو مرکز، هنر و معماری سراسر قلمرو اسلامی را تحت تأثیر قرار می‌داد. در این زمان علاوه بر آنکه بسیاری از دست‌ساخته‌های چینیان از مسیر دریا و خشکی به سرزمینهای قلمرو اسلامی صادر می‌شد، حضور هنرمندان چینی در دربار عباسیان نیز عامل اساسی دیگری بود که ذوق تلطیف یافته هنرمندان اسلامی و چینی را به یکدیگر نزدیک می‌ساخت و زمینه‌ساز نوآوری‌های قابل توجهی در صنایع گوناگون به‌ویژه سفالگری و ابریشم‌بافی سرزمین‌های اسلامی بود (کریمی و کیانی، ۱۳۶۴: ۲۱). در این زمان تکنیک لعاب پاشیده به تقلید از سفالینه‌های سانسای^۷ (تصویر ۳-۱) چین و بافت پارچه‌های ابریشمی خارا یا عتابی نیز به تقلید از ابریشمینه‌های ابر آسیای مرکزی، به عنوان شیوه‌هایی شاخص در نقش‌پردازی سفال و پارچه در قلمرو اسلامی تداول یافت.

اگر چه نوع لکه‌گذاری و شکل‌گیری نقوش بر روی ظروف سانسای به نظر تصادفی می‌رسند اما با توجه به الگوهای تشکیل

عقل چه به عنوان منبعی برای کسب معرفت و چه به عنوان روشی معتبر در شناخت حقایق، در نظر می‌گرفتند. شیخ مفید به عنوان شیخ المتکلمین شیعه، درباره معرفت به حقایق دینی می‌گوید: «معرفت به خدای تعالی امری کسبی است، یعنی با تامل عقل باید حاصل شود؛ همچنین است شناخت انبیاء الهی و هر امر غیبی و فراطبیعی. یعنی همه این معارف با تامل و تفکر حاصل می‌شود» و تقلیدی نیست (مفید، ۱۳۷۲: ۶۶). بعد از شیخ مفید دیگر متکلمان شیعی نظیر سید مرتضی، ابراهیم ابن نوبخت، شیخ محمد حسن طوسی، عبدالجلیل قزوینی، خواجه نصیر طوسی و ابن هیشم بحرانی، علامه حلی، عبدالرزاق لاهیجی تا سید محمد حسین طباطبایی «همگی بر اساس استدلال عقلی به بیان حقایق دین پرداخته و عقل را در الهیات حجت دانسته‌اند» (بداشتی، ۱۳۸۹: ۲۲). البته متکلمان امامیه علیرغم جایگاه والایی که برای عقل در نظر می‌گیرند «آن را در شناخت وظایف و تکالیف دینی کافی نمی‌پندارند و بر این عقیده‌اند که عقل در معارف دینی نیازمند نقل است» (بداشتی، ۱۳۸۹: ۲۱). از نظر متکلمان امامیه، «توحید» و «نبوت» با عقل اثبات می‌شود لکن در فهم احکام شریعت، عقل نیازمند سمع است (بداشتی، ۱۳۸۹: ۲۱). خواجه نصیرالدین طوسی این رابطه را به روشنی توضیح داده است و علامه حلی از قول وی اینگونه نقل می‌کند که: «انبیاء یاوران عقلمند در آنچه عقل به تنهایی می‌فهمد و راهنمای اویند در آنچه از فهمش ناتوان است» (حلی، ۱۴۰۷: ۳۴۶). با توجه به فضای عقیدتی حاکم بر عصر شاه

منتشر شدند (Hann, 2013: 175). ویژگی بصری غالب ابریشمینه‌های ابر، ایجاد اثری پرمانند و آبرنگی بر روی پارچه است که از این منظر نزدیکی قابل توجهی با سفالینه‌های سانسای دارند. نقوش ایجاد شده بر روی این پارچه‌ها اکثراً متداخل و تو در تو هستند و به علت رنگ شدن مقطعی نخ‌ها، حالتی موج مانند و اشکالی شعله‌گون ایجاد می‌کنند (مقنی‌پور و اشعاری، ۱۳۹۲: ۱۴۴). منشاء اولیه ابریشمینه‌های ابر همچنان در حاله‌ای از ابهام است اما نخستین شواهد به دست آمده از این گروه از منسوجات مربوط است به نقاشی‌های دیواری غار- معبد آجانتا در دکن که به قرن پنجم تا هفتم میلادی تعلق دارند (تصویر ۴) (Kumar, 1999: 123). این احتمال مطرح است که تکنیک بافت این پارچه‌ها از طریق بودائیان هند به منطقه سغد که در این دوران نقش چهارراه فرهنگی شرق را ایفا می‌کرد، انتقال یافته و از این طریق به چین و سپس سایر سرزمینهای قلمرو اسلامی وارد شده باشد. این پارچه‌ها در میان عرب زبانان بغداد و یمن با نام «عتابی» (دوزی، ۱۹۹۹: ۱۴۰/۷) (تصویر ۵) و در میان فارسی زبانان با نام «خارا» که معادل عبری ابریشم است (مشکور، ۱۳۵۷: ۱۷۸) و در میان ترکان اویغور با نام «اطلس» شناخته می‌شدند (Dusenbury, 2008). سمرقند، بخارا و شهرها و

شده روی بدنه سفالینه‌ها می‌توان به این نتیجه رسید که هنرمندان با اطلاع از خواص لعاب و رنگها و میزان روانی لعاب پس از فرایند ذوب در کوره، به شکل برنامه‌ریزی شده اقدام به لکه‌گذاری روی بدنه ظروف می‌کردند. این ظروف با ورود به قلمرو مسلمانان مورد استقبال هنرمندان قرار گرفتند و به سرعت تقلید و تولید شدند (تصویر ۱). اجرای این شیوه رنگ‌آمیزی نیازمند ایجاد بستری مات و سفید، مشابه ظروف چینی بود لذا در مرکز خلافت عباسیان در عراق این مشکل با تقلید از شیوه لعابکاری اشکانیان در سلوکیه و افزودن اکسید قلع به بدنه ظروف مرتفع شد اما در شرق ایران سفالگران شیوه مخصوص به خود را ارائه کردند و در برخی مناطق چون نیشابور، ری و گرگان از گلابه سفید برای آماده‌سازی سطح کار، بهره بردند (تصویرهای ۲ و ۳) آنها با افزودن لعاب پایه سربی و رنگهایی که از ترکیب اکسید فلزات تهیه می‌شدند، نقوشی را به صورت لکه و یا نقطه چین بر روی سفالینه‌ها اجرا کردند که این لکه و نقطه‌چین‌های رنگی پس از ذوب در کوره و دویدن در لعاب پایه سربی، جلوه‌های رنگی زیبایی ایجاد می‌کردند (کامبخش‌فرد، ۱۳۸۳: ۴۵۱).

ابریشمینه‌های ابر نیز که معتبرترین و زیباترین پارچه‌های آسیای مرکزی به شمار می‌آمدند همچون سفالینه‌های سانسای در اواخر قرن دوم ه.ق از طریق جاده ابریشم در سراسر قلمرو اسلامی



تصویر ۳. سفال لعاب پاشیده نیشابور سده سوم ه.ق. محفوظ در موزه متروپولیتن نیویورک (The Metropolitan Museum of Art, n.d. -b).



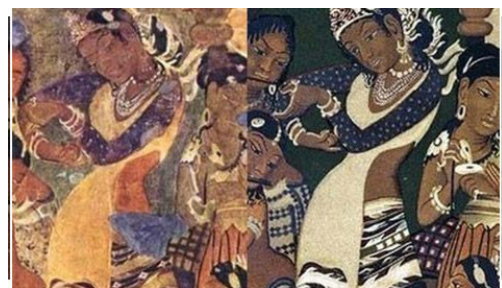
تصویر ۲. سفال لعاب پاشیده نیشابور قرن سوم ه.ق. محفوظ در موزه متروپولیتن نیویورک (The Metropolitan Museum of Art, n.d. -a).



تصویر ۱. ظرف سفالی با لعاب سانسای قرن ۸ میلادی، ارتفاع ۱۲/۷ قطر ۱۷/۵. محفوظ در موزه آشمولین (Ashmolean Museum, n.d.).



تصویر ۵. پارچه عتابی یمن، قرن سوم ه.ق، محفوظ در موزه متروپولیتن (The Metropolitan Museum of Art, n.d. -c).



تصویر ۴. طرح پارچه‌های ایکات در نقاشی‌های غار آجانتا در دکن (Gill & Unknown, 2012).

«الرحمن الرحیم» یا «احسن الخالقین» خود را برتر از موجودات دیگر معرفی نموده است. در قرآن عباراتی آمده است که جسمانی بودن خداوند صبحان را به ذهن متبادر می‌سازد^{۱۱} اما از سوی دیگر در تقابل با این وجه تشبیهی، آیات بسیاری وجود دارد که هرگونه شباهت خداوند با دیگر موجودات را نفی می‌کنند^{۱۲}.

در دوره عباسی گروهی از اهل حدیث و متکلمین تلاش نمودند از این وجه تشبیهی و مصادیق بازنمایانه آن، هر چه بیشتر فاصله گرفته و رویکردی تنزیهی را جایگزین آن نمایند. در این زمان شیوه لعاب پاشیده و ابریشمینه‌های ابر به عنوان یک بیان انتزاعی مبتنی بر لکه‌های بی‌شکل و بی‌نظم، مورد توجه هنرمندان مسلمان قرار گرفت. ابهام، تداخل، احتراز از ترسیم اشکال طبیعی و تمایل به بی‌شکلی، حکایت از تغییری جدی در «نحوه بیان بصری این دوره داشت. تحولی آشکار که به لحاظ محتوایی درست در زمانی حادث شد که خلافت عباسی سخت درگیر مجادلات کلامی و فلسفی در باب ماهیت ناپایدار ماده در عالم طبیعت بود. مجادلاتی که به مباحث وسیع‌تری همچون تنزیه مطلق خداوند و شان نفس ناطقه و عقل انسان چون جوهری غیر مادی و نامقید به ماده، راه می‌برد. مباحثی که در نهایت با قبول خلفای عباسی، مذهب کلامی معتزله را در فاصله سال‌های ۱۹۸ ه.ق تا ۲۳۳ ه.ق در جایگاه مذهب رسمی خلافت عباسی نشانده» (نجیب اوغلو، ۱۳۸۹: ۱۳۴).

معتزله به «تقدم عقل انسان بر حدیث»، «اختیار انسان»، «توحید صفاتی خداوند و تنزه او از تشبیه به صفات بشری و تجسیم در عالم ماده» قائل بودند. جهان‌شناسی ایشان مبتنی بر ذره باوری بود و همه عالم ماده را متشکل از ذرات لایتجزا به نام جواهر فرده می‌دانستند لذا مدعی بودند تبیین همه پدیده‌های عالم ماده از طریق ملازمه اعراض با جواهر فرده تشکیل دهنده ماده، امکان‌پذیر است. بر این مبنا عالم ماده را عالم ناپایدار و فسادپذیر و در تحول مدام دانسته و مشهودات را صرفاً عرضی و محدود به صورت ظاهری تلقی می‌کردند. نخستین بیان و دفاع کلامی مهم از جزء لایتجزا را ابوالهذیل علاّف (متوفی ۲۲۶ ه.ق) در اوایل قرن سوم ه.ق صورت‌بندی کرد و این نظریه، علیرغم مخالفت‌هایی که بر انگیخت، در نهایت چنان قبول عام یافت که در اوایل قرن پنجم شیخ مفید متکلم بزرگ شیعی، آن را نظر جمهور اهل توحید وصف کرد (مفید، ۱۳۷۲: ۹۵). به این ترتیب توحید صفاتی معتزله در قالب الهیات تنزیهی در کنار نظریه جزء لایتجزا، بر بیان بصری این دوره تأثیری مستقیم نهاد و مسیری را فراروی هنرمندان گشود که نتیجتاً به ترسیم تصاویر انتزاعی مبتنی بر آمیختگی و ابهام منجر شد. این بیان بصری جدید، علاوه بر سفالینه‌های لعاب پاشیده و ابریشمینه‌های ابر، در یک گروه از نقوش منقوش سامرا معروف به سبک C نیز بازتابی جدی یافت. هر تسفله که سامرا را به‌طور مفصل حفاری کرده و کرسول که بعدها تغییراتی چند در سالشماری

روستاهای دره فرغانه از مهم‌ترین مراکز بافت پارچه‌های ابر به شمار می‌آمدند (Hann, 2013: 177) و بغداد، یمن و مصر نیز مهم‌ترین مراکز بافت پارچه‌های عتایی در سرزمین‌های عربی بودند. حاشیه‌های سوزندوزی شده بر روی بسیاری از نمونه‌های ابر به جا مانده از پارچه‌های عتایی، جایگاه والای این پارچه‌ها را به عنوان پارچه‌های طراز^{۱۳} که به لحاظ سیاسی ارزشی همپایه ضرب سکه و خواندن خطبه داشتند، تأیید می‌نماید.

پرهیز از «شمایل‌نگاری» و «تأکید بر کتیبه‌نگاری» به عنوان برجسته‌ترین ویژگی‌های بصری پارچه‌های عتایی و سفالینه‌های لعاب پاشیده، ریشه در جریان عقیدتی قدرتمندی داشت که از دهه ۷۰ ه.ق در قالب اصلاحات عبدالملک بن مروان بیان رسمی هنر متقدم اسلامی را تحت تأثیر قرار داده بود (گرابار، الف ۱۳۹۶: ۱۳۵-۱۳۷)، اما تمایل به «بی‌شکلی» و تأکید بر دو عنصر «ابهام» و «تداخل» به عنوان راه حل گریز از واقع‌نمایی، ویژگی برجسته دیگری بود که بیان انتزاعی دوره عباسی را به کلی از رویکرد امویان متمایز می‌ساخت. در شکل‌گیری این بیان بصری جدید، بیت الحکمه بغداد نقشی مؤثر داشت. این نهاد علمی که در دوره منصور عباسی با هدف تألیف و ترجمه کتب نجومی و پزشکی ایجاد شده بود در مدت زمان کوتاهی به انبوهی از کتب علمی ملل مختلف تجهیز شد، ساختاری نظام‌مند یافت و با توسعه روزافزون در دوره مأمون به پژوهشگاهی معظم در حوزه‌های مختلف علمی تبدیل گردید. دستیابی اندیشمندان اسلامی به علوم مختلف، با تلاش ایشان برای ترجمه، تعریف، تحدید و طبقه‌بندی این علوم همراه بود. در این زمان با دسته‌بندی علوم شرعی به دوزیر شاخه «علوم ظاهری» و «باطنی» توسط جابر بن حیان، فقها و متکلمین در راس سلسله مراتب علوم ظاهری قرار گرفتند و تلاش نمودند با استدلال و برهان و بر مبنای دلایل عقلی و نقلی، موضوع پرهیز از «شمایل‌نگاری» را تئوریزه نمایند. این مسئله موجب مطرح شدن مباحثی گسترده پیرامون دو مفهوم «تشبیه» و «تنزیه» و تاویل و تفسیر آن در علم حدیث و کلام شد.

«تشبیه در لغت به معنای مانند کردن چیزی به چیزی دیگر و تنزیه به معنای دور کردن چیزی از چیزی دیگر است» (زوزنی، ۱۳۴۵: ۲۱۳-۲۱۴). «در حوزه الهیات اسلامی اما تشبیه به همانند کردن خداوند در ذات یا صفات به مخلوقات و تنزیه به تعالی خداوند از مخلوقات و سلب صفات خلق از خالق» توجه دارد (زوزنی، ۱۳۴۵: ۲۱۳-۲۱۴). نسبت دادن صفات خلق به خالق را تشبیه و قائلان به آن را مشبیه می‌نامند و مخالفان با آن را منزّه و اهل تنزیه می‌گویند^{۱۴}. اگرچه دو اصطلاح تنزیه و تشبیه اصطلاحاتی قرآنی به شمار نمی‌آیند اما مباحث مربوط به این دو واژه بیش از هر چیز ریشه در آیات قرآن دارد. خداوند در قرآن خود را با صفاتی خوانده که بندگان نیز به آن متصف می‌شوند مانند «سمیع»، «بصیر» و «علیم» و یا به واسطه صفات تفصیلی نظیر

یافته‌های هرتسفلد ایجاد کرده است، سه سبک اساسی را در نقوش منقور سامرا تشخیص دادند اما هر دو نفر در این باره اتفاق نظر داشتند که نظم و ترتیب ظهور این سه سبک را نمی‌توان تشخیص داد و تنها می‌توان گفت در سر تا سر دوره عظمت سامرا در سده سوم ه.ق هرگز این سه سبک به شکلی هم‌زمان کاربرد نداشته‌اند (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۳: ۱۰۷-۱۰۸). اگرچه تطبیق زمانی و نظم و ظهور این سه سبک با پیچیدگی‌هایی همراه است اما هرتسفلد شواهدی ارائه می‌دهد که ثابت می‌کنند سبک C سامرا از ابتدای ساخت این شهر در دوره معتصم عباسی، در ساخت پنل‌های گچی و مرمرین دیوارها و درهای چوبی مجموعه کاخ خلیفه استفاده شده است (تصویر ۶) (Saba, 2015: 173). سبک C از تکرار موزون و بی‌پایان خطوط منحنی، همراه با پایانه‌های مارپیچ و خطوط پخ‌کاری شده‌ای که به‌طور مورب با سطح برخورد می‌کنند و تمایز میان طرح و زمینه را از میان بر می‌دارند، شکل می‌گیرد. «در این سبک که عناصر آن در محور عمودی به شکلی متقارن تکرار می‌شوند هیچ یک از مضامین سنتی هندسی، گیاهی و یا جانوری به کار نرفته و پس زمینه کاملاً محو شده است» (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۳: ۱۰۹). می‌توان گفت ویژگی سبک C سامرا عبارت است از استفاده از مضامین انتزاعی، ابهام، تکرار، پخ‌کاری، پوشش کامل سطح و تقارن در محور عمودی (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۳: ۱۰۹) که به نظر می‌رسد با ترسیم صورت‌هایی در آستانه «بودن و شدن» و «وضوح و تداخل» بیش از هر چیز در پی سامان دادن به بیان بصری برآمده از الهیات تنزیهی معتزله است.

معتزله به عنوان یک مکتب کلامی تا پایان دوران خلافت واثق

شکل‌گیری اصل فصالی مبتنی بر قاعده نقل و به‌طور مشخص بیان روایتگر- فیگوراتیو فصالان کرامی

در زمان متوکل اهل حدیث ارج و قرب فراوان یافتند وی عده کثیری از ایشان را به سامرا دعوت نمود و ضمن تقدیم هدایا و تعیین مقرری درخواست کرد تا درباره صفات‌های باری تعالی و امکان رؤیت او حدیث بگویند (جمشیدیان و مفتخری، ۱۳۹۶: ۱۵). اگرچه مسئله امکان رؤیت خداوند، از صدر اسلام در میان مسلمانان مطرح بود اما از اواخر قرن دوم ه.ق نفی یا اعتقاد به آن، به یکی از مهم‌ترین مسائل هر فرقه تبدیل شد. پیروان نگرش‌های تجسیمی و تشبیهی نظیر ماتریدیه، اشاعره، مجسمه، مشبهه و کرامیه (ذاکری و دیگران، ۱۳۹۴: ۸۰۴) علیرغم تمام اختلاف نظرهایی که درباره ماهیت خداوند داشتند، در مسئله امکان رؤیت خداوند و شبیه‌گرایی متفق القول بودند.

در حوزه تصویر، روی آوردن متوکل عباسی به نگرش‌های تجسیمی و تشبیهی، مجوزی بود برای بازگشت به الگوهای کلاسیک بازنمایی‌های پیکره‌ای در دوره اموی؛ با این تفاوت چشم‌گیر که پیکره زنان در دوره عباسی بسیار پرتکرارتر بود. از این



تصویر ۶. نقوش منقور پنل چوبی سامرا به سبک C (Saba, 2015: 181).

تأثیر دو قاعده «عقل» و «نقل» در کلام امامیه بر تدوین اصول هفتگانه در دوره صفوی (نمونه موردی: اصل ابری و اصل فصالی) - رویا نظریان صالح مکرم، کامران سپهران، داوود نرجبران - صفحه ۳۹ تا ۵۲

در خور توجه است.

آغاز دعوت محمد ابن کرام در خراسان، مصادف بود با مرگ متوکل و دوران حکمرانی محمد بن طاهر (۲۴۸-۲۵۹ ه.ق) که به سبب بی‌درایتی‌اش، منافع طبقات پائین جامعه را به نفع اشراف و دهقانان پایمال کرده و نارضایتی گسترده‌ای را در میان طبقات پایین جامعه دامن زده بود. عبدالقاهر بغدادی درباره فرقه کرامیه می‌گوید: «کرامیه از زمره مشبّه هستند که می‌گویند خداوند تعالی جسم است» (بغدادی، ۱۴۰۸ ه.ق: ۱۹ و ۱۴۰). شهرستانی آنها را از زمره صفاتیّه می‌داند «چون اثبات صفات می‌کنند ولی سخن آنها منتهی به تشبیه و تجسیم می‌شود» (شهرستانی، ۱۳۵۰: ۷۸). محمد بن کرام مذهب خود را در روستاهای اطراف نیشابور و نواحی غور و غرجستان گسترانید. وی اگرچه از شیعه و سنی به یکسان خرده می‌گرفت (باسورث، ۱۳۸۰: ۱۷۸/۱) اما اساساً در تأسیس مذهب خود بر رد و نقض اعتقادات معتزله نظر داشت. شیوه تعلیمی مبلغان کرامی که به فضالان شهرت داشتند تأثیر قابل توجهی در انتقال اندیشه‌های ایشان به مردم عامی داشت. گردش فضالان در کوی و برزن و بیان موعظه در قالب عبارات مسجع همراه با حکایت‌گری و نقل قصص و احادیث، به عنوان یک شیوه تبلیغاتی و تعلیمی به شکلی گسترده در نیشابور قرن سوم ه.ق رواج یافت (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۸۷-۸۶). نخستین لغت‌شناسی که درباره کلمه فصال سخن گفته است حسن بن محمد صغانی (متوفی ۶۵۰ ه.ق) است که این کلمه را دخیل و غیر عربی دانسته است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۲۵). شفیع کدکنی فضالی را یک فرم ادبی ایران قبل از اسلام می‌داند و معتقد است معادل فارسی فصل یعنی بند، نوعی شعر ایرانی بیرون از اوزان سنتی عروضی است که بیشتر شاعران عراقی سرایندگان آن هستند و معادل بحر طویل فارسی است. آنگونه که محمد امین ریاحی در مقدمه رساله الطیور نجم رازی نوشته است از آثار فصالی و فضالان چیز زیادی نماده، نباید هم می‌ماند چراکه فصالی در آغاز یک نوع ادبیات شفاهی بود که با گذشت زمان به حوزه ادبیات مکتوب نیز راه گشود اما با زوال قدرت کرامیان بار دیگر به صورت ادبیات شفاهی در راه و رسم نقالان صورت‌خوان به حیات خود ادامه داد (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۸: ۲۷-۲۶). واژه صورت‌خوان در لغت‌نامه آندراج به معنای کسی است که «در بازار نشسته و صورت‌های ملانکه و بنی آدم و معامله ایشان در روز قیامت (از عذاب و ثواب) و صورت‌های پهلوانان و دیوان، به مردم بازگوید و بنماید و از هر یک چیزی بستاند». تأکید بر «بازگفتن» و «نمایاندن» نشان می‌دهد این نقل قصص و حکایات، با ارائه تصاویر همراه بوده است. تداوم شیوه فضالان کرامی توسط درویشان و قلندران صورت‌خوان (محمدی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱) خود از نزدیکی میان شیوه روایتگر فصالی و صورت‌خوانی بخصوص در حوزه فرهنگ عامه حکایت دارد اما

دوره حتی نمونه‌هایی از نقاشی‌های بزرگ دیواری در اقامتگاه‌ها، حمام‌خانه‌ها و مهمتر از همه در گنبدخانه تالار مرکزی و حرم کاخ جوسق الخاقانی کشف شده است (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۳: ۱۲۳-۱۲۲). یک نمونه بسیار شایان توجه از نقاشی‌های سامرا، صحنه زن شکارچی از حرم شاهی است (تصویر ۷) که مضمون اصلی آن به دیانا - الهه شکار رومی - مربوط است. اسناد تاریخی گواهی می‌دهند این تصاویر به خواست و سفارش «قیححه» همسر رومی‌نبار متوکل و مادر خلیفه‌المعتز انجام شده است (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۳: ۱۲۳). حضور پر تکرار زنان در این نقاشی‌ها بازتابی است از این واقعیت تاریخی که نقش زنان و بخصوص «قهرمانه‌ها»^{۱۲} در دستگاه خلافت عباسیان پس از دوران متوکل بسیار افزایش یافته بود (محمدیور و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۱۳).

دوران پس از خلافت متوکل آبستن حوادث و رویدادهای سیاسی و فکری متنوعی بود که هر یک به نوعی حیات فرهنگی مسلمانان را تحت تأثیر قرار داد. حکومت‌های مستقل و نیمه مستقل این دوره هر یک بنا به نوع روابطی که با خلافت عباسی برقرار می‌کردند حیات فرهنگی متفاوتی را نیز بر می‌گزیدند. در این دوره خراسان و ماوراءالنهر چه به لحاظ سیاسی و چه علمی و فرهنگی به یکی از کانون‌های مهم دگرگونی و تحول در قلمرو اسلامی تبدیل شد. در ربع قرن پایانی سده سوم ه.ق اگرچه تسلط تدریجی اهل حدیث و فرق اهل سنت در خراسان کفه ترازو را به نفع ایشان سنگین‌تر ساخته بود اما حضور گسترده خوارج و داعیان اسماعیلی در کنار حضور برخی متکلمین برجسته از فرق و مذاهب گوناگون^{۱۳}، دلیل روشنی است بر رونق مباحث حدیثی و کلامی و پا گرفتن نظرگاه‌های عرفانی در خراسان و ماوراءالنهر (مهدویان، ۱۳۸۷: ۱۵۷). در این میان فرقه کرامیه و فعالیت تبلیغی ایشان، از منظر تأثیری که بر شکل‌گیری «اصل فصالی» گذاشتند موضوعی



تصویر ۷. فرسکو با نقش زن شکارچی. مثنی برداری از کاخ جوسق سامرا (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۹۳: ۱۱۳).

میان باستان‌شناسان و پژوهشگران به «سفالینه‌های روستایی» یا «عامیانه» شهرت دارند (Watson, 2004: 247).

شواهد تاریخی نشان می‌دهد نامگذاری «سفالینه‌های روستایی» یا «عامیانه» صرفاً یک نامگذاری معاصر و منفک از زمینه تاریخی تولید این گونه سفالینه‌ها نیست بلکه اهمیت یافتن مردم عامی و فرهنگ عامه در مقابل اعیان و اشراف خراسان در سده چهارم ه.ق، یک واقعیت تاریخی و محصول روابط پیچیده اقتصادی، سیاسی و مذهبی خاصی است که در بعد سیاسی-مذهبی با تکیه بر مذهب کرامی، توانست به یکی از ارکان مشروعیت بخش به حکومت غزنویان تبدیل شود. می‌توان گفت در مقابل مذاهب حنفی و شافعی که مذهب اشراف خراسان به شمار می‌آمد، مذهب کرامی به عنوان مذهب توده مردم شناخته



تصویر ۸. سفالینه گلابه‌ای منقوش نیشابور قرن چهارم؛ محفوظ در مجموعه دیوید، کپنهاگ (Art of the Ancestors, 2022).



تصویر ۹. سفالینه گلابه‌ای منقوش نیشابور قرن چهارم؛ محفوظ در موزه هنری نلسون اتکینز (The Nelson-Atkins Museum of Art, n.d.).

برای اثبات این پیوندها نخست می‌بایست ریشه‌های کهن این سنت تصویری-روایی را واکاوی نمود.

در فرهنگ ایرانی پیش از ظهور اسلام، بهره‌گیری از نقاشی به منظور تبلیغ افکار و اندیشه‌های دینی در آئین مانویت و تصویرسازی کتب ایشان مسبوق به سابقه بود. از آنجا که «بیشتر ملل و نحل نویسان اعتقادات کرامیه را تلفیقی از دیگر ادیان و مذاهب رایج در خراسان همچون مذاهب فکری و کلامی اهل سنت، مسیحیت، مانویت» (رحمتی و روشنی، ۱۳۹۵: ۱۷۴) و غیره می‌دانند هیچ بعید نیست که کرامیه در تبلیغ افکار و اندیشه‌هایشان متأثر از روش مانویان بوده باشند. شواهد تاریخی نشان می‌دهد کرامیان نهاد آموزشی «خانقاه» را که بعدها به یکی از مهم‌ترین نهادهای تصوف در ایران تبدیل شد، با الگوبرداری از نیاپیشگاه‌های مانوی پایه‌ریزی کردند (رحمتی و روشنی، ۱۳۹۵: ۱۸۰-۱۸۱). مانویان اهل تفسیر بودند و به همین خاطر نیز آنان را «زندیک» می‌خواندند (پورداوود، ۱۳۴۳: ۸۳) از این جهت به نظر می‌رسد میان شیوه تفسیری مانویان و شیوه تعلیمی-تبلیغی فصالان کرامی که تفسیر قرآن را به زبان فارسی، ذیل یک سنت واعظانه همراه با حکایت‌گری و نقل اخبار و احادیث انجام می‌دادند (انصاری، ۱۳۹۱) ارتباط ظریفی وجود داشته باشد. مانویان نیز از حکایت‌گری و نقل قصص که هنری شرقی بود و در چین، هند و ایران پیشینه‌ای غنی داشت بهره می‌بردند. کهن‌ترین نمونه‌های این شکل از روایتگری مانوی که در جریان تکامل خود نهایتاً به هنر صورت‌خوانی انجامید (غریب‌پور، ۱۳۷۸: ۵۵) در نقاشی دیوارهای سرزمین سغد قابل مشاهده است. سغدیان مردمانی تاجر و واسطه انتقال کالا، فرهنگ و هنر میان چین، ایران، هند و روم بودند و از اینرو به تبلیغ ادیان بودایی، مسیحی و مانوی نیز می‌پرداختند. کتیبه‌ها و متون سغدی نشان می‌دهند این سرزمین به پایگاه محکمی برای تبلیغات مانوی تبدیل شده بود (گرن، ۱۳۷۶: ۱۷۶). تأثیر حضور مانویان را به روشنی می‌توان در نقاشی‌های سغدی مربوط به اواخر قرن هفتم و اوایل قرن هشتم میلادی درست پیش از ورود اسلام به این منطقه مشاهده نمود. این نقاشی‌ها تاریخچه‌هایی روایی هستند که با موضوعاتی حماسی و غیر حماسی بر روی نوارهایی طویل ثبت شده‌اند (گرایار، ب، ۱۳۹۶: ۵۳).

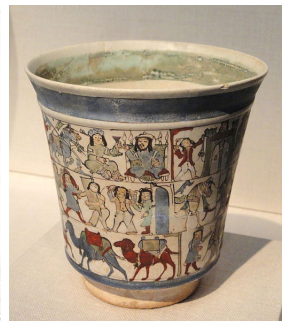
در ایران دوره اسلامی و در قرن سوم و چهارم ه.ق، رگه‌های روشنی از این سنت تصویری روایتگر مانوی-سغدی را می‌توان بر روی سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای نیشابور (اکبری شکتابی و تقوی، ۱۳۹۷: ۸۵) مشاهده نمود (تصویرهای ۸ و ۹). واتسون این سفالینه‌های مصور را متأثر از سنن نقاشی عصر ساسانی و اندیشه مانویت دانسته است. این سفالینه‌ها که به سبب گرمی، تحرک، ساده‌سازی عجیب طرح‌ها و بی‌باکی در رنگ‌پردازی، از قابل توجه‌ترین سفالینه‌های دوره اسلامی به حساب می‌آیند، در

تأثیر دو قاعده «عقل» و «نقل» در کلام امامیه بر تدوین اصول هفتگانه در دوره صفوی (نمونه موردی: اصل ابری و اصل فصالی) - رویا یزیدیان صالح مکرّم، کامران سپهران، داوود رنجبران - صفحه ۳۹ تا ۵۲

و افراسیاب را به عنوان مراکز اصلی تولید زیباترین سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای معرفی می‌کند، اما مناطق وسیعی از آسیای مرکزی، خراسان بزرگ، سیستان و سواحل جنوبی دریای خزر و کرمان را نیز به عنوان گستره نفوذ این گونه از سفالینه‌ها در نظر می‌گیرد؛ گستره‌ای که هیچ‌گاه به‌طور جدی به مناطق مرکزی و غربی ایران کشیده نشد. تولید وسیع سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای که از نیمه قرن سوم ه.ق آغاز و در سده چهارم ه.ق به اوج خود رسیده بود، در سده پنجم ه.ق با افت کیفی قابل توجه تنها به برخی کارگاههای کوچک محلی محدود شد و در نهایت نیز متوقف گردید (عطایی و دیگران، ۱۳۹۱: ۷۱). نکته قابل توجه در این میان تطبیق منحنی زمانی اوج و افول این سفالینه‌های منقوش با منحنی زمانی اوج و افول فرقه کرامیه در خراسان است. «فرقه کرامیه اگرچه از نیمه قرن سوم با گروه افراد فرودست و فقیر پا گرفت اما با کسب قدرت توانست مرزهای طبقاتی را در هم شکسته و در میان طبقه فرادست نیز رسوخ کند» (رحمتی، ۱۳۷۸: ۱۳۰). چنان‌که در دوره غزنویان بسیاری از قضات، کُتاب و دیوانیان در جرگه کرامیه قرار داشتند (ابن منور، ۱۳۸۱: ۱۲۶). با این همه اما، فرقه کرامیه توانست به حیات مستقل خویش ادامه دهد و در نهایت در قرن پنجم به کلی مضمحل گردید (رحمتی، ۱۳۷۸: ۱۳۰).

اما روایتگری در حوزه تصویر در پایان قرن ششم ه.ق و در ناحیه عراق عجم (مثلی میان ری، همدان و اصفهان) به بیان بصری ویژه‌ای منتج شد که به‌وضوح در سفالینه‌های مینایی این دوره قابل مشاهده است. بنا به نظر صالحی کاخکی در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نمونه‌هایی از نقوش انسانی بر سفالینه‌های مینایی»، نقوش روایتگر این سفالینه‌ها که عموماً به صحنه‌هایی چون مجالس پادشاهان و به‌ویژه داستان‌های شاهنامه، مجالس بزم و رزم و وقایع مهم تاریخی اختصاص دارند (شریف‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۲) نقطه اوج استفاده از نقشمایه‌های انسانی در سفالینه‌های دوره اسلامی به شمار می‌آیند (صالحی کاخکی، ۱۳۹۴: ۱۳). جام بیژن و منیژه گالری فریر تا حد قابل توجهی ساختار روایی حاکم بر این گونه سفالینه‌ها را آشکار می‌سازد (تصویر ۱۰). بررسی کتیبه‌ها و پسوند نام و القاب سازندگان

می‌شد. اساساً جذابیت فرقه کرامیه در خراسان نه در آراء فقهی و کلامی ایشان بلکه در رویکرد اجتماعی این فرقه ریشه داشت (رحمتی و روشنی، ۱۳۹۵: ۱۷۹-۱۷۲). «کرامیان مناسک مذهبی را با نادیده انگاشتن مطلق قواعد دستوری و گفتاری زبان عربی به جای می‌آوردند و پیروان خود را نیز به این مسیر سوق می‌دادند. رعایت قواعد گفتاری و دستور زبان عربی برای افراد کم سواد و دانش نیاموخته بسیار دشوار بود» (رحمتی، ۱۳۷۸: ۱۲۳) و نادیده گرفتن آن می‌توانست «هواداران بسیاری را از میان توده مردم پیرامون ایشان گرد آورد» (مهدویان، ۱۳۸۷: ۱۵۹). از سوی دیگر نفوذ فرقه کرامیه در میان مانویان و زرتشتیان و توسعه اسلام در سرزمینهای غیر اسلامی شرق ایران و آسیای میانه نیز از جمله دستاوردهای قابل توجه مذهب کرامیه به شمار می‌آید که البته بیش از هر چیز به آراء ایشان در باب مسئله ایمان مربوط می‌گردد. کرامیه اقرار زبانی را برای حصول به درجه ایمان و اسلام آوردن کافی می‌دانستند (رحمتی، ۱۳۷۸: ۱۲۳) و این مسئله برای اهل ذمه که از دوران متوکل عباسی تحت فشار اجتماعی جدی قرار داشتند، جذابیت قابل توجهی داشت. علاوه بر اینها یکی از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر گسترش و نفوذ مذهب کرامی در خراسان بزرگ و میان مانویان این خطه، زهد، پرهیزکاری و دنیا گریزی پیشوایان کرامی بود (رحمتی و روشنی، ۱۳۹۵: ۱۷۹) چراکه در اندیشه مانوی نیز ریاضت نفس و چشم پوشیدن از لذایذ مادی تشویق و توصیه می‌شد (کریستین سن، ۱۳۶۷: ۵۷). این اعتقادات که در عصر اسلامی در قالب زهد و تصوف تبلور یافت و با عقاید اسلامی همراه شد، در مذهب کرامیه بازتابی جدی یافت. با توجه به زمینه تاریخی شکل‌گیری سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای و اقبالی که مانویان به مذهب کرامی نشان دادند این احتمال مطرح است که شیوه مردم پسند فصالن کرامی با سنت روایتگر تصویری مانویان در هم آمیخته و تحولی عظیم در سفالینه‌نگاری این منطقه رقم زده و «استفاده از نقوش انسانی را در سفالینه‌های سده‌های سوم و چهارم ه.ق رواج داده باشد» (صالحی کاخکی و دیگران، ۱۳۹۴: ۲). «اگر چه شواهد باستان‌شناسی، نیشابور



تصویر ۱۰. طرح جام مینایی، محفوظ در گالری فریر (کامبخش فرد، ۱۳۸۳، ص ۱۰۹).

«روایت» به عنوان فصل مشترک این همنشینی ادبی- بصری، برجسته‌سازی شده (سادات حسینی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۳۶) و در نزدیکی قابل توجهی با بیان روایتگر- فیگوراتیو سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای قرن چهارم ه.ق قرار گرفته است. البته باید توجه داشت که برخلاف سفالینه‌های منقوش گلابه‌ای که هرگز در مرکز ایران تولید نشدند، خاستگاه سفالینه‌های مینایی مرکز ایران بود و این تغییر خاستگاهی به‌وضوح مسیر انتقال و بهره‌گیری از دستاوردهای یک سنت فکری متفاوت را در اندیشه شیعی نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد رویکرد حدیثی- ادبی کاشان در قرن ششم ه.ق با تأکید بر مؤلفه «نقل»، زمینه‌ساز این تحول بوده است.

از مشهورترین هنرمندان سفالگر کاشان در این دوره می‌توان به سید شمس الدین بن محمد بن ابوزید حسینی کاشانی اشاره کرد که به گفته بلر «در طول دوره‌ای طولانی (۵۸۲-۵۶۱ ه.ق)، عالی‌ترین سفالینه‌های مینایی و زرین فام را تولید کرده است» (Blair, 1986: 349). ابوزید به عنوان عضوی از خاندان سادات حسینی در کاشان با همکاری هنرمند مشهور معاصر خود محمد بن ابی طاهر که پدرش نبای خانواده سادات حسینی در کاشان بود پروژه کاشی‌کاری بقاع متبرکه شیعه در مشهد و قم را به انجام رسانده است. آنگونه که بلر استدلال می‌کند از اواخر قرن پنجم تا اواسط قرن هشتم ه.ق، سفالگری امتیاز انحصاری خانواده‌های معدودی از شیعیان ممتاز کاشان بوده است (بلر، ۱۳۹۱: ۳۸۹). امضاءهای پر طول و تفصیل ابوزید نسبت به دیگر سفالگران هم عصرش حاوی اطلاعات دقیق‌تری درباره مهارت ابوزید در ساخت کاشی‌ها و ظروف مختلف است. نام ابوزید بر کاسه‌های مینایی با عبارت متمایز «قائله و کاتبه بعد ما عمله» ضبط شده است (Blair & Bloom, 1999: 55). ابوزید در این عبارت، علاوه بر ساخت سفالینه مینایی به دو فعل گویندگی و نویسندگی نیز اشاره کرده است؛ گویی سفالینه‌ها روایتگر ماجرابی هستند که ابوزید راوی و نویسنده آنها بوده است. در واقع ابوزید با این عبارت هم به مهارت نگارگری، هم صورتخوانی و هم نویسندگی خود اشاره کرده است (تصویر ۱۱) و از این جهت، به نظر می‌رسد میان این سفالینه‌ها با شیوه تبلیغی- روایتگر فصالی پیوند نزدیکی برقرار باشد.

سفالینه‌های مینایی، جایگاه شهر کاشان را به عنوان قابل استنادترین محل و دو شهر ری و آبه (در نزدیکی ساوه) را به عنوان مهم‌ترین مراکز تولید این گونه سفالینه‌ها برجسته می‌کند (کامبخش فرد، ۱۳۸۳: ۴۶۴). بنا به اطلاعات کتاب‌النقص قزوینی رازی، این سه شهر از مراکز مهم تشیع در قرن ششم به شمار می‌آیند (کریمی و پروان، ۱۳۹۳: ۱۰۸). باید توجه داشت که اگرچه آغاز قدرت سلجوقیان در قرن پنجم ه.ق با سخت‌گیری بر شیعیان همراه بود اما با تضعیف قدرت ایشان، قرن ششم ه.ق به لحاظ پیدایش و رشد آثار شیعی و درخشش فرهنگی به عصر تجدید حیات تشیع تبدیل شد.

در این تجدید حیات نقش مکتب حدیثی کاشان که به گواهی شواهد تاریخی به لحاظ اهمیت از حوزه حدیثی قم نیز پیشی گرفته بود بسیار برجسته است. طاهر یعقوبی در کتاب حیات علمی و فرهنگی شیعیان امامیه از قرن پنجم تا نیمه قرن هفتم ه.ق از کاشان به عنوان مهد فرهنگ شیعی در قرن پنجم و ششم یاد می‌کند (یعقوبی، ۱۳۹۴: ۷۹). البته در حوزه کاشان هم حدیث‌گرایان یا به تعبیر شیخ مفید «اهل النقل» و «اصحاب الآثار» و هم فقهای اهل استنباط نمایندگان برجسته‌ای داشتند که از شخصیت‌های ممتاز جریان اهل استنباط می‌توان به قطب الدین راوندی اشاره نمود و از شخصیت‌های برجسته جریان دوم با رویکردی حدیثی- ادبی می‌توان ضیاء الدین ابوالرضا راوندی عالم و ادیب قرن ششم را نام برد (سلامی راوندی و قاسم‌پور، ۱۳۹۹: ۱۳۴-۱۴۲). حدیث‌گرایی و به‌طور خاص رویکرد حدیثی- ادبی، به گواهی پژوهشهای متعددی که در این حوزه صورت پذیرفته است بر جریان ادبیات ایران و بخصوص ادبیات غنایی در قرن ششم ه.ق تأثیر قابل توجهی نهاد و رویکرد حدیثی- ادبی کاشان نیز از این قاعده مستثنی نبود (حلی، ۱۳۸۹). بازتاب این تأثیرگذاری به‌وضوح در بخشی از سفالینه‌های مینایی کاشان به عنوان محملی برای همنشینی ادبیات و تصویر قابل مشاهده است. در این سفالینه‌ها تأکید بر عنصر



تصویر ۱۱. کاسه مینایی با امضاء ابوزید، به تاریخ ۵۸۲ ه.ق. محفوظ در موزه مترو پولیتن (The Metropolitan Museum of Art, n.d. -d).

تأثیر دو قاعده «عقل» و «نقل» در کلام امامیه بر تدوین اصول هفتگانه در دوره صفوی (نمونه موردی: اصل ابری و اصل فصالی) - رویاظر یفیان صالح مکرّم، کامران سپهران، داوود رنجبران - صفحه ۳۹ تا ۵۲

نتیجه‌گیری

اسلوب رواج داشته و مسبوق به سابقه بوده‌اند. به طور مثال مؤلفه «ابهام و تداخل» به عنوان وجه برجسته و بیانگر روابط شکل و رنگ در نقشمایه ابری و اسلوب ابری‌سازی، پیش از آنکه در نسبت با الهیات تزئینی اندیشه معتزلی و جهان‌بینی مبتنی بر جزء لایتجزی وجه دلالتگر خود را بیابند، در سفالینه‌های سانسای و ابریشمین‌های ابر حضوری پر تکرار داشته‌اند؛ اما اندیشه معتزلی با بخشیدن وجهی معنایی به عنصر «ابهام و تداخل»، آن را در چارچوب عقلانیت این دوره طرح‌ریزی نمود و به ترکیب خطوط و رنگ‌ها وجهی دلالت‌گر بخشید که فراتر از قواعد بصری حاکم بر نقشمایه یا اسلوب ابری، به بعدی اندیشگون در خارج از آن ارجاع می‌دهد. یا در مورد اصل فصالی و بازتاب آن در سفالینه‌های مینایی کاشان، تأکید بر مؤلفه نقل در مکتب حدیثی کاشان به عنوان مراکز برجسته تشیع در عراق عجم بیان بصری مناسب خویش را در قالب رویکرد روایی - فیگوراتیوی بازجسته که ریشه‌های کهن آن به قبل از ظهور اسلام بازمی‌گردد. این مسئله آشکار می‌سازد که در اصول هفتگانه، مناسبات فرمی بر مبنای دلالت‌های معنایی تعریف شده‌اند و اساساً این وجه معنایی است که با تنظیم مناسبات فرمی، همچون عاملی تعیین‌کننده «نقشمایه» یا «اسلوب» را به جایگاه «اصول» ارتقاء می‌دهد.

در اکثر مطالعاتی که تا کنون پیرامون اصول هفتگانه صورت پذیرفته است، این اصول با نگاهی تقلیل‌گرا صرفاً به عنوان هفت نقشمایه یا هفت اسلوب تزئینی تعریف شده‌اند حال آنکه روند شکل‌گیری و قاعده پیدایش اصول هفتگانه، نشان می‌دهد این اصول فراتر از روابط شکل و رنگ حاکم بر عناصر بصری تکرار شونده (نقشمایه یا زینت) و قواعد و ساختار تنظیم‌کننده این روابط (اسلوب یا تزئین)، بر معانی و مفاهیم عمیقی دلالت دارند. پس نمی‌توان آنها را زبان شکل و رنگ مطلق یا شیوه دستور تنظیم این روابط دانست و جایگاهشان را به نقشمایه یا اسلوبی صرفاً تزئینی تقلیل داد. اساساً صورت‌بندی اصول هفتگانه به عنوان نظریه هنر در عصر صفوی و در هنگامه تعریف هویت ملی بر مبنای گفتمان تشیع فقهی بر همین وجوه معنایی استوار شده است. تطبیق میان وجوه معنایی مستور در دو اصل ابری و فصالی با دو قاعده عقل و نقل به عنوان دو اصل شریف حاکم بر کلام امامیه، نشان می‌دهد که این دو مؤلفه به عنوان وجه دلالت‌گر یا معنایی در صورت‌بندی این دو اصل تأثیرگذار بوده‌اند. توجه به این نکته ضروری است که هر یک از این اصول پیش از آنکه در پیوند با یک «ایده»، دچار تحول شده و شکل نهایی خود را بیابند، در سطح نقشمایه یا

پی‌نوشت‌ها

1. Roger Savory
2. Ornamant

3. Decoration
4. Yves Porter

5. Roxburgh
6. Splashed Glaze

7. Sancai

۸. در لغت‌نامه دهخدا ذیل واژه طراز آمده است: «کتابت و خطی که نساجان بر پارچه نگارند و به سبب همین حاشیه‌کتابی، پارچه آن نیز به طراز معروف شده است» (دهخدا، ۱۳۳۵، ص ۵۲۶).

۹. به عقیده شهرستانی «اهل تشبیه معتقدند که خداوند جا و مکان دارد و بر عرش نشسته و پا بر کرسی نهاده و دارای سر و دست و اعضا و جوارح است و آدم را به صورت خود آفریده است» (شهرستانی، ۱۳۵۰، ص ۱۰۵). اهل تزئیه اما خداوند را موجود یگانه‌ای می‌دانند که نه جسم دارد و نه دارای هیئت و صورت و حد است، بلکه او همانگونه است که در قرآن ذکر شده است «وجودی که هیچ چیز همانند او نیست» (خیاط، ۱۹۸۸، ص ۵۹-۶۰).

۱۰. مانند آیه سوره فتح ۱۰: «یدالله فوق ایدیهم».

۱۱. مانند آیه یازدهم سوره شوری: «برای خداوند جفت و مثل و مانند وجود ندارد».

۱۲. مونث قهرمان و دارای معانی متعددی چون وکیل و خزانه‌دار، پهلوان و دلاور، مدیر، سرپرست و پیشکار است (نک: ابن منظور، ۴۵۶/۱۲).

۱۳. نظیر فضل بن شاذان از متکلمین امامیه، ابو عبدالله محمد بن نجار معتزلی و ابو عبدالله محمد بن کرام بنیان‌گذار مذهب کرامیه.

فهرست منابع

- ابن منظور، محمد بن مکرّم (۱۳۷۵)، *لسان العرب*، جلد ۱۲، بیروت: دار بیروت.
- ابن منور، محمد ابن سعید (۱۳۸۱)، *اسرار التوحید فی مقامات شیخ ابوسعید*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: آگاه.
- اتینگهاوزن، ریچارد و الگ گرابار (۱۳۹۳)، *هنر و معماری اسلامی*، ج ۱، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.
- آژند، یعقوب (۱۳۹۳)، *هفت اصل تزئینی هنر ایران*، تهران: پیکره.
- اکبری شکتایی، نرگس و عابد تقوی (۱۳۹۷)، *خوانش مفاهیم تغییر و استمرار در نقوش سفالینه‌های نیشابور عصر سامانی، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، شماره ۲۲، ۸۵-۱۰۳.
- آقاجری، سید هاشم (۱۳۸۹)، *مقدمه‌ای بر مناسبات دین و دولت در ایران عصر صفوی*، تهران: طرح نو.
- انصاری، ح. (۱۳۹۵)، ۱۵ شهریور. *مکتب اعتزال: میراث اسلام سنی یا تشیع؟*، بررسی‌های تاریخی. بازپایی شده در ۶ سپتامبر ۲۰۱۶، از <https://>

- ریاحی، محمد امین (۱۳۹۴)، مقدمه بر رساله الطیور، *اطلاعات سیاسی و اقتصادی*، ویژه نامه شادروان دکتر محمد امین ریاحی، سال بیست و نهم، شماره ۳۰۰-۳۰۵.
- زوزنی، ابو عبدالله حسین بن احمد (۱۳۴۵)، *المصادر*، به کوشش تقی بینش، مشهد: کتابفروشی باستان.
- سادات حسینی، معصومه و خدیجه شریف کاظمی و فخرالدین محمدیان (۱۳۹۴)، *مضامین ادبیات غنایی روی سفالینه‌های مینایی کاشان؛ بررسی موردی: داستان بیژن و منیژه، بهرام و آزاده، پژوهشنامه کاشان*، شماره هفتم، ۱۲۲-۱۳۸.
- سلامی راوندی، محمد؛ قاسم‌پور، محسن (۱۳۹۹)، جریان‌های حدیثی شیعه کاشان در قرون پنجم و ششم، *فصلنامه علمی علوم حدیث*، سال بیست و ششم، شماره ۳، ۱۳۴-۱۵۵.
- سی‌وری، راجر، (۱۳۸۴)، *ایران عصر صفوی*، ترجمه کامبیز عزیزی، ج ۱۳، تهران: نشر مرکز.
- شریف‌زاده، عبدالمجید (۱۳۹۲)، هنر سلجوقی و شاهنامه «کاما» هنر، دوره، شماره ۱، ۹-۲۰.
- شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۶)، *قلندریه در تاریخ*، تهران: انتشارات سخن.
- شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۸)، ساختار خوشه‌ای فصالی هنر سازه ویژه کرامیان، *بخارا*، شماره ۱۳۲، ۸-۴۱.
- شهرستانی، محمد بن عبدالکریم (۱۳۵۰)، *الملل و النحل، افضل الدین صدر اصفهانی*، تهران: علمی.
- صالحی کاخکی، احمد و میترا شاطری و سولماز منصور (۱۳۹۴)، تحلیل نمونه‌هایی از نقوش انسانی بر سفالینه‌های مینایی، *دومین همایش ملی باستان‌شناسی ایران*، مشهد: بیرجند.
- عبدی‌بیگ شیرازی (۱۳۹۵)، *جنات عدن*، تصحیح و پژوهش احسان اشراقی و مهرزاد پرهیزکاری، تهران: سخن.
- عبدی‌بیگ شیرازی (۱۹۷۴)، *روضه الصفحات*، به کوشش ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف، مسکو: اداره انتشارات دانش شعبه ادبیات خاور.
- عبدی‌بیگ شیرازی (۱۹۷۷)، *آیین اسکندری*، به تصحیح ابوالفضل هاشم اوغلی رحیموف، مسکو: اداره انتشارات دانش شعبه ادبیات خاور.
- عطایی، مرتضی و سید رسول موسوی حاجی و راحله کولابادی (۱۳۹۱)، *سفال منقوش گلابه‌ای (انواع، گسترده‌گی و تاریخ‌گذاری)*، نگره، شماره ۲۳، ۷۱-۸۷.
- غریب‌پور، بهروز (۱۳۷۸)، *هنر مقدس صورت‌خوانی (پرده خوانی)*، هنر، شماره ۴۰، ۵۵-۶۵.
- قزوینی رازی، نصیرالدین ابو رشید عبدالجلیل (۱۳۵۸)، *النقص*، به تصحیح میرجلال‌الدین محدث، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی.
- کامبخش‌فرد، سیف‌الله (۱۳۸۳)، *سفال و سفالگری در ایران از دوره نوسنگی تا دوران معاصر*، تهران: ققنوس.
- کریستین سن، آرتور (۱۳۶۷)، ایران در زمان ساسانیان، رشید یاسمی، تهران: امیرکبیر.
- کریمی، علیرضا؛ پروان، بیژن (۱۳۹۳)، نقش تشیع در تعیین روابط سلطان محمد خوارزمشاه و خلیفه عباسی، *پژوهش‌نامه تاریخ*، سال دهم، شماره ۳۷، ۱۰۵-۱۲۳.
- کیانی، محمدیوسف؛ کریمی، فاطمه (۱۳۶۴)، *هنر سفالگری دوره اسلامی ایران*، تهران: مرکز باستان‌شناسی ایران.
- ansari.kateban.com/post/2911?post=2911
- انصاری، ح. (۱۳۹۱)، ۱۰ مرداد، *سنت مجلس‌نویسی در زمینه تفسیر قرآن در خراسان: از اللوامع خرگوشی تا لبّ اللباب قطب راوندی*، بررسی‌های تاریخی. بازپایی شده در ۳۱ جولای ۲۰۱۲، از <https://ansari.kateban.com/post/1909>
- باسورث، ک.ا. (۱۳۸۰)، *تاریخ غزنویان*، ترجمه حسن انوشه، تهران: امیرکبیر.
- بداشتی، علی‌اله (۱۳۸۹)، جایگاه عقل در الهیات از نگاه متکلمان مسلمان، *عقل و دین*، شماره ۳، ۱۸-۳۹.
- بغدادی، منصور (۱۴۰۸ ق)، *الفرق بین الفرق*، بیروت: دارالجلیل و دار الآفاق الجدیدة.
- بلر، شیدا (۱۳۹۱)، جستجوی ابوزید کاشانی در میان کتیبه‌ها، ترجمه صفورا فضل‌اللهی، *پیام بهارستان*، دوره ۲ شماره ۱۷، ۳۸۸-۴۱۳.
- پرسنده، محمد اعظم (۱۳۸۸)، بررسی سیاست‌های مذهبی متوکل عباسی، *تاریخ درآیین پژوهش*، شماره ۲۱، ۴۹-۷۰.
- پورته، ایو (۱۳۸۴)، از نظریه «دو قلم» تا «هفت اصل نقاشی»؛ نظریه، اصطلاحات، کاربست در نقاشی سنتی ایرانی، *الح طباطبایی، خیال*، شماره ۱۶، ۱۸-۳۷.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۴۳)، *آناهیتا (پنجاه گفتار)*، تهران: امیرکبیر.
- تکمیل همایون، ناصر (۱۳۸۲)، نقش تشیع در جنبش‌های سیاسی صوفیان قزلباش، *تاریخ اسلام*، شماره ۱۳، ۱۹۴-۱۵۹.
- جمشیدیان، سجاد؛ مفتخری، حسین (۱۳۸۶)، چگونگی مواجهه متوکل عباسی با نحله‌های کلامی (نمونه موردی معتزله و اهل حدیث)، *پژوهشنامه تاریخ اسلام*، سال هفتم، شماره ۲۸، ۵-۲۶.
- حسینی قمی، احمد بن شرف‌الدین (۱۳۶۳)، *خلاصه التواریخ*، تصحیح احسان اشراقی، تهران: دانشگاه تهران، جلد ۱ و ۲.
- حسینی، سجاد (۱۳۹۶)، *سیر تطور معنای واژه قزلباش، مطالعات تاریخ اسلام*، سال نهم، شماره ۳۲، ۱۰۲-۷۳.
- حلبی، علی اصغر (۱۳۸۹)، *تأثیر قرآن و حدیث بر ادبیات فارسی*، تهران: نشر اساطیر.
- حلبی، حسن بن یوسف (۱۴۰۷)، *کشف المراد فی شرح تجرید الاعتقاد*، حسن حسن‌زاده آملی، قم: مؤسسه نشر اسلامی.
- خیاط، عبدالرحیم ابن محمد (۱۹۸۸)، *الانتصار والرد علی ابن الراوندی الملحد*، جلد اول، قاهر: مکتبه الثقافه الدینیة.
- دوزی، رینهارت (۱۹۹۹)، *تکملة المعاجم العربیة*، محمد سلیم التعمیمی، بغداد: وزارة الثقافه والإعلام، الجمهوریة العراقیة.
- ذاکری، مصطفی؛ زارع، محمد؛ کندی، شیرین؛ عباسی، بابک (۱۳۹۴)، «رویت»، *دانشنامه جهان اسلام*، ج ۲۰، تهران: بنیاد دایرة‌المعارف اسلامی.
- رحمتی، محسن و میترا روشنی (۱۳۹۵)، کرامیان و اوضاع اجتماعی خراسان در دوره غزنوی، *پژوهشنامه تاریخ تمدن اسلامی*، سال چهل و نهم، شماره ۲، ۱۷۱-۱۹۸.
- رحمتی، محمد کاظم (۱۳۷۸)، *پژوهشی درباره کرامیان، هفت آسمان*، شماره ۲، ۱۱۸-۱۴۳.
- رحیمی پردنجانی، حنیف؛ علی اصغر شیرازی و محسن مراثی (۱۳۹۵)، بررسی دیباجه دوست محمد هروی بر مرقع بهرام میرزا صفوی از منظر جامعه‌شناسی تاریخی، *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، شماره ۱۷، ۵۳-۶۹.

تأثیر دو قاعده «عقل» و «نقل» در کلام امامیه بر تدوین اصول هفتگانه در دوره صفوی (نمونه موردی: اصل ابری و اصل فصالی) «روایات یغیان صالح مکر، کامران سپهران، داوود رنجبران» صفحه ۳۹ تا ۵۲

- گرابار، الگ (۱۳۹۶ الف)، شکل‌گیری هنر اسلامی، ترجمه مهدی گلچین عارفی، تهران: نشر سینا.
- گرابار، الگ (۱۳۹۶ ب)، مروری بر نگارگری ایرانی، مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: متن
- گرن، گتویدن (۱۳۷۶)، مانی و تعلیمات او، زهت صفای اصفهانی، تهران: نشر مرکز
- مایل هروی، نجیب (۱۳۹۶)، کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، ج ۱، مشهد: انتشارات آستان قدس.
- محمدپور، محمد و محسن بهرام نژاد و حسن مجری و شیوا صفوی (۱۳۹۷)، بررسی تحلیلی تأثیرگذاری نهاد ولیعهدی در تضعیف حاکمیت خلفای عباسی، مطالعه موردی سال‌های ۲۳۲-۳۳۴ ه.ق، پژوهشنامه تاریخ اسلام، سال هشتم، شماره ۳۱، ۹۹-۱۲۰.
- محمدی، مژگان و محمدرضا حسنی جلیلیان و سید حسین محسنی موخر (۱۳۹۸)، تحلیل کارکرد تعلیمی خوشه‌های تصویری در مرصادالعباد، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، سال یازدهم، شماره ۴۳، ۱-۲۶.
- مشکور، محمد جواد (۱۳۵۷)، فرهنگ تطبیقی عربی با زبان‌های سامی و ایرانی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- مفید، محمد بن محمد بن نعمان (۱۳۷۲)، اوانل المقالات فی المذاهب و المختارات، جلد ۱، تهران: چاپ مهدی محقق.
- مقنی پور، مجید رضا و محمود اشعاری (۱۳۹۲)، واکاوی شیوه نقش‌اندازی در دارایی بافی، پژوهش هنر، شماره ۴، ۱۴۱-۱۴۴.
- منشی قمی، قاضی احمد (۱۳۵۲)، گلستان هنر، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- مهدویان، محبوب (۱۳۸۷)، طاهریان و جایگاه فلسفه و کلام در خراسان و ماوراء النهر، فقه و تاریخ تمدن، شماره ۱۸، ۱۵۱-۱۷۰.
- نجیب‌اوغلو، گلرو (۱۳۸۹)، هندسه و تزئین در معماری اسلامی، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه.
- هژبری، احسان و عباس اکبری (۱۳۹۳)، بررسی تکنیک لعاب پاشیده در سفالینه‌های ایران و چین، دوفصلنامه هنرهای کاربردی، شماره ۴، ۵-۱۴.
- هیننس، والتر (۱۳۶۱)، دولت ملی ایران: حکومت آق‌قویونلوها و ظهور دولت صفوی، کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.
- یعقوبی، محمد طاهر (۱۳۹۴)، حیات علمی فرهنگی شیعیان امامیه از قرن پنجم تا نیمه قرن هفتم، قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.

فهرست منابع لاتین

- Art of the Ancestors. (2022, May 16). *Islamic art from The David Collection | Part II*, [Blog post]. Retrieved June 09, 2025, from <https://www.artoftheancestors.com/blog/islamic-art-david-collection-part-2>
- Ashmolean Museum. (n.d.). *Bowl with a swimming duck* [Ceramic object]. Yousef Jameel Centre for Islamic and Asian Art. Retrieved June 09, 2025, from https://jameelcentre.ashmolean.org/collection/921/per_page/25/offset/525/sort_by/date/object/11703
- Blair, Sheila, Bloom Jonathan. (1999), "Signatures on Works of Islamic Art and Architecture", *Damascener Mitteilungen*, No 11, pp 49-69.
- Blair, Sheila. (1986). "A Medieval Persian Builder", *Journal of the Society of Architectural Historians*, 45/4, pp. 389-95.
- Dusenbury, Mary M.(2008). "Atlas Today: Patterns of Production, Bazaars and Bloomingdales Uzbekistan and Xinjiang, China", University of Kansas.
- Gill, R., & Unknown. (2012). *Ajanta dancing girl now and then*, [Photograph]. Wikimedia Commons. Retrieved June 09, 2025, from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ajanta_dancing_girl_now_and_then.jpg
- Hann, M.. (2013). Origins of central Asian silk ikats. *The Research Journal of the Costume Culture*. 21. 10.7741/rjcc.2013.21.5.780.
- Kumar, Ritu.(1999). *Costumes and Textiles of Royal India*. London: Christies Wine Pubns.
- *Oxford English Dictionary*.(1989). 2nd ed. Vol IV. Oxford, Clarendon Press. 347.
- Roxburgh, David J. (2001). *Prefacing the image, the writing of art history in sixteenth century Iran*. Brill, Leiden; Boston; Koln.
- Saba, M. D. (2015). "A Restricted Gaze: The Ornament of the Main Caliphal Palace of Samarra", *Muqarnas*, 32, Pp155-195. <http://www.jstor.org/stable/44657316>
- *The American Heritage dictionary of the English language*. (2000). Boston, Houghton Mifflin.
- Watson, Oliver.(2004). *Ceramics from Islamic Lands*. London: Thames & Hudson Ltd.
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d. -a). *Imitation green-splashed Samarra ware*, [Ceramic object]. Retrieved June 09, 2025, from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449547>
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d. -b). *Bowl with green, yellow, and brown splashed decoration*, [Ceramic object]. Retrieved June 09, 2025, from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/449348>.
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d. -c). *Fragment of an embroidered textile*, [Textile fragment]. Retrieved June 09, 2025, from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448302>
- The Metropolitan Museum of Art. (n.d. -d). *Bowl with a majlis scene by a pond*, [Ceramic object]. Retrieved June 09, 2025, from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451752>.
- The Nelson-Atkins Museum of Art. (n.d.). *Platter with Kufic inscription*, [Ceramic object]. Retrieved June 09, 2025, from <https://art.nelson-atkins.org/objects/27205/platter-with-kufic-inscription?ctx=32f00400-7171-4156-ad5e-85cc9313d0dd&idx=53>