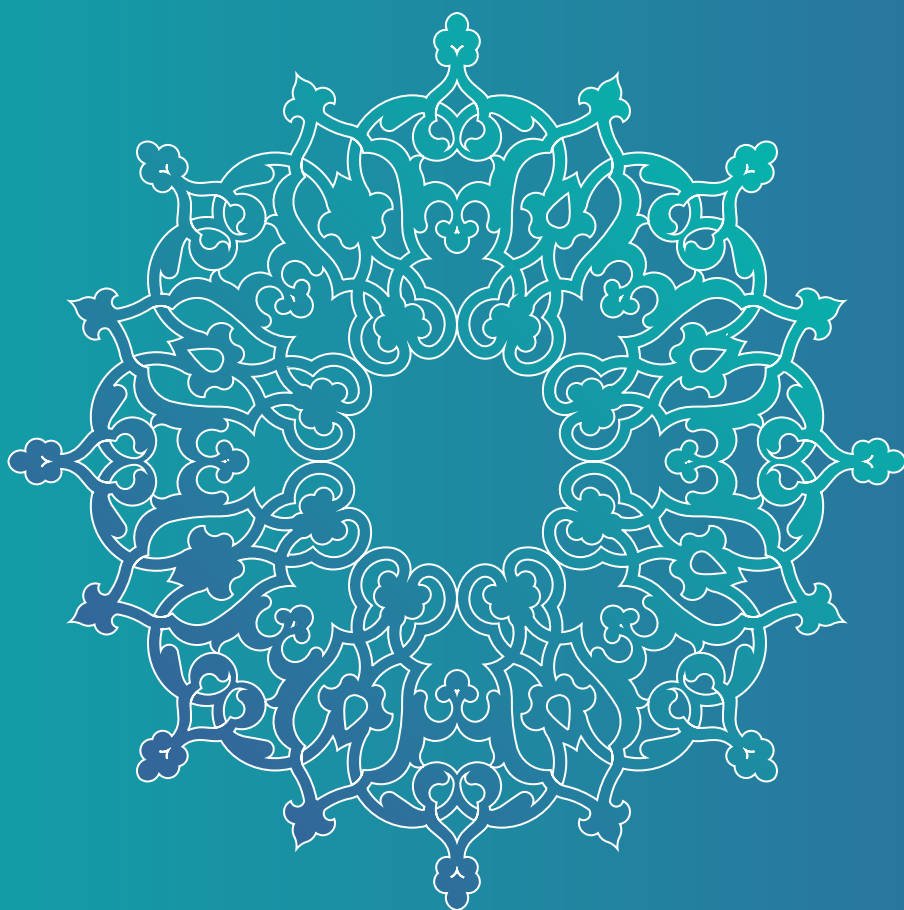


بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ





دوره دوم

حکمت

الحکایه

دوره دوم

حکمت

الحکایه

دوره دوم

حکمت

الحکایه

دوره دوم

حکمت

الحکایه

دوره دوم

حکمت

الحکایه

دوره دوم

حکمت

الحکایه

دوره دوم

حکمت

الحکایه

دوره دوم

حکمت

الحکایه

دوره دوم

حکمت

الحکایه

دوره دوم

حکمت

الحکایه

دوره دوم

حکمت

الحکایه

دوره دوم

حکمت

الحکایه



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر
دوره دوم، شماره یک، بهار و تابستان ۱۴۰۲
صاحب امتیاز: دانشگاه سوره

مدیر مسئول: محمدحسین ساعی

سر دبیر: حسن بلخاری قهی

ناشر: دانشگاه سوره

هیأت تحریریه:

یعقوب آژند

حسن بلخاری قهی

سید غلامرضا اسلامی

ماندانا برکشلی

مرضیه پیراوی ونک

امیرحسین ذکرگو

سمیه رمضان ماهی

محمد خزایی

مصطفی گودرزی

مینا صدری

زهره عسلی

سید رضی موسوی گیلانی

عبدالحمید نقره کار

مهران هوشیار

مدیر داخلی: سمیه رمضان ماهی

نستعلیق «بسم الله...»: برگرفته از سوره حمد به خط میرعماد حسینی
طراحی، آماده سازی و انتشار: انتشارات دانشگاه سوره، زیر نظر وحید روزبهانی
طراحی نشان نوشته: احمدعلی عسلی (استودیو متافور)
ویرایش: جبار اجاغلو
ویرایش بخش انگلیسی: زکیه السادات طباطبایی
طرح جلد: محمدشریف نیک شهرت
تنظیم و صفحه آرایی: جواد محمدی

بها: ۲۰۰۰۰۰ ریال

دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر در ویرایش مقالات آزاد است.
مسئولیت مطالب و تصاویر درج شده به عهده نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و تصاویر منتشر شده در دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر، تنها با ذکر و درج ارجاع کامل مجاز است.

نشانی: تهران، خیابان آزادی، بین آذربایجان و خوش، نبش کوچه کامیاران، پلاک ۲۵۲
تلفن: ۰۲۱-۶۶۳۷۴۴۵۵

وبگاه: <https://rph.soore.ac.ir>
رایانامه: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir
philosophy.rahpooye@gmail.com



- ۷-۱۴ جستاری در زیبایی‌شناسی نظم
حکمت اله ملاصالحی
- ۱۵-۲۵ آشتی لوگوس و موتوس؛ بازاندیشی نقد افلاطون به شاعران، به‌ویژه همر، در پرتو گفت‌وگوی پارمنید
سعید بینای مطلق
- ۲۷-۳۷ درآمدی بر هرمنوتیک و جایگاه آن در نقد هنر
محبوبه پهلوان نوده، مصطفی گودرزی
- ۳۹-۴۷ لباس‌آرایی: هنر سنتی اخلاق‌مدار در فتوت‌نامه چیت‌سازان
مریم مونس‌ی سرخه
- ۴۹-۵۷ پژوهش تحلیلی در باب امکان نسبت میان حرکت جوهری و آثار رضا عباسی
منصور حسامی کرمانی، مهری محققیان گورتانی
- ۵۹-۷۳ تبیین مقام ابداع در صنع انسان کامل از منظر حکمت اسلامی
مهدی خانکه
- ۷۵-۸۶ جایگاه خمسه‌نگاری در فرآیند سه‌گانه الگوسازی نقاشی ایرانی برپایه مفهوم ادراک‌بالمعرفه
مریم کشمیری
- ۸۷-۹۷ تحلیل نگاره‌های دلدادگان مکتب اصفهان براساس مراتب سه‌گانه عشق در نظام اندیشه صدرایی
آزاده‌سادات مجدزاده، سمیه رمضان‌ماهی
- ۹۹-۱۰۷ خوانشی عرفانی از گل و بلبل (مرغ) با اتکاء بر رسالات کشف الاسرار فی حکم الطیور و الازهار،
رمز الریاحین، بلبل‌نامه و مثنوی گل و بلبل
علیرضا شیخی، محمد سواری
- ۱۰۹-۱۱۸ بازتاب منازل سلوک در آیین دنگاره «درویش پیر» و «سالک جوان» از نگاره‌های عمارت
هفت‌تنان عصر زندیه
سمانه کاکاوند
- ۱۱۹-۱۳۱ بازیابی مظاهر نو-سنت‌گرایی در دوازده پرده از نقاشی‌های جنبش سقاخانه
نگار باقری، آمنه مافی‌تبار
- ۱۳۳-۱۴۶ تطبیق نظریه زیبایی‌شناسی نور از منظر ابن‌هشیم با اصول زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن
بهزاد صحتی، مهیار اسدی



استناد: ملاصالحی، حکمت اله. (۱۴۰۲). جستاری در زیبایی‌شناسی نظم. رهپویه حکمت هنر، ۲(۱)، ۷-۱۴.

https://rph.soore.ac.ir/article_701132.html



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooeye 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/>)

جستاری در زیبایی‌شناسی نظم



حکمت اله ملاصالحی^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۰۹ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۲۱ □ صفحه ۱۴-۷

Doi: 10.22034/RPH.2023.1986227.1026

چکیده

نوشته پیش رو جستاری کوتاه در باب نظم و جایگاه نظم‌ها، اعم از نظم‌های هندسی یا سازوار و زیست‌وار یا اندام‌وار، ترکیبی یا مرکب یا ترکیب‌وار در هنر و کنش‌های اخلاق هنرمندانه و پاره‌ای مقوله‌های زیباشناختی است. دستگاه شناختی ما طوری طراحی شده که هم نظم‌های رنگارنگ طبیعت فیزیکی ما را به خوبی احساس و ادراک می‌کند هم بی‌نظمی‌های آن را. با این همه، دستگاه شناختی بشری ما به تماشگری این نظم‌ها و مناسبت‌های خیال‌انگیز بسنده نمی‌کند، بلکه از دیدن صورت‌ها و ساختارها و فضاهای هارمونیک و موسیقایی و رنگارنگی انواع نظم‌ها و ترکیب‌بندی‌های طبیعی گام را فراتر نهاده و وارد سپهر دیگری از رابطه با اشیاء، واقعیت‌ها و پدیدارهای جهان می‌شود؛ از تجربه‌های زیسته خود مدد جسته و وارد نسبت و رابطه‌ای فعال، بازیگرانه و خلاق و سازنده با جهان می‌شود. به مدد سپهرهای ادراکی پیچیده خود و تخیل ورزی‌های هنرمندانه ملهم از تجربه‌های زیسته و جهان، دست به خلق صورت‌ها و ساختارها و فضاهای آراسته و هماهنگ می‌زند. جهانی دیگر، پرمایه و رنگارنگ از رمزها و استعاره‌ها و تمثیل‌های زنده، هنرمندانه و زیبایی‌شناسانه می‌آفریند. نظم و انواع نظم‌ها هم در هنر و کنش‌های اخلاقانه هم در مقوله‌های زیباشناختی جایگاه ویژه دارد. علی‌الخصوص در مقوله‌های زیبایی‌شناسی جمال و مقوله زیبایی‌شناسی جلال یا امر والا و مقوله زیبایی‌شناسی ظرافت و ملاحظ و لطف. فلسفه‌ها و فیلسوفان قدیم آن را دریافته بودند. مناسبت میان نظم و استمرار و تداوم حیات ژرف و ریشه‌ای و هستی‌شناسانه است. نظم ضرورت زندگی است. تصادفی نیست که هر جا و هرگاه نظم را دیده‌ایم احساس آرامش و امنیت و نشاط کرده‌ایم. در فرهنگ‌ها و جوامع گذشته نظم فقط عامل تعیین‌کننده در خلق آثار مانا و فاخر نبود، بلکه هنر زیستن عزتمندانه و والا هم بود، نقشی که در زیست جهان انسان روزگار ما دیده نمی‌شود.

کلیدواژه‌ها: نظم، نظم‌های سازوار، زیست‌وار، نظم ترکیبی، مقوله‌های زیباشناسی.

مقدمه

نظم یکی از سؤال‌خیز، بحث‌انگیز، مناقشه‌خیز و داغ‌ترین مسئله‌ها و موضوعات، هم در میان متفکران، متکلمان و متألهان گذشته بوده است هم در میان متفکران، فیلسوفان، معرفت‌شناسان و عالمان روزگار ما. پیشینه موضوع به لحاظ نظری تا دو هزاره و نیم به عقب بازمی‌گردد. طومار قطورش از افلاطون و ارسطوی فیلسوف که زیبایی را در اندازه و نظم می‌دیدند و می‌فهمیدند و تعریف می‌کردند، همچنان به روی ما گشوده است و دوره به دوره گشوده‌تر و قطورتر نیز شده است. نظم از جمله مفاهیم پربسامد و رایج و دلربا و جذاب، هم در میان عامه مردم و افواه آنان که سرشان گرم زندگی و واقعیت‌ها و رخدادهای روزینه است، هم در میان خواص و صاحبان اندیشه و دانش و اهل قلم و نظر بوده است. بسیاری از ما بیش و کم با برساخته‌ها و ترکیب‌بندی‌های مفهومی و عناوینی مانند الهیات نظم، هستی‌شناسی نظم، فلسفه و معرفت‌شناسی نظم، متافیزیک و هستی‌شناسی نظم، روان و رفتارشناسی نظم، تبارشناسی و دیرینه‌شناسی نظم، تاریخ و انسان‌شناسی نظم، جامعه‌شناسی و اخلاق نظم و یا با برساخته‌ها و عناوینی مثل نظم جهانی، نظم نوین جهانی، نظم عمومی، نظم اجتماعی، نظم و انضباط اخلاقی، نظم فکری، نظم اقتصادی یا کاری، شغلی، صنفی و حرفه‌ای، همچنین نظم‌های کیهانی، فیزیکی، زیست‌شناختی، نظم آفرینش، «نظم اشیاء» (Foucault, 1973) و قس علی هذا آشنا هستیم. ما متقابلاً با مفاهیم و برساخته‌ها و ترکیب‌بندی‌های مفهومی مانند بی‌نظمی، شلختگی، آشوبناکی و یا بی‌قاعدگی و همچنین الفاظ و اوصاف و ترکیب‌بندی‌ها و برساخته‌های مفهومی مانند بی‌نظم، بی‌انضباط، بی‌ترتیب، نامرتب، بی‌قاعده، درهم‌وبرهم، بهم‌ریخته، آشفته و قاطی‌پاتی آشنا هستیم. در زبان فارسی نیز تصادفی نیست که انواع شعر را متفکران صاحب ذوق و نظر ما در ذیل مفهوم نظم یا کلام منظوم قرار داده و گاه تعریف هم کرده‌اند و لفظ نظم را مضرب مشترک همه انواع و اطوار شعر دیده و دانسته و فهمیده‌اند. نظم و یا به مفهوم دقیق‌تر، نظم‌ها و انواع و اطوار و اقسام‌شان مفاهیم صرفاً انتزاعی نیستند. در اینکه ذهن ما آنها را انتزاع کرده و برساخته است، محل تردید نیست. لیکن چونان بسیاری از مفاهیم کلی برساخته ذهن، فکر، عقل و فهم ما، فرا خوانده شده‌اند تا بر یک جهان مصادیق، موارد، افراد و مدلول‌های رنگارنگ، عینی و واقعی دلالت کنند. اتفاقاً برساخته‌ها و ترکیب‌بندی‌های مفهومی مثل نظم‌های تکوینی و تشریعی، نظم‌های کیهانی و فیزیکی و یا نظم‌های طبیعی، تاریخی، فکری، فرهنگی، سیاسی، اجتماعی، اقتصادی، اخلاقی و پادگانی و یا عناوین و اصطلاحات رایج و جاری مانند نظم بازار، نظم‌های آیینی و رفتاری، نظم‌های منجمد، متصلب، سلسله‌مراتبی و الفاظ و اوصافی از این دست و از این

سنخ همه اشاره و دلالت به مصادیقی دارند که آنها را زیسته‌ایم و در بطن زندگی تجربه کرده‌ایم.

ملاحظه می‌شود که نظم‌ها چه جایگاه و نقش و سهم عظیم در فرهنگ و زندگی ما داشته‌اند و همچنان دارند و تأثیرشان بر روان و رفتار ما تا چه میزان ژرف بوده است و همچنان ژرف و توربوست. یک جهان بدون نظم ممکن است در تصور در گنجد لیکن در واقعیت دشوار و چه‌بسا ناممکن می‌نماید؛ «آیا می‌توان جهانی داشت که هیچ رابطه قانونمندی در آن حاکم نباشد؟ جهانی که در آن هیچ شیء بر شیء دیگر تأثیر نگذارد یا اگر هم بگذارد آن تأثیر تحت ضابطه و قانونی درنیاید؟ در چنین جهانی میز اتاق هیچ تأثیر نظام‌مندی بر شما ندارد. چراکه هیچ قانونی در آنجا حاکم نیست. در چنین جهانی لحظه‌ای کتاب روی می می‌گذارد و کتاب به هوا پرتاب می‌شود و لحظه‌ای دیگر کتاب از شدت حرارت می‌سوزد. شاید هنرمندان یا آثارشپست‌ها چنین جهانی را دوست داشته باشند، اما فلاسفه عبوس در مواجهه با چنین جهانی با مشکلات فراوانی روبه‌رویند، جهانی که در آن هیچ تفاوتی میان میز و کتاب و سنگ و درخت نیست» (رضایی و کرباسی‌زاده، ۱۳۹۴: ۱۹۵).

انسان به اهمیت و ضرورت و نقش مؤثر نظم در هماهنگ کردن تصمیم‌گیری‌های گروهی و در پاسخ‌های مؤثر و مطمئن‌تری که هر بار به چالش‌ها و مخاطرات پیش‌رو می‌داد به تدریج پی برد. دیرینگی و قدمت آگاهی انسان از نظم به دیرینگی و قدمت انسان بودن اوست. به دیگر سخن، انسان هستنده و باشنده‌ای است نظم‌آگاه و نظم‌انداز و نظم‌پرداز. اتفاقاً به لحاظ دیرینه و پیشینه شناختی، استنباط باستان‌شناسان از یافته‌ها و داده‌های مورد مطالعه خود این است که نخستین تشکلهای اجتماعی و متعاقباً رفتارهای ذوقی و زیبایی‌شناختی و آیینی انسان در پیش از تاریخ می‌باید با آگاهی انسان پیش از تاریخ به نظم و توجه و تفتن او به اهمیت نظم و نظم‌بخشیدن و قاعده‌مند کردن رفتارهای گروهی چونان تشکلهای اجتماعی، ربط وثیق و مناسبت عمیق داشته باشد.

نخستین تشکلهای و گروه‌های اجتماعی اندک‌شمار بشری ما در روزگاران پیش از تاریخ می‌بایست در نظم و وحدت نظر و عمل^۱ بر سر تصمیمات مشترک پدید آمده باشد (ملاحصالحی، ۱۳۹۴). در مراحل سپسین، نظم‌های رفتاری، اعم از ذوقی، زیباشناختی، آیینی و اخلاقی نقش فوق‌العاده تعیین‌کننده در ایجاد همبستگی اجتماعی، گرم و داغ نگاه‌داشتن تنور عواطف گروهی و قوت بخشیدن به تاب‌آوری گروه‌ها و تشکلهای اجتماعی بشر پیش از تاریخ در مواجهه با مخاطرات طبیعی و چالش‌های فرهنگی داشته است. اسطوره‌های بی‌نظمی و آشوب و بی‌صورتی آغازین (chaos)^۲ با اسطوره‌های آفرینش و نظم و به صورت آمدن هستی، هم از غنی‌ترین اسطوره‌ها، هم از جذاب‌ترین مسئله‌ها و موضوعات مورد بحث و مطالعه در میان اسطوره‌شناسان روزگار ما بوده‌اند و

نمی‌کنند، بلکه آشوبناک^۶ می‌شوند. ضرب‌المثل حکیمانه عرفی و عامیانه فیل و فنجان همین را به ما می‌گوید و هشدار می‌دهد که جای فیل در فنجان نیست و فیل را نمی‌توان در فنجان نهاد.

البته در هنر، برای بازنمایی بی‌نظمی هنرمندانه در صورت‌ها، شکل‌ها و ساختارهای رمزی و استعاری به صورت خلاصه و استعاری چنین می‌کنیم تا ماهیت بی‌نظمی را آشکار و بازنمایی کنیم؛ همان کاری که هنر کوبیسم و آوانگارد‌ها می‌کنند. دستگاه شناختی ما به نحوی طراحی و مهندسی شده است که هم نظم‌ها و هم بی‌نظمی‌ها را به خوبی حس و ادراک می‌کند و می‌فهمد. عامه مردم به طور طبیعی، به اقتضای طبیعت انسانی‌شان، هم نظم‌ها، هم تناسب، هماهنگی و همخوانی میان اشیاء را درک می‌کنند، هم آشوبناکی و به هم ریختگی‌شان را می‌فهمند. همه ما دوست می‌داریم اشیاء و اثاثیه خانه‌ها و فضاها را مسکونی خود را مرتب و منظم کنار هم بچینیم تا هرچه آراسته‌تر و زیباتر، دلنشین‌تر و نشاط‌انگیزتر و آرام‌بخش‌ترشان کنیم. فضاهایی که نظم و زیبایی، و نظم و آراستگی یکدیگر را در آغوش گرفته‌اند، هم آغوش و همبود هستند. گویی نوعی همبودی میان فضای درون منازل ما و فضای درون ما وجود دارد. قهر و ستیز و تعارض میان‌شان نیست. دلنشین هستند و بر دل‌مان نشسته‌اند. میهمان پذیرند. میهمانان هم زیر سقف‌شان احساس آرامش و نشاط می‌کنند. متقابلاً محیط‌ها و فضاهای آشفته، آشوبناک و بی‌نظم و قاعده، هم دلگیرند هم قهر و ستیز و خشونت را در روان و رفتار ما دامن می‌زنند. تصادفی نیست که می‌بینیم طراحی و هماهنگی و زیباسازی و دکوراسیون داخلی فضاهای مسکونی در هنر معماری در ذیل نظم اشیاء، تناسب، هماهنگی و همخوانی میان‌شان تعریف شده‌اند.

به لحاظ روان و رفتارشناسی، ما آدمیان به هر میزان تندرست‌تر و جان‌درست‌تر زیسته‌ایم، نظم، هماهنگی، تناسب، همخوانی، تقارن و هارمونی میان چیزها را هم عمیق‌تر و وثیق‌تر احساس کرده‌ایم، هم با آنها مؤانست جدی‌تر داشته‌ایم و مأنوس‌تر بوده‌ایم. متقابلاً به هر میزان، به لحاظ روان و رفتارشناختی آشفته و روان‌پریش‌تر بوده‌ایم، بی‌نظم و بی‌قاعده، آشوبناک‌تر و آناشیشی‌تر زیسته‌ایم و از نظم، هماهنگی و تناسب میان چیزها فاصله گرفته‌ایم. به دیگر سخن، میان ما و نحوه زندگی ما با نظم و هماهنگی و تناسب میان چیزها فاصله و فراق افتاده است. با آنها احساس غریبگی و بیگانگی کرده‌ایم. چنین بی‌نظمی، شلختگی، به هم ریختگی و آشفتگی را در نحوه زندگی، در روان و رفتار، در ذائقه هنری و زیباشناختی یا در معماری، در موسیقی، در هنر دوره‌های تاریخی که هرج و مرج اجتماعی و آناشیشم بر فرهنگ و زندگی و روان و رفتار مردمان سروری می‌کرده است می‌توان دید. اتفاقاً معماری مغالطه‌آمیز، شلخته، بی‌نظم و آشوبناک یک سده اخیر جامعه معاصر ما، از جمله مصادیق و مظاهر چنین برهه‌ها و

همچنان مورد بحث و توجه و تفتن عالمان طبیعت و تاریخ روزگار ما هستند. هر جا که رد و نشانی از نظم میان اشیاء، میان صورت‌ها، شکل‌ها و ساختارها، فکرها و رفتارها را دیده و شاهد بوده‌ایم، همواره عنصری، اکسیری از زیبایی، از تناسب و هماهنگی و هارمونی را در آنها احساس کرده‌ایم. نکته‌ای که در ادامه به آن بیشتر می‌پردازیم. گفته‌اند که «جنگ اول به از صلح آخر»؛ عبارت را وارونه می‌کنیم و صلح اول را به جنگ آخر مقدم می‌داریم. نخست تفهیم مراد می‌کنیم و تعریفی مجمل، موجز و درست از نظم ارائه می‌دهیم، سپس بحث انواع، اطوار و اقسام‌شان را در سپهر هنر، و جایگاه هر کدام را در پاره‌ای از مقوله‌های زیباشناختی^۷ پی می‌گیریم.

روش و پیشینه تحقیق

این مقاله از نوع تحقیقات بنیادی است که به تبیین مفهوم نظم با روش تحلیل فلسفی می‌پردازد. نسبت میان نظم، هارمونی، زیبایی و هنر از مباحثی است که فلاسفه و متفکران در بازه زمانی بیش از دوهزار و پانصد سال تبیین کرده‌اند و در این متن نیز آرای برخی از بزرگان فلسفه چون افلاطون، ارسطو، فیثاغورس، میرفندرسکی و هایدگر در نظر آمده است. اما توانایی آدمی در فراروی از نظم طبیعی و فیزیکی به زیست متعالی و والا، فراتر از خلق آثار هنری، فاخر و مانا غالباً نادیده انگاشته شده و متأسفانه سهم مهمی در شکاف عظیم بین زیست معنوی و عزتمندانه انسان گذشته و زیست انسان روزگار ما داشته است.

در باب معنای نظم

یک تعریف ساده، ملموس و سهل الفهم که می‌توان از نظم ارائه داد چنین است: هماهنگی، هارمونی و همخوانی یا همبودی^۸ و همزیستی^۹ و تناسب میان چیزها، میان صورت‌ها و شکل‌ها و ساختارها و فضاها. حتی عناصر متضاد^{۱۰} هم وقتی هنرمندانه و خلاصانه، متناسب و هماهنگ و همخوان و هارمونیک کنار هم نهاده و چیده می‌شوند از منظر زیباشناختی در ذیل نظم تعریف می‌شوند. به دیگر سخن، نظم آراستگی و آرایش، سامانندی و تراتب و پیوستگی و ارزندگی و تناسب و هماهنگی و همخوانی میان چیزها در اندازه‌های مشخص است.

اگر این‌ها همه را وارونه و معکوس کنید از آن بی‌نظمی و آشوب و آشفتگی سر برمی‌کشد. سازه‌های دقیق کوک شده و ملودی‌های هماهنگ و هارمونیک نوازندگان کنسرت را از کوک و ملودی خارج کنید آنگاه خواهید دید و شنید برسر پرده‌های گوش و هوش ما چه خواهد آمد. چیزها وقتی در جایگاه واقعی‌شان قرار نگرفته و ناهماهنگ باشند، هماهنگی، همخوانی، همبودی، مناسبت و تناسب، میان‌شان نیست، و وقتی فاقد پیوستگی و انسجام باشند، و تراتب، تناسب و قاعده‌مندی میان‌شان نباشد، از قاعده نظم تبعیت

«کوزموس» معنای نظم، هماهنگی، زینت و زیبایی افاده می‌شد. مدینه یا دولت - شهر آرمانی افلاطونی، مدینه و دولت - شهر نظم و هماهنگی بود. فلسفه فیثاغورسی از ریشه و بنیاد فلسفه نظم و هماهنگی و هارمونی موسیقایی و ریاضی و هندسی میان اجزاء و عناصر کیهان بود (ΓΡΑΒΙΓΓΕΡ, 1982) کار هنر و هنرمندان و هنرمندانه کار کردن و آفریدن، صورت بخشیدن و بیان و بازنمایی نظم‌های کیهانی و کشف و حفظ هماهنگی و هارمونی موسیقایی میان اجزاء و عناصر کیهان (کوزموس) بود.

انواع نظم در زیست جهان طبیعی ما

دستگاه شناختی ما به نحوی طراحی و مهندسی شده است که به احساس و ادراک انفعالی و نسبت و رابطه یک‌سویه با جهان به مشاهده نظم‌ها و هماهنگی‌ها و شنیدن و حفظ هارمونی و موسیقی کیهان بسنده نمی‌کند و در مقام مشاهده و تماشاگری متوقف نمی‌ماند، بلکه از نسبت و رابطه مشاهده و مواجهه تماشاگرانه و انفعالی با واقعیت وارد سپهر دیگری از نسبت و رابطه و مواجهه با اشیاء و پدیدارهای جهان می‌شود که هم فعال و بازیگرانه است، هم خلاق و نوآورانه. دست به نوآوری و خلق صورت‌ها، فرم‌ها، شکل‌ها و ایجاد ساختارها و فضاهای بدیع می‌زند. تجربه‌های ذوقی و زیباشناختی خود را هنرمندانه و خلاق در چهره صورت‌ها، فرم‌ها، شکل‌ها، ساختارها، فضاسازی‌ها و ترکیب‌بندی‌های بدیع، هماهنگ، ظریف و والا باز می‌نماید و بیان می‌کند و به تماشا می‌نهد. رخنه در کنه جریان سیال و ناپایدار پدیدارها می‌کند؛ هنرمندانه و خلاق صورت‌ها و شکل‌های مانا و پایدار پدید می‌آورد. آثار فاخر و مانای موسیقایی، معماری، شعر، ادبیات، پیکرنگاری، پیکرتراشی، نقاشی، نگارگری، خوشنویسی و آثار نمایشی فاخر در تاریخ، فرهنگ، جامعه و جهان بشری ما این چنین پدید آمده‌اند. این چنین در نظم‌های هندسی یا سازوار^{۱۱} و زیست‌وار یا اندام‌وار^{۱۲} و مرکب یا ترکیبی و ترکیب‌وار نظم درونی و مابعدالطبیعی و درونی «چیزها» در صورتگری‌های هنرمندانه و خلق صورت‌ها، شکل‌ها، ساختارها و فضاهای استحسانی بیان و بازنمایی شدند. اتفاقاً طبیعت و جغرافیای طبیعی سیاره ما رنگ‌آمیزی شده از انواع نظم‌های سازوار و زیست‌وار و ترکیبی و ترکیب‌وار^{۱۳} است. طبیعت نخستین آموزگار و مرجع تقلید و الهام‌بخش انسان در همه زمینه‌ها اعم از هنر و ذوق و زیبایی و مهارت‌های عملی و فناوری و قس علی هذا بوده است.

نظم‌های هندسی یا سازوار به نظم‌هایی اطلاق می‌شود که در آنها علی‌القاعده نوعی توازن رقمی و عددی ریاضی و هندسی میان اجزاء در نسبت با کل واقعیت یا پدیده یا اثر برقرار است. اجزاء با دقت ریاضی و نظم هندسی کنار هم چیده شده و کل واقعیت یا پدیده و یا اثر را صورت و شکل بخشیده‌اند بدون آنکه

مقاطع آشوبناک تاریخی است. غم‌انگیزتر آنکه، مرحله به مرحله، و شتابان و بی‌مهمیز و مهار بیش از پیش به طور گسترده در همه محیط‌های زندگی و مناطق مسکونی ما چهره نازیبا، مغالطه‌آمیز، بی‌نظم و قاعده، بی‌تناسب و ناهماهنگ، شلخته و آشوبناک خود را آشکار کرده است (ملاصالحی، ۱۳۹۵).

باری چنانکه در پیش گفته شد دستگاه شناختی ما، سپهرهای ادراکی بشری ما، اعم از حس، عقل، علم، عمل و شهود، طوری طراحی و مهندسی شده‌اند که نظم‌ها، هماهنگی‌ها، ترتب، پیوستگی‌ها، تقارن و تقابل میان اشیاء را احساس و ادراک می‌کند و می‌فهمد. نه تنها احساس و ادراک می‌کند و می‌فهمد بلکه از مشاهده آنها، از تماشای‌شان احساس بهجت، سرور و نشاط می‌کند؛ سرور، نشاط، بهجت و لذتی از جنس و سنخ دیگر؛ عمیقاً استحسانی و زیبایی‌شناسانه. ظرافت، زیبایی، والایی^{۱۴}، شکوه، جلالت، کبرایی و عظمت صورت‌ها، شکل‌ها، ساختارها و فضاها و در یک کلام، واقعیت‌ها و پدیدارها را اعم از فیزیکی و طبیعی احساس و ادراک می‌کند و می‌فهمد و از دیدن و تماشا و مواجهه با آنها به وجد می‌آید. متقابلاً از بی‌نظمی، ناهماهنگی، گسیختگی و ناپیوستگی میان چیزها گریزان است و دچار اضطراب و دلهره می‌شود. زندگی در محیط‌ها و فضاهای ناهماهنگ، بی‌قاعده و بی‌بهره از نظم، ظرافت، زیبایی و والایی برایش دلگیر، ملال‌آور، خسته‌کننده، غم‌انگیز و رنج‌آور است.

نسبت میان نظم و زندگی

مناسبت میان نظم و زندگی ریشه‌ای، ضروری و بنیادین است. نظم ضرورت زندگی، تضمین‌کننده بقا و استمرار زندگی است. مناسبت میان نظم و هنر و هنرمندانی و نسبت و رابطه و تجربه زیباشناختی ما و نظم نیز ژرف، ریشه‌ای و بنیادین است؛ چنان که میان هنر و خلاقیت و کنش‌ها و خیزش‌های خلاق ما. البته هر خلاقیتی لزوماً هنرمندانه نیست. لیکن هنر و هنرمندانی لزوماً خلاق است و هماره عنصر و اکسیری از خلاقیت و تیزبینی‌های نوآورانه در آن هست.

اتفاقاً افلاطون و ارسطوی فیلسوف به مناسبت بنیادین و ژرف میان زیبایی و نظم و اندازه هم توجه و تفضل داشتند هم زیبایی را در اندازه و نظم میان اجزاء تعریف کرده‌اند. افلاطون می‌گفت: «το δὲ καλὸν οὐκ ἄμετρον» (87 τιμάς) یعنی زیبایی در اندازه است. ارسطو هم می‌گفت: «τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ» (Peri poiētikēs, 1450b) «τὰξι ἐστὶν» یعنی زیبایی در اندازه و نظم است. البته نظر افلاطون و ارسطو در وصف و تعریف زیبایی و هنر بسیار فراخ‌تر، ژرف و رنگارنگ‌تر از موارد پیش گفته است. در اندیشه و در چشم و در کیهان‌شناسی^{۱۵} یونانیان باستان، کیهان^{۱۶} در نظم دیده، زیسته، فهمیده و تعریف می‌شد. از واژه

هم‌آغوش هم قرار گرفته‌اند. برای مثال، اندازه‌های هندسی و منظم کنار هم چیده شده شکل مخروطی میوه‌های درخت کاج نمونه عالی از نظم هندسی است. درخت کاج از جمله نمونه‌های عالی از نظم سازوار در طبیعت و گونه‌های جغرافیای طبیعی است، لیکن آن میوه‌های مخروطی شکل با نظم هندسی سازوارشان روی شاخه‌های درخت کاج ترکیبی از نظم هندسی و زیست‌وار را پدید می‌آورند. مناسبت میان هنر و صورت‌گری‌های هنرمندانه و نوآوری‌ها و خلاقیت‌های ذوقی و زیباشناختی با هر سه نظم هندسی و سازوار و زیست‌وار و مرکب یا ترکیب‌وار، ماهوی، ریشه‌ای و مبتنی بر اصل همبودی است. در ادامه بحث بیشتر توضیح داده می‌شود.

نسبت تفکر فلسفی و نظم

انسان هستنده‌ای است سازنده^{۱۴}، فراورنده، خلاق، صورت‌گر و صورت‌پرداز. هایدگر با ارجاع و استناد به معنای جامع و باستانی مفهوم هلنی «پوتیک»^{۱۵} بر حضور سازنده و خلاق یعنی پوتیک «دازاین» در جهان انگشت تأکید نهاده است.

البته پیش از او فیلسوف روزگار صفوی، میرفندرسکی در رساله صناعیه‌اش به مدد و با استفاده از مفهوم کلیدی و کلان رایج روزگار خود «صناعت» به این نکته توجه و تظن عمیق داشته است (جمشیدی، ۱۳۸۷). جایگاه و نقش و سهم و حضور نظم‌ها اعم از هندسی و سازوار و زیست‌وار و مرکب و ترکیب‌وار در نحوه بیان و بازنمایی تجربه‌های زیسته ما، در بیان و بازنمایی تصورات ذهنی ما، در بیان و بازنمایی اندیشوری‌ها و خردورزی‌های ما و در فرمول، صورت و ساختار بندی اطلاعات پراکنده و نامنسجم ما، در تصریح و بیان شفاف دانش و دانایی ما، در صورت‌گری و صورت‌پردازی و صورت‌بخشی هر چه زنده، گرم، شورمندانه، جذاب تخیلات و تخیل‌ورزی‌های رنگارنگ ما، در شکل دادن و تعین مهارت‌ها و ممارست‌های عملی و فناورانه ما، در بیان شهودها و اشراقات عرفانی و باطنی ما، در بازنمایی دریافت‌های آنسویی، و حیانی و نبوی ما بسیار ویژه و به‌غایت تعیین‌کننده بوده است. هیچ بیانی بی‌صورت نیست. هرآنچه به بیان می‌آید در صورت به بیان می‌آید. به دیگر سخن، صورت‌ها، شکل‌ها، قالب‌ها، قاعده‌ها و ساختارها بیان و بازنمایی تجربه‌های زیسته ما هستند. سیما، نما، نشانه‌ها و آثار بیرونی زیسته‌ها، دانسته‌ها، آموخته‌ها، آزموده‌ها و اندوخته‌های ما هستند.

فرمول‌های ریاضی و اضلاع و اشکال هندسی همه صورت‌بندی‌های ذهن، فکر، عقل و فهم ما هستند. فراخوانده شده‌اند تا اندازه‌های عددی و رقمی و نظم هندسی چیزها را در صورت‌ها و نشانه‌های انتزاعی ریاضی و هندسی بیان کنند. فیلسوف نیز با فکر، عقل و فهم فلسفی خود چنین می‌کند. دست

در کل مستحیل بشوند؛ و یا جزئیت و تفردشان در کل نامیری و ناپدید شود. همیشه نوعی توازن، نوعی هماهنگی و تعادل میان جزء و کل برقرار است. به دیگر سخن، اجزاء با کل‌شان در توازن و هماهنگی و تعادل عالی سازوار هندسی هستند. هرگاه جزیی را از کل واقعیت یا پدیده و یا اثر هنری حذف کنید همیشه فقدان آن احساس می‌شود. اتفاقاً بدلیل هم‌اندازگی و دقت ریاضی و رقمی و نظم هندسی که میان آنها برقرار است با یک جزء می‌توان کل واقعیت یا اثر را باز ساخت و باز آفرید. چنانکه گفته‌اند با سر یا ته ستون معابد عهد باستان یونان و یا با سرو ته ستونی از تالار صدستون پذیرایی تخت جمشید می‌توان هم معابد عهد باستان یونان هم تالار ستون تخت جمشید را باز ساخت. بر همین سیاق با یک بند انگشت الهه آفرودیت (ونوس) می‌لوس می‌توان کل پیکر الهه را باز ساخت. جغرافیای طبیعی سیاره زمین پر و رنگارنگ از نظم‌های هندسی و سازوار است. سلول‌های شش‌ضلعی زنبور عسل، میوه‌های مخروطی شکل درخت کاج، دانه‌های گل آفتابگردان و صدها و صدها نمونه دیگر از جمله مصادیق عالی نظم‌های هندسی یا سازوار در طبیعت و جغرافیای طبیعی هستند. نظم‌های زیست‌وار یا اندام‌وار به نظم‌هایی اطلاق می‌شوند که اجزای‌شان لزوماً رقمی و هندسی با اندازه‌ها و اشکال مشخص و به یک اندازه کنار هم قرار نگرفته و چیده نشده‌اند؛ و از نظم هندسی و ریاضی و رقمی لزوماً به یک اندازه مشخص تبعیت نمی‌کنند. کثرت اجزاء در وحدت با کل واقعیت یا پدیده یا اثر زیست‌وار یا پیکروار است. اجزاء فاقد تفرد هستند؛ در خدمت کل واقعیت و پدیده یا اثر هستند و در کل مستحیل می‌شوند. طبیعت و جغرافیای طبیعی سیاره ما پر و رنگ‌آمیزی شده از انواع و اطور نظم‌های زیست‌وار است. درختان جنگل با همه تنوع و رنگارنگی و تفاوتشان در یک وحدت و نظم زیست‌وار، پدیده و کل واحدی را در برابر ما به تماشا می‌نهند که اصطلاحاً به آن جنگل اطلاق می‌شود. بر همین سیاق، ساقه‌ها، شاخه‌ها، برگ‌ها و میوه‌های درختان گردو یا بلوط هر کدامشان در اندازه‌های متفاوت لیکن در وحدت اجزا با کل، واقعیتی را در برابر ما می‌گسترانند که اصطلاحاً به آن نظم زیست‌وار یا اندام‌وار گفته می‌شود. در نظم‌های زیست‌وار اجزاء در کل پدیده و واقعیت مستحیل می‌شوند، خادم کل پدیده و واقعیت هستند و کل بر اجزاء تشکیل‌دهنده سروری می‌کند. کل واقعیت و پدیده و اثر بر اجزای‌شان غلبه دارد و مجال تفرد به اجزاء نمی‌دهد. ساقه‌ها، شاخه‌ها و برگ‌های درختان تناور گردو یا بلوط یا چنار را به هر میزان که هرس کنیم باز همچنان کلیتشان استوار و برقرار می‌ماند. به نظم‌های زیست‌وار، نظم‌های پریشان نیز اطلاق شده است.

نظم‌های ترکیبی یا ترکیب‌وار به نظم‌هایی اطلاق می‌شود که هر دو نظم هندسی و سازوار و زیست‌وار یا اندام‌وار کنار هم و یا

به صیقل زنی، تراش کاری، شفاف سازی، فهم پذیر کردن تصورات، افکار و مفاهیم پراکنده و نامنظم تلنبار شده در ذهن ما می‌زند، به آنها نظم منطقی می‌دهد، پیکر و ساختار بندی‌شان می‌کند و به این ترتیب، نظام فلسفی خود را به مدد و با استفاده از مواد و مصالح مرغوب مفهوم زبانی و مفاهیم صیقل داده و تراش کاری شده و عمیق، تفسیر و فهمیده شده بنیاد می‌نهند. افق‌ها و فضاهای تازه از آگاهی و فهم از واقعیت‌ها و پدیدارها و نظم اشیاء را به روی ما می‌گشاید. فیلسوفان، معماران و مهندسان ماهر و کارآزموده در سپهر زبان و بیان و بازنمایی طومار هستی به روی ما هستند؛ با همان کاری که معماران با ماده‌های خام، پراکنده و رهاشده در طبیعت می‌کنند. اینان فیلسوفان ماهر و میناگران آزموده ماده‌های خام‌اند و فضاهای استحسانی، مانا و فاخر به روی ما می‌گشایند. در سپهر دین، اعمال و افعال آیینی نیز جایگاه نظم و ویژه و به‌غایت مهم است. مراسم، مناسک و تشریفات آیینی به نظم، دقت، مراقبت و تمرکز در اجرا و انجام چو نان فریضه دینی شهره‌اند. تخطی از نظم‌های آیینی در انجام و اجرای مراسم و تشریفات آیینی گناه محسوب می‌شده است. در سپهر هنر و صورت‌گری‌ها و صورت‌پردازی‌های خلاق هنرمندانه و تجربه ذوقی و زیباشناختی ما از چیزها، نظم‌ها اعم از نظم‌های هندسی و سازوار و زیست‌وار و پیکروار و مرکب و ترکیب‌وار حضور پر رنگ و لعاب داشته‌اند. سپهر هنر سپهر صورت‌گری است، البته نه از نوع صورت‌بندی‌ها و فرمول‌بندی‌های ریاضی و نه از نوع مقوله‌بندی‌های مفهومی فلسفی. صورت‌گری‌ها و صورت‌بندی‌های هنرمندانه مولود تخیل‌ورزی‌های خلاق و مشارکت دیگر سپهرهای شناختی و ادراکی ما هستند. آنها فی‌الذات نمادین‌اند. از جنس نشانه‌های قراردادی نیستند. به مابه‌ازاهایی دلالت دارند که در صورت سکنا دارند و با صورت در وحدت‌اند. آنها باده‌های برگرفته از تاکستان‌های تجربه‌های زیسته ما هستند؛ اکسیر هستند و عصاره برگرفته از رنگارنگی زندگی و هستی‌اند؛ و به هر میزان گوهرین و فاخرتر، مانا تر؛ و باده‌ها به هر میزان ناب‌تر، مستی‌شان سنگین‌تر. این چنین است که می‌بینیم زبان در شعر، نقش ویژه ابزاری‌اش را پشت سر نهاده و با تجربه‌های زیسته وجودی و زیباشناختی شاعر وحدت گرفته و تا بارگاه وجود برکشیده و سر بر می‌کشد.

در فلسفه هنر و زیباشناسی دوره جدید مفهوم نظم اعم از نظم‌های هندسی و سازوار و زیست‌وار و ترکیب‌وار در ذیل مقوله‌های زیباشناختی (Burke, 1770) فهمیده و تعریف شده‌اند. به دیگر سخن، مفهوم نظم نیز چو نان کثیری از مفاهیم دیگر برگرفته از نظام‌های دانایی و سنت‌های فکری و اعتقادی گذشته، هم لایه‌نگاری، هم واکاوی و بازخوانی و از نو تفسیر و فهمیده و تعریف شده است. مفهوم زیبایی نیز که در میان فیلسوفان گذشته اسم جنس تعریف شده بود در فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی جدید

در ذیل دیگر مقوله‌های زیبایی‌شناختی مانند مقوله زیبایی‌شناسی جلال و ظرافت یا ملاحظ و همچنین مقوله زیبایی‌شناسی تراژیک و کمیک و زیبایی‌شناسی زشتی و قس علی‌هذا تعریف می‌شود؛ و اینها همه در ذیل مفهوم کلی و اسم جنس کمال مطلوب کنار هم چیده شده‌اند. در حکمت نبوی ما اسم قرآنی «حُسن» اسم کلی و جامعی است که دیگر اسماء اعم از جمال و جلال و لطف در پرتو آن تعریف می‌شوند: «وَلِلَّهِ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَىٰ فَادْعُوهُ بِهَا»^{۱۶} (اعراف ۷: ۱۸۰). نظم‌ها نیز در هر یک از مقوله‌های زیباشناختی، اعم از جمال و جلال و لطف یا ظرافت تعینات خاص خود را داشته‌اند. نظم‌ها، اعم از هندسی یا سازوار و زیست‌وار یا ارگانیک و مرکب تا ترکیب‌وار در هر یک از مقوله‌های زیبایی‌شناسی، اعم از مقوله زیبایی‌شناسی جمال و جلال و امر والا و زیبایی‌شناسی ظرافت^{۱۷} و موارد دیگر، متفاوت بیان و بازنموده شده‌اند. در مقوله زیبایی‌شناسی جمال^{۱۸}، نظم‌های هندسی یا سازوار نقش و سهم پررنگ داشته‌اند. چنانکه در پیش نیز یادآور شدیم، در مقوله زیبایی‌شناسی جمال، صورت‌ها، شکل‌ها، ساختارها و یا به‌طور کلی آثار هنری متعین در مقوله زیبایی‌شناسی جمال، اعم از معماری، موسیقی، شعر، ادبیات و دیگر هنرها اصل توازن میان ماده و صورت، ماده و معنا، فضای درون و بیرون، میان جزء یا اجزاء و کل نقش بسیار تعیین‌کننده و سهم مؤثر دارد.

نمونه‌های عالی چنین توازن و نظم هندسی را در سی‌وسه پل اصفهان یا معماری معابد کلاسیک می‌توان دید. در مقوله زیبایی‌شناسی جلال^{۱۹} یا امر والا نظم‌های زیست‌وار یا ارگانیک یا آثار هنری متعین در صورت‌های جلالی، اصل تقابل نقش و سهم پررنگ و تعیین‌کننده داشته است. سروری ماده یا ایده یا معنا بر صورت، غلبه کل بر جزء یا اجزاء تشکیل‌دهنده را در صورت‌های متعین در زیبایی‌شناسی جلال می‌بینیم. در معماری چنین تقابلی را میان سروری، سیطره و غلبه خطوط عمودی را بر افقی می‌بینیم. پیشانی بلند ایوان مسجد جامع کبیر یزد با مناره‌های به آسمان افراشته‌اش نمونه عالی قامت بلند تقابل خطوط عمودی با بافت معماری افقی شهر و وسعت پستی کویر، عظمت، شکوه و جلالت بنا را در بیننده صدچندان می‌کند. نمونه عالی دیگر تقابل خطوط عمودی بر افقی را در معماری پرشکوه تخت جمشید می‌توان دید. طراحان هنرمند و معماران ماهر و مهندسان هوشمند عهد شهریاری هخامنشی نیک قاعده تقابل میان خطوط عمودی و افقی را در ایجاد حس خشیت و شکوه و سطوت جلالی و عظمت در بیننده می‌دانستند و عمیق می‌فهمیدند. مجموعه معماری تخت جمشید که از نظم زیست‌وار یا ارگانیک حیرت‌انگیز تبعیت می‌کند، بر سطح مصطفی‌ای بلند با ستون‌های خوش افراشته و خوش تراش‌اش بنیاد پذیرفته است که در تقابل با افق و خطوط افقی دشت فراخ مرو با طول و عرض هفتاد در شصت متر مربع،

جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ بُنِيتُ لِيَكِ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ»^{۲۱} (اعراف (۷): ۱۴۳). هم فضای درون هم بیرون گنبدها در مساجد اسلامی استعاره‌ای از رفعت، وسعت و بی‌کراستگی ملکوت آسمان و سروری عرش بر فرش بوده‌اند و بیان می‌کرده‌اند. آرایش و آراستن و آذین بستن فضای مساجد و بیرون آنها با کلام مقدس خوش نگاشته شده خوش‌نویسان ماهر و طرح‌ها و نقش‌های خوش‌رنگ و ظریف اسلیمی هم تروح و تموج بیشتر به فضا می‌دادند هم نسبت و رابطه زنده و شورمندانه انسان مؤمن را با آسمان و آسمانیان، با ملکوت و ملکوتیان و با عرش و عرشیان باز می‌نمودند و هنگام انجام فرایض دینی که نماز در صف مقدم بود شورمندانه و شکوهمندانه به تماشا می‌نهادند. در معماری مساجد اسلامی به‌ویژه شاخه جهان ایرانی آن، هر سه نظم هندسی و سازوار و زیست‌وار و ترکیب‌وار هم‌آغوش می‌شوند. هرچا و هرگاه که طراحان هنرمند و معماران و مهندسان ماهر مسلمان لازم دانسته‌اند هم از دقت هندسی و نظم ریاضی و توازن میان صورت ماده مقوله زیبایی‌شناسی جمال هم از نظم زیست‌وار که بر شکوه و جلالت بنا افزوده است استفاده برده‌اند هم در آرایش و آراستن و نمازسازی درون و بیرون فضای مساجد با گچ‌بری‌ها و کاشی‌کاری‌های خوش‌طرح و رنگ و نقش و انواع سبک‌های هنر خوش‌نویسی سعی کرده‌اند از سکون و سنگینی بنا بکاهند و تصویری پر لطف و روحانی و صمیمی به فضاهای درون و بیرون بناها بدهند. مراد ما از نظم مرکب یا ترکیب‌وار همین است. هم‌آغوشی سه مقوله زیبایی‌شناسی جمال و جلال و لطف (ملاصالحی، ۱۳۸۵). حافظ را ببینید:

حسنست به اتفاق ملاحظت جهان گرفت
آری به اتفاق جهان می‌توان گرفت (دیوان حافظ، ۱۳۶۶: ۹۲)

چنین هم‌آغوشی صمیمانه میان سه مقوله زیبایی‌شناسی جمال و جلال و مقوله زیباشناسی ظرافت را در مجموعه معماری فضاهای درون و بیرون زیارتگاه امام هشتم می‌بینید. کلیسای ایاصوفیه پیشین و مسجد اکنون از جمله نمونه‌های عالی هم‌آغوشی نظم زیست‌وار و شکوه اجلاالی بنا هم نظم هندسی و سازوار و هماهنگ میان عناصر و اجزای تشکیل‌دهنده بنا هم آرایش و آراستگی ظریف و پر تروح فضای درون بناست (Mitxelis, 1976).

نتیجه‌گیری

کوتاه‌سخن آنکه در کیهان‌شناسی دوره جدید از پشت لنزهای ظریف و حساس تلسکوپ‌های فضایی کیهان‌نورد روزگار ما زمین غبار کیهانی بیش، افکنده در میان صدها و صدها میلیارد غبار کیهانی دیگر دیده و دانسته و فهمیده نمی‌شود. در یک جامعه و

شکوه، عظمت و جلالت بنا را صدچندان می‌کند. چنین تقابل خطوط عمودی بر افقی، و کل بر اجزای‌اش را در معماری اهرام مصریان باستان نیز می‌بینید.

در آثار موسیقایی، تقابل میان صدا و سکوت، ملودی‌ها و ریتم‌های سنگین و صدای بم را می‌توان حس کرد. صدای دهل و دف، سازهای بم و جلالی‌اند. صدای سنگین‌شان به‌ویژه وقتی با ریتم کند نواخته می‌شوند، در تقابل با سکوت، هیبت و جلالت خود را بیشتر نشان می‌دهند. در کلام، غلبه و سروری معنا را بر لفظ در متون مقدس به‌خوبی می‌توان حس کرد. هیبت خشیت‌انگیز و سطوت جلالی و غلبه و سیطره معنا را بر لفظ در کلام ببینید: «لَوْ أَنْزَلْنَا هَذَا الْقُرْآنَ عَلَىٰ جَبَلٍ لَّرَأَيْنَاهُ خَائِشِعًا مُّتَصَدِّعًا مِّنْ خَشْيَةِ اللَّهِ»^{۲۰} (حشر (۵۹): ۲۱). سوره‌ها و آیه‌های قرآن در وصف قیامت همه یکسر جلالی‌اند و خشیت‌زا؛ و سطوت جلالی‌شان بسیار پررنگ است. اتفاقاً هرچا که در وصف کلام خداوند در قرآن سخن رفته، هیبت و خشیت اجلاالی معنای کلام بیشتر احساس شده است. بسیاری از غزل‌های حافظ علی‌رغم آنکه در صورت جمالی‌اند و واژه‌ها در نظم هندسی هنرمندانه کنار هم چیده شده‌اند لیکن در مضمون و معنا جلالی‌اند (ملاصالحی، ۱۳۸۷).

عشق تو نهال حیرت آمد	وصل تو کمال حیرت آمد
بس غرقه حال وصل کآخر	هم بر سر حال حیرت آمد
یک دل بنما که در ره او	بر چهره نه خال حیرت آمد
نه وصل پماند و نه واصل	آنجا که خیال حیرت آمد
از هر طرفی که گوش کردم	آواز سوال حیرت آمد
شد منهنم از کمال عزت	آن را که جلال حیرت آمد
سر تا قدم وجود حافظ	در عشق، نهال حیرت آمد

(دیوان حافظ، ۱۳۶۶: ۱۷۹)

حس حیرت، رازآمیز، پرشکوه و جلالی است و هر آنچه پرشکوه و جلالی است، حیرت‌زا است. شواهد و قرائن فراوان در دست که هم انگشت تأکید هم مهر تأیید بر حس‌ها و تجربه‌های رازآمیز توأم با حیرت انسان مؤمن در مواجهه با امر متعال و الوهیت و مقدس می‌نهند. اساساً امر متعال و الوهیت و امر مقدس، رازآمیز و جلالی است. جلالت و سطوت و سرمدیت امر متعال و الوهی برای انسان خوفناک بوده است. تصادفی نیست که می‌بینیم معماری معابد سنت‌های دینی، پرشکوه و عظمت ساخته شده‌اند تا حس خشوع، خضوع و شرم حضور انسان مؤمن را در پیشگاه امر متعال و مقدس زنده‌تر و نیرومندتر برانگیزند. مواجهه موسی با امر متعال و الوهیت یکتا و یگانه (احد و واحد) آن‌گونه که در قرآن ذکرش آمده این چنین اتفاق افتاده است: «وَلَمَّا جَاءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنْ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ

12. Organic
13. Mixed Order
14. Poetic
15. Poetic

۱۶. و خدا را نیکوترین نامهاست، بدانها خدا را بخوانید.

17. Aesthetic category of Graceful
18. Aesthetic category of Beautiful
19. Aesthetic category of Sublime

۲۰. اگر ما این قرآن (عظیم الشان) را (به جای دل‌های خلق) بر کوه نازل می‌کردیم مشاهده می‌کردی که کوه از ترس و عظمت خدا خاشع و ذلیل و متلاشی می‌گشت. ۲۱. و چون (قوم تقاضای دیدن خدا کردند) موسی (با هفتاد نفر بزرگان قومش که انتخاب شده بودند) وقت معین به وعده‌گاه ما آمد و خدایش با وی سخن گفت، موسی (به تقاضای جاهلان قوم خود) عرض کرد که خدایا خود را به من آشکار بنما که جمال تو را مشاهده کنم. خدا در پاسخ او فرمود که مرا تا ابد نخواهی دید ولیکن به کوه بنگر، اگر کوه طور (بدان صلابت، هنگام تجلی) به جای خود برقرار ماند تو نیز مرا خواهی دید. پس آن‌گاه که تجلی خدا یش بر کوه تابش کرد کوه را مندد و متلاشی ساخت و موسی بی‌هوش افتاد. سپس که به هوش آمد عرض کرد: خدایا تو منز و برتری (از رؤیت و حس جسمانی، از چنین اندیشه) به درگاه تو توبه کردم و من (از قوم خود) اول کسی هستم که (به تو و تنزه ذات پاک تو از هر آلاش جسمانی) ایمان دارم.

22. Aesthetic Category of Ugly

فهرست منابع

دیوان حافظ (۱۳۶۶)، تصحیح دکتر اکبر بهروز و دکتر رشید عیوضی، تهران: امیرکبیر.

رضایی، حسین؛ کرباسی‌زاده، امیراحسان (۱۳۹۴)، *آشنایی با فلسفه علم*، تهران: هرمس.

ملاصالحی حکمت اله (۱۳۹۴) جستاری در دیرینه‌شناسی (آرکیولوژی) نظم، ارائه شده در: مجموعه مقالات منتخب نوزدهمین همایش حکیم ملامصالحی، یک خرداد ماه: ۸۵-۱۱۰.

_____ (۱۳۹۵)، پدارشناسی جامعیت اسم حسن و جنبه‌های زیباشناختی آن، نشریه نگاره، سال یازدهم، ش ۴: ۶۳-۷۲.

_____ (۱۳۸۷)، مقوله زیبایی‌شناسی جلال و مضامین جلالی در شعر حافظ، ارائه شده در: *فلسوف فرهنگ (جشن‌نامه استاد دکتر رضا داوری اردکانی)*، به کوشش حسین کلباسی اشتری، تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران: ۵۲۹-۵۴۴.

_____ (۱۳۸۵)، مقوله زیباشناسی ظرافت و برخی از صور آن در دوره صفویه، *گلستان هنر*، ش ۵: ۱۰-۱۵.

میرفندرسکی، میرزا ابوالقاسم استرآبادی، (۱۳۸۷)، *رساله صناعیه*، محقق: حسن جمشیدی، قم: بوستان کتاب.

Burke, E. (1975), *A philosophical Inquiring into the origin of Our Ideas the Sublime and Beautiful*, 6th edition, London.

Foucault, M. (1973), *Order of Things: An archaeology of human sciences*, Vintage Books, New York.

Γραβιγγερ, Π. (1982), *Πυθαγόρας και Η Μυστική Διδασκαλία του Πυθαγορισμού*, Αθήνα: Σφίγγος.

Μιχαήλης Π. (1976), *Αγία -Σοφία*, Αθήνα.

Πλάτωνος (plato), τιμάς 87; Plato, (1874) *Platonis Dialogi secundum Thrasylli Tetralogias dispositi ex recognitione Caroli Friderici Hermanni*, Verlag: Lipsiae, Sumptibus et Typis B.G. Teubneri.

Αριστοτέλης, *Περὶ ποιητικῆς*, 1450 β,

جهان افسون و رازدایی شده و غروب ایمان به غیب و غیبت امر متعال و الهی و مقدس سخن گفتن از حس حیرت و مواجهه با راز و خلق آثار فاخر و هنرهای بزرگ، تنها افسانه بجای مانده در لایه‌های زیرین ذهن و ضمیر ما، غم غربت و دل‌تنگی روزگاران گذشته است. نظم‌های ایدئال اختراعی روزگار ما نیز با نظم‌های متعالی که از آن سخن رفت، بیگانه‌اند. آن نظم‌هایی که خدا آن را طراحی کرده بود و همه‌چیز زیر سروری مشیت او اتفاق می‌افتاد، در دوره جدید تکه‌تکه شد و جای‌شان را به نظم‌های ناپایدار دادند. تصادفی نیست که می‌بینیم هم مهارت‌های هنری و هنرمندی انسان روزگار ما، هم ذائقه زیبایی‌شناختی او با نظم‌هایی که از آن سخن رفت احساس مؤانست و خویشاوندی نمی‌کند. خلق آثار آشوبناک و نوعی حرکت شتابان به سوی بی‌نظمی و آشوب اسطوره‌های آغازین را هم در روان و رفتار او و هم در ذائقه زیبایی‌شناختی او و هم در آثاری که خلق می‌کند، اعم از موسیقایی، نمایشی، تجسمی و کلامی می‌توان دید. نوعی کشش به سمت زیبایی‌شناسی زشتی^{۲۲} البته زشتی به ما هو زشتی را در خلق آثار کابوسناک شمار کثیری از هنرمندان روزگار ما و سبک‌های هنری می‌توان دید. جای آن حس حضور در خلق آثار فاخر هنرمندان گذشته را در روزگار ما غفلت وجودی و غریبگی با خویش و از خویش بیگانگی گرفته است. تصادفی نیست که می‌بینیم هرچه بیشتر می‌آفرینیم بیشتر غفلت از خویش را دامن می‌زنیم. معابد پرشکوه سنت‌های دینی نیز در روزگار ما چونان مآثر تاریخی و موزه‌های گردشگران دنیای مدرن دیده می‌شوند و جای گنبدهای فیروزه‌ای مساجد اسلامی را، مناره‌ها و گنبدهای نازیبا فلزی و حلبی گرفته‌اند. ادوار تاریخی از دری درآمده‌اند و افق گشوده‌اند و از در دیگری بدر شده‌اند. دوره جدید نیز پنج سده پیش درها و افق‌هایی را به روی جامعه و جهان بشری ما گشود و درآمد و اینک آماده می‌شود از در دیگری به در شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Praxis

۲. از واژه خانوس (Chaos (το Χάος) در بینش اسطوره‌ای یونانیان باستان، آشوبناکی و بی‌صورتی و بی‌شکلی آغازین افاده معنا می‌شده است. این واژه هلنی به صورت «کابوس» وارد زبان فارسی شده است. کابوس خواب‌های آشفته و آشوبناک در میان ما ایرانیان تعبیر و فهمیده شده است. بی‌صورتی و بی‌شکلی در زبان یونانی (Ἀσχημος) وصف شده است «a» حرف نفی است «اسخیم» (Σχήμα) یعنی شکل، صورت یا سیما. اشتراک لفظی و معنوی میان «اسخیم» و فارسی شده یا مفرس یونانی «سیما» نیز تصادفی نیست. در زبان فارسی نیز از واژه بی‌ریخت معنای زشت افاده شده است.

3. Aesthetic Categories

4. Coexistence
5. Symbiosis
6. Contrast
7. chaotic
8. Sublime
9. Cosmology
10. Cosmos
11. Tectonic



استاد: بینای مطلق، سعید. (۱۴۰۲). آشتی لوگوس و موتوس بازاندیشی نقد افلاطون به شاعران، به ویژه همر، در پرتو گفتگوی پارمنید. رهپویه حکمت هنر، ۲(۱)، ۱۵-۲۵.

https://rph.soore.ac.ir/article_704874.html



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می باشد و از آیین نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooeye 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/>)

آشتی لوگوس و موتوس بازاندیشی نقد افلاطون به شاعران، به ویژه همر، در پرتو گفت و گوی پارمنید

سعید بینای مطلق^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۲۱ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۲ □ صفحه ۲۵-۱۵

Doi: 10.22034/ RPH.2023.2002097.1037



چکیده

موضع افلاطون در نسبت با شاعران دوگانه است: گاه به ستایش از ایشان یاد می کند، گاه به نکوهش. هدف این مقاله بازاندیشی این دوگانگی است با نظر به گفت و گوی پارمنید. پرسش نخست این است: از چه روی افلاطون نگاه دوگانه ای به شاعران دارد؟ افلاطون، به هنگام نقد شاعران، در اینجا همر، دست کم، میان دو مرتبه (لایه) از واقعیت در اشعار وی تمیز می نهد: نخست اشعاری را برمیگزیند که متناسب برای تربیت کودکان، و سازگار با قانون است. دسته دیگر، اشعار سروده به استعاره و رمز، را فرومی نهد، زیرا فهم این اشعار برای عموم دشوار است. برای همین می توانند انگیزه ای برای بزهکاری، پایمال کردن قانون، و در نتیجه فروپاشی دولت - شهر فراهم آورند. شاعران به درستی نمی دانند چه چیز مناسب جامعه و سازگار با قانون است، و چه چیز چنین نیست. برای مثال، زنوس، بگفته همر، علت هر آن چیزی است که برای انسان ها روی می دهد، چه نیک و چه بد: در آستانه زنوس دو خمره قرار دارند، یکی لبالب از سرنوشت های نیک، دیگری لبریز از سرنوشت های شوم. زنوس به یک اندازه از این و از آن برمی دارد. اشعاری از این دست، استعاری و آمیخته به ابهام، می توانند، اگر در جامعه پراکنده شوند، بنیاد قانون را براندازند. خدا، از نظر افلاطون، به عکس، علت چیزهای کمی است که جملگی نیک اند، برای بدی علت دیگری باید یافت. لذا، به گفته افلاطون، تنها گروه اندکی شایسته شنیدن اشعار شبهه برانگیز و دریافت معانی آن اند. پرسش دوم این است: این اشعار، در کدام گفت و گو، برای این جمع اندک، بازگو می شوند؟ خواهیم دید، این اشعار، در گفت و گوی پارمنید بیانی فلسفی می یابند. ولی چرا در این گفت و گو که موجزترین و انتزاعی ترین (هندسی ترین، به لحاظ سبک) گفت و گوی افلاطون است؟ موضوع پارمنید توصیف دیالکتیک، یا بازی یک و بسیار است. به بیان دیگر، افلاطون در اینجا به هستی کل نظر دارد، از آن روی که هر چه هست: از نیک و بد، خیر و شر، مرتبه معقول و مرتبه محسوس، (و نه تنها قلمرو محسوس آن گونه که برخی از شارحان این گفت و گو می پندارند) در آن پدیدار می شوند. بنابراین موضوع آن دیگر دولت - شهر (مدینه)، ضرورت قانون و در نتیجه تمیز میان نیک و بد، درست و نادرست نیست، بلکه آنچه هست، از آن روی که هست. از این روست که در آن، موتوس و لوگوس، به گونه ای، آشتی دارند. بازاندیشی نقد افلاطون به شاعران، در واقع، طرح این دو پرسش و تلاشی است برای پاسخ به آن.

کلیدواژه ها: موتوس، لوگوس، یک یک، یک هستند، شمار بینهایت هستندگان.

مقدمه

موضع افلاطون^۱ در نسبت با شاعران عاری از ابهام نیست: ستایش شاعران، نزد وی، قرین نکوهش آنان می‌شود. هرچند شاعران در نظرش پیامبرند (ایون: c-d 534) با این همه، همگان در زیباشهر وی راه نمی‌یابند. چگونه می‌توان این دوگانگی را دریافت؟ نخست به یاد آوریم که نظر افلاطون درباره شاعران پیوسته یکسان بوده است: از ایون تا قوانین، که آخرین گفت‌وگوی وی به شمار می‌آید، تفاوتی در نگرش وی در این خصوص نمی‌یابیم. در نسبت با شاعران، داوری وی در قوانین، به حقیقت بازگویی همان توصیفی است که در ایون می‌یابیم: «شاعران از تباری الهی‌اند و برخوردار از الهام. هنگامی که می‌سرایند، به یاری گراس و موزها، هر آن، از روی حقیقت، به وقایع تاریخی پی می‌برند» (قوانین: a682). برای همین، همر «از روی طبیعت و الوهیت» سخن می‌گوید (همان). اکنون پرسش این است: اگر چنین است، از چه روی افلاطون شاعران را نکوهش می‌کند، و برای درآمدن به زیباشهر به همگان روادید نمی‌دهد؟ این پرسش، بسی پیش از قوانین، در جمهوری، و با تأکیدی دوچندان، به میان می‌آید.

یک نکته از پیش روشن است: نقد شاعران با بنیاد دولت - شهر و الزامات آن پیوند دارد، در نتیجه با قانون‌گذاری، آموزش شهروندان و نگهداری آینده آن. از همین روی، بررسی فزاینده‌ای از جمهوری به دریافت این سخت‌گیری در نسبت با شاعران در این گفت‌وگو و پس از آن، قوانین و بعضاً دیگر گفت‌وگوهای افلاطون مدد می‌رساند.

شاعران و مسئله تربیت: از شاعر پیامبر تا شاعر آموزگار

از نظر افلاطون، شاعران آموزگارند. نقد ایشان نیز بر نقش ایشان در آموزش گواه است. درباره مقام شاعران در آموزش، در فایدروس می‌خوانیم: «...نوع سوم جنون (مانیا) و جذبه (کاتوکوخه)^۲ هدیه موسها است که اگر به نفسی لطیف و اصیل دست یابند، آن را هوشیار می‌گردانند (اکیروسا)^۳ و به وجد می‌آورند (اکباکخواوسا)^۴ و بر آن می‌دارند که با توصیف شاهکارهای گذشتگان به وسیله اشعار و سروده‌ها به تربیت نسل‌های آینده همت گمارد...» (فایدروس: a245)^۵. اگر چنین است، چرا افلاطون و چگونه به گزینش شاعران می‌پردازد؟ نخست به نقل فزاینده‌ای از جمهوری به پردازیم که در آن از شاعران سخن به میان است.

-در بند 377 e، سقراط چنین می‌گوید: «چرا شاعران شایسته سرزنش‌اند؟»

-نخست برای «دروغ‌های» ایشان درباره خدایان: «... دروغی بزرگ‌تر از این شنیده‌اید که درباره والاترین‌ها و برخلاف عقل سلیم، آورده شود که اورانوس مرتکب فجایعی شد که هزیود به او نسبت می‌دهد، و اینکه چگونه کروئوس از او انتقام گرفت؟

کردار کروئوس و رفتار پسرش با وی، اگر هم حقیقت داشته باشد، به نظر من جای دارد خودسرانه آن را برای کودکان، آن گونه که رایج است، روایت نکنیم. صلاح کار در آن است که از گفتن آن لب فرو بندیم و اگر سخن گفتن در این باره ضرورت یابد، پنهانی (دور از جماعت)، آن هم برای گروه اندکی، بازگویم و پیش از نقل آن هم، قربانی نایابی، و نه یک خوک، انجام دهیم تا شنوندگان تا بشود کم باشند» (378 a-377 e)

-شاعران شایسته سرزنش‌اند برای ابهام در گفتارشان. اینکه گفته می‌شود: «...هرا^۶ را پسرش به غل و زنجیر کشید؛ هفایستوس^۷ را پدرش به تکان شدید پیش راند زیرا بر آن شده بود تا مادرش را از ضربه‌های همسرش مصون بدارد؛ یا اینکه خدایان، آن گونه که همر می‌پندارد، میان خود به جدال می‌پردازند، این همه را در دولت - شهر خود نمی‌پذیریم. چه در این سخنان تمثیلی نهفته باشد یا خیر. کودکان نمی‌توانند میان سخن آمیخته به تمثیل و سخن عاری از آن تمیز نهند: آنچه در کودکی در روان ایشان نقش بندد، معمولاً از آن زدوده نمی‌شود. پس، بی‌تردید، بس مهم است که نخستین افسانه‌هایی که می‌شوند چنان ساخته و پرداخته شوند که ایشان را به فضیلت‌ورزی برانگیزد» (همان، 378 d-e).

- شاعران شایسته سرزنش‌اند نیز برای شیوه‌ای که در توصیف سرای دیگر به کار می‌گیرند: «باید...نام‌هایی را نیز بکنار بنهیم که بر سرای دیگر می‌نهند. نام‌های هراس‌انگیز و دهشت‌زایی چون کوکیت^۸ و استیکس^۹ که لرزه بر اندام می‌اندازد. شاید کاربرد آنها جای دیگری به کار آید؛ ولی از آن می‌ترسم که چنین (نام‌های) دهشت‌زایی نگهداران ما را منقلب سازد و بیش از آنچه شاید سست گردانند» (همان، 387 b-c).

-شاعران شایسته سرزنش‌اند نیز به واسطه شیوه‌ای که در توصیف ذات الهی به کار می‌گیرند: «می‌پنداری که خدا ساحری ست... که می‌تواند به صور گوناگون درآید... {به عکس} خداوند ذاتی ساده و بسیط نیست، بس ناتوان از ترک صورتی که خاص اوست؟ پس هیچ شاعری بر آن نشود به ما بگوید: «خدایان، به رنگ و لباس مسافران بیگانه، شهرها را در می‌نوردند...مادران نیز سخن شاعران را باور نکنند و هراس در دل کودکان خود نیفکنند و برایشان نقل نکنند که خدایان لباس بیگانگان به تن می‌کنند و شب‌ها دوره می‌گردند، و.. بدین‌سان نه کودکان خود را ترسو بارآورند، نه به خدایان توهین روا دارند» (همان، 380 d).

- برای شیوه‌ای که به آن درباره دادگری و بیدادگری داوری می‌کنند: «...شاعران و داستان‌سرایان^{۱۰} سخت در اشتباه‌اند، آن هنگام که می‌گویند چه‌بسا کسان که، به‌رغم بیدادگری، خوشبخت‌اند و بسا دادگرانی که، به‌رغم دادگری، بدبخت‌اند... نمی‌گذاریم چنین سخن بگویند؛ و امیداریم‌شان خلاف آن سخن بگویند و بسرایند» (همان، 392 b)

و گشاده‌دستی...» و در نکوهش «پستی و فرومایگی» (همان، ۱۳۹۵: ۳۹۵) درخور آموزش «سازندگان آزادی دولت-شهر» اند (همان). در یک سخن: «سرودهایی در ستایش خدایان و در بزرگداشت نیکان» (همان، ۱۳۹۷: ۶۰۷).

— تمیز نهادن میان آنچه نزد شاعران برای آموزش کودکان مناسب است، و آنچه در خور گروه اندک، نشان می‌دهد که برنگزیدن پاره‌ای از اشعار را نمی‌توان «سانسور» پنداشت، آن‌گونه که برخی می‌پندارند.

— اشعار درخور گروه اندک، در خود حقایقی نهفته دارند که فراتر از عرف و باور عام می‌رود. خلاف آمد آنها در نسبت با آموزش، به‌رغم آنچه در نظر نخست می‌توان گمان برد، به معنای نادرست بودن این اشعار نیست. این نکته در نسبت با قانون و ناهماهنگی پاره‌ای از اشعار با ضرورت آن نیز به میان می‌آید. به تعبیری که خواهیم دید، اساطیر اساساً فرافقانون‌اند و نه ضد قانون. از همین روی، شاعران قانون‌گذار نیستند و نمی‌توانند باشند. دراین‌باره بیشتر خواهیم گفت.

— بایسته است «دروغ‌گویی» شاعران به معنای دیگری فهم شود و نه در معنای رایج و عامیانه آن. به نظر ما «دروغ‌گویی» شاعران در جمهوری ناهمانند با «دروغ‌گویی» موساها در زایش خدایان هزیود نیست: «...می‌دانیم دروغ‌های بسیار و سخنان متشابه (هموینا اتومویسین) ^{۱۵} بگوئیم و، اگر بخواهیم، حقایقی...» (بند ۲۵).

— این نکته را نیز فرونگذاریم: افلاطون در جمهوری، نیز در قوانین، چون سیاستمدار و قانون‌گذار «کمترین شمار شنوندگان» (۳۸۷ a) را، پنهان از نظر اغیار، مخاطب قرار نمی‌دهد. به‌عکس، به «همگان» (پله تای) ^{۱۶} نظر دارد (۳۸۹ d). در نتیجه، بجاست نقد افلاطون به شاعران با نظر به نیاز به قانون‌گذاری و تربیت شهروندان ارزیابی شود.

— ابهام کلام شاعران اساساً به توصیف ایشان از خدایان، نیز قهرمانان و فضائل برمی‌گردد. خدایان، به روایت شاعران، هر بار به رنگی دیگری درمی‌آیند؛ صور گوناگون به خود می‌گیرند؛ به چهره انسانی ظاهر می‌شوند. هم علت نیکی‌اند و هم علت بدی. تأکید افلاطون، به‌عکس، بر یگانگی، تغییرناپذیری و سادگی ذات الهی است: «خدایان، به‌راستی، بسیط و، در گفتار و کردار، حقیقی است...» (همان، ۳۸۲ e). در نتیجه، از آن روی که خیر است، خدا «علت هم چیز نیست... او تنها علت پیشامدهای اندکی است که برای انسان‌ها روی می‌دهد... زیرا آنچه از نیکی برای ما پیش می‌آید پس اندک است، در قیاس با بدی‌ها. رویدادهای نیک علت دیگری مگر خدا ندارند؛ برای بدی‌ها باید علت دیگری یافت» (همان، ۳۷۹ e). پای‌فشاری افلاطون بر تغییرناپذیری، یگانگی گوهر الهی و خیر بودن خداوند نسبتی

— برای توصیف‌شان از قهرمانان که می‌تواند به ارتکاب جرم برانگیزد: «...از باور به اینکه تزه»، پسر پوزئیدن ^{۱۷} و پریئوس ^{۱۸}، پسر زئوس به ربودن‌هایی بزهکارانه مبادرت ورزیدند، خودداری می‌کنیم. روا نیز نمی‌داریم که به نقل آن بپردازند... به‌عکس، شاعران را وامیداریم بپذیرند که قهرمانان چنین نکرده‌اند، یا فرزندان خدایان نیستند...» (همان، ۳۹۱ c - e).

— برای توصیف‌شان از انسان‌های شریف، که می‌تواند به سستی و کاهلی خردمند بیانجامد: «...آنچه از ناله و فغان به انسان‌های بزرگ نسبت می‌دهند را نیز کنار می‌گذاریم... به‌عکس، می‌پذیریم که در نظر خردمند، مرگ دوست خردمند اسفناک نیست... پس در سوگ وی فغان سر نمی‌دهد... بنابراین، جای دارد روا نداریم در رسای انسان‌های بزرگ ناله و زاری کنند... تا کسانی که برای نگهداری دولت-شهر تربیت می‌شوند چنین رفتارهایی را خوار شمارند» (همان، ۳۸۷ e - d).

از آنچه به نقل آوردیم، نتیجه می‌شود:
— شاعران از تباری الهی‌اند. با این همه، آنچه به شعر درباره خدایان، قهرمانان، دادگری و بیدادگری و... روایت کرده‌اند همیشه به کار تربیت کودکان نمی‌آید.

— سروده‌های شاعران درباره خدایان و قهرمانان، درست‌کار و نادرست‌کار و سرای دیگر ناروشن و آکنده از ابهام است. با این وصف، افلاطون شعر و شاعری را ارج می‌نهد، وگرنه به نقد آن نمی‌پرداخت: شاعران برای پی‌ریختن و بنیاد دولت-شهر فراخوانده می‌شوند.

— پس بایسته است بدانیم اشعار هماهنگ با قوانین دولت-شهر و متناسب برای آموزش کودکان کدام‌اند. درباره قوانین و ضرورت گزینش اشعار هماهنگ با آن، پس از این سخن خواهیم گفت. به لحاظ تناسب اشعار در نسبت با آموزش، بند «۳۷۷ e - ۳۷۸ a» از اهمیت خاص برخوردار است: به نظر نگارنده نقد سایر اشعار اساساً بر آن استوار است: «...اگر هم رفتار کرونوس و شیوه برخورد پسرش با وی حقیقت داشته باشد، به نظر نمی‌بایست خودسرانه آن را برای... کودکان نقل کرد. بلکه جای دارد این سخنان را پنهان بداریم، و اگر بیان آن ضرورت یابد، پنهانی و آن‌هم برای گروهی اندک، بازگوئیم...» این گروه اندک، همانا فیلسوفان‌اند (Luc (Brisson, 1996: 36؛ یا بگوئیم آن دسته از شهروندان که مستعد فلسفه‌ورزی‌اند. افلاطون، چون سروکارش با کودکان و نوجوانان می‌افتد، زبان کودکی به کار می‌گیرد.

— «برای آموزش کودکان و نوجوانان نیز، اشعار روشن، پیراسته از ارائه و استعاره به کار می‌آید. شاعران و داستان‌سرایانی نیز باید، ساده‌تر و نه چندان خوشایند ولی سودمند که لحن و آوای (لکسین) انسان ملایم و با وقار (اپیکس) را تقلید می‌کنند...» (۳۹۸ b). از جمله اشعاری در ستایش «دلاوری، خویشتن‌داری، تقدس

ظلم و بیدادگری را بر نمی‌تابد. پایداری و بقای آن بر نکوهش (مجازات) بدکار و ستایش (پاداش) نیکوکار است. پس چون سر و کار با دولت - شهر افتد، دیگر نمی‌تواند چنین سرود. هر چیزی بجای خویش نیکوست. برای همین، همر قانون‌گذار نیست و نمی‌تواند قانون‌گذار باشد: «قانون‌گذار نباید بگذارد شاعران هر چه می‌خواهند بگویند زیرا شاعران نمی‌دانند که آثارشان تا چه اندازه برخلاف قانون است و چه زیان‌هایی به جامعه می‌زند» (قوانین، 719 b).

شاعران، بی‌تمیز، هر آنچه به الهام درمی‌یابند، به زبان می‌آورند؛ ولی قانون‌گذار نمی‌تواند چنین کند: «...هنگامی که شاعر روی سه‌پایه موسا می‌نشیند، بی‌اختیار می‌شود، و چون چشمه‌ای جوشان می‌گذارد که آب‌ها به آزادی جاری شوند، و چون هنرش هنر تقلید است، هنگامی که شخصیت‌هایی می‌پردازد که خلاف یکدیگرند، ناگزیر خودش نیز غالباً به تناقض دچار می‌شود، و نمی‌داند حقیقت سخنانشان این است یا آن...» ولی قانون‌گذار، در نسبت با قانون، نمی‌تواند چنین کند: «...او نباید درباره یک موضوع دو عقیده {خلاف یکدیگر} اظهار کند بلکه موظف است درباره هر موضوع جز به یک نحو سخن نگوید» (قوانین، 719 c-d). بنابراین، دولت - شهر محدود به حدود قانون است. تقسیم‌بندی وظایف در جمهوری نیز بر این محدودیت دلالت دارد: «...یک و همان فرد می‌تواند چند چیز را {همزمان} به همان خوبی تقلید کند که یک چیز را؟ زیرا دو هنری را هم که به نظر بسی همانند می‌آیند، مرادم تراژدی و کمدی است، همان شاعر نمی‌تواند آن‌طور که شاید، همزمان، بورزد» (جمهوری، 395 a).

بنابراین، هر کس تنها می‌تواند در یک هنر استاد شود «حتی یک شخص نمی‌تواند هم بازیگر تراژدی باشد و هم بازیگر کمدی. هرچند این دو هنر هر دو تقلیدند» (همان).
 با این همه، سقراط در میهمانی به گونه دیگری درباره ورزیدن همزمان این دو هنر داوری می‌کند: «...یک و همان فرد می‌تواند از عهده ساختن تراژدی و کمدی برآید، و آنکه از روی تخنه (دانش) تراژدی‌پرداز است، کمدی‌پرداز هم خواهد بود» (میهمانی، 223 d). چگونه می‌توان گره از این دوگویی گشود؟ ناگزیریم یا، تحولی در سیر اندیشه افلاطون قائل شویم. ولی این فرض در برابر یگانگی و وحدت اندیشه افلاطون تاب نمی‌آورد. اگر نه، بپذیریم آنکه «از روی تخنه تراژدی‌پرداز است» اشاره‌ای به فیلسوف، به سقراط، است. برای همین، سقراط توانست اریستفان (کمدی‌پرداز) و آگاتون (تراژدی‌پرداز)، هر دو را متقاعد به این نماید که آنکه از روی دانش تراژدی‌پرداز است، کمدی‌پرداز نیز خواهد بود.^{۲۰} بهر حال، در اینجا ساحت گفت‌وگو دیگر عرصه دولت - شهر نیست؛ الزام قانون نیز از میان برداشته می‌شود:

نیز با فضیلت‌ورزی دارد: «خدای تغییرناپذیر و یگانه باید الگویی برای شهروندان آرمان‌شهر باشد، زیرا هدف ما، تا بشود، تشبیه به خداوند است» (E. Chambry, République: 86, note 1).
 - دو نکته اخیر: چندگانگی صور الهی نزد شاعران و در برابر، یگانگی و این همانی ذات خداوند در جمهوری. دو دیگر، خدایی که جز نیکی از او سر نمی‌زند، برخلاف خدا به روایت اساطیر، که هر نیک و بدی، به یکسان، از اوست. از این میان، نخستین نکته بیشتر در نسبت با تربیت کودکان به میان می‌آید، و دومین به بهانه قانون‌گذاری زیرا بنیاد قانون بر تمیز میان نیک و بد، درستی و نادرستی است... با این همه، خواهیم دید:

- چرا و چگونه در گفت‌وگوی پارمنید، گفتار افلاطون درباره گوهر و ذات خداوند و نیز نیک و بدکردار الهی، به گونه‌ای، به روایت اساطیری آن نزدیک می‌شود.
 - چرا و چگونه در این گفت‌وگو، افلاطون اسراری را باز می‌گوید که پیش‌تر، هنگام نقد اساطیر، به مناسبت تربیت کودکان و نوجوانان، از بیان آن لب فرو بسته بود تا اگر به گفتن آن نیاز افتد، تنها برای گروهی اندک باز شوند.

ولی پیش از آن، بایسته است به نقد شاعران در نسبت با قانون به پردازیم: گفته بودیم که تربیت جوانان تنها انگیزه نقد شاعران نیست؛ تدبیر دولت - شهر و قانون‌گذاری نیز موجب آن است.

شاعران و مسئله قانون‌گذاری: دولت - شهر در برابر کیهان

دولت - شهر بی‌قانون نمی‌شود. قانون‌گذاری نیز مستلزم آن است که میان درست و نادرست، نیک و بد تمیز نهیم. برای همین خدا، در جمهوری، آفریننده چیزهای کمی است که جملگی نیک‌اند. بدی علت دیگری جز خدا دارد (جمهوری، 379 c). در حالی که شاعران از جهانی روایت می‌کنند که نیک و بد در آن کنار یکدیگرند. به روایت همر، زئوس هم میان بد و خوب تمیز نمی‌نهد: «...اینکه همر می‌گوید: در آستانه زئوس دو خمره سرنوشت نهاده‌اند؛ یکی پر از نیک‌بختی، دیگری مالا مال از سیاه‌روزی... هرکه را زئوس از هر دو بپوشاند، گاه گرفتار رنج شود، گاه قرین خوشی». ولی هر که را، نه از هر دو، بلکه تنها از خمره بدبختی سیراب کند «گرسنگی بس سخت او را روی زمین خدا دنبال می‌کند». و نیز «زئوس نیک و بد را میان ما قسمت می‌کند» (همان، 379 d-e).^{۱۸}

تقابل اسطوره‌سرا و فیلسوف، در اینجا همر و افلاطون، همانا تقابل کیهان و دولت - شهر است: همر سراینده هستی است، آن‌گونه که هست، بر بافته از اضداد که نیک و بد در آن در هم تنیده‌اند. همه چیز در آن بجای خویش نیکوست: همر به هستی از منظری الهی می‌نگرد. قانون‌گذار، به عکس، معمار دولت - شهر است، آن‌گونه که باید باشد: استوار بر قانون. افلاطون نیز، چون قانون‌گذار، به دولت - شهر از منظر قانون می‌نگرد.^{۱۹} قانون نیز

چه می‌گوید؛ هر آنچه خدا گفت بگو، می‌گوید. نمی‌داند چگونه سخنی مناسب حال کودکان است، چگونه سخنی چنین نیست. این درهم‌آمیختگی است که سبب گزینش اشعار می‌شود؛ آنچه مناسب آموزش است برای عموم برگزیده می‌شود؛ آنچه هم به استعاره و رمز می‌گوید برای گروه اندک.

خلاصه شاعر به خود سخن نمی‌گوید. هرچند خدا او را برمی‌گزیند تا سخنگوی او نزد مردمان باشد، ولی پروای قانون ندارد و به تربیت کودکان نمی‌اندیشد. سخنانش «برخلاف قانون» است و بیم آن می‌رود که اگر در میان عموم شنیده شود، زیان بار آورد. با این همه، «برخلاف قانون» می‌بایست به «فراقانون» تعبیر شود زیرا کلام شاعر، کلام خداست. وانگهی شاعر به هستی، آن‌گونه که هست، می‌نگرد و نه چون قانون‌گذار به دولت - شهر.

بدین ترتیب، رویاروی نهادن افلاطون و همر، کیهان و دولت‌شهر، قانون و فراقانون و بالاخره عموم و گروه اندک، سرانجام به پرسش اصلی این مقاله می‌انجامد: افلاطون در کدام گفت‌وگو چگونه سخنانی را فاش می‌گوید که کودکان و جوانان درمی‌یابند و اگر بر ایشان باز گفته شود، می‌توانند سبب شوند که جوانان به آسانی مرتکب جرم شوند و به جنایت دست یازند؛ اشعاری که نقل آنها تنها برای گروهی اندک رواست؟ به نظر می‌رسد که پاسخ به این پرسش را بتوان در گفت‌وگوی پارمنید یافت.

پارمنید و بازگشت همر

— موضوع و سبک نگارش پارمنید

موضوع پارمنید یک و بسیار است و دو بخش دارد: پیشگفتار و نیمه دیگری که بخش اصلی آن باشد. در این بخش، افلاطون به بررسی نه فرضیه می‌پردازد. هر بار نیز، به بهانه یکی از این نه‌گان، به نسبت یک و بسیار یا بگویم بازی یک و بسیار، از منظر دیگری می‌نگرد. در اینجا، تنها به دو فرضیه نخست نظر داریم که در واقع فرضیه‌های اصلی و در حکم سرچشمه فرضیه‌های هفتگانه دیگرند.^{۲۵}

به لحاظ سبک نگارش، پارمنید هندسی‌ترین، اگر نه انتزاعی‌ترین، گفت‌وگوی افلاطون است. از تمثیل و استعاره در آن چندان خبری نیست. جمله‌ها کوتاه و چنان موجز اند که دشوار بتوان نمونه دیگری از آن نزد افلاطون یافت. با این همه، به‌رغم هندسی بودن سبک، می‌توان استعاره‌ای در آن یافت: بازی پروکلس پارمنید را «بازی الهی» می‌نامد: «... زیرا بازی نامیدن این آشکارسازی^{۲۶} و کردارها که به پاره‌ها و اجزای بی‌شمار بخش می‌شوند، چیزی الهی است» (Proclus, 1962: 231). به نظر ژان وال نیز «این بازی، بازی عبثی نیست» (Jean Wahl, 1951: 71). افلاطون، خود، نیز از دهان پارمنید، که سرانجام می‌پذیرد، در نیمه دوم گفت‌وگو، به شرح دیالکتیک به پردازد،

گفت‌وگو فراسوی قانون روی می‌دهد. اکنون، گوئی سقراط نیز، چون شاعران، «برخلاف قانون» سخن می‌گوید.

با نظر به آنچه گذشت: نقد افلاطون به شاعران و دوگویی، تناقض در گفتار خود وی، می‌توان به دو مرتبه از واقعیت، دو لایه از هستی یا دو دسته از حقایق قائل شد: حقایقی که با عالم بشری سروکار دارد: قانون، نظام دولت - شهر و جز آن. حقایق الهی یا کیهانی که سروکار آن با بنیاد و ارکان هستی ست. همر، اسطوره‌سرا و پیامبر، اساساً از این حقایق سخن می‌گوید، بیگمان تا جایی که اساطیر کشش آن دارند^{۲۷}. افلاطون، فیلسوف، هر دو (حقایق کیهانی و حقایق انسانی) را می‌خواهد. دوگویی وی، تمیز نهادن میان آنچه بشری و آنچه الهی ست، نیز، اگر خطا نکنیم، از همین روست.

طرفه اینکه هراکلیت (۵۷۰-۵۰۰ ق.م) نیز به وجود این دو مرتبه باور دارد: «برای خدا، همه‌چیز زیباست، نیک است، عادلانه است، انسان‌ها چیزهایی را غیر عادلانه می‌دانند، چیزهایی را عادلانه» (تکه ۱۰۲) «هراکلیت، با رویاروی نهادن نگاه الهی و نگاه بشری به واقعیت، گویی آنچه را که از آن خداست، به خدا، و آنچه را که از آن بشر است، به بشر می‌دهد: همه‌چیز برای خدا خوب است، چون هستی بر ساخته از اضداد است که در آن هر چیز بجای خود است. نیک و عادلانه بودن برای خدا، یعنی به‌جا بودن؛ نیکی بجای خود است، بدی نیز؛ عدل بجای خود است، ظلم هم. چون اقتضای اضداد این است. ولی انسان‌ها نمی‌توانند به هستی تنها الهی بنگرند: نظام عالم بشری ظلم و بدی را بر نمی‌تابد. دولت - شهر نمی‌تواند با ظلم و آشفته‌گی به باید. عدالت و نگهداشت آن، هماهنگی جامعه و دوستی مردمان نیاز به قانون و تربیت دارد. برای همین، نقد افلاطون به شاعران به هر دو روی واقعیت جامعه بشری، قانون و تربیت نظر دارد. این نیز بی‌تمیز میان حقایق الهی (کیهانی - نیمه نخست سخن هراکلیت) و حقایق بشری (نیاز به قانون - نیمه دوم آن) نمی‌شود. شاعران، میان این دو مرتبه تمیز نمی‌نهند. الهی و انسانی را درهم می‌آمیزند. در واقع، تمیز نهادن کار فیلسوف است، و نه از آن شاعر زیرا شاعری موهبت است، و نه معرفت: «... {شاعران} نه از روی هنر و دانش (تخنه)، که به یمن نیرویی الهی (ثیای دونامیای)^{۲۸} چنین سخن می‌گویند. چه اگر می‌توانستند از روی هنر سخنان نغز بگویند، درباره هر آن چیز دیگری نیز می‌توانستند زیبا سخنان بگویند؛ و اگر خدا عقل (نوس) از شاعر می‌رو باید و او را چون پیشگویان و کاهنان الهی سخنگوی (هوپه ر تیس)^{۲۹} خود می‌سازد، برای آن است که شنوندگانی که ما باشیم بدانیم که خود ایشان گویندگان این سخنان نغز نیستند؛ چه عقل ایشان زایل شده است، بلکه گوینده خود خداست که از زبان ایشان با ما سخن می‌گوید» (ایون، c-d 534). شاعر می‌گوید ولی نمی‌داند

مردی به سالخوردگی وی، روا نیست. مردم نمی‌دانند که اگر همه این راه‌ها را از همه سو نه پیماییم، با حقیقت رویاروی نمی‌شویم و به درک آن نمی‌رسیم» (همان: 136 d-e).

با نظر به آنچه گذشت، می‌توان پنداشت که پارمنید همان گفت‌وگویی است که در پی آن می‌گشتم: در این گفت‌وگو، افلاطون حقایقی را آشکار می‌کند که عموم یارای شنیدن آن ندارد. به همان‌سان که هنگام گزینش اشعار، ناگزیر سخنان مبهم و به رمز و استعاره را به کناری نهاده بود تا اگر نیاز باشد برای گروهی اندک باز کند. در این گفت‌وگو نیز روی سخن با گروه اندک یا همان فیلسوفان است.

اکنون پرسش این است: چگونه افلاطون، در نیمه دوم پارمنید، هنگام گفت‌وگو درباره دیالکتیک، نکته‌هایی را می‌گشاید که اگر در حضور عموم باز می‌گفت به گمراهی ایشان می‌انجامید تا به جایی که از آن همه، چیزی در نمی‌یافتند مگر پر حرفی بی‌ثمر؟ بررسی دو فرضیه نخست از فرضیه‌های نه‌گانه در پاسخ به ما کمک می‌کند.

یک یک، یک هستند

نیمه دوم پارمنید، با پرسش از «یک» (توهن) ^{۳۴} آغاز می‌شود. پارمنید، که سرانجام این بازی دشوار را می‌پذیرد، می‌پرسد: «... از کجا آغاز کنیم و نخست کدام فرضیه را اساس کار قرار دهیم؟ می‌خواهید، اکنون که بناست این بازی دشوار را بازی کنم، از خود و فرضیه خودم آغاز کنم و خود یک را مبنا قرار داده، ببینم اگر یک، یک است، و اگر یک، یک نیست (ایته هن استین ایته می هن) چه نتایجی از یک بودن یا نبودن آن به دست می‌آید» (b 137)؟ بدین ترتیب، پارمنید در هر یک از دو فرضیه اول به مرتبه دیگری از یک می‌پردازد: در فرضیه نخست به یک، اگر تنها یک است، یعنی اگر در وجود مشارکت ندارد. در فرضیه دوم به یک اگر هست، یعنی اگر در وجود مشارکت دارد.

فرضیه نخست: یک یک

اگر یک تنها یک است، چه نتایجی از یک بودن آن به دست می‌آید؟ یک، اگر تنها یک است و در وجود مشارکت ندارد، در آن صورت:

- یک، کل نخواهد بود؛ و چون کل نیست، اجزا نخواهد داشت، چون اجزا ندارد، نه آغاز خواهد داشت، نه میانه و نه انجام،
- چون نه آغاز دارد، نه میانه و نه انجام، پس بینهایت (اپیرون) ^{۳۵} خواهد بود،
- چون بینهایت است، پس:
- بی‌شکل است،
- بی‌جا و مکان است،
- نه حرکت دارد، نه بی‌حرکت است،

این کار را «بازی دشوار» می‌نامد (پارمنید: b 137). بنابراین، بررسی دشوارترین و جدی‌ترین معانی، در اینجا دیالکتیک یا همان نسبت یک و بسیار، چون بازی کردن است. جای دارد در نسبت میان بیان «جدی‌ترین معانی» و «بازی» کمی درنگ کنیم. نسبت بازی و فلسفه پیشینه دیرینه‌ای دارد. یوهان هویزینگا ^{۳۶} در انسان بازیگر ^{۳۷} از نسبت بازی با سرودی مناسکی یاد می‌کند: «اگر به پذیریم که این سرود ریشه در سرود مناسکی همراه با معما ^{۳۸} دارد، ... گواه روشنی بر وجود پیوند ذاتی ^{۳۹} میان بازی همراه با معما و فلسفه مقدس در اختیار خواهیم داشت» (۱۹۵۱: ۱۷۹). «بازی دشوار» دیالکتیک نسبتی نیز با «رقابت‌های مناسکی» دارد که در عرصه آن فلسفه زاده می‌شود: «اینجا، فلسفه به صورت بازی زاده می‌شود» (همان: ۱۸۰). به نظر وی در آغاز، بازی و کار جدی با یکدیگر عجین بوده‌اند. پیشرفت تمدن بود که این دو را از یکدیگر جدا کرد؛ به‌طوری‌که امروزه یکی را بازی می‌نامیم، یکی را جدی. برای مثال، آنچه را که هویزینگا «پر حرفی اسرارآمیز» می‌خواند هم با شعر مقدس همراه بوده است و هم با ژرفترین گونه عرفان (ibid: 186, 241).

در قوانین، نسبت بازی و جدی بیان دیگری می‌یابد: «به آنچه جدی ست، باید به جد پرداخت، ... خدا، از روی سرشت، شایسته جدیت تام و فرخنده ماست. آدمی، پیش از این هم گفتیم ^{۴۰}، لعبتی است در دستان خدا. به راستی، برتری و شرف آدمی نیز در همین است. این است شیوه‌ای که بایسته است هر مرد و زنی سراسر عمر خود به آن به پردازد: به زیباترین بازی‌ها بازی کند؛ ولی نه بازی به معنایی که امروزه می‌پندارند» (قوانین: c 803).

پارمنید نیز درباره دیالکتیک و اهمیت آن به سقراط جوان، که در پیشگفتار با وی در گفت‌وگوست، چنین سفارش می‌کند: «... و اما تمرین کن و خودت را آماده بساز، به‌وسیله آنچه بیهوده به نظر می‌آید و عامه مردم آن را پر حرفی (ادلسخیا) می‌نامند...» (پارمنید: d 135). آنچه به نظر عموم «پر حرفی» و «بیهوده‌گویی» بیش نیست، در حقیقت همان «پر حرفی اسرارآمیز» است که به نظر هویزینگا با شعر مقدس پیوند داشته است. ^{۴۱} از دآوری عموم می‌توان دانست که گفتار پیرامون دیالکتیک تنها برای گروهی اندک رواست، گروهی که افلاطون، به مناسبت نقد شاعران، از ایشان چون کسانی یاد می‌کند که به دریافت زبان رمز و بیان استعاره‌ای شاعران قادرند. زنان، شاگرد پارمنید، که این گفت‌وگو به بهانه نوشته وی در جانب‌داری از نظر استادش مبنی بر نفی بسیاری و کثرت، برگزار می‌شود، به دشواری فهم این سخنان برای عموم اشاره می‌کند؛ هرچند، هم‌آواز با دیگر حاضران، بر این است که تنها پارمنید از پس این کار بس دشوار برمی‌آید: «... اگر جمع انبوهی بودیم، درست نمی‌بود چنین درخواستی از پارمنید بکنیم زیرا تشریح مطلبی به این دشواری در حضور عموم برای

و بودن. یک دیگر از وجود جدا نخواهد بود؛ وجود نیز دیگر از یک جدا نمی‌شود، بلکه این هردو همیشه با یکدیگر خواهند بود (143 a - e 142). کثرت، از این با همی زاده می‌شود: «... پس یک اگر هست، به ضرورت عدد خواهد بود... و چون عدد هست، بسیاری خواهد بود و شمار بینهایت هستندگان» (پلتوس اپیرون تون اونتون- 144 a)^{۳۸}.

بنابراین، یک هستند، چون دارای اجزاست، هرآنچه از یک یک سلب می‌شود، او پذیرای آن است. پس، برخلاف یک یک:

– دارای شکل واحد است،

– هم در خودش است و هم در غیر خود،

– هم حرکت دارد و هم ساکن است،

– با خودش یکی ست، با دیگران نیز یکی ست. با خودش یکی نیست، با دیگران نیز یکی نیست،

– به خود و به غیر خود می‌ماند، نه به خود می‌ماند و نه به غیر خود،

– با خود و با غیر خود برابر است، نه با خود برابر است و نه با غیر خود،

– در زمان مشارکت دارد، هم هست و هم می‌شود،

– دارای نام و تعریف است. می‌توان آن را نامید و تعریف کرد، به آن علم داشت، درباره آن گمان نمود و احساس داشت (155 b - d 144).

اگر یک یک این چون و آن چون نمی‌شود؛ اگر خدا در جمهوری، ذاتی ساده و بسیط است و تغییر نمی‌پذیرد، یک هستند، همانند خدا به روایت همر، به هر رنگ و لباسی درمی‌آید: گاه کل می‌شود و گاه جزء، هم حرکت دارد و هم ساکن است، به خود و به غیر خود می‌ماند، نه به خود می‌ماند و نه به غیر خود... با خود یکی بودن و یکی نبودن، با دیگران یکی بودن و یکی نبودن یک هستند یادآور بازی خود بودن و خود نبودن وجود در سوفسطائی ست: «... پس وجود هزاران هزار بار خودش است، هزاران هزار بار خودش نیست...» (257 a). صوری نیز که یک هستند به خود می‌پذیرد، بسی گونه‌گون اند.

اکنون دو پرسش برابر ماست: اگر یک هستند، یا دوگان نخستین، بسیاری بی‌پایان یا کثرت بینهایت است (143 a)، بینهایتی آن، یا همان شمار بینهایت هستندگان، را چگونه باید فهم کرد؟ اگر یک یک یادآور ذات ساده و بسیط خداوند در جمهوری ست، یک هستند، به عکس، با خدای همری، که به یک حال و یک چهر نمی‌ماند، همانند نیست؟ با پرسش نخست آغاز کنیم.

یک هستند یا «شمار بینهایت هستندگان» را به چه نامی بایسته است به نامیم؟ لوک بریسون^{۳۹} در پیشگفتار برگردان فرانسوی پارمنید با این پرسش روبه‌رو می‌شود. به نظر وی نیمه دوم پارمنید (فرضیه‌های نه‌گانه) به پرسش از هستی محسوس می‌پردازد. بریسون برای یک در فرضیه‌های نه‌گانه تعالی قائل نمی‌شود. میان

– نه با خود یکی ست نه غیر از خود است؛ نه با غیر خود یکی ست و نه غیر از دیگران است،

– نه به خود می‌ماند و نه به غیر خود،

– نه هم اندازه خود است و نه هم اندازه خود نیست؛ نه هم اندازه غیر خود است و نه هم اندازه غیر خود نیست،

– در زمان نیز مشارکت ندارد. پس نه بزرگ‌تر و نه کوچک‌تر و نه هم‌سن خود، و یا غیر خود خواهد بود،

– چون یک، بزرگ‌تر یا کوچک‌تر و یا هم‌سن خود و غیر خود نیست و نمی‌شود، پس نمی‌توان گفت که در گذشته بوده، اکنون هست و در آینده خواهد بود،

– پس یک در وجود نیز مشارکت ندارد، چون درباره یک نمی‌توان گفت: بود، هست، خواهد بود،

– پس یک به هیچ لحاظ نیست. در نتیجه:

«پس وجودی نیز که لازمه یک بودن است ندارد... به نظر می‌رسد که یک نه یک است و نه هست... آنکه به هیچ روی نیست، می‌تواند چیزی داشته باشد، درحالی‌که به هیچ لحاظ نیست، که از آن او باشد و یا از او باشد؟... پس یک، نه نام دارد، نه تعریفی، نه دانشی، و نه احساس و استدلالی... پس او را نمی‌توان نامید، بیان کرد یا گمانی درباره او داشت، یا شناخت» (همان: 141 e - 142 a).

در یک سخن: یک، اگر تنها یک است و در وجود مشارکت ندارد، بسیط و بی‌چون است^{۴۰}. فرضیه نخست سلبی ست و به نتیجه‌ای می‌انجامد همانند و قیاس‌پذیر با ذات بسیط و تغییرناپذیر خدا در جمهوری: «... خدا ذاتی ساده و بسیط، و پس ناتوان از ترک صورتی ست که خاص اوست. پس هیچ شاعری بر آن نشود به ما به گوید: خدایان به رنگ و لباس مسافران بیگانه شهرها را درمی‌نوردند...» (380 d). یک، اگر تنها یک است، چون خدایان به رنگ و لباسی در نمی‌آید. همان و دیگر نمی‌شود. تن به بازی یک و بسیار نمی‌دهد. این چون و آن چون نمی‌شود. درباره آن تنها می‌توان گفت: یک یک (تو هن هن)^{۴۱}

فرضیه دوم: یک هستند

فرضیه دوم چنین آغاز می‌شود: «بگذار بار دیگر فرضیه را آغاز کنیم و ببینیم این آغاز دیگر نتایج دیگری نیز برای ما به دنبال می‌آورد... پس بگویم: یک اگر هست (هن ای استین) و نتایجی را که از بودن آن حاصل می‌شود، هرچه باشد، بپذیریم» (همان: 142 b). با پیش آوردن فرضیه دوم، افلاطون هرآنچه را که از یک یک سلب کرده بود، به یک، اگر هست، یعنی اگر در وجود مشارکت دارد، نسبت می‌دهد: این بار، گفتار وی درباره یک ایجابی است. زیرا یک، اگر هست، دیگر تنها یک نخواهد بود، بلکه یک و بودن یا، یک هستند (تو هن اون) (143 a) خواهد بود. بنابراین، برخلاف یک یک، یک هستند کلی ست دارای دو جزء: یک

هستندگان» بیان دیگری است از «هستی کل» که در آن بود و نبود، هستنده‌های مثبت و منفی، هر آنچه که هست یا می‌تواند باشد، یکجا گرد آمده‌اند. برای همین، از میان فرضیه‌های نه‌گانه، پنج فرضیه نخست مثبت‌اند، فرضیه‌های ششم تا نهم منفی^{۴۲}.

نتیجتاً اینکه یک اگر هست، چون وجود در سوفسطائی، هم همان است، هم همان نیست... با خودش یکی است، با خودش یکی نیست. با دیگران یکی است، با دیگران یکی نیست. جوان است و پیر، جوان‌تر از خود است و جوان‌تر از دیگران، پیرتر از خود است و دیگران. نه جوان است و نه پیر، نه جوان‌تر از خود است و دیگران، نه پیرتر از خود است و دیگران (پارمنید: 155 e - 151 e). یک، به یک حال و قرار نمی‌ماند. گفتار پارمنید نیز، به تبع آن، از اثبات حالتی به نفی آن، و از نفی حالتی به اثبات آن می‌رود. شاید دشواری بازی دیالکتیک نیز در همین جدال بود (...یک همان است...) و نبود (...یک همان نیست...)، ویران کردن و باز ساختن استدلالی در پی استدلال دیگر باشد؛ به همان‌سان که وجود هزاران هزار بار خودش (همان) است، هزاران هزار بار خودش (همان) نیست، بلکه دیگر است.

بازی بود و نبود، همان بودن و دیگر شدن یک، یادآور دو چهره اساطیری است: آپولون و دیونیزس. دیونیزس خدای تناقضات است. بودنش در پیوسته دیگرگون شدن است (W. Otto, 1969: 11). به عکس وی، آپولون سرشتی آرام^{۴۳} دارد (ibid.: 217). همان می‌ماند و دیگر نمی‌شود. همانندی میان یک هستنده که بی‌شمار همان است و بی‌شمار دیگر، و آپولون، یگانگی (همان) پیوسته، و دیونیزس پیوسته دیگرگون (دیگر) شونده، به خود روشن است^{۴۴}.

اکنون، وقت آن است که به پرسش دوم بازگردیم: اگر یک یک یادآور خدا، چون ذات بسیط و تغییرناپذیر، در جمهوری ست، یک هستنده و شمار بینهایت هستندگان، به مثابه هستی کل، با خدا در روایت همر، که به یک حال و به یک چهره نمی‌ماند، همانند نیست؟ با نظر به آنچه گذشت، نمی‌توان این همانندی را انکار کرد. چند نکته دیگر نیز بر آن گواه‌اند.

پارمنید به بنیاد دولت-شهر، ضرورت قانون و الزامات قانون‌گذاری نمی‌پردازد. در آن، از تربیت شهروندان و، در نتیجه، نقد شاعران و گزینش اشعاری که به کار تربیت آیند، سخن به میان نیست. پارمنید به هستی در تمامیت آن، هستی کل، نظر دارد. شاید بتوان پنداشت که، هریک از فرضیه‌های نه‌گانه به مرتبه دیگری از مراتب بودن می‌پردازد. در نتیجه، تفاوت‌ها به کنار، پارمنید نیز به هستی آن‌گونه که هست می‌نگرد؛ همچون همر، یا هراکلیت در نیمه نخست تکه ۱۰۲: «همه چیز برای خدا خوب است، عادلانه است، زیباست، انسان‌ها چیزی را عادلانه می‌گویند، چیزی را غیر عادلانه.» در نیمه نخست، میان نیک و بد، تمیزی به میان

دو فرضیه نخست نیز فرقی نمی‌نهد: در نظرش «اگر یک است» و «یک، اگر هست» دلالت یگانه‌ای دارند. یک همه‌جا در قلمرو محسوس می‌ماند و از آن فراتر نمی‌رود. در نتیجه: «...موضوع هر دو فرضیه نخست همان جهان (توپان)^{۴۵} است... در این صورت، وجود همانا کل واقعیت محسوس، یعنی کیهان^{۴۶} خواهد بود» (ibid: 20-21).

اگر وجود در نیمه دوم فراتر از قلمرو محسوس نمی‌رود، پس ایده‌ها چه می‌شوند؟ پارمنید خود بر پیوند میان ایده و جهان محسوس تأکید می‌ورزد. «بازی دشوار» دیالکتیک نیز هدفی جز بیان چگونگی پیوند میان معقول و محسوس، در گسترده‌ترین دلالت آن ندارد. هنگامی که پارمنید به سقراط سفارش می‌کند و می‌گوید تا جوان است دست از تمرین برندارد، سقراط می‌پرسد که راه ورزیدن این تمرین چیست؟ پارمنید پاسخ می‌دهد: «... به همان شیوه که از زنون شنیدی. مگر آنچه خود گفتی {و در گفته زنون نبود} و مرا به وجد آورد؛ اینکه مگذارد پژوهش در میان دیدنی‌ها سرگردان شود، بلکه بیشتر به آن چیزی پردازد که موضوع استدلال است و به درستی ایده نامیده می‌شود» (e 135).

با نظر به هشدار پارمنید، تفسیر بریسون به نظر فروگاهنده می‌رسد و ناهماهنگ با موضوع گفت‌وگو. وانگهی، افلاطون مراتب معقول و محسوس، هر دو را می‌خواهد: یکی را برای دیگری فرو نمی‌گذارد. سوفسطائی نیز گواه بر این است: «... بنابراین، بایسته است که فیلسوف، و هر آن کسی که به این چیزها ارج می‌نهد، نه از کسانی که تنها یک یا ایده‌ها را {هست} می‌گویند، پردازد که کل (توپان) ایستا و بی‌جنبش است. نه هیچ به کسانی گوش فرا دهد که وجود (تو اون) را به هر سو می‌رانند، بلکه چون کودکان {هر دو را} آرزو کند: هر آنچه را که ایستاست و بی جنبش، هر آن‌چه را که پویاست و در جنبش؛ و بگوید هر دو را {می‌خواهد}؛ وجود (تو اون) و کل (توپان) را» (Sophiste: c-d 249). در پارمنید نیز افلاطون هر دو را می‌خواهد: هم کیهان و هم فراسوی آن. جهان محسوس، خواهیم دید، پاره ایست از هستی کل یا یک هستنده، و نه بیش.

به نظر می‌رسد بتوان تفسیر دیگری از «شمار بینهایت هستندگان» پیشنهاد کرد: هستنده در «شمار بینهایت هستندگان» هر آن چیزی است که به گونه‌ای هست؛ چه معقول و چه محسوس، چه طبیعی و چه انسانی، چه فروترین و پست‌ترین، چه والاترین و برترین، چه به لحاظ مکان باشد، چه به لحاظ زمان. در یک سخن، هستنده بر هر آن چیزی دلالت دارد که ماسوای یک است. بنابراین زمانه ما نیز هستنده‌ای است در شمار بینهایت هستندگان ممکن دیگر. افلاطون آن را «دیگران» نیز می‌نامد. پس، «یک و بسیاری» بگوییم یا «یک و دیگران»، یا شمار بینهایت هستندگان، یک چیز گفته‌ایم. در یک سخن، «شمار بینهایت

زنوس نمی‌رود. کرانه‌های هستی در آستانه سرای خدایان باز می‌ایستد. از یک یک، یک هستند یا شمار بینهایت هستندگان در آن اثری پیدا نیست. والتر اوتو^{۴۹} بر این باور است که اشعار همر، هرچند صورت کمال یافته دین یونانی است، با این همه، برخلاف «ادیان برتر»، با بودن الوهیتی برتر از سرای طبیعت بیگانه‌اند (W. Otto, 1993: 28, 26). بنابراین، برخلاف باور ل. بریسون، نیمه دوم پارمنید به «واقعیت محسوس» فروکاسته نمی‌شود، بلکه بسی فراتر از آن می‌رود. ساحت محسوس تنها مرتبه‌ای (هستنده‌ای) است از شمار بینهایت هستندگان.

— همچنان با نظر به آنچه گذشت، به آسانی نمی‌توان سخن از گذار اسطوره (موتوس) به فلسفه (لوگوس) گفت. نقد اسطوره، به‌ضرورت گذار از آن نیست. بیگمان، پیش افلاطونیان نیز به نقد شاعران اسطوره‌سرا پرداخته‌اند. آن‌هم، با نظر به یگانگی هستی (الوهیت)^{۵۰}: اساطیر، اساساً، نسبتی با چندگانگی و کثرت دارند. در این میان حضور یگانگی کمرنگ می‌شود: کیهان همری مرتبه‌ای فراتر از زنوس نمی‌شناسد^{۵۱}؛ هر یود از هست شدن خائوس^{۵۲} آغاز می‌کند، و نه پیش از آن: در این باره خاموشی می‌گیرند.

— سرانجام دو نکته دیگر. نقد افلاطون به شاعران، به‌ویژه همر، دو ویژگی دارد که شاخص آن در میان نقدهای پیش از وی است. در نظر افلاطون، شاعران پیامبرند. هستی را آن‌گونه روایت می‌کنند که به الهام دریافته‌اند. شاعری موهبت است، معرفت نیست: شاعر می‌گوید (موتوس) ولی نمی‌داند، در این بساط، مراتب واقعیت کدند. اصلاً ندانستن، شرط پیامبری اوست. معرفت (لوگوس) است که تمیز می‌نهد. با این همه، هرچند روایت^{۵۳} شاعر همان دین عامه است، با این همه سخنش عامیانه نیست: کلام شاعر در خود حقایقی پنهان دارد که مخاطب آن روندگان راه معرفت‌اند؛ همان گروه اندک.

— نقد افلاطون نبود، این حقایق، شاید همچنان، پنهان از نظر می‌ماند^{۵۴}. نقد همر روی دیگرش، ستایش همر است: همان موضع دوگانه افلاطون در نسبت با شاعران که، در آغاز، از «آن» یاد کردیم، و این مقاله، از جمله، تلاشی برای دریافت آن «آن» است. این نکته را نیز (در نسبت با ضرورت نقد همر) فرو نگذاریم: کلام همر، اگر کلام خداست می‌تواند، همچون هر کلام «مقدس» دیگری، هم گمراه کند و هم رهبر آید.

— پس در کلام همر، دو گفتار، دست کم، در تقابل با یکدیگرند و، چرا نگوییم، مکمل یکدیگر: برای عموم، آنچه به کار تربیت شهروندان، گذاردن قانون و نظم دولت-شهر می‌آید؛ برای گروه اندک؛ آنچه اگر در میانه شهر فاش شود، قانون نمی‌پاید، و شهر از پای‌بست فرو می‌ریزد. اما، چون میان این دو گفتار تمیز نهاده شود (آنچه برای عموم است برای عموم، آنچه آمیخته به استعاره و رمز است برای گروه اندک برگزیده شود)، اسطوره به‌جای می‌ماند

نیست. هرچه هست، از آن‌روی که هست خوب است؛ یعنی بجاست. چون هستی بر ساخته از اعداد است. به همان سان که یک هستند، هم همان است، هم همان نیست، هم هست، هم نیست. مارکویچ، درباره نیمه نخست سخن هراکلیت، به‌درستی می‌گوید که سخن هراکلیت، اگر به نظم غائی و عدالت موجود در کیهان نظر دارد، برای هرگونه اخلاق، از جمله نزد هراکلیت، ویرانگر خواهد بود (۴۸۴-۴۸۱).

به‌عکس، نیمه دوم، میان نیک و بد تمیز می‌نهد و باید چنین کند. چون اقتضای جامعه و قانون‌گذاری این است: کیهان و جامعه بشری، پیوسته از نظام یگانه‌ای پیروی نمی‌کنند.^{۴۵} گفتار پارمنید اساساً نمودار بنیاد هستی است؛ جمهوری و نقد شاعران به پای‌بست دولت-شهر می‌انداخت. اگر آنچه درباره شمار بینهایت هستندگان گفته‌ایم، نادرست نباشد، دوگانگی گفتار افلاطون درباره شاعران (مدح و قدح، ستایش و نکوهش ایشان) نیز ریشه در نظم دوگانه کیهان و جامعه بشری خواهد داشت.^{۴۶} وانگهی، در اینجا مخاطب پارمنید عموم مردم نیستند که در بازی دیالکتیک جز ملال نمی‌یابند. زنون به‌درستی می‌گوید: «... جای ندارد که این سخنان در برابر عموم گفته شوند؛ به‌ویژه با نظر به سن وی {پارمنید}. عامه مردم نمی‌دانند که نمی‌توان به حقیقت وقوف یافت، بی‌آنکه این راه‌ها همگی پیموده شوند» (پارمنید: d-e 136).

می‌ماند همان گروه اندک: جمع فیلسوفان یا کسانی که برای دیدار خیر تربیت می‌شوند. دیالکتیک، همان بازی دشوار، درخور ایشان است و بس. در جمهوری نیز دیالکتیک، نهایت، برای کسانی آموختنی است که بتوانند: «... به نیروی حقیقت، بی‌یاری چشم و حواس دیگر، به سوی خود وجود (اوتو تو اون)^{۴۷} بروند...» (جمهوری، هفتم: d 537). وانگهی، رویاروی نهادن دو چهره: سقراط و ارسطو نیز، به نظر طنزی بس گویا می‌رسد: روی سخن پارمنید با سقراط است، پاسخگوی او ارسطو! آن یکی، چون سرشت فیلسوف دارد، این یکی، چون عاری از گوهر فلسفی است و به «آری» یا «نه» بس می‌کند.^{۴۸}

نتیجه

— چون شوند این همه جمع، می‌توان پنداشت که پارمنید همان گفت‌وگویی است که افلاطون بنا داشت درباره فیلسوف بنویسد. نیز از زبان پارمنید است که می‌گوید آنچه را که برای کودکان و نوجوانان نزد شاعران ناگفتنی می‌یافت. بدین سان، روایت استعاری و انسان‌گونه‌وار اساطیر، در پارمنید بیانی پیراسته، هرچند هندسی، می‌یابد. آشتی موتوس و لوگوس در همین گفتنی شدن اسرار است که شاعران به رمز روایت کرده‌اند، و پارمنید به بازی. — بیگمان، این همانندی و آشتی تام نیست. عالم همر فراتر از

آشتی لوگوس و موتوس؛ بازاندیشی نقد افلاطون به شاعران، به‌ویژه همر، در پرتو گفت‌وگوی پارمنید ■ سعید بینای مطلق ■ صفحه ۱۷-۲۷

و شهر پایدار.

بی‌ترس از خطای سخت بگویم: نقد افلاطون به شاعران
غرض دیگری جز این نداشت.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای ارجاع به افلاطون، برگردان فارسی م.ح. لطفی و ر. کاویانی را مبنا قرار داده‌ایم، و برای مقابله با متن یونانی برگردان فرانسوی آثار، به‌مراه متن یونانی، انتشارات les Belles Lettres را.

2. katokwke

3. egeirousa

۴. ekbakkheuousa: این واژه بر ساخته از «باکوس» نام عامیانه دیونیزس است، به معنای باکوسی شدن، از خود بیخود شدن.

۵. در دنباله همین متن افلاطون می‌افزاید: «...اگر کسی گام در راه شاعری بنهد بی آنکه از جنونی بهره‌مند باشد که موساهای ارزانی می‌دارند، و گمان کند تنها به یاری وزن و قافیه (تخنه) می‌تواند شاعر شود، کسانیکه بر خوردار از جنون حقیقی‌اند، خود وی و نیز اشعار وی، که حاصل کوشش انسان هوشیار است را ناکام و نامحرم (ا تلوس) می‌شمارند.» لئون روبین، افلاطون‌شناس و مترجم فرانسوی افلاطون، در توضیح این متن می‌نویسد: «پاکي نفس از الهامي به حقيقت الهی جدایی‌ناپذیر است. بنابراین، افلاطون دو دسته از شاعران را محکوم می‌کند: آنانکه قافیه پردازند و بیگانه با الهام؛ آنانکه برخوردار از الهامی ناپاک و غیر اخلاقی‌اند. تنها شاعری فیلسوف این دو شرط را یکجا دارد» (Léon Robin, Phèdre, 1970: p.33— note 1). این درست، ولی نقد شاعران برای برخورداری با محروم ماندن از الهام موساهای نیست. برای آن علل دیگری باید آورد که پیشنهاد آنها موضوع این مقاله است. وانگهی شاعری که نقد می‌شود، شاعر ناکام و نامحرم نیست. درست به عکس، افلاطون شاعرانی را نقد می‌کند که محرم اسرار الهی‌اند؛ چون همر، هزیود و ...

6. Hera

7. Hephaistos

۸. Kwkutos: ناله و زاری. از فعل، kwkuw: آه و ناله کردن. چون اسم خاص، نام رود خانه ناله و زاری در دوزخ.

۹. Stux-Stugos: هیولا، چیز هراسناک، آنچه لرزه به اندام می‌اندازد. چون اسم خاص، نام رودخانه‌ای در دوزخ که آب آن بسیار سرد (تگری) است.

10. logopoioi

11. Theseus

12. Poseidwn

13. Peirithous

۱۴. در بند 401 c-d افلاطون توصیف دیگری از هنر مندانی بدست می‌دهد که برای تربیت شهروندان مناسب‌اند: «...باید در جستجوی هنرمندانی بر آمد که از روی سرشت به توانند در پی ردّ طبع زیبایی (تو کالو) و شکیل (اوسخ مونوس) برآیند».

15. etumoisin homoia
۱۶. برگردان فارسی فریده فرنود فر- با تصرف. نیز می‌توان از «نظم فرینده» (کوسمون اپا تلون- بند ۸، سطر ۵۲) سخنان الاهی در سر آغاز نیمه دوم شعر پارمنید یاد کرد.

17. Plethei

۱۸. ایلیاد، سرود ۲۴، ابیات: ۵۲۷-۹. به گفته امیل شامبری، سخن آخر از شاعری گمنام است، نه از همر - جمهوری، دفتر سوم: ۸۵ - پاورقی ۲.

۱۹. افلاطون نیز چون از منظر دیگری جز قانون، و به عرصه دیگری جز دولت شهر می‌نگرد، همانند همر، نیک و بد را قرین هم می‌بیند: در افسانه ار الگوها و سرنوشت‌هایی که در انتظار نفس‌هاست، پاره‌های نیک‌اند، پاره‌ای بد: سرنوشت نیکو و شوم با هم و در هم اند - جمهوری، دفتر دهم، افسانه ار، d 617 به بعد.

۲۰. یادداشت لئون روبین، مترجم فرانسوی میهمانی، به این بند نیز روشنگر است: «شاعر تراژدی سرا (کاتون) و شاعر کمدی سرا (اریستفان) در برابر فیلسوف تنها می‌مانند. اگر طبع فیلسوف می‌داشتند، با نظریه معرفت راستین نفس هنر می‌ورزیدند؛ معرفتی که فراگیر اضداد است. در آن صورت، همان فرد می‌توانست تصویری از نفس انسان ترسیم کند که در آن بزرگی و والائی، پستی و کوچکی آن به نمایش درآید» - برگردان فرانسوی، ۱۹۷۰، ۹۲.

۲۱. در اینجا، مراد ما اساساً اساطیر یونانی‌ست. در اینجا پس از این سخن خواهیم گفت.

۲۲. ترتیب د پلز - کرانتس. به نقل از Marcel Conche, 1986: 388

23. theiai duvamai

24. huperetais

۲۵. در پیشگفتار، پارمنید با سقراط گفت‌وگو می‌کند. در نیمه دوم، همان متن اصلی، ارسطو، یکی از خودکامگان سی‌گانه به وی پاسخ می‌دهد. درباره گزینش وی پارمنید می‌گوید: «...پس چه کسی به من پاسخ خواهد داد؟ آنکس جوانترین (شما) نخواهد بود؟ او به زیاده‌گویی میل نخواهد داشت؛ بلکه هر آنچه را که می‌اندیشد، بی تکلف به زبان می‌آورد...» (پارمنید: 137 b). به نظر پل فریدلندر، گزینش ارسطو نسبتی نیز با گرایش وی به خودکامگی داشت: با این کار، افلاطون به وی هشدار می‌دهد که دولت شهر بی‌قانون نمی‌پاید و دستخوش هرج و مرج می‌شود (Paul Friedlander, Plato, vol.3: 201).

26. révélations

۲۷. یادآور شویم که بازی، چون استعاره، اساساً درباره فرضیه دوم و نتایج آن صدق می‌کند.

28. Johan Huizinga

29. Homo Ludens

30. Chant rituel d'énigmes

31. Lien générique

۳۲. قوانین، دفتر اول، به‌ویژه: 644 c, 644 d

۳۳. عموم در باره «دانو» نیز به همین گونه داوری می‌کنند: «دانش پروران فراتر [تعالیم] دانو را گوش می‌دهند، بدان نیز عمل می‌کنند. دانش‌پروران میانه [تعالیم] دانو را گوش می‌دهند، گاه نگاهش می‌دارند، گاه فراموشش می‌سازند. دانش‌پروران فروتر [تعالیم] دانو را گوش می‌دهند، و بدان بلند می‌خندند. اگر نخندند، پس آن [تعالیم] سراسر دانویی نیست» - دانوده جینگ، ترجمه اسماعیل رادپور، ۱۳۹۶: فصل ۴۱.

۳۴. ما «یک» می‌گوییم و نه «احد» یا «واحد» که هر کدام به مرتبه دیگری از مراتب هستی اشاره دارد. این در حالی ست که واژه «یک» همانند برابر یونانی خود «تو هن» می‌تواند، با افزوده ای، برابر «احد» بکار آید و یا برابر «واحد».

۳۵. واژه «اپیرون» به معنای آنچه «پیرار» یا «پراس» (حد، کرانه) ندارد، در اینجا دلالت مثبت دارد. به فارسی، می‌توان بی‌کرانه یا بی‌چون گفت.

۳۶. شارحان افلاطون، چه در گذشته و چه اکنون، در باره چستی یک یک، یک سخن نیستند. در این باره، از جمله، بنگرید به:

F.M. Cornford (1936): 131-133; K. M. Sayre (1978): 50-52; Paul Friedlander (1969), vol.2: 190-218; Proclus (1967): 50-56

37. To hen hen

38. plethos apeiron tw n ontwn

39. Luc Brisson

40. To Pan

41. Univers

۴۲. در دنباله گفت‌وگو، کمی پیش از سر آغاز نیمه دوم، سقراط می‌گوید که می‌توان همانندی و ناهمانندی و تضادهای دیگر را به آسانی در نسبت با چیزهای یکسان نشان داد (همان: 135 c). پارمنید ادعای سقراط را می‌پذیرد و می‌افزاید: «...ولی، نه تنها باید بگوئیم اگر {یک} هست، چه نتایجی از بودن آن حاصل می‌شود. بلکه نیز باید ببینیم، اگر {یک} نیست، نبودن آن به چه نتایجی می‌انجامد؛ اگر بخواهی تمرین به‌درستی انجام شود» (همان: 135 e - 136 a).

43. esprit apaisé

۴۴. درباره یک هستند، همانندی آن با آپولون و دیونیزس، نیز بنگرید به: 106-111 et apollonienne du temps... chap.la nature dionysiaque: S. Binayemotlagh (2002)

۴۵. می‌توان پنداشت: آنچه را که می‌توان تناقض مقدس، یا تقابل اراده تکوینی و تشریعی خداوند، در کتابی چون قرآن نامید، ریشه در این دوگانگی دارد.

۴۶. لوک بریسون، در یادداشتی شخصی برای نویسنده، بر این باور است که افلاطون شاعران را می‌ستاید ولی اخلاق سنتی آنان را نمی‌پذیرد! این مقاله، نقدی نیز به نظر ایشان است.

47. auto to on

۴۸. این ارسطو، اگر خوی فلسفی داشت، خودکامگی پیشه نمی‌کرد.

49. Walter Otto

۵۰. برای نمونه این سخن از هراکلیت: «... هرزود نمی‌دانست روز و شب چیستند.

آن دو یک چیزند» (تکه ۵۷ - در ترتیب د.ک.).

۵۱. این سخن اساساً در نسبت با اساطیر یونانی درست می‌آید. اساطیر هندو بسی فراتر از اینشوارا (کمابیش همان زنوس نزد یونانیان) به برهه ساگون باور دارد.

۵۲. در زبان‌های کنونی، تا جایی که جست‌ایم ما، برابر در خوری برای خانوس نیافتیم. به نظر نویسنده، تنها برابر مناسب برای خانوس، به دلالتی که در مناسبت دیگری از آن یاد کرده ایم، فطرت، از واژگان بنیادین قرآن است.

۵۳. نایجا نیست به یاد آوریم: روایت معنای نخستین موتوس است. برای همین، گاه

Commentary, ?, Ed. Maior, Merida, Venezuela, Los Andes University Press.

Otto, Walter (1969), *Dionysos: le mythe et le culte*, Paris, Gallimard-Tel.

Otto, Walter (1993), *Les Dieux de la Grèce*, Paris, Payot et Rivages.

Platon (1970), *Le Banquet*, Texte établi et traduit par Léon Robin, Paris, Les Belles Lettres.

Platon (1931), *Ion*, trad. Louis Méridier, Paris, Les Belles Lettres.

Platon (1968), *Lois*, trad. Edouard des Places, S. J., 2ème tirage, Paris, Les Belles Lettres.

Platon (1974), *Parménide*, trad. Auguste Diès, 5ème tirage, Paris, Les Belles Lettres.

Platon (1994), *Parménide*, trad. Luc Brisson, Paris, GF.

Platon (1954), *Phèdre*, trad. Léon Robin, 4ème tirage, Paris, Les Belles Lettres.

Platon (1925), *Le Sophiste*, trad. Auguste Diès, Paris, Les Belles Lettres.

Proclus (1962), *Commentaire sur le Parménide*, 3vol., trad. A. Ed. Chaignet, Frankfurt am Main, Minerva.

روایت می‌گوییم، گاه موتوس یا اسطوره.

۵۴. پروکلس، در تفسیر جمهوری، می‌کوشد هم (موتوس) و افلاطون (لوگوس) را آشتی دهد - اگر بتوان چنین گفت.

فهرست منابع

افلاطون (۱۳۸۰)، *مجموعه آثار*، ۴ ج.، برگردان م. ح. لطفی و رضا کاویانی، تهران، خوارزمی، چاپ سوم.

لانوود زی (۱۳۹۶)، *دائوده جینگ*، ترجمه و تعلیقات اسماعیل رادپور، تهران، زندگی روزانه.

هسیودس (۱۳۸۷)، *تنوگونی*، برگردان فریده فرنودفر، تهران، دانشگاه تهران.

Brisson, Luc (1996), *Sauver les mythes*, Paris, J. Vrin.

Binayemotlagh, Said (2002), *Etre et Liberte Selon Platon*, Paris, l' Harmattan

Cornford, Francis Macdonald (1939), *Plato and Parmenides*, London, Keyan Paul Ltd.

Friedlander, Paul (1969), *Plato*, vol.2, Parmenides, Princeton, Princeton Uni. Press.

Héraclite (1986), *Fragments, Texte établi, traduit, commenté par Marcel Conche*, Paris, PUF.

Marcovich, Miroslav (1967), *Heraclitus: Greek text with Short*



استاد: پهلوان نوده، محبوبه؛ و گودرزی، مصطفی. (۱۴۰۲). درآمدی بر هرمنوتیک و جایگاه آن در نقد هنر. رهیویه حکمت هنر، ۲(۱)، ۳۷-۲۷.

https://rph.soore.ac.ir/article_701132.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



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/>)

درآمدی بر هرمنوتیک و جایگاه آن در نقد هنر



محبوبه پهلوان نوده^۱، مصطفی گودرزی^۲

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۲۹ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۲۶ □ صفحه ۳۷-۲۷

Doi: 10.22034/RPH.2023.1989942.1029

چکیده

نظریه و نقد هرمنوتیک یکی از نظریه‌ها و نقدهای مهم هنر و ادبیات است. چند معنا بودن این واژه بیانگر انواع کاربردهایی است که از این واژه صورت گرفته و می‌گیرد. از هرمنوتیک به عنوان نگرش، دانش، روش و هنر نام‌برده شده است که به درک و فهم جهان، انسان و متن می‌پردازد. متن‌ها و آثار هنری در تفاسیر مفتوح می‌شوند و هدف تفسیر و فهم آثار، وصول به معنای حقیقی آنها است. هدف از این پژوهش، تأملی انتقادی و تحلیلی به آرای متفکران در مورد هرمنوتیک، نقش و جایگاه آن در تفسیر پدیده‌ها، بالأخص آثار هنری و دستیابی به مبنایی جهت رسیدن به معنای حقیقی اثر است. لذا سؤال اصلی پژوهش بر محوریت هرمنوتیک و جایگاه آن در نقد هنر قرار می‌گیرد و باید به این مسئله پرداخته شود که کدام یک از رویکردهای هرمنوتیک فهم نزدیک‌تری به حقیقت اثر هنری می‌گشاید. روش تحقیق در این پژوهش توصیفی-تحلیلی و تاریخی است و اطلاعات اولیه با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. جهت بررسی آثار و اندیشه‌های متفکران هرمنوتیک تاریخچه مختصری از هرمنوتیک و انواع آن آورده شده است. سپس با ذکر دوره‌های مهم تاریخ هرمنوتیک به دسته‌بندی نظریه‌پردازان آن پرداخته شده است. هرمنوتیک از نظر موضوع و گونه‌های آن بررسی گردیده و با جمع‌بندی آرای نظریه‌پردازان سعی در رسیدن به مبنای مشخصی در نقد هرمنوتیک شده است. پژوهش‌ها نشان می‌دهند، هرمنوتیک به عنوان دانشی در دست‌یابی به معنی همواره نقشی مهم در تعیین معنای آثار هنری داشته و دارد. اما پرداخت صرف به هر یک از وجوه محوری آن چون مؤلف، مخاطب و متن، تنها بخشی از معنای اثر را آشکار می‌سازد؛ لذا علی‌رغم ادعای هرمنوتیک مدرن مفسر محور و هرمنوتیک سنتی، متن محور و مؤلف محور، مجموعه‌ای از شناخت و آگاهی کامل از مؤلف، متن و مفسر است که نقشی محوری در تعیین معنای اثر دارند.

کلیدواژه‌ها: هرمنوتیک، تفسیر، تأویل، مؤلف، مخاطب، متن.

۱. دانشجوی دکترای پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

Email: mahboobeh.pahlavan@gmail.com

۲. استاد، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: mostafagoudarzi@ut.ac.ir

مقدمه

علم هرمنوتیک ابتدا در تأویل کتب مقدس به کار برده شد و پس از آن به حوزه‌های ادبی و هنری وارد شد. فهم و تفسیر پدیده‌ها از دیدگاه این علم از یکدیگر جدایی ناپذیرند، متن‌ها و آثار هنری در تفاسیر متوجه می‌شوند و جنبه‌های پنهان آنها با تفسیر آشکار می‌شود. هدف تفسیر، فهم آثار و وصول به معنای حقیقی آن است؛ لذا دستیابی به معنا، با فرآیند فهم همراه است. انسان نیز به عنوان موجودی مفسر با فهم و تفسیر پدیده‌ها سعی در ارتباط با آنها را دارد. این پدیده‌ها می‌توانند متون مقدس کتب انبیاء یا کتاب‌های فلاسفه و یا آثار هنری باشند؛ اما در حقیقت چیزی که در تفسیر و علم هرمنوتیک هدف غایی است، دستیابی به معنای حقیقی پدیده‌هاست.

از آنجا که به علت وجود فهم‌های متفاوت در آدمی، همیشه تفاسیر متعدد از یک اثر وجود داشته است، هدف از این پژوهش شناخت و دستیابی به مبنای معینی از هرمنوتیک با توجه به آرا نظریه‌پردازان مهم آن جهت بررسی آثار هنری است. لذا هدف، تأملی انتقادی و تحلیلی بر آرای متفکران هرمنوتیک و مبنایی جهت دستیابی به معنای حقیقی اثر است. جهت دستیابی بدین مقصود با پرسش از ماهیت هرمنوتیک و آرا نظریه‌پردازان آن و پرسش‌هایی چون: اصالت متن، مؤلف و مفسر در علم هرمنوتیک؟ مبنای تفسیر معتبر؟ و چیستی آرای مختلف متفکران، سعی شده مبنای مشخصی جهت فهم آثار هنری ارائه گردد.

غالب پدیده‌های ساخته طبیعت یا انسان چون آداب و رسوم اجتماعی، تصاویر و نشانه‌ها در مقام تفسیر و فهم قرار می‌گیرند. انسان نیز جهت درک جهانی متشکل از پدیده‌ها که مدام در تغییر، تبدیل، زایش، گسترش و تحول است، به آن‌ها معنی می‌دهد و یا آن‌که معنی آنها را کشف می‌کند. پس عمل تفسیر با معناداری پدیده‌ها انجام می‌شود. معنا در متن و اثر نهفته است و مفسر ملزم به یافتن معنای نهفته در اثر است. مؤکداً در نقد هرمنوتیک، آثار و متون راهی جهت راهنمای مفسرین در یافتن روش‌های تفسیری معرفی می‌شوند؛ اما حوزه‌های جدید مفسر محور با انتقال معنا از متن به مخاطب معنا را متکثر و در افق تحلیلی آن تعیین می‌بخشند. لذا آشنایی با گونه‌های هرمنوتیک و نگاهی تاریخی و تحلیلی به نظریه‌پردازان آن علاوه بر آشنایی به نظر افق تازه‌ای فراسوی نقد هنری آن می‌گشاید.

پیشینه پژوهش

نظریه و نقد هرمنوتیک یکی از رویکردهای گسترده موضوعی در تحلیل آثار هنری است و در حوزه‌های مطالعاتی بی‌شماری اعم از سینما، تئاتر، تجسمی، معماری، فلسفه، حوزه‌های دینی و جامعه‌شناسی مورد استفاده قرار گرفته است. در «بررسی

چیستی هرمنوتیک» نوشته امیرحسین مدنی، (۱۳۹۱) به چیستی آن در دست‌یابی به معنا پرداخته شده است. یکی از محوری‌ترین مجموعه‌هایی که به صورت اختصاصی به مطالعه هرمنوتیک پرداخته است، پژوهشنامه فرهنگستان هنر با موضوع «نقد هرمنوتیک هنر» (۱۳۸۷) است که نقد هرمنوتیک و بخشی از هرمنوتیک هنر را با مطالعه و ترجمه آرای نظریه‌پردازان آن انجام داده است. در «پرسش از چیستی هرمنوتیک، تحلیل و بررسی مسائل آن» نوشته علیرضا نوروزی طلب، (۱۳۸۶) به گونه‌های آن در نقد پرداخته شده است. در «تأثیر بافت متنی بر معنای متن» نوشته فرهاد ساسانی، (۱۳۸۹) به معنا بیناکنش متن، ذهنیت خواننده، بافت متنی، بافت موقعیتی و بافت فرهنگی-اجتماعی، و تولید و درک آن پرداخته است. در «هرمنوتیک و نظریه هنر» نوشته نیکلاس دیوی (۲۰۰۲)، با ترجمه فرهاد ساسانی (۱۳۸۳)، به هرمنوتیک و گونه‌های آن در معنابندی آثار هنری پرداخته شده است. غالب پژوهش‌های این حوزه نه در تحلیل و بررسی آن در نقد هنری، بل بیشتر بر کاربرد آن در نقد هنر است؛ لذا به نظر این پژوهش رویکردی متفاوت در این حوزه از نقد، فراروی محققان قرار می‌دهد.

هرمنوتیک و زمینه‌های تاریخی آن

هرمنوتیک را از لحاظ تاریخی و آرای متفکران می‌توان به سه دوره تقسیم کرد: ۱. هرمنوتیک باستانی و میانی ۲. هرمنوتیک از رنسانس تا قرن نوزده (کلاسیک یا سنتی) ۳. هرمنوتیک در قرن بیستم (مدرن). همچنین علم هرمنوتیک به لحاظ آرای نظریه‌پردازان آن در دو دسته کلی سنتی و مدرن طبقه‌بندی می‌گردد. لذا ابتدا بهتر است به روند تحول معنای آن در دوره‌های تاریخی پرداخته شود و سپس این تحولات در آرای نظریه‌پردازان آن بررسی گردد.

هرمنوتیک باستانی و میانی

هرمنوتیک معادل با واژه interpretation^۱ از گذشته تا امروز با واژگان متکثری همراه بوده و بار معنایی متفاوتی به خود گرفته است. واژه هرمنوتیک واژه‌ای در اصل یونانی و مشتق شده از فعل هرمنوین^۲ است. بیان مشترک آن به هرمس^۳ الهه پیام‌رسانی بازمی‌گردد که وظیفه پیام‌رسانی و تفسیر سخن خدایان برای آدمیان را به عهده داشت. اما مقصود از هرمنوتیک در یونان نه واژگان متکثر آن با بار معنایی متفاوت، بل تبادل معنا از فن بیان و توجه به عناصر مقوم فن بیان در جهت انتقال هرچه‌بهر معنا به مخاطب بود (گروندن، ۱۳۹۱: ۱۵-۱۶). لذا، «چنان‌که از سنت برمی‌آید، هرمنوتیک علم یا نظریه تأویل است. [...] پس تعجب‌آور نیست که هرمنوتیک به عنوان یک روش، از تأویل متون مقدس می‌آغازد و با فقه‌اللغه نزدیکی زیادی دارد.» (نیچه، ۱۳۷۹: ۹).

دوره روشی برای فهم و دربرگیرنده همه پدیده‌های قابل مطالعه شد و با عمومیت این واژه فهم پدیده‌ها با معنای آن یکی و «نظریه فهم مناسب‌ترین نام برای علم هرمنوتیک دانسته شد» (پالمر، ۱۳۷۷: ۷۹). علی‌رغم «هرمنوتیک‌های سنتی [که] در صدد کشف معنای اصلی و اساسی یا مرکزی متن بودند، هرمنوتیک‌های جدید فقط در صدد تأویل و تفسیر متن و توضیح روند فهمیدن هستند. امثال شلایر ماکر و دیلتای معتقد بودند که معنا در متن قطعی است، اما هرمنوتیک‌های جدید معنا را وابسته به خواننده و قرائت می‌دانند» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۲۰).

هرمنوتیک در قرن بیستم

اما هرمنوتیک در قرن بیستم مناسبات تازه‌ای یافت و متفکران برجسته‌ای چون ادموند هوسرل^{۱۴}، مارتین هیدگر^{۱۵}، هانس کنورگ‌گادامر^{۱۶}، هانس روبرت یانوس^{۱۷}، ولفگانگ ایزر^{۱۸}، پل ریکور^{۱۹} و میشل فوکو^{۲۰}، نظریات آن را توسعه دادند و جریانات گوناگونی را به وجود آوردند که دریافت یکی از این جریانات نوین است (بی‌نام، ۱۳۸۷: ۳۳). هیدگر از مفهوم دازاین به عنوان موجود مفسری که ذاتاً پدیده‌ها را تفسیر می‌کند، نام می‌برد^{۲۱} و با تأکید به مرحله پیش فهم، شناخت را محصول پیش داشت، پیش دید و پیش دریافت دانست و بر اهمیت دور فهم به عنوان فهم مبتنی بر پیش‌ساخت‌ها تأکید کرد (دالوا، ۱۳۹۴: ۱۴۹). گادامر با تأکید بر موضوع دریافت، متن را در افق تاریخی مخاطب قرار داد و فهم هرمنوتیکی را نتیجه گشت‌وگویی اصیل میان حال و گذشته و با ادغام افق این دو میسر دانست. او معتقد بود: منطق مکالمه برای دانایی بیشتر راه را برای درک تازه می‌گشاید (احمدی، ۱۳۷۴: ۴۱۲). امیلیویتی^{۲۲} با انتقاد از گادامر، به علت قرار دادن معنا نزد سوبژکتیویسم، انطباق معنا را به فهم کنونی مرتبط ندانست (گروندن، ۱۳۹۱: ۷۱-۷۲). او با تعریف چهار رویکرد برای هرمنوتیک وظیفه هرمنوتیک را احیاء و بازسازی نیت مؤلف و بازگشت به معنای نهفته در متن تعریف کرد.^{۲۳} اما دیگر متفکر هرمنوتیک، یورگن هابرماس^{۲۴}، با تأکید بر پیش فهم گادامر شرط فهم درست را بر شناخت پیش‌دوری‌ها و وقوف بر آنها تعریف کرد و خواستار «افزودن بُعدی انتقادی به اندیشه تأویلی که امکان انجام نقد ایدئولوژی را فراهم کند» شد (هولاب، ۱۳۸۳: ۹۹).

ریکور، از شخصیت‌های برجسته هرمنوتیک در فرانسه، هرمنوتیک را رمزگشایی از نمادهای دوپهلوی دانست و با تأکید بر تفاوت هرمنوتیک و نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی را در توجه به متن ادبی یا هنری و هرمنوتیک را دربرگیرنده قوس کاملی از محتوای اثر، مؤلف و مخاطب تعریف کرد (گروندن، ۱۳۹۱: ۹۲). او با کلیدواژگانی چون نماد و زبان و بازگردانی آنها به تأویل، نیت‌مندی و متن‌مندی را دو مؤلفه مهم در رسیدن به معنای نهفته

در دوره میانه «تفسیر متون دینی به‌ویژه انجیل در قرون وسطی محور اصلی هرمنوتیک گردید» (نیچه، ۱۳۷۹: ۹)؛ و هدف کشف معنای نهفته در ظاهر متن که به نظر مفسران در لایه‌های معنایی پیچیده بود، تعیین گردید. نظریه‌پردازان هرمنوتیک این دوره علمای فن بلاغت چون سنت آگوستین^۵ و توماس آکوئینی^۶ بودند و «مفسر اگر می‌خواست متون را به‌درستی تفسیر کند، باید از صنایع ادبی و کنایات و استعارات بلاغی شناخت عمیق و وثیقی داشته باشد» (گروندن، ۱۳۹۱: ۱۶-۱۷). در این دوره شخصیت‌های برجسته دیگری همچون سنت ترز داویلا^۷ و سن ژان دلاکروا^۸ ظهور کردند و به خوانش باطنی کتاب مقدس روی آوردند و در گسترش نگرش‌های باطنی و روش‌های تفسیری نقش بسزایی ایفا کردند. بدین ترتیب رمزگشایی نشانه‌های متنی و کشف دلالت‌های ضمنی و پنهان متون در پس کنایات و استعارات سبکی مبنایی جهت تفسیر متون در دوره‌های پسین شد. پس از قرن چهاردهم و با وقوع رنسانس، این نگرش تفسیری و تأویلی قرون وسطی مورد تردید قرار گرفت. «البته شخصیت‌های بزرگی همچون مارسیل فیسین^۹ در قرن پانزدهم و پس از آن ظهور کردند که از استوانه‌های هرمنوتیک و نگرش هرمنوتیکی به شمار می‌آیند» (نظریه و نقد هرمنوتیک، ۱۳۸۷: ۳۲).

هرمنوتیک از رنسانس تا قرن نوزده

هرمنوتیک پس از وقوع رنسانس با تردیدهایی مواجه شد؛ اما در قرن شانزدهم و با خوانش پروتستان‌ها از کتاب مقدس دیگر بار اهمیت گذشته خود را در تفسیر متون به دست آورد و «برای نخستین بار در سال ۱۶۵۴ واژه هرمنوتیک به عنوان یک روش خوانش توسط جان کونارد دانهاور^{۱۰} به کار گرفته شد» (بی‌نام، ۱۳۸۷: ۳۲). او واژه هرمنوتیک را در عنوان یکی از آثارش: *هرمنوتیک مقدس یا روش تفسیر متون مقدس* (۱۶۵۴) به کار گرفت (گروندن، ۱۳۹۱: ۱۵). پس از او هرمنوتیک به عنوان روش و تفسیری در انواع علوم به کار گرفته شد و هرمنوتیک قرن هفدهم در آرای متفکران سده‌های پسین ظهوری تام یافت. «به همین دلیل قرن هفدهم را می‌توان یکی از نقاط عطف هرمنوتیک قلمداد کرد.» (بی‌نام، ۱۳۸۷: ۳۲). در سده هجده، با آرای پوهان مارتین کلادینیوس^{۱۱} که در فلسفه، الهیات مسیحی و نظریه ادبی صاحب‌نظر بود، حکم اصلی «هرمنوتیک کلاسیک» یعنی نیت مؤلف پایه‌ریزی شد. لذا، «معنای هر اثر آن است که مؤلف در سر داشته و تلاش کرده است تا در اثر بیان کند؛ تأویل در حکم کشف این معناست» (احمدی، ۱۳۸۹: ۵۲۳).

هرمنوتیک سده نوزدهم در آرای دو متفکر مهم، شلایر ماکر^{۱۲} و ویلهلم دیلتای^{۱۳} با خروج از حیطه متن‌های مقدس و خاص و در به‌کارگیری همه متون، اصول نوینی یافت. هرمنوتیک در این

می‌شوند؛ و دیگری نظریه‌پردازان هرمنوتیک مدرن که شامل هیدگر، گادامر و پل ریکور است. همچنین، هرمنوتیک از نظر موضوع را می‌توان به سه گروه تقسیم کرد: ۱. کلاسیک (شلایر ماکر و ویلهلم دیلتای)؛ ۲. فلسفی (هیدگر و گادامر)، انتقادی (هابرماس). علاوه بر این، هرمنوتیک را از نظر گونه‌های آن می‌توان در سه گروه جای داد: مؤلف محور (شلایر ماکر، ویلهلم دیلتای، پل ریکور [مؤلف محور و متن محور])، متن محور (امیلیو بتی [مؤلف محور و متن محور])، اریک دونالد هیرش [متن محور و مخاطب محور] و مخاطب‌محور که بیشتر شامل نظریه‌پردازان مدرن است.

نظریه‌پردازان هرمنوتیک کلاسیک (سنتی)

در میان نظریه‌پردازان هرمنوتیک کلاسیک دو چهره مهم، شلایر ماکر و ویلهلم دیلتای، نقش محوری در تبیین نظریات داشتند و اصول نوینی را برای هرمنوتیک طراحی کردند. شلایر ماکر فهم متن و تفسیر آن را راهی جهت شناخت مؤلف می‌داند و معتقد بود: مؤول به تمام زندگی مؤلف پی می‌برد؛ نه فقط به نیت او در یک جمله یا در یک متن؛ اما به مطالعه زندگی مؤلف در جهت شناخت متن اعتقادی نداشت و می‌گفت مگر ما از زندگی افلاطون و ارسطو و اقران ایشان چیزی می‌دانیم؟ (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۱۶). به نظر می‌رسد بررسی این مسئله که یک متن یا اثر هنری را در بستری از زمان پیدایش اثر بررسی کنیم یا اینکه یک اثر خواه متن باشد یا یک تابلوی نقاشی را با توجه به پروسه شکل‌گیری آن و در روند تاریخی آن تجزیه و تحلیل کنیم، بیشتر زائیده متفکرانی در قرن بیستم باشد؛ اما شلایر ماکر سال‌ها پیش بستر تاریخی شکل‌گیری اثر را یکی از اجزای لاینفک در بررسی اثر می‌داند و معتقد است آثار و پدیده‌ها باید در بستر تاریخی شکل‌گیری و با توجه به پروسه شکل‌گیری‌شان بررسی شوند.

از نظر دیلتای نیز، علوم انسانی همگی در سطح بنیادین، درگیر مسئله هرمنوتیکی تأویل کلام انسانی است. فهم انسان‌ها به معنای فهم کلام فرهنگی آن‌هاست و این تنها متون را در بر نمی‌گیرد، بلکه اشکال متنوع هنری و کش‌ها (فرهنگ تاریخی به طور عام) را نیز شامل می‌شود. دیلتای در جست‌وجوی روح مؤلف بود و به واسطه تمایل زیادش به نیت، همدلی و اذهان، به روان‌باوری متهم گردید. هرچند برخی وارثان اندیشه او به جای توجه به نیت مؤلف به متن توجه نشان دادند و ذهنیت خواننده را مهم‌ترین رکن در تفسیر معتبر دانستند (نیچه، ۱۳۷۹: ۱۱). دیلتای به ۱. عینی بودن معنای متن، ۲. مفهوم تاریخ‌مندی، و ۳. تجربه زیسته در علوم انسانی، تأکید داشت و آن‌ها را مؤثر در تجربه حیاتی دیگران نیز می‌دانست (واعظی، ۱۳۸۰: ۱۰۸). به عبارتی آنچه در فهم اثر و معنای آن مهم تلقی شد، در تجربه تأثیرگذاری در دیگر

در متن می‌داند.^{۲۵} اما یائوس، متفکر آلمانی، با تأکید بر افق انتظارها دریافت را فرآیندی پویا و تغییرپذیر و فرهنگ دریافت را از نسلی به نسل دیگر متغیر تعریف نمود. او توجه به ویژگی‌ها و افق انتظارات دریافت‌کننده گفتمان را در شکل‌گیری معنا در مواجهه خواننده با متن مؤثر می‌داند و با توجه به متن‌های پیشین در دریافت متن نوین به نظریات ژولیا کریستوا^{۲۶} و رولان بارت^{۲۷} در خوانش آثار نزدیک می‌شود.^{۲۸} ایزر با تأکید به خلق معنا نزد خواننده، به استقلال معناپردازی نزد مخاطب می‌پردازد. از منظر او «خواننده با قصد و نیتی که دارد، به معناپردازی متن می‌پردازد.»^{۲۹} او تأویل را نه راهگشای معنای نهایی، بل نشان‌دهنده شرایط شکل‌گیری محتمل می‌داند (احمدی، ۱۳۷۴: ۴۲۸)؛ و متن را یک ذخیره کنشی که در فرآیند خوانش بالفعل می‌شود، تعریف می‌کند. اما ژاک دریدا^{۳۰} با مطرح ساختن ساختارشکنی، تعاریف دیگری از هرمنوتیک ارائه می‌دهد. دریدا معتقد بود: معنا همیشه به‌واسطه difference^{۳۱} به تعویق می‌افتد (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸۷). او با انکار مؤلف‌محوری آن را اختراعی بی‌سود انگاشت و با تأکید بر محوریت متن آن را بازی حضور و غیاب و مکان ردپاهای محوشده دانست (آدامز، ۱۳۹۰: ۱۹۸). دریدا با طرح شالوده‌شکنی خواستار توجه به خوانش‌های جدیدی از متن شد و شالوده‌شکنی را بی‌اثر یا خنثی کردن متن تعریف کرد. او شالوده‌شکنی را ضرورتی می‌دانست که بنا به آن، آنچه نویسنده دیده است، با آنچه او ندیده است، پیوند می‌یابد (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸۸). در این میان اما دو متفکر دیگر پست‌مدرن «ریچارد رورتی^{۳۲} و جیانی واتیمو^{۳۳} به عکس دریدا خود را پیرو تفکر هرمنوتیک می‌دانستند» (گروندن، ۱۳۹۱: ۱۱۱). آنها با تأکید بر تعبیر مشهور گادامر «هستی که می‌تواند به فهم درآید، زبان است»- مطابقت تفکر و واقعیت را کنار گذاشتند و با تأکید بر آرای هیدگر و گادامر در حتمیت پیش‌ساختار تاریخی و خصلت زبانی فهم، نتایجی نسبی‌گرایانه گرفتند. لذا، در هرمنوتیک جدید سخن از عدم قطعیت معنی است. این نظریه می‌گوید که در فهمیدن متن چه اتفاقی می‌افتد. ذهن خواننده متغیر است و معنی متن ثابت نیست بلکه همواره در نوسان است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۱۴). لذا آنچه پیش‌تر در هرمنوتیک سنتی با متن محوری متون مقدس آغاز شده بود به متن محوری و مؤلف‌محوری گسترده رسید و از آن به مؤلف محوری گرایش پیدا کرد.

نظریه‌پردازان عمده هرمنوتیک

با توجه به آنچه ذکر آن رفت نظریه‌پردازان مهم هرمنوتیک را می‌توان در دو دسته جای داد؛ نخست نظریه‌پردازان هرمنوتیک کلاسیک یا سنتی که شامل مارتین کلاسنیوس، شلایر ماکر، ویلهلم دیلتای، فردریش آست^{۳۴}، ا. د. هیرش^{۳۵} و آگوست بک^{۳۶}

خود متن که شامل تجزیه و تحلیل ساختاری و نشانه‌شناسی شکل و محتوای اثر است. فراشد خواندن که در آن جهان متن تحقق می‌یابد. مرحله وجودی و تأملی تخصیص معنای متن به خود، در این مرحله اثر ما را به درون خود می‌کشاند و ما را از خودمان دور می‌کند. این کار را برای این می‌کند که فهم ما از خویشستن، به واسطه جنبه‌های تأملی و امکانات خودمان، ژرف‌تر شود؛ چیزهایی که در غیر این صورت ممکن بود هیچگاه با آن مواجه نشویم» (نیچه، ۱۳۷۹: ۱۴-۱۵). لذا «ریکور همچون گادامر معتقد است که نیت مؤلف هرچه باشد، اهمیتی ندارد و به هر رو معنای متن از آن جداست» (احمدی، ۱۳۸۹: ۶۲۱). «نظریه‌های فلسفی گادامر و ریکور در باب هرمنوتیک را می‌توان راه میانه انگاشت، راهی که استقلال متن و خواننده، هر دو را انکار می‌کند و بر خصوصیت مکمل این دو تأکید می‌ورزد» (نیچه، ۱۳۷۹: ۱۷). آثار هابرماس اما در چهارچوب نظریه اجتماعی انتقادی است. مهم‌ترین نکته تأکید او بر تحریفات ایدئولوژیکی است که مانع ارتباط آزاد میان سخن‌گویان و خوانندگان می‌شود. در اینجا، هرمنوتیک چرخشی مهمی به سوی آنچه هرمنوتیک شک خوانده می‌شود، می‌کند (نیچه، ۱۳۷۹: ۱۷). هابرماس موجب پیوند میان هرمنوتیک و نظریه انتقادی گردیده است. نظریه انتقادی و نظریه هرمنوتیک هر دو در مقابل نظریه اثبات‌گرایانه قرار می‌گیرند و همین وجه مشترک موجب شد تا هابرماس در بسیاری از موارد با نقد هرمنوتیکی به مقابله با اثبات‌گرایی بپردازد. البته هرمنوتیک هابرماس دارای ویژگی‌هایی است که موجب تمایز از دسته‌بندی‌های پیشین می‌گردد و صورت خاصی به خود می‌گیرد. او پس از همراهی با گادامر یکی از مهم‌ترین موضوعات اختلاف خود و گادامر را روش می‌داند. از نظر هابرماس، گادامر با نفی یا کم کردن نقش روش، خود هرمنوتیک را نیز متزلزل و بی روش می‌نماید. چنان‌که خود به نفی خود رأی می‌دهد. «هابرماس استدلال می‌کند که اولاً نظریه تأویل نمی‌تواند تنها به صورت نقد محض و کلی باقی بماند، بلکه اگر قرار است ارزشی برای علوم انسانی داشته باشد، می‌باید در زمینه روش‌شناسی نیز دخالت کند» (هولاب، ۱۳۸۳: ۹۷). نقد دیگر و شاید اساسی‌تری که هابرماس به اندیشه‌های هرمنوتیک گادامری دارد، نبود وجه انتقادی آن است. از نظر هابرماس، گادامر بیشتر به تبیین و تأویل می‌پردازد تا تأمل. این مسئله با نظریه انتقادی در تضاد است و به همین دلیل، هابرماس به طرح یک هرمنوتیک متفاوت و انتقادی کشیده می‌شود. در واقع، هابرماس خواستار افزودن بُعدی انتقادی به اندیشه تأویلی است که امکان انجام نقد ایدئولوژی را فراهم کند.

واژه‌شناسی هرمنوتیک و تعاریف جدید از علم هرمنوتیک همان‌گونه که پیش‌تر ذکر آن رفت، مفهوم هرمنوتیک از لحاظ لغوی

آثار نیز در نظر گرفته شد و بافت‌مندی و زمینه‌گرایی جزئی مهم از فهم‌مندی تلقی گردید.

نظریه‌پردازان هرمنوتیک مدرن (فلسفی)

این نظریات اما در میان هرمنوتیک‌های مدرن و چهار چهره مهم آن، هیدگر، گادامر، ریکور و هابرماس سویه‌های نوینی یافت. هیدگر با مطرح کردن وجود [هستی] (sein)، به بیان خودش، هنر را در پرتو وجود تفسیر می‌کند. او در یکی از مستقل‌ترین رساله‌هایش در مورد هنر (رساله سرآغاز اثر هنری) از فهمانه وجود داشتن سخن به میان می‌آورد و هدف تأویل را آشکار ساختن پیش‌فهمی می‌داند که ما پیشاپیش از هستن - در - جهان خود داریم. بر پایه این الگوی هیدگری، ادبیات بیش از آن‌که بیان اندیشه‌ها و نیت یک فرد باشد، ارتقای یک جهان یا جهان‌بینی به [ساحت] آگاهی است. جهانی را تجربه می‌کنیم که مؤلف تصویر کرده است و نه حالات ذهنی و نیت خاص و غیر متعارف را (نیچه، ۱۳۷۹: ۱۲). در اندیشه هیدگر زمان و تاریخ دارای جایگاه خاصی هستند و انسان موجودی زمان‌مند و تاریخ‌مند است. به عبارتی هیدگر اثر را در بستر زمانی خواننده قرار می‌دهد و با طرح دازاین^{۳۷}، روش رویارویی با آن را هرمنوتیک می‌داند. گادامر اما در کتاب بسیار مهم خود، حقیقت و روش (۱۹۶۰)، پیش از هر چیز به توصیف کنش فهم در رابطه آن با اعمال ما و نیز با سنت می‌پردازد. گادامر این دیدگاه هیدگر را می‌پذیرد که هدف تأویل متن، نه نیت مؤلف، بلکه خود متن است؛ اما این نکته را در نظر دارد که فهم هرمنوتیکی نتیجه گفت‌وگویی اصیل میان حال و گذشته است و این فهم با ادغام افق حال و گذشته رخ می‌دهد. گادامر معتقد است ما به واسطه پیش‌داوری‌های مان می‌توانیم بفهمیم و نه با کنار گذاشتن آنها و رها شدن از قید و بند آن‌ها؛ بنابراین، یک اثر واجد هیچ معنای نهایی یا قطعی نیست. او معتقد است برای تفسیر یک اثر باید به پیشینه آن و تفسیرهایی که در گذشته از آن اثر شده است توجه کرد تا به فهم درستی از اثر برسیم (نیچه، ۱۳۷۹: ۱۳-۱۴). «از نظر گادامر تفسیر و تأویل متن منطبق کردن آن با افق زندگی مفسر است. متن را با تأویل از دوره‌اش جدا کرده و به دوره خود وصل می‌کنیم» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۲۳).

اما دیگر متفکر این دیدگاه، پل ریکور، هرمنوتیک خود را بیشتر بر اساس معناشناسی بنیان نهاد. «الگوی هرمنوتیک گادامر یعنی تأویل همچون مکالمه در آثار ریکور کامل شد. گادامر مفهوم «متناسب» را در بیان نسبت میان تأویل‌کننده و متن به کار برده بود، را با اصطلاح «اختصاص دادن» به گونه‌ای کامل‌تر بیان کرد» (احمدی، ۱۳۸۹: ۶۲۵). هرمنوتیک ریکور با زبان پیوند عمیقی یافت. «در فهم هرمنوتیکی ریکور از آثار ادبی می‌توان سه مرحله اساسی را تشخیص داد: تجزیه و تحلیل کمابیش عینی

اشارتی به معنی تأویل و تفسیر و تفاوت میان آن‌ها

هرمنوتیک یا علم تأویل، روشی برای درک معنی پدیده‌ها به معنای وسیع کلمه است. این پدیده‌ها می‌توانند متن‌ها یا آثار هنری باشند که همواره مورد تفسیر و تأویل قرار می‌گیرند. واژگانی همچون تعبیر، تأویل، تفسیر و هرمنوتیک، بر اساس کاربردهای زبانی‌ای که پیدا می‌کنند، معنای خاص خود را خواهند داشت و به عبارت دیگر، هر یک از واژگان مذکور، در زمینه‌های متفاوت و در ارتباط با مباحث هرمنوتیک، معنای اختصاصی خود را در کاربرد مشخص‌شان می‌یابند. تأویل کردن: «بیان کردن و شرح و تفسیر نمودن و ترجمه کردن. توجیه، گرداندن کلمه یا سخن به دیگر معنی جز معنی ظاهری آن» (دهخدا، ۱۳۷۳: ۵۵۴۴، ۵۹۵۲، ۶۰۰۳). در فرهنگ فلسفی نیز لغت تأویل و تفسیر به معنای بازگرداندن است یعنی چیزی را به اصل خود برگرداندن. تأویل در نزد علما به معنای تفسیر کتاب‌های مقدس به نحو رمزی یا مجازی است برای اینکه معانی پنهان آن را کشف کند. تأویل به معنی روشی است که تعارض بین ظاهر و باطن سخن را برطرف می‌کند (نوروزی طلب، ۱۳۸۶: ۶۸). «تأویل در لغت به معنی بازگرداندن، بازگشت دادن آمده است و تعبیر به معنی به عبارت آوردن، به سخن آوردن، خواب را تفسیر کردن» (معین، ۱۳۶۳: ۱۰۱۸، ۱۰۹۸). «تأویل»، دادن معناست - نه «تبیین» (در بیشتر موارد، تأویلی تازه جایگزین تأویل پیشین که دیگر قابل درک نیست می‌شود، تأویلی که اکنون تنها یک نشانه است). واقعیت‌هایی که وجود ندارند، همه چیز در سیلان و گذر است، گریزپا، مبهم و درک ناشدنی، آنچه به نسبت دیرپاتر است - این‌ها عقاید ما هستند (نیچه، ۱۳۷۹: ۵۲). ریکور در کتاب هرمنوتیک مدرن تأویل را فعالیتی فکری مبتنی بر رمزگشایی و معنای پنهان در معنای ظاهری و آشکار ساختن سطوح دلالت ضمنی در دلالت‌های تحت‌اللفظی تعریف می‌کند. آنجا که معناهاى چندگانه در کار باشد تأویل وجود دارد و چندگانگی معناها نیز در تأویل است که متجلی می‌شود» (نیچه، ۱۳۷۹: ۱۲۴). لفظ کهن تأویل در عربی به معنای «بازگرداندن» بود. در واقع معنای دقیق آن بازگرداندن چیزی به اصل نخستین آن، یعنی به سرچشمه‌اش بود. فرق تفسیر و تأویل در این است که تفسیر بیشتر در توضیح الفاظ و تأویل در توضیح معانی به کار می‌رود تا ظاهر و باطن عبارت را باهم فرق دهند و یا معنی ظاهری را نادیده می‌گیرد و به معنی باطنی آن توجه دارد.

لذا، تفسیر به معنی کشف و اظهار است و در زبان‌های عربی و فارسی، آشکار کردن و پیدا کردن و بیان معناهاى ظاهری متن است. تفسیر ادراک متن بدان صورت که در ظاهر ادبی و بیانی خود می‌نماید: تأویل، به معنی راه‌یابی به معنا یا معناهاى باطنی متن است که پشت ظاهر آن پنهان شده‌اند؛ و با تفسیر نمی‌توان

همانند بسیاری از مفاهیم فلسفی و سیاسی ریشه در دوران یونان باستان دارد و از فعل یونانی «هرمینوین» به معنای «تأویل کردن» و اسم «هرمینیا» به معنای «تأویل» گرفته شده است. ریکور پالمر معتقد است که: «نظریه فهم مناسب‌ترین نام برای علم هرمنوتیک است» (پالمر، ۱۳۷۷: ۷۹). در سومین ویرایش فرهنگ بین‌المللی جدید «وبستر» ذیل Hermeneutics می‌خوانیم: «مطالعه اصول روش‌شناختی تأویل و تبیین؛ به‌ویژه: مطالعه اصول کلی تأویل کتب مقدس» (پالمر، ۱۳۷۷: ۱۰) از واژه Interpretation به معنی تعبیر، برداشت، تفسیر، توضیح، ترجمه، اجرا، درمی‌یابیم که «عمل رمزگشایی و فهمیدن معنای اثر، کانون علم هرمنوتیک است» (پالمر، ۱۳۷۷: ۱۴). فردریش آست (مبتکر نظریه دور هرمنوتیکی) معتقد است که علم هرمنوتیک با آن جنبه از عمل فهم مرتبط می‌شود که مرتبط با نظریه آفرینش هنری است، زیرا فهم به معنای تکرار همان عملی است که هنرمند در خلق اثر انجام می‌دهد. از نظر ریکور در مقاله «هرمنوتیک احیای معنا یا کاهش توهم»، هرمنوتیک معنای آشکار ساختن و احیای معنایی دارد که به صورت پیام و ابلاغ و یا همان‌طور که گاه گفته می‌شود به صورت رمزی الهی به ما خطاب می‌شود. در قطب دیگر نظریه‌ای وجود دارد که هرمنوتیک را راز زدایی و کاهش توهم می‌داند. روانکاو، حداقل در تحلیل اول، به دومین قطب هرمنوتیک نزدیک می‌شود. زبان امروزه در موقعیتی است که این امکان دوگانه و انتخاب و رسالت خطیر دوگانه را در خود نهفته است: ۱. زدودن حشو و زوائد گفتار، شکستن بت‌ها، از مستی درآمدن و هوشیار شدن، وقوف کامل به وضع عسرتی که در آنیم؛ ۲. استفاده از مخرب‌ترین و سنت‌شکن‌ترین و «نیهایستی‌ترین» روش‌ها تا رخصت دهیم آنچه زمانی و آنچه هر بار گفته شد و زمانی که معنا به صورت جدید ظاهر گردید و خود را به کامل‌ترین شکل آشکار کرد، لب به سخن بگشاید. به نظر انگیزه‌ای دوگانه به هرمنوتیک جان می‌بخشد: ۱. اشتیاق به شبهه و تعهد به موشکافی و دقت؛ ۲. اشتیاق به گوش فرادادن و تعهد به انقیاد و تسلیم (ریکور، ۱۳۷۳: ۱-۲). پالمر در کتاب علم هرمنوتیک شش تعریف جدید از آن بیان می‌کند: ۱. نظریه تفسیر کتاب مقدس؛ ۲. روش‌شناسی عام لغوی؛ ۳. علم هرگونه فهم زبانی؛ ۴. مبنای روش‌شناختی (علوم انسانی)؛ ۵. پدیدارشناسی وجود و پدیدارشناسی فهم وجودی؛ ۶. نظام‌های تأویل، هم متذکرانه و هم بت‌شکنانه که برای رسیدن به معنای نهفته در زیر اسطوره‌ها و نمادها، مورد استفاده انسان قرار می‌گیرد (پالمر، ۱۳۷۷: ۴۱). لذا هرمنوتیک از فهم آغاز می‌کند و از متن به پیشامتن‌ها و بافتارها می‌رسد و از آن در منظر خواننده فراتر می‌رود.

در تفسیر قرآن و روایات و اقوال مشایخ و واقعه صوفیان و تفسیر داستان‌های رمزی یا عجیب معمول بوده است. تفسیر را کشف قناع (مقنعه از این لغت است) نوشته‌اند یعنی کشف حجاب و تأویل را به اول یعنی به اصل برگرداندن معنی کرده‌اند؛ یعنی نیت گوینده را کشف کردن. منتها این نیت مؤلف را لا محاله تا حدودی نیت خواننده تعیین می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۳۴). از جمله نکات مهم بحث، نسبت تفسیر با تأویل و تعبیر است. از تفسیر باید به‌سوی تأویل حرکت کرد؛ یعنی مبدأ تأویل، تفسیر است. تفسیر به ساختار عینی و دلالت‌های مورد قبول عموم می‌پردازد ولی تأویل، ارجاع متن به واقعه و رخدادی است. نسبت تفسیر با تأویل، عام و خاص بوده و تفسیر اعم از تأویل است.

هرمنوتیک و نظریه هنر

نیکلاس دیوی^{۳۸} در هرمنوتیک و نظریه هنر، هدف هرمنوتیک معاصر را بازایی صدای آن دسته از آثار هنری توصیف کرده است که از گذشته‌های دور و از فرهنگ‌ها مختلف به‌جامانده‌اند. او معتقد است این دسته از آثار به‌راحتی قابل فهم نیستند و معماگونه و مبهم به نظر می‌رسند (ساسانی، ۱۳۸۳: ۳۱۱-۳۱۲). علی‌اصغر قره‌باغی در کتاب هنر نقد هنری، نقش هرمنوتیک را در نقد هنری بسته به منتقد آن می‌داند و معتقد است: «در آغاز قرن بیستم، منتقد هنری نقش فیگور اصلی در تولید هنر را به عهده داشت، به انحاء گوناگون در پیوند با رویدادهای فرهنگی، «فرهنگ مخاطب» را شکل داد و سبب شد که تأکید ورزیدن‌های بی‌حد و حساب بر فردیت و شخصیت هنرمند، جای خود را به بحث کردن درباره پیچیدگی‌های اثر هنری بدهد. ذهنیت گرایی افراط‌آمیز هنرمند، سبب شده بود تا همواره مخاطب هنر، خود را نیازمند یک میانجی بداند که اثر هنری را برایش تعبیر و تفسیر کند و همین تعبیر کننده بود که در نهایت اهمیتی فراتر از خود هنرمند و اثر هنری پیدا کرد» (قره‌باغی، ۱۳۸۸: ۱۶۸).

مهیر شاپیرو^{۳۹} نیز یکی از منتقدانی بود که با نوشته‌های خود بخشی از نقد هنری نیمه نخست قرن بیستم را شکل بخشید. او با اشاره به بحث هیدگر درباره پوئین‌های ونگوگ، معتقد بود نقد هنر باید مبتنی بر اثر باشد و منتقد نباید ذهنیات و پنداشت‌های خود را بر اثر تحمیل کند. شاپیرو با حسرت درباره نقد هیدگر نوشت: «افسوس که فیلسوف خودش را گول می‌زند. برداشت او از این اثر ونگوگ، به یک سلسله ارتباطات برانگیزنده در پیوند با روستاییان و خاک که نقاشی آن را تأیید نمی‌کند، محدود مانده است. همدلی ظاهری او نمی‌تواند بر زمینه‌ای محکم استوار باشد و آنچه بیان کرده زاییده تصورات اوست. هایدگر ذهنیات خود را بر پرده نقاشی فرو تابانده است، اما در برخورد با این اثر، هم خیلی کم از تجربیات خود استفاده کرده است و هم خیلی زیاد» (قره‌باغی،

آنها را رمزگشایی کرد (احمدی، ۱۳۷۷: ۱۰-۱۱). برای تفسیر چیزی کافی است که مرادف آن را که اندکی شناخته‌تر باشد، ذکر کنند. به نظر تفاوت تفسیر و تأویل این مهم است که تفسیر در توضیح الفاظ و تأویل در توضیح معانی به کار می‌رود تا ظاهر و باطن عبارات را باهم فرق دهد و یا معنی ظاهری را نادیده می‌گیرد و به معنی باطنی آن توجه دارد. هدف و مقصود از تفسیر فهمیدن و فهماندن و درک معقولیت شیء است. تفسیر یا توضیح حقیقت علم این است که اثبات کنیم که این حقیقت، مندرج در حقایق شناخته‌شده دیگر است و یا این حقیقت، لازمه مبادی بدیهی ضروری است (صلیبا، ۱۳۶۶: ۲۰۶، ۲۴۳، ۲۴۴). در هرمنوتیک، کتاب و سنت تفسیر، مشمول اصلی کلی از دانش Hermenutic یعنی ابتناء تفسیر و فهم متون بر پیش فهم‌ها، علائق و انتظارات مفسر بوده است (شبستری، ۱۳۷۵: ۸). به گفته نیچه تأویل نامحدود است. تلاش برای یافتن معنایی غایی و دست نیافتنی، به پذیرش انحراف یا لغزش بی‌پایان معنا می‌انجامد (نیچه و دیگران، ۱۳۷۹: ۲۷۹).

بنابراین به نظر می‌رسد، تأویل مرحله‌ای پس از تفسیر است. پس از توضیح الفاظ به معنی آنها پرداخته می‌شود؛ و این مبحث عنوان می‌شود که آیا هر لفظ یا حتی هر شکل به معنای ظاهری خود اشاره دارد یا اینکه این شکل یا لفظ نمادی است برای راهنمایی مخاطب به شیء دیگر. لذا مخاطب در تأویل دائم در حال رمزگشایی است. احمدی نیز تفسیر را بیان معناهای ظاهری متن و اثر هنری می‌داند و هدف از آن را درک دقیق‌تر معنای اثر ذکر می‌کند. اما تأویل را بازگرداندن چیزی به اول می‌داند و معتقد است که تأویل رسیدن به سرچشمه هر چیز است و تأویل متنی کوششی است برای راه‌یابی به معنای باطنی هر حکایت (احمدی، ۱۳۸۹: ۵۰۵). مفسرین قرآن نیز، میان تفسیر قرآن با تأویل آن تفاوت قائل می‌شوند: برخی تفسیر قرآن را همان معنی ساده و روشن آن‌که هر عالم به لغت عربی آن را می‌فهمد و اجازه دارد که معنا را از آن استنباط کند و در آن ببیند و در کتاب تفسیر خود بنویسد می‌دانند ولی تأویل قرآن را معنی باطنی و مکنون آن می‌دانند و معتقدند که همه کس اجازه دست‌درازی به‌سوی آن را ندارند. آنها معتقدند تأویل قرآن تنها منحصر به پیغمبر اکرم و ائمه معصومین^(ص) است که قرآن در خانه آنها نازل شده و به وحی و الهام الهی به آن تأویل رهبری شده‌اند. ایشان هرچه درباره قرآن گویند از تفسیر و تأویل حق است و مورد قبول و در نتیجه کلمه‌ای هم در تأویل از دیگران پذیرفته نیست (رازی، اصول کافی ج ۱: ۲۷۸ و ۲۷۹). پس هرمنوتیک یا علم تفسیر، حکمه‌التفسیر، فلسفه تفسیر، روشی برای درک معنا یا معانی پدیده‌هاست. دو واژه تأویل و تعبیر در ذیل تفسیر معانی خاصی پیدا می‌کنند. گفته می‌شود در فرهنگ ما همیشه نوعی از هرمنوتیک عملی (نه نظری)

مشاهده می‌شوند؛ بنابراین، هرمنوتیک شرایط فهم را موردبررسی قرار می‌دهد و به قول فرهاد ساسانی در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر بافت متنی بر معنای متن»: «معنا به شکلی پویا در نتیجه بینا کنش عامل‌های گوناگونی چون متن، ذهنیت خواننده یا شنونده، بافت متنی، بافت موقعیتی و بافت فرهنگی- اجتماعی، هر بار تولید و درک می‌شود. در واقع، معنا برآیند همه این نیروهاست که به شکل تفسیر فهمنده متن بروز می‌کند» (ساسانی، ۱۳۸۹: ۱۰۹).

هرچند که دیوی معتقد است: هرمنوتیک به راحتی در قالب نظریه هنر قرار نمی‌گیرد؛ و باعث تأملات نظری ژرفی درباره تجربه هنر می‌شود، اما نظریه خاص برای هنر به دست نمی‌دهد. هرمنوتیک معاصر کاملاً متوجه نیروهایی است که در تجربه ما از هنر رخ می‌دهد. اثر هنری یک طرف گفت‌وگو در نظر گرفته می‌شود که خطابش به ماست و توجهمان را می‌طلبد؛ بنابراین، زیبایی‌شناسی هرمنوتیک به نظری سازی هنر به شکل بیان روح زمان یا نمونه‌ای از بازنمایی اجتماعی- سیاسی نمی‌پردازد. پیامدهای این نظری‌سازی روشن است. اثر هنری تا حد چیزی ثانوی تقلیل پیدا می‌کند. شاهدهی می‌شود برای چیزی وای خود. «ابزار توضیح» یا شاهدهی برای یک نظر گسترده‌تر. به عبارت دیگر اهمیت اثر هنری نه به خاطر خودش بلکه به خاطر شاهد بودن آن است. هرمنوتیک حتی حکایت از پوچی کل نظریه هنر دارد، چون هر اثر هنری همیشه فراتر از محدوده نظری می‌رود و در نتیجه از آن می‌گریزد. تفکر هرمنوتیک، به جای انقیاد اثر در یک الگوی نظری، می‌کوشد شرایطی را ایجاد کند که آن اثر بتواند به شکلی مستقیم‌تر مفروضات تفسیری ما را به چالش گیرد. اگر هرمنوتیک شرایطی را می‌جوید که به اثر هنری اجازه می‌دهد (دوباره) سخن بگوید، پس خودشناسی ما را بررسی می‌کند (ساسانی، ۱۳۸۳: ۳۱۵-۳۱۶).

بابک احمدی نیز بر این نکته صحه گذاشته و پا را فراتر از این نیز می‌گذارد و عنوان می‌کند که «اثر هنری بیانگر حقیقتی است که هرگز به آنچه آفریننده‌اش خواسته است، تقلیل نمی‌یابد. شاید هنرمند آفریننده، تنها معاصران خویش را مخاطب قرار دهد، اما هستی راستین اثر هنری در آن چیزهاست که می‌تواند بگوید و این توازن فراسوی مرزهای تاریخی می‌رود حضور اثر هنری در افق دوره‌های گوناگون اشکال متفاوت و متعارضی را پدید می‌آورد. تأویل‌هایی که به گونه‌ای محدود و نسبی درست هستند» (احمدی، ۱۳۸۹: ۵۸۳). او محدوده اثر هنری را از تصورات هنرمند نیز فراتر می‌داند؛ و معتقد است این اثر برای سالیان دراز می‌تواند مخاطبان متفاوتی داشته باشد؛ و به گونه‌ای دیگر با آنها در تعامل باشد؛ اما قره‌باغی اصالت را از اثر هنری به نقد آن و مخاطب می‌دهد و معتقد است که «هیچگاه در طول تاریخ، هیچ اثر و پدیده‌ای که دارای معنا و اهمیت ذاتی باشد و یا از ارزش‌های

۱۳۸۸: ۱۲۴). به نظر شاپیرو، هایدگر نظریات شخصی خود و یا به عبارتی پیش‌داوری‌های خود را درباره این تابلو در نقد این اثر وارد کرده است. به گونه‌ای که او این نقد را زائیده تفکرات منتقد (هرمنوتیک) می‌داند و معتقد است که منتقد به اثر وفادار نیست و خود اثر نیز داوری‌های او را رد می‌کند؛ یعنی نقد اثر نتوانسته است از صورت اثر به باطن آن برسد. همان چیزی که پیروان نقد هرمنوتیک، چه کلاسیک و چه مدرن همواره در پی دست یازیدن به آن بودند. سؤالی که همیشه منتقدان نقد هنری در پی رسیدن به آن هستند این مهم است که ملاک تشخیص تفسیر معتبر از تفسیری که زائیده تفکرات منتقد است چیست؟ آیا در تفسیر آثار هنری، مانند متن لزوماً باید به دسته‌بندی گذشته وفادار بود و منتقد توجه به آفریننده اثر (مؤلف محوری) و خود اثر (متن محوری) را مبنای نقد قرار دهد. یا اینکه چون دوران مدرن یکسره مخاطب محور بوده و به فرضیات و اندیشه‌های مخاطب بیش از اثر هنری توجه کرد. لذا باید نگاهی انتقادی به تاریخچه هرمنوتیک و چگونگی بهره‌مندی از آن در نقد آثار هنری کرد؟

در مواجهه با «معنا» رویکردهای علم هرمنوتیک یکی از حوزه‌های مهم معناشناسی است. در معناشناسی هرمنوتیک معنا محصول فهم متن بر اساس ساختار توصیف، تفسیر و تأویل است. آنچه در رویکرد هرمنوتیک به معنا شکل می‌گیرد، باورمندی آن به فهمی است که از طریق خوانش اثر در شکل‌های اثر محور، مؤلف محور و مخاطب محور، شکل می‌گیرد. در علم هرمنوتیک معنا حاصل فهم است و واژه مترادف آن «تأویل» است که از خلال توصیف و تفسیر و با آشنایی و نزدیک شدن به آنچه موضوع فهم است، ظاهر می‌شود. فهم مبتنی بر درک و درک مبتنی بر ارتباط است و چنانچه این رابطه در پس خوانش متن، برقرار نشود، تأویل (دستیابی به معنای حقیقی اثر) رخ نمی‌دهد. آشکار کردن معنای حقیقی و تحقق فهم، به معنای ایجاد یک رابطه سه سویه میان متن، مؤلف و مخاطب است و در خوانش متن‌ها یا آثار هنری، معنا هنگامی آشکار می‌شود که این رابطه چند سویه برقرار شود. هرچند هرمنوتیک جدید بر مخاطب محوری و معناهای متکثر متن تأکید دارد و فهم را منوط به مؤلفه‌های زمانی و مکانی متغیر می‌داند. آنچه در رویکردهای دیگر و هرمنوتیک به تأویل متون جالب توجه است، تشابه‌هایی است که واضعان آن جهت حصول معنا در متن به آن معتقدند. متن محوری آن، با ساختارگرایی فرمی یکسان می‌آید؛ مؤلف محوری هرمنوتیک که بر قصدمندی و کارکرد تکیه دارد و به بررسی بافت‌ها می‌پردازد، در جامعه‌شناسی دیده می‌شود و رویکردهای بینامتنی را آشکار می‌کند. مخاطب محوری که از سویی بر متکثر بودن معناها و از دیگر سو به بافت‌های تکثر معانی می‌پردازد، در رویکردهای امروزی‌تر چون معناشناسی مخاطب محور و پس‌اساختاری

فرو می‌روند و همدیگر را در بر می‌گیرند. نیچه نیز این رویکرد را تقویت و آن را به فلسفه تفسیرها تبدیل کرد که بر اساس آن، اثر چیزی بیشتر یا کمتر از تمامیت تفسیرها نبود. این امر به این نظر گادامر منتج می‌شود که یک اثر ممکن است به لحاظ زیبایی شناختی تمام انگاشته شود، اما هرگز کامل نمی‌شود (ساسانی، ۱۳۸۳: ۳۱۷). «نیچه با ارزش‌ها همچون اشکال بیانی قدرت و ضعف خواست قدرت که باید تأویل شوند، برخورد می‌کند. همچنین از نظر نیچه زندگی، خود، تأویل است. در نتیجه فلسفه تبدیل به تأویل تأویل‌ها می‌شود» (نیچه و دیگران، ۱۳۷۹: ۱۲۲). بنابراین باید این نکته همواره در نظر گرفته شود که ۴. معماگونه‌ی آثار هنری دقیقاً همان چیزی است که در مورد هنر دارای ارزش است. هنر همواره در برابر محدودیت‌های فهم انسانی که منجر به محدودیت‌های نظری آن می‌شود مقاومت می‌کند و با این وسیله برای ما این امکان را فراهم می‌آورد که هم هنر و هم خودمان را بیشتر بشناسیم. لذا ۶. فهم اثر هنری از درک نیت‌های بیان‌شده هنرمند هم فراتر می‌رود. ممکن است ما شیوه ساخت آثار تاریخی را دوباره مطرح کنیم اما مسلماً دیگر آن را چون انسانی متعلق به آن سده درک نمی‌کنیم؛ زیرا شرایط و محیط پدید آمدن اثر و نحوه تعامل هنرمند با اثر و جامعه دیگر در شرایط کنونی (آنجا که منتقد در آن قرار دارد) قابل بازسازی نیست. شاید زیبایی نیت هنرمند آموزنده باشد، اما تمامی معنای یک اثر در دست یابی به آن محقق نمی‌گردد. اهمیت یک اثر به اثرات بعدی آن بر شیوه فهم بعدی موضوع نیز می‌تواند دیده شود، اثراتی که اگر آنها را منحصر به نیت هنرمند کنیم، هرگز آنها را نمی‌بینیم (ساسانی، ۱۳۸۳: ۳۱۷). بنابراین ۷. هرمنوتیک نه می‌گوید هنر زبان است و نه اینکه عملکردهای هنر را می‌توان به واژه‌ها فروکاست (همان: ۳۱۶-۳۱۸). «گادامر معمولاً از poesi (سخن زیبایی‌شناسیک، ارزشیابی اثر هنری) یاد کرده و همواره از معنای محدود «نظریه ادبی» پرهیز کرده است. مکالمه میان اثر هنری و تأویل کننده اثر، آنجا امکان‌پذیر است که تأویل کننده در چارچوب قاعده‌های زیبایی‌شناسیک بیندیشد و «اثرپذیر» باشد. به این اعتبار نقادی خود سخنی زیبایی‌شناسیک است (احمدی، ۱۳۸۹: ۵۷۹). گادامر در مقاله‌ای به سال ۱۹۶۴ با عنوان «زیبایی‌شناسی و هرمنوتیک» نوشت، وظیفه هرمنوتیک را ایجاد پلی میان اندیشه‌ها بیان کرد و اثر هنری را بیرون از قلمرو هرمنوتیک قرار داد، چراکه مستقیم و بی‌نیاز به هر میانجی، با ما حرف می‌زند و گونه‌ای همدلی با ما برقرار می‌کند، گویی ذره‌ای فاصله با ما ندارد و هر شکل تماس و مکالمه با آن در حکم تماس و مکالمه با خود ماست (احمدی، ۱۳۸۹: ۵۸۳).

نتیجه‌گیری

با توجه به تعاریف هرمنوتیک بین نظریه‌پردازان هرمنوتیک سنتی

صوری و زیبایی‌شناختی فطری برخوردار باشد وجود نداشته است؛ اغلب آثار هنری به سبب دیده شدن و به‌جا آورده شدن اهمیت و اعتبار می‌یابند و با هر بار دیده شدن و دریافت شدن، بازآفرینی هم می‌شوند. تاریخ و شرایط زمان و مکان بر فرآیند دیده شدن تأثیر می‌گذارد و بنابراین حتی روابط فرمال میان اجزای اثر هنری هم با گذشت زمان دستخوش دگرگونی می‌شود چه رسد به محتوای اثر» (قره‌باغی، ۱۳۸۸: ۲۵۸). لذا به‌طور کلی می‌توان گفت که قاعده و رمز و راز ماندگاری اثر هنری در طول تاریخ ابتدا آن بوده است که اثر اول از سوی گروهی هرچند اندک پذیرفته شود، سپس منتقدانه تحلیل شود. بعد از سوی سنت‌گرایان و نویسندگان مردود شناخته شود و بعد از بسیاری جهات، از جمله وجه ایدئولوژیکی، برای آن گریبان پاره کنند. این فرآیند دست‌کم در دوران مدرن تجربه شده است (قره‌باغی، ۱۳۸۸: ۲۷۳). از نظر قره‌باغی حتی روابط فرمال در اثر هنری در نقدهای هرمنوتیک و تأویل‌هایی که از اثر می‌شود دستخوش تغییرات می‌شوند و اثر هنری بالذاته هیچ دخل و تصرفی در آن ندارد. در صورتی که در نقد هرمنوتیک ملاک معتبر و نامعتبر بودن تفسیرها خود اثر است. خواه این اثر متن باشد خواه تابلویی نقاشی. بابک احمدی در این مورد می‌نویسد که «روش قطعی و نهایی در بررسی متن زیبایی‌شناسیک وجود ندارد. هر لحظه را می‌توان با نسبت‌های میان رمزگان شناخت؛ یعنی هر متن به‌گونه‌ای کنشگر، روش بررسی خود را پدید می‌آورد» (احمدی، ۱۳۷۱: ۲۱۱).

رویکردهای هرمنوتیک به هنر

از نظر دیوی زیبایی‌شناسی هرمنوتیک به عنوان جهانی از دیدگاه‌های تفسیری، به ما امکان شناخت یکی از ابعاد اثر هنری را می‌دهد؛ و برای تفسیر آثار هنری باید به این موارد توجه داشت: ۱. هنر و تبدیل امور واقعی، از این منظر «هنر دنیای معین را بازنمایی، رونگاری یا دروغ‌پردازی نمی‌کند بلکه اجازه می‌دهد چیزی که درون این دنیاست کامل‌تر بیان شود یا تحقق یابد» (ساسانی، ۱۳۸۳: ۳۱۶)؛ ۲. آثار هنری را باید به شکل پرسش فهمید، یعنی هنر را با ارائه پاسخ‌هایی دیداری به مضمون‌ها و موضوع‌های شکل گرفته در تاریخ فهمید. لذا مضمون‌ها هیچگاه با یک اثر تمام نمی‌شوند و امکان تعامل و گفت‌وگو را میسر می‌کنند. تعامل هرمنوتیک با اثر هنری صرفاً به معنای ارزیابی یک موضوع نیست، بلکه بدین معنا است که از طریق تفسیر (درگیر شدن با) آن، چیزی را که هنوز درون آن بیان می‌شود، باز کنیم و بدین وسیله راه‌هایی می‌گشاییم تا مفسران آینده قادر باشند در آنها سیر کنند (ساسانی، ۱۳۸۳: ۳۱۶-۳۱۷)؛ لذا ۳. فهم هنر متکی بر تاریخ‌مندی بیان است؛ و ۴. اثر هنری را نمی‌توان از تمامیت تفسیرها جدا کرد. از نظر این دیدگاه اثر چون مجموعه‌ای از لایه‌هایی از دیدگاه‌های ذهنی است که در یکدیگر

پی‌نوشت‌ها

۱. تفسیر اصطلاحی است مآخوذ از فعل hermeneuein که خود دو معنای اساسی دارد: فن بیان (اظهارکردن، گفتن، تأکیدکردن بر چیزی) و تفسیر.
2. Hermeneuein
3. Hermes
۴. پژوهشنامه فرهنگستان هنر. (نقد هرمنوتیک هنر)). زمستان ۱۳۸۷. شماره ۱۱. تهران. صفحه ۳۱ از ۳۰-۴۳.
۵. Saint Augustine (۳۴۵-۴۳۰) فیلسوف و اندیشمند مسیحیت در قرون وسطی که شکل دهنده مسیحیت غربی بود.
۶. Thomas Aquinas (۱۲۲۵-۱۲۷۴) فیلسوف و متاله مسیحی که فلسفه ارسطویی را با مسیحیت تلفیق کرد.
۷. Sainte Therese d. Avila (۱۵۱۵-۱۵۸۲) قدیس مسیحی، نویسنده و دین‌شناس اسپانیایی، از خانواده‌ای اشرافی بود.
۸. Saint Jean de La Croix (۱۵۴۲-۱۵۹۱) قدیس و اصلاحگر مسیحی اسپانیایی که متون عرفانی‌اش محبوبیت زیادی پیدا کرد.
۹. Marsile Ficin (۱۴۳۳-۱۴۹۹) اومانیست و نوافلاطونی ایتالیایی.
۱۰. Johann Conrad Dannhauer (۱۶۰۳-۱۶۶۶) الهیدان ارتدوکس لوتری و معلم بود.
۱۱. Johann Martin Chladenius (۱۷۵۹-۱۷۱۰) فیلسوف، متکلم و مورخ آلمانی که به عنوان یکی از بنیان‌گذاران هرمنوتیک شناخته می‌شود.
۱۲. Friedrich Schleiermacher (۱۷۶۸-۱۸۳۴) الهیدان و فیلسوف آلمانی که در تکامل نقد هرمنوتیک تأثیر بسزایی داشت.
۱۳. Wilhelm Dilthey (۱۸۳۳-۱۹۱۱) مورخ، جامعه‌شناس، روانشناس و فیلسوف آلمانی است که تأثیر بسزایی در تکامل هرمنوتیک داشت.
۱۴. Edmund Husserl (۱۸۵۹-۱۹۳۸) از فیلسوفان آلمانی-اتریشی مهم و تأثیرگذار سده بیستم و بنیانگذار پدیدارشناسی بود.
۱۵. Martin Heidegger (۱۸۸۹-۱۹۷۶) فیلسوف و متفکر آلمانی که مباحث مهمی درباره وجود و دازاین مطرح کرد.
۱۶. Hans-Georg Gadamer (۱۹۰۰-۲۰۰۲) فیلسوف و متفکر آلمانی که نویسنده اثر معروف حقیقت و روش بود.
۱۷. Hans Robert Jauss (۱۹۲۱-۱۹۹۷) چهره دانشگاهی آلمانی و مبدع نظریه دریافت است.
۱۸. Wolfgang Iser (۱۹۲۶-۲۰۰۷) زبان‌شناس آلمانی و از نظریه پردازان اصلی نقد واکنش خواننده بود.
۱۹. Paul Ricœur (۱۹۱۳-۲۰۰۵) فیلسوف فرانسوی که به توصیف پدیدارشناسی با هرمنوتیک پرداخت.
۲۰. Paul Michel Foucault (۱۹۲۱-۱۹۷۷) فیلسوف، روان‌شناس، تاریخدان، باستان‌شناس اندیشه، متفکر و جامعه‌شناس فرانسوی بود.
۲۱. جهت مطالعه بیشتر به گروندن، ژان: (۱۹۵۵) هرمنوتیک، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، ۱۳۹۱، چاپ اول، تهران، نشر ماهی. صفحه ۴۲ مراجعه شود.
۲۲. Emilio Betti (۱۸۹۰-۱۹۶۸) حقوق‌دان، محقق، فیلسوف و الهی‌دان ایتالیایی که بیشتر به علت مطالعاتش در هرمنوتیک شناخته می‌شود.
۲۳. پژوهشنامه فرهنگستان هنر (نقد هرمنوتیک هنر). زمستان ۱۳۸۷. شماره ۱۱. تهران. صفحه ۳۹-۴۰. بیتی چهار قاعده برای تفسیر در نظر می‌گیرد: ۱. باور به استقلال موضوع: اثر را باید بر حسب ارتباطش با ذهنیتی که در آن متبلور شده، تفسیر کرد؛ ۲. سازگاری معنایی: ارتباط جزء با کل، ارتباط اثر با نظام فرهنگی آن. ۳. فعالیت فهم: بازسازی ذهنیت مؤلف در ذهنیت مفسر (توجه به ذهنیت مفسر)؛ و ۴. تناسب معنا در فهم: سازگاری معنای فهم شده توسط مفسر با آنچه از موضوع دریافت کرده است. (همان، ۴۰)
۲۴. Jurgen Habermas (۱۹۲۹) جامعه‌شناس، فیلسوف و نظریه‌پرداز اجتماعی معاصر و وارث مکتب فرانکفورت است.
۲۵. پژوهشنامه فرهنگستان هنر (نقد هرمنوتیک هنر). زمستان ۱۳۸۷. شماره ۱۱. تهران. صفحه ۳۸ از ۳۰-۴۳.
۲۶. Julia Kristeva (۱۹۴۱) فیلسوف، منتقد ادبی، روان‌کاو، فمینیست و رمان‌نویس بلغاری-فرانسوی است.
۲۷. Roland Barthes (۱۹۸۰-۱۹۱۵) نظریه‌پرداز ادبی، منتقد و فیلسوف فرانسوی، که بیشتر به خاطر تجزیه و تحلیل سیستم‌های نشانه‌ای شناخته می‌شود.
۲۸. پژوهشنامه فرهنگستان هنر (نقد هرمنوتیک هنر). زمستان ۱۳۸۷. شماره ۱۱. تهران. صفحه ۳۶-۳۷ از ۳۰-۴۳.
۲۹. پژوهشنامه فرهنگستان هنر (نقد هرمنوتیک هنر). زمستان ۱۳۸۷. شماره ۱۱.

و مدرن و هرمنوتیک سده بیستم می‌توان به این نتیجه کلی رسید که: هرمنوتیک به طور اخص، نه صرفاً معطوف به مؤلف است، نه خواننده و نه متن، بلکه نقد هرمنوتیک هم معطوف به هنرمند مؤلف است، هم به متن (اثر هنری) و هم به مخاطب. همچنین جهت‌دستیابی به تفسیر و در نهایت تاولیل و فهم یک اثر بایسته است بافتارهای پیشامتنی مکان و زمان و بینامتن‌های اثر را نیز در خوانش و رسیدن به حقیقت اثر در نظر گرفت. در این میان حتی تجربه زیسته هنرمند، آثار گذشته او و روند شکل‌گیری اثر در خوانش هرمنوتیک جهت‌دستیابی به نقدی متناسب با اثر مهم تلقی می‌شوند. در نقد هرمنوتیک آثار هنری هر نوع مضمون‌سازی تفسیری اثر باید مؤید دیدگاه هنرمند باشد. زیرا تفسیرهای ممکن از یک اثر بی‌پایان است و اثر و مؤلف جایگاهی مهم در نقد هرمنوتیک دارند. همچنین بافتار، پیشامتن‌ها و زمینه‌های اثر چون شرایط اجتماعی و فرهنگی و اطلاعات مخاطب در شیوه تفسیر تأثیر مهمی دارند. هرچه از متن یا اثر هنری خوانش‌های بیشتری صورت گیرد و همه جنبه‌های شکل‌گیری آن مورد بررسی قرار گیرند، تفسیری که مخاطب از آن به دست می‌آورد انطباق بیشتری با متن و اثر دارد. لذا در تأیید تفسیر درست و نادرست این خود متن و اثر است که پذیرای تفسیرهای درست و نغی‌کننده تفسیرهای غلط است. بنابراین بدون اندیشه‌ای تفسیری که ریشه در دنیای هنرمند یا شهود او دارد - که بسط می‌یابد و تفسیرها را در بر می‌گیرد - هرگونه مضمون‌سازی هرمنوتیک انتزاعی و عقیم باقی می‌ماند و در نتیجه، یک اثر هنری در سکوت مفروضات بیان‌نشده‌اش حبس می‌شود. مفسر در اولین تماس با متن، لایه نخستین متن و ساختار کلی و دلالت‌های معنایی عام آن را تفسیر می‌کند و در مرحله بعد می‌کوشد تا معناهای پنهان متن را که در ساختار کلی متن، ظهوری مستقیم و مشهود ندارند، کشف کند. لذا نظریه‌پرداز هرمنوتیک با مشارکت متواضعانه و کشاندن پیچیدگی‌های درون اثر هنری به عرصه، حضوری کامل از اثر ارائه می‌دهد و به نظر این مسئله مهم در هرمنوتیک به هنرمند امکان بازاندیشی در مفروضات نیندیشیده اثر را می‌دهد. لذا، هرمنوتیک پلی است که انسان امروز را با ودایع و میراث فرهنگی - هنری پیوند می‌دهد و امکان درک گذشته را در افق زمانی اکنون، فراهم می‌کند. هر فهمی، از بطن تفسیر متولد می‌شود و تفسیر به‌نوبه خود موجبات توسعه و تکامل فهم را فراهم می‌سازد. اثر هنری به محض به وجود آمدن حتی برای هنرمند مؤلف نیز تفسیری نو ایجاد می‌کند و از درک نیت‌های بیان‌شده او فزاینده می‌رود. شاید این نکته کمی اغراق‌آمیز به نظر آید؛ اما مفسر آثار هنری، به نظر آگاهانه‌تر از هنرمند و زمانه آن قادر به تفسیر اثر باشد. زیرا مفسر اثر را در یک روند تاریخی و در جریان شدن آن نظاره می‌کند؛ امکانی که به نظر برای هنرمند و مخاطبان روزگار او میسر نبوده است.

تهران. صفحه ۳۸ از ۳۰-۴۳
 ۳۰. Jacques Derrida (۱۹۳۰-۲۰۰۴) فیلسوف الجزایری-فرانسوی و پدیدآورنده فلسفه ساختارشکنی است.
 ۳۱. Difference: اشاره به تفاوت کاذب میان نشانه و معنا و تعویق بی پایان دسترسی به معناست. (چون ما نمی‌توانیم از قلمرو نشانه‌ها خارج شویم) چیزی را معنا کردن، به گونه‌ای خودکار نشان می‌دهد که معنا خود آن چیز نیست. (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۸۷)
 ۳۲. Richard Rorty (۱۹۳۱-۲۰۰۷) فیلسوف آمریکایی و نظریه پرداز تاریخ فلسفه و فلسفه تحلیلی معاصر بود.
 ۳۳. Gianni Vattimo (۱۹۳۶) نویسنده، فیلسوف و سیاستمدار ایتالیایی است.
 ۳۴. Georg Anton Friedrich Ast (۱۷۷۸-۱۸۴۱) نظریه پرداز و فیلسوف آلمانی بود.
 ۳۵. Eric E. D. Donald Hirsch (۱۹۲۸) معلم، منتقد ادبی و نظریه پرداز آمریکایی است.
 ۳۶. August Böck (۱۷۸۵-۱۸۶۷) محقق کلاسیک و باستانی آلمانی که در الهیات و زبان‌شناسی فعالیت داشت.
 ۳۷. Dasein / دازاین واژه‌ای آلمانی است که به «برجاستی» (آلمانی: da - آنجا - sein - بودن یا هستی) ترجمه شده است. این واژه در فارسی در بیشتر موارد ترجمه نمی‌شود و به همان صورت دازاین آورده می‌شود. این واژه در انگلیسی هم اغلب «Existence» ترجمه شده است. دازاین یک مفهوم اساسی در فلسفه مارتین هایدگر به ویژه در کتاب معروف وی، هستی و زمان است. هایدگر عبارت دازاین را برای اشاره به تجربه «بودن» که مختص به انسان است، استفاده می‌کرد. بدین معنی که دازاین یک شکل از بودن است که از مسائلی همچون «شخص»، «مرگ» و معضل یا پارادوکس «زندگی در ارتباط با دیگر انسان‌ها درحالی که در نهایت با خود تنها است»، آگاه بوده و باید با آنها مواجه شود. برای اطلاعات بیشتر ر.ک.: هستی و زمان، مارتین هایدگر، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی، ۱۳۸۹/هستی و زمان، مارتین هایدگر، ترجمه سیواش جمادی، (ویراست دوم)، تهران: انتشارات ققنوس، ۱۳۸۹.
 ۳۸. Nicholas Davey (۱۹۵۰) فیلسوف معاصر انگلیسی. شهرت او بیشتر به دلیل تخصصش در زیبایی‌شناسی، هرمنوتیک و کارش در مورد هانس گنورگ گادامر است.
 ۳۹. Miriam Schapiro (۱۹۲۳-۲۰۱۵) هنرمند و منتقد آمریکایی، دارای شش دکترای افتخاری از کشورهای مختلف است.
 احمدی، بابک (۱۳۸۰)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز
 پالمر، ریچارد (۱۳۷۷)، *علم هرمنوتیک*، ترجمه محمد سعید حنائی کاشانی، تهران: انتشارات هرمس.
 جمعی از نویسندگان (۱۳۸۷)، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر* (نقد هرمنوتیک هنر)، زمستان ۱۳۸۷. شماره ۱۱. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
 دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۳)، *لغت‌نامه*، انتشارات مجلس شورای اسلامی.
 دیوی، نیکلاس (۲۰۰۲)، *هرمنوتیک و نظریه هنر*، ترجمه فرهاد ساسانی (۱۳۸۳)، *مجله زیبایی‌شناخت*، فروردین ۱۳۸۳، شماره ۱۰، صص ۳۱۱-۳۲۲.
 رازی، کلینی (ابی جعفر محمد بن یعقوب بن اسحاق، (۳۲۸-۳۲۹ هجری)، *اصول کافی*، جلد اول، ترجمه سید جواد مصطفوی خراسانی، تهران: انتشارات دفتر نشر فرهنگ اهل بیت علیهم السلام، (بی تا).
 ریخته گران، محمدرضا (۱۳۸۷)، *هنر از دیدگاه مارتین هایدگر*، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
 ریکور، پل (۱۹۸۱-۱۹۸۲)، *زندگی در دنیای متن (شش گفت‌وگو، یک بحث)*، ترجمه بابک احمدی (۱۳۷۳)، تهران: نشر مرکز.
 _____ (۱۳۸۳)، «احیای معنا یا کاهش توهم»، ترجمه هاله لاجوردی، *مجله/رغنون*، انتشارات اسلامی، شماره ۳، تهران، صص ۱-۱۰.
 ساسانی، فرهاد (۱۳۸۹) «تأثیر یافت متنی بر معنای متن»، دو فصلنامه علمی پژوهشی *زبان‌پژوهی* دانشگاه الزهراء، سال دوم، شماره ۳، صص ۱۰۹-۱۲۴.
 شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، *نقد ادبی*، تهران: نشر میترا.
 صلیبا، جمیل (۱۳۶۶)، *فرهنگ فلسفی*، ترجمه منوچهر صانعی دره بیدی، تهران: انتشارات حکمت.
 قرباغی، علی اصغر (۱۳۸۸)، *هنر نقد هنری*، تهران: انتشارات سوره مهر (حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی).
 مجتهد شبستری، محمد (۱۳۷۵)، *هرمنوتیک کتاب و سنت*، تهران: طرح نو.
 معین، محمد (۱۳۶۳)، *فرهنگ فارسی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.
 «نقد هرمنوتیک هنر» (۱۳۸۷)، *پژوهشنامه فرهنگستان هنر*، شماره ۱۱، تهران، صص ۳۰-۴۳.
 نوروزی طلب، علیرضا (۱۳۸۶) «پرسش از چستی هرمنوتیک، تحلیل و بررسی مسائل آن»، *مجله باغ نظر*، بهار و تابستان ۱۳۸۶، شماره ۷، صص ۶۱-۹۲.
 نیچه و دیگران، (۱۳۷۹)، *هرمنوتیک مدرن، گزینه جستارها*، ترجمه بابک احمدی، مهرا مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر مرکز.
 هولاب، رابرت (۱۳۸۳)، *یورگن هابرماس نقد در حوزه عمومی*، ترجمه حسین بشریه، تهران: نشر نی.
 واعظی، احمد (۱۳۸۰)، *درآمدی بر هرمنوتیک*، تهران: پژوهشکده فرهنگ و اندیشه معاصر.

فهرست منابع

آدامز، لوری (۱۳۹۰)، *روش‌شناسی هنر*، ترجمه علی معصومی، تهران: چاپ نظر.
 آن دالوا (۱۳۹۴)، *روش‌ها و نظریه‌های تاریخ هنر*، ترجمه آناهیتا مقبلی و سعید حسینی، تهران: انتشارات فخرآکبا،
 احمدی، بابک (۱۳۷۷)، *آفرینش و آزادی*، تهران: نشر مرکز.
 احمدی، بابک (۱۳۷۱)، *از نشانه‌های تصویری تا متن (به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری)*، تهران: نشر مرکز.
 احمدی، بابک (۱۳۸۹)، *ساختار و تأویل متن*، تهران: نشر مرکز.
 احمدی، بابک (۱۳۷۴)، *حقیقت و زیبایی*، تهران: نشر مرکز.



استناد: مونسى سرخه، مریم. (۱۴۰۲). لباس آرایى: هنر سنتى اخلاق مدار در فتوت نامه چیت سازان. رهیویه حکمت هنر ۱۲(۱)، ۳۹-۴۷.

https://rph.soore.ac.ir/article_704862.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می باشد و از آیین نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می نماید.



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/>)

لباس آرایى: هنر سنتى اخلاق مدار در فتوت نامه چیت سازان



مریم مونسى سرخه^۱

نوع مقاله: پژوهشى

دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۸ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۲۶ □ صفحه ۳۹-۴۷

Doi: 10.22034/RPH.2023.1990532.1030

چکیده

بسیاری روایات، حاکی از جاری بودن اخلاق و معنویت در عرصه های زندگی مسلمانان است. لباس آرایى، هنر - صنعت سنتى است که همسویی با اصول اخلاق مدارى دارد. لباس دارای دو بُعد ظاهری و محتوایی است: تغییر بُعد ظاهری آن را در خلال زمان، مکان می توان دید و بُعد محتوایی لباس، بخشی از هویت لایتغیر آن است که در جهان بینی دینی، نمودی از ذات و اصل حقیقت است. انتساب این امر به ائمه و انجام مراحل این هنر با ذکر آیات قرآن و توسل به اذکار، همگی بیانگر نگاه فرامادی به آن است. هدف این پژوهش، درک عناصر اخلاق مدار در لباس آرایى سنتى است. سؤال: مهم ترین اصول اخلاقی در محتواسازی لباس آرایى سنتى چیست؟ نتیجه: نظام پوشش، حقیقتی فراتر از عالم ماده است. رجوع به منابع عرفانی می تواند تأملات تاریخی در خصوص معناسازی هنرهای سنتى و نوع مفاهیم کاربردی در ساختار آن را بنا بر امور متعالی توجیه سازد. لباس آرایى به عنوان یک فرصت، علاوه بر مهارت های حرفه ای، دارای عناصر اخلاقی است که این هنر - صنعت را معنوی می کند. اهم عناصر اخلاقی آن، توحیدمداری، مبتنی بر نظام استاد - شاگردی (اهلیت یافتن) و نیکویی خلق است. در این نوشتار، خوانش محتوایی ابعاد اخلاق مند لباس سنتى از منظر فلاسفه سنت گرا (کوماراسوامی، شوان، بورکهارت و نصر) و بر مبنای متن *فتوت نامه چیت سازان* (به عنوان یک متن صنفی تاریخی - اخلاقی) انجام می گیرد. روش تحقیق، تحلیل محتوای تاریخی و شیوه گردآوری اطلاعات بر مبنای اسناد نوشتاری معتبر است.

کلیدواژه ها: لباس آرایى، هنر سنتى، اخلاق مدارى، فلاسفه سنت گرا، *فتوت نامه چیت سازان*.

مقدمه

پیشینیان، شرط ورود به صنعت را آموزش فن؛ و همچنین آراستگی، ادب و اخلاق‌مداری می‌دانستند. لذا شاگرد در دو ساحت تکامل می‌یابد؛ نخست «مهارت» و دوم «معنویت». ساحت نخست، ورود به حرف با تعلیم و تعلم در انتقال مهارت‌ها از سوی استاد به شاگرد رخ می‌دهد یعنی اصل اهلیت یافتن هنرمند- صنعت‌گر. لباس در مقاطعی از تاریخ، شکل سنتی و ساختاری یکسان داشت. این شمای ظاهری ثابت را دست‌کم در میان اقوام و ملل هم‌رأی می‌توان مشاهده نمود. هدف اولیه پوشش، حافظ و ساتر بدن بوده است؛ اما پس از رخدادهای تاریخی، وسعت یافتن ارتباطات جوامع و نیز گسترش فن‌آوری، عملکرد کارکردگرایانه آن با زیبایی همراه شد. موارد مذکور، به ساحت مهارتی هنرمند بازمی‌گردد. اما ساحت دوم، معنویت در لباس سنتی است که اندیشه‌های گوناگونی برای وارد کردن اصول اخلاقی به آن وجود دارند. در این مقاله سعی بر آن است تا آرای اندیشمندان مسلمان سنت‌گرا و نیز مصادیق آرای آنها در یک متن تاریخی (فتوت‌نامه چیت‌سازان) جهت استخراج عناصر اخلاق‌مندی در محتواسازی لباس سنتی بررسی گردد.

سنت‌گرایان، نگاهی یکسان به اصل آفرینش و وجود دارند و در طی زمان، به تکمیل و تکامل آن پرداخته‌اند. لذا اندیشه و هنر سنتی، جایگاه فردی ندارد، بلکه امری قدسی است و هر امر مقدسی، به دلیل حضور یک اصل و اندیشه در رأس آن، هنر را به یک شیوه مطرح و تأیید می‌نماید. بنابراین هنرهای سنتی زیرمجموعه‌ای از هنرهای قدسی‌اند. هنرهای سنتی نه به دلیل موضوع، بلکه دلیل روش و سبک اجرا و در نهایت خاستگاه، از روحی فراتر و مستقل از بشر، در این نحله مورد تکریم‌اند. از منظر سنت‌گرایان، هنرمند مجرای از عالم معناست که حقایق را توسط رموزی مادی، به بیان می‌آورد. «ما چو نائیم و نوا در ما ز توست» (مولانا، دفتر اول مثنوی معنوی، قرن ۷ق: ۲۸). در این راستا، جوامع شرقی، وفادارتر به روح سنن معنوی و روحانی‌اند. در شرق، هنرهای سنتی (شعر سنتی، جامه سنتی، موسیقی سنتی، غذای سنتی و اندیشه سنتی) اشاره به اصل وجود دارند.^۱ هرچه آدمی متمایل به معنویت شود، به اصل وحدت نزدیک‌تر می‌گردد. حقایقی از طراز پایین می‌توانند مظهر حقایق عالی‌ه باشند و راهی برای رسیدن به معرفت. بنابراین اصل هر علمی، مفهومی برتر می‌یابد و می‌تواند به نوعی قدسی گردد. در این بحث، به نظرات برخی از سنت‌گرایان مطرح^۲ مانند کوماراسوامی^۳، شوان^۴، بورکهارت^۵ و نصر^۶ و نیز دریافت مصادیق آنها در متن فتوت‌نامه چیت‌سازان پرداخته می‌شود.^۷

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی بوده و با روش تحلیل محتوای تاریخی انجام می‌گیرد. طبق اینگونه متون، هویداست کسانی که می‌خواستند صنعتی بیاموزند و هنر ایشان ماندگار شود، ابتدا ادب نفس (اخلاق‌مداری) و سپس ادب درس (مهارت‌آموزی) را از استاد فرامی‌گرفتند. بنابراین اصول اخلاقی در هنر سنتی لباس‌آرایی دارای آدابی است که نگارنده در صدد است تا اخلاق صنعت و آداب این حرفه را از متون مرتبط استخراج نماید.

پیشینه مطالعاتی

علاوه بر فتوت‌نامه‌ها که در مورد اخلاق صنعت اهل فن بیان می‌کنند، کتب دیگری راجع به روش‌های سنتی مهارت‌ورزی نگارش شده‌اند: روش‌های سنتی در آموزش هنر (شریف‌زاده، ۱۳۷۸) و آیین جوانمردی (کربن، ۱۳۶۳) درباره فتوت‌نامه‌های مختلف و آیین‌های جوانمردی در کشورهای اسلامی بحث می‌کنند. هنر و معنویت (۱۳۹۴) که مجموعه مقالات از سنت‌گرایان مسلمان و اصول زیبایی و ارزش‌های هنر سنتی اسلامی، طرح مسئله می‌کند. مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی (بلخاری قهی، ۱۳۸۴)، درباره صور تجریدی هنر اسلامی و اندیشه‌های رنگ در ایران می‌گوید. جامعه‌شناسی اخلاقی هنر (بلخاری قهی، ۱۳۹۴) از مفهوم هنر، اخلاق و تعهد اخلاقی هنرمند و مباحث اصالت/ انحطاط اخلاقی صحبت می‌کند.

مفاهیم بنیادی

هنر سنتی

هنر یک مقوله انسانی است که در ساحت معنوی، جهت‌دهنده رفتار و افکار انسان است و در ساحت صنعتی، نگره هنرمند به آثار را نشان می‌دهد. با تغییر زاویه دید و اندیشه هنرمند، آثار هنری ماهیتی متمایز می‌یابند. در نظام‌های دینی و سنتی، هنر می‌تواند مقدم بر انسان و به عبارتی جهت‌دهنده او و اثر هنری شود: تورا برای خود آراستم^۸ (طه: ۴۱). کاربرد کلمه صنعت و صنعت بیانگر صفات حق است که هنرمند در این اندیشه، فعل هنری خود را کشف زیبایی و حکمت آفرینش در صورت آثار هنری می‌بیند: خداوند آدمی را به صورت خویش آفرید و صورت او جز الوهیت نیست^۹. پس انسان به تمامی مظهر و نظیر اوست^{۱۰}. به تعبیر ابن عربی به واسطه صنعت بود که حق در عالم ظاهر شد^{۱۱} (بلخاری قهی، ۱۳۹۵: ۱۰۶-۱۰۹). شرح این ماجرا از دیدگاه شوان چنین است که انسان خود، نمونه صورت الهی است، پس او هم هنرمند [که قدرت آفرینشگری و خلایق دارد] و هم اثر هنری [که طبق الگوی ازلی خود، دارای یک صورت است] است (شوان، ۱۳۸۱: ۱۲۵). هنرمندان دینی، متخلق به اخلاق الهی و مقید به آداب

به تقلید از طبیعت به لحاظ نوع عملکرد آن می‌پردازد (رحمتی، ۱۳۹۰: ۶۵). لذا به تعبیر کوماراسوامی، هنرهای جامعه سنتی متضمن عقاید حاکم بر جامعه است، هم‌چنین هنر، غایت ثابت و مسیرهای معین دارد (کوماراسوامی، ۱۳۸۶: ۱۱۷). پس با این عنوان هنرمند سنتی، کهنه‌گرا نیست، بلکه به سبب معیارهای او و نیز غایات ثابت او، نسخه‌برداری صرف نداشته و کاملاً بر حق است (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ۱۷).

شوان، اثر هنری را بازتاب یک واقعیت درونی می‌داند که انسان، تنها جنبه ظاهری آن است. خداوند صورت خویش را خلق می‌کند و انسان گویی به بیان رمزی، ذات خویش را شکل می‌دهد. بدین ترتیب همه هنرهای سنتی به معنایی خاص، اثر هنری هستند که هنرمند را از طریق راز آفرینش هنری، به قرب ذات الهی‌اش بازمی‌گردانند. به نظر شوان، زیبایی هنری، همانند هر نوع زیبایی دیگری، عینی است و می‌تواند از طریق عقل، نه از طریق ذوق مکشوف گردد. زیبایی از منظر او، موجبی برای یادآوری عالم معناست (رحمتی، ۱۳۹۰: ۷۰ و ۱۵). شوان معتقد به تمایز میان زیبایی و فایده‌رسانی است. به نظر او هنر پوشش نیز تقریباً در هیچ جا تنها به صرف فایده تقلیل نیافته است. او به طور توأمان کارایی و زیبایی لباس را بیان می‌کرد. صورت‌های مادی هر تمدن سنتی (بناها، لباس‌ها و ابزارها) نیز نشان می‌دهند که به هیچ وجه کسی زیبایی را جست‌وجو نمی‌کرده بلکه در جهت فهم حقیقت بوده‌اند (رحمتی، ۱۳۹۰: ۳۷). در جهان‌شناسی کیفی، صورت نشانی از ذات اشیا است. بورکهارت معتقد است که فردیت هنرمند در اثر هنری نقشی ندارد. او آشکارا نشان می‌دهد که صورت در هنر اسلامی، ریشه در وحی قرآنی دارد. بنابراین فرد می‌بایستی نخست به این مقام واصل شود تا به اصل هنر برسد؛ او بیان می‌دارد که هنر با امور مادی یعنی با نازل‌ترین مرتبه واقعیت نیز مرتبط است و به واسطه این اصل هر مسمی^{۱۴} که «آنچه در مرتبه نازل قرار دارد صورتی نمادین از آن چیزی است که در مرتبه عالی قرار دارد»، پس حقیقت باطنی توسط هنر، امکان ظهور می‌یابد (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۹). در اسلام، هنر هرگز نمی‌تواند از صنعت به مثابه پایه مادی خود یا علمی که به طور منظم از نسلی به نسل بعد انتقال می‌یابد، تفکیک شود. هنر به معنای خاص کلمه از صنعت و علم سود می‌جوید. علم نیز باید به معنای ظهور و تجلی حکمت تلقی شود که اشیا را با اصول جهان خویش مرتبط می‌سازد (بورکهارت و دیگران، ۱۳۷۰: ۲۲).

علوم سنتی بر تغییرناپذیری، دوام و معرفت به نظام اصیل و مابعدالطبیعی اشاره دارد. علوم سنتی در فضایی رخ می‌دهد که قوانین حاکم بر فضا بر آنها جاری است. والاترین فایده علوم سنتی آن است که به عقل کمک کند تا جهان و تمام مراتب آن را نمادی از سیمای معشوق کل بداند (نصر، ۱۳۷۹: ۱۶۸، ۱۷۱ و ۱۹۸).

معنوی‌اند. لذا نتیجه این بینش، خلق آثاری است که جلوه‌های صنع الهی است. کوماراسوامی اذعان دارد که هنرمندان شرقی (آسیایی) در هنر آفرینی، ایده، جوهر و ذات موضوع را می‌جویند تا صورت و کالبد آن را (کوماراسوامی، ۱۳۸۳: ۳۰). در سنت‌های شرقی، فعل و صنع خدا، هنر است و هر آنچه مظهر تجلی اوست، به اصل ذات خود برمی‌گردد. کوماراسوامی «همه مخلوقات را برای بازگشت به سوی خداوند مهیا می‌سازد» یعنی جوهره هنر اینست که کثرت طبیعت را به وحدت نظم بازمی‌گرداند (کوماراسوامی، ۱۳۸۳: ۲۲). در هنرهای آسیایی و مسیحی، هنرمند می‌کوشد که اشیا را طوری بازنمایی کند که نسبت آنها با خداوند یا مبدأ را بیان کند و در هنر مدرن اروپایی، اشیا چنین بازنمود می‌شوند که گویی به خودی خود هستند.

اثر هنری همواره متشکل از دو جزء محتوا، مفهوم یا معنا؛ و جزء قالب، ساختار یا فرم است. البته جایگاه و موقعیت بررسی ناظر هم اهمیت دارد. ناظر ممکن است از منظر فرمالیستی یا همراه با آموزه‌های دینی به آن بنگرد. یعنی چنانچه ابعاد اخلاقی و زیبایی‌شناسی همراستا یا مختلف باشند، تعبیر اثر هنری، متفاوت خواهد بود. نسبت میان اخلاق و هنر از مهم‌ترین و بنیادی‌ترین مباحث فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی است که در ابعاد فردی و اجتماعی قابل بررسی است. برخی کارکرد اخلاقی اثر هنری را مهم‌تر از فرم آن می‌دانند مانند سنت‌گرایان. آثار هنری اخلاقمند، متأثر از فرهنگ و اعتقادی متعالی‌گونه‌اند و عامل مهمی در جهت تعالی اخلاقی جامعه می‌باشند. برای مثال فتوت‌نامه‌ها که صناعات فردی را به یک امر معنوی و اخلاقی پیوند می‌زنند (بلخاری قهی، ۱۳۸۸).

هنر سنتی از منظر سنت‌گرایان مسلمان

به تعبیر کوماراسوامی، هنرمند نوع خاصی از انسان نیست، بلکه هر انسانی، نوع خاصی از هنرمند است (نصر، ۱۳۸۶: ۳۲). بدین ترتیب هنر و هنرمند در جایگاهی متعالی قرار دارند. استعاره خداوند در مقام هنرمند متعال در سنت مسیحیت مدرسی^{۱۵} نیز وجود دارد، مثلاً قدیس توماس آکوئینی در «مدخل الهیات» می‌نویسد: «همچنان که صورت‌بخشی به اثر هنری در ذهن هنرمند واقع می‌شود، صورت‌بخشی به هر موجود نیز توسط خداوند تحقق می‌یابد. به همین دلیل، در آثار ممتاز و زینتی، کلام الهی ذکر می‌شود. این کلام که «خداوند آن را نیکو یافت»^{۱۶}، رضایت خاص خداوند را از کارهای خود، چون هنرمندی که از هنر خویش خشنود است، بیان می‌دارد» (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ۳۴). بنابراین تنها هنری که همراه با سنت و از طریق سنت منتقل شده، می‌تواند تطابق تمثیلی کافی و وافی میان مرتبه الهی و کیهانی و نیز مرتبه بشری یا هنری را تضمین کند. در نتیجه هنرمند سنتی

بوده و اصل آن، ذات جامه است که همان پوشاندگی است. جامه در تعبیر سنت گرایان به عنوان یک هنر سنتی، مطرح شده و بیانگر ضد برهنگی و محتوای ثابت و لایتغیر آن است. مسأله‌ای که با اصل آفرینش و هدف آن که حرکت به سوی باری تعالی است، همسانی دارد. در فتوت نامه‌ها لباس را به عنوان یک هنر سنتی و با نگاه اخلاقی نگریسته‌اند که در مسیر ساخت تا بافت و رنگرزی و نقش دادن به آن، زیر نظر استادکار، روح معنوی می‌یابد.

لباس سنتی در آرای سنت گرایان مسلمان

به نظر شوان، پوشش، بیانگر یک رسالت معنوی است. پوشیدگی، ضد برهنگی است. به عقیده او پوشش مردانه در اسلام از موقرترین پوشش‌ها و پوشش زنانه در پی عدم ابراز تأثیر سرمدی و مخفی کردن افسون‌های فریبنده زنان است^{۱۶} (رحمتی، ۱۳۹۰: ۸۳ و ۸۷). در مورد عدم به کارگیری نقوش انسانی و حیوانی در اسلام، وی تحریم صورت‌نگری را بیان می‌کند. محدودیت به کارگیری نقوش با حضور اسلیمی‌ها، نقوش هندسی و نباتی جایگزین می‌گردد (رحمتی، ۱۳۹۰: ۱۱۹).

به تعبیر پیامبر (ص): «خداوند برای انجام هر چیز کمالی قرار داده است»^{۱۷}. در اینجا احسان، زیبایی و کمال با هم مترادف‌اند. بدین جهت لباس باید گویای یک حقیقت باطنی، برتر و اعلی در ذات خود باشد و هرگونه خصایص دنیوی و مادی که جز کارکرد معنوی آن را القا کند، پسندیده نیست. رنگ‌ها، نقوش و طرح‌ها در البسه، گویای طبیعتی فرای امور مادی انسان‌ها هستند. به نظر بورکهارت، هنر در جهت رسیدن به غایت متعالی و هنر اسلامی، موردی برای بازگشت به فطرت و طبیعت ازلی ماست. آن فطرتی که توسط صانع متعال خلق شده است (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۳۱).

به نظر بورکهارت به دلیل حرمت داشتن هنر شبیه‌سازی انسان و حیوان در اسلام، بیان‌های دیگر هنری مانند اسلیمی برای محو کردن تصویر یا امور نفسانی متناظر با آن به وجود آمد (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۳۷). در حدیثی نبوی بیان شده که: «تقلید از خلقت خالق به شکل تقلید صورت موجودات زنده و مخصوصاً تصویر انسان، مخالف ادب و حتی کفرآمیز است»^{۱۸}. این یکی از دلایل عدم فریبندگی در نگارگری ایرانی و عدم سایه و ژرفانمایی در آن است^{۱۹} (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۹۳). خصایل اساسی فرهنگ ایران آشکارا در هنر این سرزمین انعکاس یافته و این هنر وسیله‌ای برای انتقال از عالم محسوس به عالم معقول و از صورت به معنی است (نصر، ۱۳۸۶: ۷۴۹-۷۵۰). جامه سنتی در همه اشکال خود نه تنها انجام آداب را تسهیل می‌کند، بلکه سرشت الهی انسان را جلوه‌گر می‌سازد (بورکهارت و دیگران، ۱۳۷۰: ۵۳). در جهان اسلام، سلسله مراتب هنرها بر میزان تأثیری که بر روح بشر می‌گذارد، استوارند. به همین دلیل پس از خوشنویسی و معماری،

سنت از نظر «نصر»، متضمن دو مفهوم است؛ اول، امر مقدس، آن گونه که از طریق وحی و انکشاف الهی بر انسان عیان شده؛ و دوم، بسط و گسترش آن پیام مقدس در طول تاریخ جامعه انسانی. به صورتی که هم دال بر پیوستگی با مبدأ و هم مستلزم نوعی ارتباط با واقعیت متعالی فراتاریخی باشد (نصر، ۱۳۸۶ الف: ۲۸). به بیان نصر، منظور از سنت، آداب و رسوم، عُرف نیست بلکه اصول الهی و کاربرد آنها در زمان و مکان به همراه آداب، شعائر و آموزه‌های مقدسی است که درک این اصول را ممکن می‌سازد. پس سنت مطابق با دین است که در کلی‌ترین و عمومی‌ترین معنایش درک می‌شود. از خصوصیات بارز اسلامی، تأکید بر زیبایی است، زیبایی آمیخته با تمامی جنبه‌های زندگی انسان. چراکه اسلام سنتی، زیبایی را مکمل حقیقت می‌داند. بنابر آن حدیث معروف، «خدا که حقیقت (الحق) هست، زیباست و زیبایی را دوست دارد». علاوه بر این، اصول و قواعد هنر اسلامی در باطن با وحی اسلامی و معنویت منبعث از آن پیوند دارد (نصر، ۱۳۸۶ الف: ۳۹). با این اوصاف تشابه شاهکارهای هنرهای اسلامی را در زمان‌ها و مکان‌های متفاوت می‌توان شاهد بود. در جهان‌بینی اسلامی، تلقی انسان به صورت خدا^{۱۵} به عنوان جانشین و هم‌چنین بندگی کامل خداوند که مطیع همه فرامین اوست، مبتنی است. این نشان‌گر آن است که همه پدیده‌های عالم طبیعت رمزهایی هستند که واقعیات الهی را منعکس می‌کنند و همه موجودات، طبق اراده او و سرشت معنوی خویش که به دست اوست، حرکت می‌کنند (نصر، ۱۳۸۹ الف: ۵۶). در این راستا، هنر اسلامی همواره در پی آن بوده تا فضایی بیافریند که در آن بر سرشت موقت و گذرای اشیاء مادی تأکید شود. نصر، نمود بارز این معنا را در نقوش اسلیمی می‌داند (نصر، ۱۳۸۹ ب: ۱۹۸-۱۹۹).

در اسلام سنتی هیچگاه هنرها و صناعات از یکدیگر تفکیک نشده‌اند (نصر، ۱۳۸۶ الف: ۷۷). در طول دوره‌های پس از اسلام، نهادهای خاصی شکل گرفتند که دقیقاً و به طور مستقیم به جنبه‌های اخلاقی کار اهتمام داشتند و سازمان‌های اقتصادی را با خصوصیات اخلاقی و معنوی پیوند می‌دادند. این نهادها عبارت بودند از جمعیت‌ها و انجمن‌های برادری گوناگونی که قُتُوات و اُخُوات نامیده می‌شدند و از عصر سلجوقیان در شهرهای جهان اسلام گسترش یافتند. بنیانگذار این جمعیت را به علی^(ع)، که نقش محوری در اشاعه تعالیم باطنی اسلام داشتند، نسبت می‌دادند (نصر، ۱۳۸۶ الف: ۷۶).

لباس آرای سنتی

جامه در لغت دهخدا به معنای پوشاک بافته است و در فرهنگ معین، به تن‌پوش و لباس نیز معنا شده است. لباس به عنوان یک هنر سنتی، دارای دو بُعد صورت و معناست. صورت آن قابل تغییر

جدول ۱. اصول اخلاقی در هنر و لباس سنتی از منظر سنت‌گرایان مسلمان
(تنظیم: نگارنده)

ویژگی لباس آرای سنتی	ویژگی هنر سنتی	
حرمت تصویرگری	هنر سنتی، تقلیدی از طبیعت (کارکردگرایی) کاملاً برحق (توحیدمداری)	کوماراسوامی
پوشیدگی حرمت صورتگری	زیبایی عقلی مبین عالم معنا (توحیدمداری) هنر سنتی دارای کارایی (کارکردگرایی)	شوان
حرمت صورتگری توحیدمداری	هنر همسو با ذات اصیل اشیاء (توحیدمداری) کارکردگرایی	بورکه‌هات
توحیدمداری کارکردگرایی	سنت و آمیزه‌های قدسی (توحیدمداری) کارکردگرایی	نصر

دستورات عملی - اخلاقی در میان اقشار مردم راه یافته بود. در اوایل قرن دوم هجری حتی نوع لباس پوشیدن برای فقیان به روشی خاص مطرح شد (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۱۲-۲۰).

در «قرآن» آمده: «صنعت زره‌سازی را به [حضرت] داود یاد دادیم»^{۲۳}. بنابراین این هنر منشأ آسمانی دارد و کسی پیش خود، هنرمند نمی‌شود، بلکه باید نزد استاد رفته و جوانمردی را یاد بگیرد و جزء فقیان شود (پازوکی، ۱۳۸۴: ۵۰). چون شیث^{۲۴} به عمارت عالم ارواح مشغول شد، هم بافندگی می‌کرد و هم زراعت، زیرا که یکی قوتست و از قوت ناگزیرست. دوم سترست و از ستر، پوشیدن ناگزیرست (صراف، ۱۳۵۲: ۹۱-۹۲). در «فتوت‌نامه» نجم‌الدین زرکوب تبریزی، سابقه کمر بند نخ به آدم^{۲۵} برمی‌گردد. زیرا نخستین کار آن حضرت، تهیه لباس از پنبه (ریسندگی و بافندگی) بود (کربن، ۱۳۸۵: ۷۱). بستن میان، یعنی شجاعت و تمرین خدمت که غایت تواضع است. پوشیدن ازار به فضیلت عفاف و دوری از شهوت اشاره دارد که اول بار به ابراهیم^{۲۶} برمی‌گردد (صراف، ۱۳۵۲: ۷۴ و ۱۹۲).

مصادیق توحیدمداری در لباس آرای سنتی

قدم که به کارخانه می‌گذاری (لیل: ۱۵ و ۱۶^{۲۷} و عبس: ۲۵) را بخوان. در وقت جوشاندن کرباس (قارعه: ۷ و ۸^{۲۸})؛ در چیت به دیگ انداختن (العادیات: ۹ و ۱۰^{۲۹})؛ در وقت باسمه کردن (عبس: ۳۴-۳۶)؛ در وقت پارچه در زمین انداختن (الزلزال: ۱۲^{۳۰})؛ در وقت برچیدن کار (النزاعات: ۳۶-۳۹) و در وقت زاج آب کردن (الطارق: ۱۵-۱۷)؛ در وقت خرید (الزلزال: ۶-۸^{۳۱})؛ در وقت نشستن بر پشت تخته (الاحزاب: ۳۳^{۳۲}) و در وقت برخاستن از پشت تخته (المؤمنون: ۱۴^{۳۳}) را بخوان. چوب تخته چیت‌گری از درخت طوبی است که او را جبرائیل به امر ملک جلیل از بهشت آورد. در وقت کرباس آب دادن (التحریم: ۸^{۳۴})؛ در وقت

هنر لباس‌سازی از مهم‌ترین هنرهاست. هیچ‌چیز بر روح انسان به اندازه نزدیک‌ترین عنصر به بدن انسان، یعنی لباس، تأثیر نمی‌گذارد (نصر، ۱۳۷۳: ۱۶۱-۱۶۲) (جدول ۱).

اصول اخلاقی لباس سنتی در فتوت‌نامه چیت‌سازان

صورت لباس، درک از معنایی است که برای آن متصور است. نیکویی اندیشه توسط فقیان از قرن‌های گذشته در ایران و بسیاری از کشورها حاکم بوده است. لباس به مانند بسیاری سنن، دارای متنی متناسب به ائمه است که آن را منشور صناعت، حرفه و هنر معرفی کردند. اعتقادات فرامادی نسبت به پارچه و تهیه آن در میان سنت‌گرایان مسلمان حاکم بوده است. لذا رسانالی در مورد وابستگی هنرها به درجات برتر و روحانی آورده شده است. فتوت‌نامه‌ها یکی از بهترین بسترهای شناخت تاریخ هنر اسلامی و تعامل میان هنر و عرفان تلقی می‌شوند. هنرمندان با نگاهی دیندارانه و با مدنظر قرار دادن اندیشه‌های حکمی و عرفانی به ساخت محتوای عالی‌قدر برای فرم‌های هنری برآمده‌اند. در گذشته برای هر شغل با سنت جوانمردی به نگارش فتوت‌نامه‌ها پرداختند. فتوت‌نامه چیت‌سازان^{۳۵} جزئی از تفکرات شیعی^{۳۶} و متناسب به امام جعفر صادق^{۳۷} است. این فتوت‌نامه به عنوان متن تاریخی - اخلاقی ضمن همسویی با آداب هنر اسلامی، در راستای تعمیق و تبیین مبانی عمیق عرفانی است. در ادامه معنای فتوت در لباس سنتی بررسی و سپس مصادیق اخلاقی لباس سنتی (توحیدمداری، نظام استاد - شاگردی و نیکویی خلق) در متن فتوت‌نامه بیان می‌گردد:

فتوت: معنا و آیین آن در لباس سنتی^{۳۸}

فتوت در زبان عربی صفتی است که از کلمه فتی مشتق شده؛ فناء جوانی و جوان شدن و جوانمردی است. در عصر جاهلی فتوت را مجازاً به معنی شجاعت می‌آوردند. از آن‌پس معنی بخشنده و سخاوتمندی هم اضافه گردید. در قرآن از فتی به حضرت ابراهیم، یوسف و اصحاب کهف تعبیر شده است. در غزوه احد، علی^{۳۹} فتی خوانده شد. در عصر اموی معنی فتوت وسعت یافت و جنبه‌های مختلف مردانگی و مروت را شامل شد. «فتوت آن است که... نیکویی اندک برادرت را بسیار شمیری و نیکویی‌های خود را بدو اندک دانی» (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۱۰). برخاستن از هوای نفس و تخلّق به اخلاق حسنه را فتوت دانستند: «فتوت نیکویی خلق و بذل معروف است» (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۱۱). در قاپوس‌نامه باب ۴۴ آمده: «اصل جوانمردی سه چیز است: هرچه گویی بکنی، خلاف راستی نگویی و شکیب را کار بندی». از توضیحات قاپوس‌نامه برمی‌آید که فتوت به صورت

شده‌اند. افعال چیت‌سازی: با طهارت بودن، راست گفتن، راستی را در کار خود پیشه کردن، کم‌سخن بودن، چراغ پیران روشن کردن و به ادب خود را نگاه داشتن؛ چهار پیر شریعت (آدم صفی، ابراهیم خلیل، موسی کلیم و محمد)؛ چهار پیر طریقت (جبرائیل، میکائیل، اسرافیل و عزرائیل)؛ چهار پیر حقیقت (پدر، معلم، استاد و پدر عروس)؛ چهار پیر معرفت (عطار، حافظ، شمس شیرازی و ملای روم) هستند. احکام اول تا چهارم چیت‌سازی در باب ارادت به استادکار است: اول آن‌که هر صبح که برخیزی از علم شریعت، طریقت و حقیقت باخبر باشی تا اسم استادی بر تو مسلم باشد، دوم هر کس را در خور حوصله‌ات کار فرمای، سوم با سخاوت و خیر باشی، چهارم در کار خود، استاد مثل شبان دانی. از آداب خرقه‌پوشی، صلاحیت داشتن خرقه، دانستن آداب پوشیدن، تکبیر و تهلیل فرستادن و یاد دادن به صاحبان کسوت است. دومین رکن [خرقه] پوشانیدن، آن‌که از دست پیر خرقه پوشیده شود.

۱۴ نوع و معنای البسه صوفیان و فتوت‌داران چنین بیان می‌گردد که در همگی اهلیت داشتن و برتری نهادن شایستگی استاد لحاظ شده است (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۱۷۲-۱۸۱). ۱. خرقه هزار بخیه [وصله‌ها بر آن بخیه می‌شود و کامل دوخت نمی‌شود] به معنای هزار باب علم است؛ ۲. جامه چهار چاک از آن کسی است که چهار رکن وجود خود را دانسته است؛ ۳. جامه دو چاک از آن کسی است که از دنیا و عقبی گذشته و خدای را می‌بیند؛ ۴. پلک [جامه‌ای که گریبان ندارد و کوتاه است] از آن ایوب^ع که ضعف بسیار داشت و تنها سبب پوشیدگی اندام در بلا و رنج است؛ ۵. جامه علم‌دار از آن کسی است که نشانه ملامت و علامت شده باشد و علم محبت افروخته و در معرکه مردان به مردی و جوانمردی علم شده [باشد]؛ ۶. کرسی‌دار از آن کسی که بر سریر تمکین تکیه زده و از اسرار عالم خبر یافته است؛ ۷. جامه فراویز برای آن که ظاهر و باطن یکی شده باشد؛ ۸. جامه آستین شکافته برای آن که دل از دنیا کنده و از معانی باخبر شده است؛ ۹. جامه شوشه از آن شوریدگان و مستانی است که اگر یک تسمه از پوست او بکشند ننالد؛ ۱۰. جامه قاسمی جبه‌ای است که پیش گریبان چاک زده و از آن شهید کربلاست که از تعلق کثرت بریده باشد؛ ۱۱. خرقه درویشی از جابر بن عبدالله انصاری مانده که رداء حضرت رسول را پاره کرده و هر تکه را بر گریبان جبه‌ای دوخت جهت تبرک؛ ۱۲. جامه سلیم از جهت پاکی از گناه و همه متعلقات است؛ ۱۳. مفتولی جامه فتیله‌کش است و از آن کسی است که اجزای وجودش را چون فتیله شمع به آتش عشق دوخته؛ و ۱۴. کپنک [جامه کفن‌تو] از آن کسی است که به قوت اختیاری بمیرد تا از حیات ابد بهره برد (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۱۸۴-۱۸۷).

جوش دادن مصالح، بگوی یا احد یا احد یا صمد یا صمد یا قادر یا قادر و در وقت آب انداختن چیت (والعصر: ۳۳۶) را بخوان. در وقت برخاستن از کار (علق: ۱۴۳۷) و در وقت باسمه کردن چیت (جمعه: ۱۳۸) را بخوان. قالب، کسوت پیر است و پشت قالب، توکل است و روی آن، صورت پیر؛ خطبه قالب: بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، اَللّهُمَّ افْتَحْ لَنَا بِالْخَيْرِ وَ اجْعَلْ عَوَاقِبَ اُمُورِي كُلِّهَا بِالْخَيْرِ، لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ، عَلَيْكَ تَوَكَّلْتُ وَ أَنْتَ رَبُّ الْعَرْشِ الْعَظِيمِ. سنت قالب، به پاکی کار فرمودن و ذکر قالب، صُبُّوح و ذِکَر کار، قُدُّوس است. چهار رکن قالب، شریعت، طریقت، حقیقت و معرفت؛ و محراب قالب، شال است و منبر آن، کار و عشق؛ رنگ، خادم و فراش آن، پارچه. در هنگام شستن کار، استادان ماتقدم را با فاتحه یاد کن (صراف، ۱۳۵۲: ۲۳۸-۲۳۹).

لباس اهل طریقت (خرقه) را از زمان ابراهیم^ع، همسو با فتوت دانسته‌اند. شعار درویشان پوشیدن مرقعه و خرقه است. اهل صفا با پوشیدن خرقه از کونین مجرد و از مألوفات منقطع گردند. پس خرقه را عطا باشد. در معنا خرقه^{۳۹} را پاره [جامه فقرا] گویند که سوراخ داشته و کهنه باشد که صاحبش از تعلقات دنیایی بریده. اول کسی که خرقه پوشید حضرت رسالت^ص بود. اما در ظاهر اول کسی که خرقه پوشید آدم^ع که خدای جامه صوف از بهشت بر او فرستاد. جبرائیل مأمور آوردن قدری پشم شد و حوا را تعلیم کرد که آن را برشت و آدم را در آموخت تا بیافت و از آن جامه ساخت. بعضی گفته‌اند که آن پشم را نمد ساخت (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۱۵۱ و ۱۵۴). گریبان خرقه، معرفت؛ آستینش، محبت و ارادت؛ دامنش، خدمت و عزت؛ پیش خرقه، صدق و صفا؛ پس خرقه، دور کردن مناهی؛ درون خرقه، ستاری و بیرونش، ارشاد است. خرقه دو نوع است: خرقه عارف که به عبارت و شناخت پوشیده و دوم خرقه جاهل که به هوا و هوس پوشیده باشد. در گریبان خرقه نوشته یا عزیز، یا ستار، یا لطیف، یا حکیم؛ در میان خرقه نوشته یا صبور، یا شکور، یا رشید، یا کریم؛ در دامن خرقه نوشته یا احد، یا صمد، یا واحد، یا ودود. سنت خرقه از دست راست پوشیدن است و درون آن نور و بیرونش هدایت است (افشاری، ۱۳۸۲: ۱۱۷-۱۱۸ و ۱۷۶-۱۷۷). فواید خرقه‌پوشی: هر که در ظاهر به کسوت شیخ آراسته شود در باطنش نیز به لباس تقوی درآید؛ برکت دست مبارک شیخ به مرید رسد و حس وجودش تمام‌عیار گردد (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۱۵۷-۱۵۸). تمامی مذکورات فوق، نشان از رابطه ذهنی میان امور این حرفه با حقیقتی ماورایی و تقدیس آن دارد.

مصادیق نظام استاد-شاگردی در لباس آرای سنتی

۱۲ استاد چیت‌ساز و پیر ایشان علی^ع و ۱۲ پیر چیت‌سازی (چهار پیر شریعت، چهار پیر طریقت و چهار پیر حقیقت) معرفی

سیاه از آن کسانی است که دلشان مخزن اسرار است و آنها را از ناهلان پوشیده می‌دارند. رنگ کبود از آن سالکی است که به رقت دل گرفتار آمده و روی به بالا نهاده است. رنگ خاک، خودرنگی است و از آن مردم نیکونهادی که خاکی و متواضع‌اند و در نهایت سیاه، رنگ مجاهدانی که نفس را به تیغ مجاهدت گشته و در ماتم او نشسته‌اند.

نتیجه‌گیری

لباس آرای به عنوان هنر سنتی در آرای متفکران سنت‌گرای مسلمان دارای ابعاد توحیدمداری و عملکردگرایی و سودمندی است. منشور معنوی صناعات و هنرها نیز در تمدن اسلامی، در قالب فتوت‌نامه‌ها، به عنوان متنی اخلاقی، با این تفکرات همسویی دارد. در بررسی انجام شده، مشخص شد که لباس دارای صورت و معناست. معنای آن از منظر هنرهای سنتی، وجه ماورایی و غیرمادی دارد و امری در جهت رساندن مخاطب به اصل طریقت است. در جهان‌بینی دینی، صورت هر اثر هنری، نمودی از ذات آن است و فردیت هنرمند در اثر نقشی نداشته و هنر نمودی از منشأ و اصل حقیقت بوده و آنچه در مرتبه عالی قرار دارد را با صورتی مادی نشان می‌دهد. اعتقادات معنوی نسبت به پارچه و لباس در میان سنت‌گرایان و ارتباط آن با درجات برتر و روحانی از تفکرات شیعی در فتوت‌نامه چیت‌سازان مشهود است. این مسئله در نگاه سنت‌گرایان نسبت به لباس آرای سنتی وجود دارد که آنچه از نقش زدن بر جامه و نوع ساخت آن برمی‌آید، همگی در راستای رسیدن به هدفی متعالی است. جامه‌آرا در پی نگارش و طرح نام خود نیست و هر آنچه هست را تراوشات روحانی می‌داند که دارای مراتبی است. همه این موارد در ساحت تکامل معنوی هنرمند بوده است. بدین ترتیب اخلاق‌مندی شامل روش‌های حسن و قبح اصول اخلاقی و صفات ارزشمند تزکیه باطنی اهل صناعت است. عنصر نخست اخلاق‌مداری در لباس سنتی، توحیدمداری معرفی گردید. عنصر دوم تکامل مهارت و فن‌آموزی است که با تعلیمات استاد به شاگرد محقق می‌گردد. سومین عنصر اخلاقی، نیکویی خُلق شاگرد است که در مسیر اهلیت یافتن بروز می‌کند و شامل خضوع و ادب در مقابل استاد، توجه به اذکار، مجاهده با نفس، طهارت و پاکی ظاهری، سخاوت، سلامت نفس، مجاهده با نفس، بزرگ‌منشی و عمل به دانش خود است. همسویی آرای سنت‌گرایان و تأملات تاریخی - اخلاقی در معناسازی لباس سنتی (فرم و رنگ) قابل درک است.

پی‌نوشت‌ها

۱. سنت به معنای Tradition در غرب، عاملی بازدارنده است و معادل اندیشه‌ها و آداب کهن به‌کار می‌رود که نقشی در دنیای امروز ندارد. بنابراین نمی‌توان آن را با مفهومی که در فرهنگ شرقی استنباط می‌شود، برابر دانست.

مصادیق نیکویی خُلق در لباس آرای سنتی

مصادیق نیکویی خُلق در لباس آرای سنتی طبق متن فتوت‌نامه چیت‌سازان بدین شرح است: از زمان حضرت ابراهیم خلیل تا عهد خلیل الرحمن، طریقت همان فتوت است و فتوت همان طریقت؛ لباس اهل طریقت و فتوت، خرقة بود. ارکان فتوت، شش رکن در ظاهر و شش رکن در باطن است. ارکان ظاهر فتوت: بند زبان است از غیبت، بهتان، کذب و سخن بیهوده؛ بند سمع است از ناشنیدن‌ها؛ بند بصر است از امور نادیدنی؛ بند دست از گرفتن حرام و آزدن خُلق؛ بند قدم است از جایی که نباید رفت و به غمز، کینه و آزار خُلق قدم ناهان؛ بند شکم است از خوردن حرام و کردن زنا. ارکان باطن فتوت: سخاوت است که بی‌سؤال عطا کند؛ تواضع است که همه کس را از خود داند و با او فروتنی کند؛ قناعت است یعنی به آنچه خداوند به او داده راضی باشد و زیادت نطلبید؛ عفو و مرحمت است یعنی بر خُلق خدای شفقت کردن و از سرگناه درگذشتن و بدان مقدار که مقدور باشد؛ ایشان نیکویی ورزیدن و مهربانی نمودن، نفی عجب و نخوت است یعنی هر چه از وی اعمال شایسته در وجود آید باید که بدو مغرور نشود و معجب نگردد؛ توجه تام به مقام قرب و وصلت است یعنی خانه دل را به ریاضت از خس و خاشاک علایق پاک سازد تا [به] پرتو انوار تجلیات الهی منور شود (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۲۴-۲۶). احکام پنجم تا دوازدهم چیت‌سازی در باب خُلق نیکوست: پنجم با همه کس به خُلق نیکو پیش آیی، ششم تنگ‌حوصله نباشی، هفتم دوستدار دوست باشی، هشتم کاری گران را بنا کن و جامه شفقت کار فرمای، نهم پسران مردم را عزیز داری، دهم در فنون کار خود چابک باشی، یازدهم به طریق پیران راه روی، دوازدهم پیران و پیش‌قدمان را غیبت نکنی و کاری گران را به فاتحه یاد کنی.

رنگ، عنصر جمال در حرفه لباس شناخته می‌شود و لذا وجود مبانی عرفانی و مفاهیم معنوی در خصوص رنگ گریزناپذیر است.^۴ در فتوت‌نامه چیت‌سازان، بند ۵۰ تا ۵۴ به عامل رنگ پرداخته است. در فتوت‌نامه سلطانی نیز در خصوص رنگ خرقة عارفان به تفصیل سخن رفته است. الوان خرقة مختلف است و هر رنگی اشارت به حالتی است. رنگ سفید به معنای پاکی از گناه، سبز، خرمی و حیات‌بخشی و دلپذیری، رنگ سیاه، سترپوشی، کبود، عالی‌قدری و بلندمندی و خودرنگ، تواضع و نیکونهادی است (واعظ کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۱۶۷-۱۷۱). در فتوت‌نامه چیت‌سازان، انواع رنگ، پنج رنگ است که سه رنگ سبز، دیباج و آل، بهشتی و دو رنگ سیاه و زرد، دوزخی‌اند. در این رساله آمده که در زمان عیسی^۵ هفتاد رنگ مجرد پیدا شد (کرین، ۱۳۸۵: ۹۵). در این فتوت‌نامه در بیان رنگ خرقة صوفیان، رنگ سفید از آن روشندان و پاک‌دینان، سبز از آن عالی‌همتان و زنده‌دلان،

۲. جریان سنت‌گرایی توسط کوماراسوامی، شوان، برکهارت، مارکوپولیس و مارتین لینگتور توسعه یافت. نصر نیز یکی از منتقدان متجدد سنت‌گراست. لذا در این نوشتار به چند شخصیت شاخص پرداخته می‌شود.

۳. *Ananda Kentish Coomaraswami*، «آناندا کنتیش کوماراسوامی» (۱۹۴۷-۱۸۷۷)، متخصص در هنر و دین سریلانکایی، آثار او: «استحاله هنر در طبیعت» (۱۹۳۴)، «هنر و نمادگرایی سنتی» و «فلسفه هنر مسیحی و شرقی».

۴. فریتیهوف شوان، *Frithjof Schuon*، (۱۹۰۷-۱۹۹۸)، فیلسوف سنت‌گرای آلمانی، از آثار او: «وحدت متعالی ادیان»، «ساحت‌های معنوی و واقعیت‌های بشری»، «زبان خویشتن خویش»، «طریقت باطن» و مقالات متعدد.

۵. تیتوس برکهارت، *Titus Burckhardt*، (۱۹۰۸-۱۹۸۴)، حکیم هنرمند و هنرشناس سونسیسی-آلمانی‌تبار، آثار او: «درآمدی بر آیین تصوف» (۱۹۵۱)، «هنر مقدس در شرق و غرب» (۱۹۵۸)، «کیمیا (علم آفاق، علم انفس)» (۱۹۶۰)، «فاس، شهر اسلام» (۱۹۶۰) و «هنر اسلامی (زبان و بیان)» (۱۹۷۶).

۶. متولد ۱۳۱۲ در تهران، استاد علوم اسلامی در دانشگاه جرج واشنگتن ایالات متحده؛ متأثر از آرای گنون و شوان.

۷. ترتیب بیان اسامی بر اساس سال تولد ایشان است.

۸. *وَأَصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي*

۹. *إِنَّ اللَّهَ خَلَقَ آدَمَ عَلَى صُورَتِهِ*

۱۰. *الإنسان كون الصَّغِير وَ الكون الإنسان الكبير*

۱۱. *فالعالم صَنَعَهُ الله*

۱۲. *Scholasticism*، در قرون وسطی، علم و حکمت تنها در مدارس و کلیساها تدریس می‌شد. بنابراین مجموعه علم و حکمت متناسب به مکتب مدرسی معروف شد. در این مکتب، شناخت اندیشه ارسطویی و نیز توماس اکویناس انجام می‌شد (URL1).

۱۳. این تعبیر در باب اول «سفر پیدایش» تکرار شده و نظیر تعبیر قرآنی *فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ* (۱۴/ مؤمنون) است.

۱۴. در تفکر هرمسی، وحدت هستی و نحوه تأثیر و تأثر بین اجزای آن و نیز علمی مانند سحر، نجوم و کیمیا مطرح است. هدف از آن یافتن راز طبیعت است و این امر منجر به معرفت بیشتر خالق می‌شود (URL2).

۱۵. خلق الله آدم علی صورته (حدیث پیامبر^(ص)) (ابن عربی، ۱۳۸۹: ۳۷۳)

۱۶. برای کسب اطلاعات تکمیلی به مقاله ذیل مراجعه شود: *“Aesthetics and Symbolism in Art and Nature”, Frithjof Schuon, Spiritual Perspectives and Human Facts, trans. Macleod Matheson, pp. 24-49.*

۱۷. *إِنَّ اللَّهَ كَتَبَ الْإِحْسَانَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ*

۱۸. پیامبر^(ص) فرمودند: خداوند انسان را از صورت خود خلق کرد (خلق الله آدم علی صورته) اما در اینجا منظور شباهت کیفی است. زیرا انسان دارای قوایی است که مشتق از صفات باری تعالی مانند علم، قدرت، کلام و اراده است. تفاوت شمایل‌شکنی در اسلام و مسیحیت در آن است که در مسیحیت، به دلیل آن‌که بیان کردند خداوند در ذات خود غیرقابل توصیف است، شمایل‌شکنی کردند. اما در اسلام، با توجه به این سخن پیامبر اسلام^(ص)، صورت انسانی به اصل خود بازمی‌گردد و جمال الهی در آن دیده می‌شود. لذا تفاوت فاحش در شمایل‌شکنی میان اسلام و مسیحیت هویداست. در مسیحیت، انسان را به حدود جسمانی‌اش تقلیل دادند، ولی اسلام، انسان را بالقوه، محل حضور فیض الهی می‌شمرد.

۱۹. ن. ک. به (مقاله ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی، برکهارت، چاپ ۱۴۰۷/۱۹۸۷)

۲۰. واژه چیت از هندی به فارسی راه یافته است. حتی از نام برخی از استادان صنف چیت‌ساز این‌طور برمی‌آید که هندی بوده‌اند. ظاهراً چیت‌سازان حضرت صادق^(ع) را پایه‌گذار صنف خود می‌دانند. اندیشه اصلی در هنر چیت‌سازی بدون شناختن مبانی معنوی آن، نوعی شرک است. باید این هنر به گونه عملی مقدس به‌شمار آید تا تضمینی برای نجات شخص در روز رستاخیز باشد و مانند کیمیاگری، هم عملیاتی روی پارچه و هم عامل دگرگونی در پیشه‌ور است (کرین، ۱۳۸۵: ۸۱ و ۸۹).

۲۱. تاریخ دقیق تدوین این فتوت‌نامه نامشخص است. این مطلب برداشتی است از صراف (۱۳۵۲: ۲۲۶-۲۲۲).

۲۲. فیتان، لباس، وصله و تاج‌های الوان و مخصوص داشتند که مجموع آنها را لباس الفتوه می‌گفتند و گویا از میان آنها، آن‌که از همه بیشتر نماینده فیتان و لباس خاص ایشان محسوب می‌شد، شلوار (سروال) مخصوص بود و شلوار فتوت پیش فیتان، حکم خرقه را نزد متصوفه داشت. این مطلب می‌رساند که پایه فتوت از ایران است، زیرا شلوار مختص به آن دسته از اقوام آسیایی است که سوارکاری از جمله آداب و رسوم آنها به‌شمار می‌رفته است و شلوار در ایران لافل از زمان هخامنشیان متداول بوده در صورتی که اعراب بدان احتیاجی نداشتند (کرین، ۱۳۸۵: ۱۰۵ و ۱۶۷).

۲۳. *۸۰/ انبیا: وَ عَلَّمْنَاهُ صُنْعَهُ لِئَیْسَ*

۲۴. *۱۵ و ۱۶/ لیل: لَا یَصْلَحُ إِلَّا الْأَشْقَى؛ الَّذِی کَذَّبَ وَ تَوَلَّى=* هیچ کس در آن آتش درنیفتد مگر شقی‌ترین خلق؛ کسی که تکذیب کرد و روی گرداند.

۲۵. *۲/ عبس: أَنْ جَاءَهُ الْأَعْمَى=* چون آن مرد نابینا به حضور آمد.

۲۶. *۷ و ۸/ قارعه: فَهَوِیْ عِیشَهُ رَاضِیَةً؛ وَ أَمَا مِنْ خُفَّتْ مَوَازِیْنُهُ=* در بهشت به آسایش و زندگانی خوش خواهد بود؛ و عمل هرکس [بی‌قدر] سبک است.

۲۷. *۹ و ۱۰/ عادیات: أَفَلَا یَعْلَمُ إِذَا بُعِثَ مَا فِی الْقُبُورِ؛ وَ حُصِّلَ مَا فِی الصُّدُورِ=* آیا [آدمی] نمی‌داند که روزی از قبور برانگیخته می‌شود؛ و آنچه در دل‌ها پنهان است همه را پدیدار می‌سازد.

۲۸. *۳۴-۳۶/ عبس: یَوْمَ یَبْزُ الْمَرْءُ مِنْ أَحِبِّهِ؛ وَ أُمَّهُ وَ ابْنُهُ وَ صَحْبَتُهُ وَ نَبِیُّهُ=* آن روز که هر کس از برادرش می‌گریزد؛ و از مادر و پدرش؛ و از زن و فرزندش.

۲۹. *۱/ زلزال: إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا=* هنگامی که زمین به سخت‌ترین زلزله خود به لرزه درآید.

۳۰. *۳۶-۳۹/ نازعات: وَ بَرَزَتِ الْجَحِیمُ لِمَنْ یَرِی؛ فَأَمَّا مَنْ طَفَى؛ وَ ءَاتَتْهُ الْحِیَوةُ الدُّنْیَا؛ فَإِنَّ الْجَحِیمَ هِیَ الْمَآوِی=* و دوزخ برای بینندگان آشکار شود؛ پس هرکس از حکم خدا سرکش شد؛ و زندگی دنیا را برگزید؛ دوزخ جایگاه اوست.

۳۱. *۱۵-۱۷/ طارق: وَ ذَكَرَ اسْمَ رَبِّهِ فَصَلَّى؛ بَلْ تُؤْثِرُونَ الْحِیَوةَ الدُّنْیَا؛ وَ الْآخِرَةَ خَيْرٌ وَ أَبْقَى=* و به ذکر خدا به نماز پرداخت؛ [اما مردم از جهل به سعادت نروند] بلکه زندگی دنیا را برگزینند؛ در صورتی که منزل آخرت بسی بهتر و پابنده‌تر است.

۳۲. *۶-۸/ زلزال: یَوْمَئِذٍ یَصْدُرُ النَّاسُ أَشْتَاتًا لِّیُرَوْا أَعْمَلَهُمْ؛ فَمَنْ یَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ خَیْرًا یَرَهُ؛ وَ مَنْ یَعْمَلْ مِثْقَالَ ذَرَّةٍ شَرًّا یَرَهُ=* در قیامت مردم از قبرها بیرون آیند [تا نتیجه اعمالشان] را ببینند؛ و هر کس به قدر ذره‌ای کار نیک کرده پاداش می‌بیند؛ و هر کس به قدر ذره‌ای کار زشت مرتکب شده کیفر می‌شود.

۳۳. *۵۶/ احزاب: إِنَّ اللَّهَ وَ مَلَائِکَتَهُ یُصَلُّونَ عَلَی النَّبِی یا ایها الذین امنوا صلُّوا علیه و سلِّمُوا تسلیماً=* خدا و فرشتگان بر روان پاک این پیغمبر درود می‌فرستند شما هم ای اهل ایمان بر او صلوات بفرستید و تسلیم فرمان او شوید.

۳۴. *۱۴/ مؤمنون: ثُمَّ خَلَقْنَا النَّفْثَةَ عَلَیْهِ فَخَلَقْنَا الْعَلَقَةَ مُضْغَةً فَخَلَقْنَا الْمُضْغَةَ عَظْمًا فَكَسْنَا الْعَظْمَ لَحْمًا ثُمَّ أَنشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ=* آنگاه نفثه را علقه و علقه را گوشت‌پاره و باز آن گوشت را استخوان و سپس بر آن گوشت پوشانیدیم. پس از آن خلقتی دیگر انشا نمودیم. آفرین بر قدرت کامل بهترین آفریننده.

۳۵. *۸/ تحریم: یا ایها الذین امنوا توبوا الی الله تَوْبَةً نَّصُوحًا عَسَى رَبِّکُمْ اَنْ یَّکْفِرَ عَنْکُمْ سَیِّئَاتِکُمْ وَ یُدْخِلَکُمْ جَنَّتٍ تَجْرِی مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ یَوْمَ لَا یُجْزِی اللَّهُ الثَّبِی وَ الذِّینَ ءَامَنُوا مَعَهُ نَزَحُمْ بَسْعَی بَیْنِ اَیْدِیْهِمْ وَ بَایْمَانِهِمْ یَقُولُونَ رَبَّنَا اَنْتَ اَنْتَ لَنَا نُورٌ وَ اَنْتَ لَنَا اِنَّکَ عَلَی کُلِّ شَیْءٍ قَدِیر=* ای مؤمنان به درگاه خدا توبه خالصانه کنید باشد که خدا گناهانتان را محو کند و شما را در باغ‌های بهشتی که زیر درختانش نهرها جاریست داخل کند، در آن روزی که خدا، پیغمبرش و گرویدگانش را دلیل نسازد، در آن روز نور [ایمان و عبادت] آنها در پیش رو و سمت راست ایشان می‌رود و راه بهشت می‌نماید و در آن حال گویند خدایا تو نور ما را به کمال رسان و ما را ببخش که تنها تو بر هر چیز توانایی.

۳۶. *۳/ العصر: اَلَا الذِّینَ اٰمَنُوا وَ عَمِلُوا الصَّالِحَاتِ وَ تَوَاصَوْا بِالْحَقِّ وَ تَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ=* مگر کسانی که ایمان آوردند و نیکوکار شدند و به درستی و راستی در دین یکدیگر را سفارش کردند.

۳۷. *۱۴/ علق: اَلَمْ یَعْلَمْ بِأَنَّ اللَّهَ یَرِی=* آیا او ندانست که خدا [اعمال زشتش را] می‌بیند.

۳۸. *۱/ جمعه: یُسَبِّحُ لِلَّهِ مَا فِی السَّمَوَاتِ وَ مَا فِی الْأَرْضِ الْمَلِکِ الْقُدُّوسِ الْعَزِیزِ الْحَکِیمِ=* هرچه در زمین و آسمان‌هاست همه در تسبیح خدا که پادشاهی پاک، مقتدر و داناست مشغولند.

۳۹. برگرفته از خرق به معنای پاره کردن

۴۰. ن. ک. به مقاله نوع لباس و نمادهای رنگ در عرفان اسلامی.

فهرست منابع

قرآن کریم (۱۳۷۰)، ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، تهران، نشر ناس، چاپ اول.

ابن عربی، شیخ اکبر محیی الدین (۱۳۸۹)، *فصوص الحکم*، تصحیح و ترجمه محمد خواجری، چاپ دوم، تهران: مولوی.

افشاری، مهران (۱۳۸۲)، *فتوت‌نامه‌ها و رسائل خاکساریه (سی رساله)*، تهران، نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، چاپ اول.

۲. جریان سنت‌گرایی توسط کوماراسوامی، شوان، برکهارت، مارکوپولیس و مارتین لینگتور توسعه یافت. نصر نیز یکی از منتقدان متجدد سنت‌گراست. لذا در این نوشتار به چند شخصیت شاخص پرداخته می‌شود.

۳. *Ananda Kentish Coomaraswami*، «آناندا کنتیش کوماراسوامی» (۱۹۴۷-۱۸۷۷)، متخصص در هنر و دین سریلانکایی، آثار او: «استحاله هنر در طبیعت» (۱۹۳۴)، «هنر و نمادگرایی سنتی» و «فلسفه هنر مسیحی و شرقی».

۴. فریتیهوف شوان، *Frithjof Schuon*، (۱۹۰۷-۱۹۹۸)، فیلسوف سنت‌گرای آلمانی، از آثار او: «وحدت متعالی ادیان»، «ساحت‌های معنوی و واقعیت‌های بشری»، «زبان خویشتن خویش»، «طریقت باطن» و مقالات متعدد.

۵. تیتوس برکهارت، *Titus Burckhardt*، (۱۹۰۸-۱۹۸۴)، حکیم هنرمند و هنرشناس سونسیسی-آلمانی‌تبار، آثار او: «درآمدی بر آیین تصوف» (۱۹۵۱)، «هنر مقدس در شرق و غرب» (۱۹۵۸)، «کیمیا (علم آفاق، علم انفس)» (۱۹۶۰)، «فاس، شهر اسلام» (۱۹۶۰) و «هنر اسلامی (زبان و بیان)» (۱۹۷۶).

۶. متولد ۱۳۱۲ در تهران، استاد علوم اسلامی در دانشگاه جرج واشنگتن ایالات متحده؛ متأثر از آرای گنون و شوان.

۷. ترتیب بیان اسامی بر اساس سال تولد ایشان است.

۸. *وَأَصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي*

۹. *إِنَّ اللَّهَ خَلَقَ آدَمَ عَلَى صُورَتِهِ*

۱۰. *الإنسان كون الصَّغِير وَ الكون الإنسان الكبير*

۱۱. *فالعالم صَنَعَهُ الله*

۱۲. *Scholasticism*، در قرون وسطی، علم و حکمت تنها در مدارس و کلیساها تدریس می‌شد. بنابراین مجموعه علم و حکمت متناسب به مکتب مدرسی معروف شد. در این مکتب، شناخت اندیشه ارسطویی و نیز توماس اکویناس انجام می‌شد (URL1).

۱۳. این تعبیر در باب اول «سفر پیدایش» تکرار شده و نظیر تعبیر قرآنی *فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ* (۱۴/ مؤمنون) است.

۱۴. در تفکر هرمسی، وحدت هستی و نحوه تأثیر و تأثر بین اجزای آن و نیز علمی مانند سحر، نجوم و کیمیا مطرح است. هدف از آن یافتن راز طبیعت است و این امر منجر به معرفت بیشتر خالق می‌شود (URL2).

۱۵. خلق الله آدم علی صورته (حدیث پیامبر^(ص)) (ابن عربی، ۱۳۸۹: ۳۷۳)

۱۶. برای کسب اطلاعات تکمیلی به مقاله ذیل مراجعه شود: *“Aesthetics and Symbolism in Art and Nature”, Frithjof Schuon, Spiritual Perspectives and Human Facts, trans. Macleod Matheson, pp. 24-49.*

۱۷. *إِنَّ اللَّهَ كَتَبَ الْإِحْسَانَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ*

۱۸. پیامبر^(ص) فرمودند: خداوند انسان را از صورت خود خلق کرد (خلق الله آدم علی صورته) اما در اینجا منظور شباهت کیفی است. زیرا انسان دارای قوایی است که مشتق از صفات باری تعالی مانند علم، قدرت، کلام و اراده است. تفاوت شمایل‌شکنی در اسلام و مسیحیت در آن است که در مسیحیت، به دلیل آن‌که بیان کردند خداوند در ذات خود غیرقابل توصیف است، شمایل‌شکنی کردند. اما در اسلام، با توجه به این سخن پیامبر اسلام^(ص)، صورت انسانی به اصل خود بازمی‌گردد و جمال الهی در آن دیده می‌شود. لذا تفاوت فاحش در شمایل‌شکنی میان اسلام و مسیحیت هویداست. در مسیحیت، انسان را به حدود جسمانی‌اش تقلیل دادند، ولی اسلام، انسان را بالقوه، محل حضور فیض الهی می‌شمرد.

۱۹. ن. ک. به (مقاله ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی، برکهارت، چاپ ۱۴۰۷/۱۹۸۷)

۲۰. واژه چیت از هندی به فارسی راه یافته است. حتی از نام برخی از استادان صنف چیت‌ساز این‌طور برمی‌آید که هندی بوده‌اند. ظاهراً چیت‌سازان حضرت صادق^(ع) را پایه‌گذار صنف خود می‌دانند. اندیشه اصلی در هنر چیت‌سازی بدون شناختن مبانی معنوی آن، نوعی شرک است. باید این هنر به گونه عملی مقدس به‌شمار آید تا تضمینی برای نجات شخص در روز رستاخیز باشد و مانند کیمیاگری، هم عملیاتی روی پارچه و هم عامل دگرگونی در پیشه‌ور است (کرین، ۱۳۸۵: ۸۱ و ۸۹).

۲۱. تاریخ دقیق تدوین این فتوت‌نامه نامشخص است. این مطلب برداشتی است از صراف (۱۳۵۲: ۲۲۶-۲۲۲).

۲۲. فیتان، لباس، وصله و تاج‌های الوان و مخصوص داشتند که مجموع آنها را لباس الفتوه می‌گفتند و گویا از میان آنها، آن‌که از همه بیشتر نماینده فیتان و لباس خاص ایشان محسوب می‌شد، شلوار (سروال) مخصوص بود و شلوار فتوت پیش فیتان، حکم خرقه را نزد متصوفه داشت. این مطلب می‌رساند که پایه فتوت از ایران است، زیرا شلوار مختص به آن دسته از اقوام آسیایی است که سوارکاری از جمله آداب و رسوم آنها به‌شمار می‌رفته است و شلوار در ایران لافل از زمان هخامنشیان متداول

طباطبایی، تهران، نشر فرهنگستان هنر، چاپ اول.
 کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۶)، *فلسفه هنر مسیحی و شرقی*، ترجمه و شرح
 امیرحسین ذکرگو، تهران، نشر فرهنگستان هنر، چاپ اول.
 کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۳)، *نظریه هنر در آسیا*، فصلنامه خیال، ش ۹.
 معین، محمد (۱۳۸۲)، *فرهنگ معین*، تهران، نشر زرین.
 مونس سرخه، مریم؛ فریده طالب پور و مصطفی گودرزی (۱۳۸۹)، *نوع لباس
 و نمادهای رنگ در عرفان اسلامی*، هنرهای زیبا، شماره ۴۴، زمستان، صص
 ۱۴-۵.
 نصر/الف، سید حسین (۱۳۸۶)، *اسلام سنتی در دنیای متجدد*، ترجمه محمد
 صالحی، تهران، دفتر پژوهش و نشر سهروردی، چاپ اول.
 نصر/ب، سید حسین (۱۳۸۶)، *معرفت جاویدان (مجموعه مقالات دکتر سید
 حسین نصر)*، جلد ۱، به اهتمام دکتر سید حسن حسینی، تهران، نشر مهر
 نبوشا، چاپ اول.
 نصر/الف، سید حسین (۱۳۸۹)، *اسلام و تنگناهای انسان متجدد*، ترجمه
 انشاءالله رحمتی، تهران، دفتر پژوهش و نشر سهروردی، چاپ سوم.
 نصر، سید حسین (۱۳۷۳)، *جوان مسلمان و دنیای متجدد*، ترجمه مرتضی
 اسعدی، تهران، نشر طرح نو، چاپ اول.
 نصر، سید حسین (۱۳۷۹)، *نیاز به علم مقدس*، ترجمه حسن میاننداری، قم،
 مؤسسه فرهنگی طه، چاپ اول.
 نصر/ب، سید حسین (۱۳۸۹)، *هنر و معنویت/اسلامی*، ترجمه رحیم قاسمیان،
 تهران، نشر حکمت، چاپ اول.
 واعظ کاشفی سبزواری، مولانا حسین (۱۳۵۰)، *فتوت نامه سلطانی*، به اهتمام
 محمدجعفر محجوب، تهران، نشر بنیاد فرهنگ ایران.

URL1: www.fa.wikipedia.org

URL2: www.ibna.ir

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۵)، *جامعه شناسی اخلاقی هنر*، تهران، نشر سوره
 مهر.
 بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸)، *هندسه خیال و زیبایی (پژوهشی در آراء اخوان
 الصفا درباره حکمت هنر و زیبایی)*، تهران، نشر فرهنگستان هنر.
 بورکهارت، تیتوس؛ نصر؛ یونگ؛ والری (۱۳۷۰)، *جاودانگی و هنر (مجموعه
 مقالات)*، ترجمه سید محمد آوینی، تهران، نشر برگ، چاپ اول.
 بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۶)، *مبانی هنر اسلامی*، ترجمه و تدوین امیر نصیری،
 تهران، نشر حقیقت، چاپ اول.
 پازوکی، شهرام (۱۳۸۴)، *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*، تهران، نشر
 فرهنگستان هنر، چاپ اول.
 دهخدا، علی اکبر (۱۳۸۵)، *لغت نامه دهخدا*، جلد ۱۴، تهران، نشر دانشگاه
 تهران.
 رحمتی، انشاءالله (۱۳۹۰)، *هنر و معنویت (مجموعه مقالاتی در زمینه
 حکمت هنر)*، ترجمه انشاءالله رحمتی، تهران، ترجمه و نشر آثار هنری (متن)،
 چاپ دوم.
 رومی، مولانا جلال الدین (قرن ۷ ق)، *دفتر اول مثنوی معنوی*، نسخه خطی،
 ۸۹ برگ، ۱۶ سطر کامل، کاغذ فرنگی، خط نستعلیق، جلد تیماج ماشی.
 شوان، فریتیف (۱۳۸۱)، *گوهر و صدف عرفان اسلامی*، ترجمه مینو حجت،
 تهران، نشر دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
 صراف، مرتضی (۱۳۵۲)، *رسائل جوانمردان*، مشتمل بر هفت فتوت نامه،
 با مقدمه و خلاصه فرانسوی از هنری کرین، تهران، نشر انستیتوی فرانسوی
 پژوهش های علمی در ایران.
 کرین، هانری (۱۳۸۵)، *آیین جوانمردی*، ترجمه احسان نراقی، تهران، نشر
 سخن، چاپ دوم.
 کوماراسوامی، آناندا (۱۳۸۴)، *استحاله طبیعت در هنر*، ترجمه صالح



استاد: حسامی کرمانی، منصور؛ و محققان، مهری. (۱۴۰۲). پژوهش تحلیلی در باب امکان نسبت میان حرکت جوهری و آثار رضا عباسی. رهیویه حکمت هنر، ۲(۱)، ۴۹-۵۷.

https://rph.soore.ac.ir/article_704870.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



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/>)

پژوهش تحلیلی در باب امکان نسبت میان حرکت جوهری و آثار رضا عباسی^۱

منصور حسامی کرمانی^۲، مهری محققان گورتانی^۳

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۳۱ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۵ □ صفحه ۴۹-۵۷

Doi: 10.22034/RPH.2023.2000623.1033



چکیده

تنوع جریانات فکری و تضارب آرای موجود در اصفهان در عصر صفویه و زمان سلطنت شاه‌عباس باعث پیدایش فضایی آزاد جهت بروز خلاقیت، ابتکار و جریانات فکری نوین شد. در این فضای متنوع دو جریان فلسفی و هنری به موازات یکدیگر پایه‌گذاری شد، مکتب هنری و فلسفی اصفهان، در حوزه هنری، رضا عباسی (۹۷۴-۱۰۴۴ ه.ق) و در حوزه فلسفه ملاصدرا (۹۷۹-۱۰۵۰ ه.ق). قاعده حرکت جوهری مهم‌ترین دیدگاه ملاصدرا در ساختار فکری حکمت متعالیه به شمار می‌رود. هدف پژوهش حاضر، این است که با مروری بر تعاریف مرتبط با حرکت جوهری، آثار رضا عباسی را از این منظر، مورد تحلیل قرار دهد. بر این اساس و با توجه به آنچه که ذکر شد می‌توان پرسید: چگونه می‌توان نسبتی میان حرکت در آثار رضا عباسی بر اساس تعاریف موجود در باب حرکت جوهری تصور نمود؟ فرض بر این است که هنرمند با استفاده از زبانی نمادین، و از طریق جنبش ملایم پیکره‌ها، خطوط منحنی، طراحی غیر ایستا، به القای حرکت ناآل آمده است. در این راستا ضمن بررسی نحوه ارائه حرکت، به عنوان عنصری تجسمی، به ارائه مبانی عرفانی در آثار رضا عباسی پرداخته شده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که هنرمند به دو طریق، حرکت نمادین را به تصویر کشیده است؛ نخست با چگونگی قرارگیری پیکره‌ها و چیدمان عناصر در ترکیب‌بندی، حرکت آرامی را خلق نموده است. همچنین در جزئیات، با استفاده از قابلیت‌های خط و جهت نگاه و اشاره انگشتان، حرکت را به تصویر کشیده است. روش تحقیق این مقاله توصیفی - تحلیلی است. نحوه گردآوری مطالب به صورت کتابخانه‌ای و اینترنتی است.

کلیدواژه‌ها: صفویه، مکتب اصفهان، حرکت جوهری، رضا عباسی، ملاصدرا.

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد مهری محققان به راهنمایی نظری نویسنده اول است.

Email: m.hessami@alzahra.ac.ir

۲. دانشیار، گروه نقاشی دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

Email: mehrimohagheghyan@gmail.com

۳. کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.

مقدمه

رضا عباسی و ملاصدراى شیرازی هر دو به موازات یکدیگر در دو وجه متفاوت هنری و فلسفی به ابداع و نوآوری پرداخته و هر یک بنیانگذار مباحث جدیدی در حوزه فعالیت خویش بوده‌اند. یکی از مفاهیم ارائه شده در حوزه فلسفی اصفهان نظریه حرکت جوهری است. بر طبق این نظریه عالم مدام در حال زایش است و خداوند در هر لحظه لباسی نو بر تن این دنیای مادی می‌نماید. این نظریه توسط صدرالمآلهین و با استفاده از منابع و مأخذ گسترده مطرح گردید و یکی از مهم‌ترین نظریاتی است که انقلابی بزرگ در حوزه فلسفه اسلامی ایجاد نمود. تا پیش از ملاصدرا اندیشمندان ایرانی به پیروی از نظریه ارسطو در باب حرکت، هرگونه تغییر و تحول را منسوب به اعراض دانسته و جوهر را امری ثابت می‌دانستند. ملاصدرا با تکیه بر براهینی برگرفته از منابع مختلف فکری، دینی و عرفانی، اثبات نمود که حرکت در اعراض به تبعیت از حرکتی است که در جوهر ایجاد شده است. یکی از منابعی که ملاصدرا در ارائه نظریه خویش از آن بهره برده است، نظریه خلق مدام است که توسط عرفا، خاصه محی‌الدین ابن عربی^۱ ارائه شده است.

رضا عباسی «با رها کردن سنت‌های تیموری مکتب‌های هرات، بخارا و مشهد، از زیبایی‌شناسی‌های متنوع ایرانی رایج در دوران تیموریان یعنی مکتب هرات و مکتب‌های «تبریز و اصفهان» که همه میراث‌خواران مکتب «شیراز» هستند، نیز به تدریج کناره می‌گیرد... با گستاخی و جرئت تمام در عین حفظ شیوه‌های طراحی ایرانی که بر اصالت خط و حرکت در سوهای مختلف فضای اثر، یکدست و ناب، تثبیت اندیشه و... استوار بود، به تک‌چهره‌سازی و تک‌شخصیت‌پردازی می‌آغازد» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵: ۱۳). رضا عباسی نیز همانند سایر نگارگرانی ایرانی به مباحث عرفانی توجه داشت و می‌توان در آثار وی این وجه را مشاهده نمود. وی همچون سایر هنرمندان در پی خلق نگاره‌های خویش به دنبال ایجاد پویایی و حرکت بوده و در عین حال برای دستیابی به وحدت کلی و نهایی در اثر، حرکت و پویایی را با نهایت دقت و ذکاوت استفاده نموده است. برای یافتن مفهوم حرکت در آثار رضا عباسی می‌توان از دو نگاه کلی و جزئی نگاره‌ها را مورد بررسی قرار داد. حرکت آرام و ملایمی که نگاره را در بر گرفته است. و در جزئیات: آغاز و فرجام متوالی خطوط، جهت نگاه و اشاره انگشتان دست در برخی از نگاره‌ها به سمت خارج از کادر نگاره. این پژوهش یک تحقیق میان‌رشته‌ای است که میان حوزه هنر و فلسفه به بررسی پرداخته است. ضرورت انجام آن، بررسی احتمالی نحوه ارائه حرکت در آثار تجسمی بر مبنای یک نظریه فلسفی است.

پیشینه پژوهش

در مورد مکاتب هنری و فلسفی اصفهان چند گونه تحقیق موجود

است. اصغر جوانی در کتاب بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان (۱۳۹۰) به بررسی همزمان مکتب فلسفی و نگارگری در عهد صفویه پرداخته و تأثیرات فلسفه را بر هنر این دوره به صورت مسوط ارائه نموده است. اما دکتر جوانی در این کتاب در مورد حرکت جوهری مطلبی ارائه ننموده است. دسته دیگر پژوهش‌هایی است که به صورت جداگانه به هر یک از این دو مبحث پرداخته است از جمله در باب هنر نگارگری ایران: کتاب تاریخ نقاشی ایران (۱۳۸۲) از شیلا کن‌بای، سیر تاریخ نقاشی ایران (۱۳۸۳) از بازل گری و دیگران، و مقاله «صورت تمثیلی عناصر طبیعی در سه تک نگاره از رضا عباسی» (۱۳۹۹) که اشاره به کاربرد رضا عباسی از نماد، برای نمایش پیکره‌ها، جهت ارائه مفاهیم مثالی دارد و غیره. در باب فلسفه و حرکت جوهری مطالب بسیاری نگاشته شده است: گشتی در حرکت (۱۳۸۴) از حسن‌زاده آملی که به تفسیر حرکت و اقسام آن و همچنین تبدیل امثال پرداخته است، نهاد ناآرام جهان (۱۳۹۳) از عبدالکریم سروش که رساله‌ای است تخصصی در توضیح و تفسیر حرکت جوهری، دو فیلسوف شرق و غرب (۱۳۹۴) از حسین علی راشد که به صورت خلاصه در مورد مبحث حرکت در جوهر و همچنین مقایسه آن با نظریات انیشتین^۲، سخن گفته است و غیره. اما دسته دیگر کتبی است که به هنر در اندیشه ملاصدرا پرداخته و تعاریف ملاصدرا از هنر را ارائه می‌دهد: فلسفه هنر در عشق‌شناسی ملاصدرا (۱۳۹۷) از مهدی امامی‌جمعه که بررسی آرای ملاصدرا در حوزه هنر و زیبایی‌شناسی است و مقاله «چیستی زیبایی و هنر از دید صدر» (۱۳۹۹) که به تبیین اندیشه‌های ملاصدرا در مورد هنر و زیبایی در حکمت متعالیه پرداخته است.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مطالعه توصیفی-تحلیلی است. نحوه گردآوری مطالب کتابخانه‌ای-اینترنتی است. ابتدا در بخش مفاهیم و ادبیات نظری، به بررسی تعاریف فلسفی در باب حرکت جوهری از دیدگاه ملاصدرا پرداخته شده و در ادامه حرکت از نگاه تجسمی در آثار رضا عباسی تحلیل شده است. جامعه آماری محدود به دو نگاره از هنرمند شده است، نگاره اول از نگاره‌هایی با ترکیب‌بندی تک پیکره که از شاخصه‌های مکتب اصفهان و سبک رضا عباسی است و نگاره دوم از نگاره‌های دارای بیش از یک پیکره، همچنین دارای مفاهیم عمیق عرفانی (وحدت وجود)، که با توجه به شباهت در نحوه اجرای آثار قابل تأمیم به سایر نگاره‌ها است. منبع تصاویر در این پژوهش از کتاب رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش تألیف شیلا کنبی و ترجمه یعقوب آژند (۱۳۹۳) است.

م تفاوت موجود در این نگاره‌ها را نشان می‌دهد. این شیوه ارائه آثار نشأت گرفته از جهان‌بینی هنرمند است.

ملاصدرا و تبیین حکمت متعالیه

فضای فکری در دوره صفویه تغییرات بنیادینی داشته است. شاید بتوان عمده‌ترین این تغییرات را ذیل تعاریف مربوط به عالم مثال دانست. در این دوره و «در شهر جدید اصفهان عصر صفوی، مؤلفه‌های مادی با مؤلفه‌های معنوی، شدیداً به هم آمیخته‌اند و ثمره این آمیختگی چیزی را بین ماده و معنی، پدیدار ساخته است که نه مادی مادی است چون معنا و معنویت دارد، و نه معنوی معنوی است، چون کالبد دارد، بعد و شکل و رنگ دارند و این چیزی جز مثال نیست. در این فضا، انسان در عین حالی که زندگی زمینی دارد، اما می‌تواند احساس حضور معنوی هم داشته باشد» (امامی جمعه، ۱۳۹۱: ۶۹).

ملاصدرای شیرازی یکی از بزرگترین فلاسفه اسلام در دوره صفوی به شمار می‌رود. ایشان با تلفیق آرای فلاسفه پیش از خود با مبانی فکری حکمای ایران باستان، قرآن و احادیث و همچنین نظرات عرفا، توانست پایه‌های حکمت متعالیه را در فضای مکتب فلسفی اصفهان پایه‌گذاری کند. نظریه حرکت جوهری یکی از نظریه‌های کلیدی حکمت متعالیه است.

اکثر فلاسفه در ذیل مباحث فلسفی خویش در باب حرکت تعاریفی را ارائه نموده‌اند. آنها یکی از تقسیمات اولیه (موجود به‌ماهور موجود) را تقسیم به ثابت و متغیر می‌دانند. «اینان معتقدند موجود یا ثابت است یا متغیر. موجود ثابت موجودی است که اختلاف حال و دگرگونی در او پدید نمی‌آید، همواره بر آن گونه هست و خواهد بود که بوده است. موجود متغیر آن است که از حالی به حالی دیگر منتقل می‌گردد. موجودات عالم طبیعت، به حکم اینکه عالم تراحم علل و اسباب است، تغییر پذیرند؛ ولی موجودات ماورائی، به حکم مبرا بودن از قوه و استعداد، از هرگونه تغییر مبرا هستند» (اخوان نبوی، ۱۳۹۱: ۵۸). بر اساس نظریه ملاصدرا اساساً در عالم طبیعت موجود ثابت وجود ندارد و جواهر عالم و به تبع آن اعراض عالم در تغییر و حرکت دائمی و مستمر است.

در مورد موجودات طبیعت که متغیراند، این سؤال پیش می‌آید که این تغییرات موجود تدریجی و یا دفعی است. تغییر دفعی و آنی را کون و فساد می‌نامند. «یعنی پدید آمدن دفعی یک شیء کون نامیده می‌شود و فساد دفعی آن فساد اما تغییر تدریجی و زمانی حرکت نامیده می‌شود» (اخوان نبوی، ۱۳۹۱: ۵۹).

حرکت و انواع مختلف آن در حکمت متعالیه، تحلیل و تبیین متفاوتی نسبت به سایر حوزه‌های فلسفی دارد. ملاصدرا سراسر جهان و عالم طبیعت را در تحول دائمی می‌داند. ایشان در

مکتب هنری اصفهان

مکتب هنری اصفهان با همه مشخصات ایرانی خویش، دارای تفاوت‌هایی با مکاتب هنری پیش از خود است. عوامل متعددی در این چرخش هنری وجود دارد که آشنایی با این عوامل از لوازم شناخت این مکتب به حساب می‌آیند و در واقع بدون داشتن احاطه و شناخت نسبی به این موارد نمی‌توان درک درستی از مکتب هنری اصفهان داشت. یکی از مهم‌ترین این موارد تغییرات محسوسی است که در فضای فکری این دوره ایجاد شده بود. همچنین، تأثیرپذیری هنرمندان از هنر وارداتی اروپایی، ناخواسته هنرمند را به نوعی رقابت، برای حفظ بقاء هنری خویش وادار می‌کرد. بالطبع، این مراوده یا بهتر بگوییم ستیز، باعث ایجاد تغییراتی در آثار هنری شد. گرچه این تأثیرات بیشتر از سوی نقاشی اروپایی، در ابتدای مکتب اصفهان، باعث خلق آثار جدید به ویژه در ترکیب‌بندی نگاره‌ها گردید.

در بررسی آثار به جای مانده از رضا عباسی می‌توان ابداعات کم‌نظیری را، در مقایسه با نگارگری ایران تا پیش از مکتب اصفهان، مشاهده نمود. البته با وجود نوآوری در آثار رضا عباسی، وی همچنان به بسیاری از اصول نگارگری ایرانی پایبند ماند. «هنرمندان مکتب نگارگری اصفهان در نقاشی و طراحی به آزادی عمل بیشتری نسبت به گذشته دست می‌یابند. مصورسازی نسخه‌های خطی به شیوه مکتب تبریز که در آن تعداد زیادی پیکره‌های انسانی کار می‌گردید، از رونق کمتری برخوردار می‌شود. بیشتر موضوع آثار به تصویر کشیدن زندگی سنتی مردم، درباریان، اشخاصی با لباس فاخر و ... را شامل می‌شود. رضا عباسی بانفوذترین هنرمند این مکتب، طراحی با قلمو که از اواخر قرن هشتم هجری قمری در دوره آل‌جلایر ۸۳۶-۷۴۰ هجری قمری به شکل رسمی شروع و سپس توسط سلطان محمد و محمدی مصور ادامه یافته بود، در مکتب اصفهان به کمال می‌رسد» (خزائی، ۱۳۸۵: ۲۰). رضا طراح بسیار ماهری بوده است. تعداد بسیاری از طراحی‌های رضا با لایه نازکی از رنگ کمرنگ پوشیده شده است. این امکان وجود دارد که طراحی‌ها با نقوش طلانی‌رنگ بر روی لباس‌های زربافت کامل شده باشند. آنچه که رضا عباسی را از شاگردان و مقلدینش مجزا می‌سازد علاقه‌ای است که وی به طراحی خالص داشته است، «به چروک شال‌گردن بلند و یا خرقة درویش و کمر بند اشخاص به اندازه‌ای اهمیت داده شده که زیبایی و خاصیت انتزاعی پیدا کرده‌اند. این‌ها در زمینه طلانی خودنمایی کرده و شکل بطری‌های شراب و شاخه‌های چنار و ابرها همه نقش سراسری و واحدی را که ناشی از حرکت اکسپرسیونیسم قلم است، به وجود آورده‌اند» (گری، بینون، ویلکسون، ۱۳۶۷: ۱۴۸).

تجزیه و تحلیل نگاره‌های منصوب به رضا عباسی معانی

زمانی است، که منقطع در ازل نیست...]. بنابراین همه آنها حادث هستند، و در آنها واحد شخصی مستمر الوجود و حقیقت یا هویت ثابت نیست» (صدرالدین شیرازی، ۱۳۹۰: ۱۶).

حرکت در آثار تجسمی

اهمیت حرکت در زندگی، انکارناپذیر است و شاید بتوان گفت: حرکت همان زندگی است. «هر ماده‌ای در ذات خویش در حرکت و تکاپوست و هر موجودی در طبیعت، از تحرکی درونی برخوردار است. انسان نیز خود، هم در ظاهر و هم در باطن مرتباً در حالت تحول و دگرگونی بوده، هیچگاه در لحظه‌ای از زمان و مکان ثابت و ایستا نیست. در این رابطه دانشمند آلمانی مینکوسکی در کتاب اصول نسبیت می‌گوید: (هرگز کسی مکان معینی را مگر در زمانی معین، و زمان معینی را مگر در مکان معین ندیده است.)» (حلیمی، ۱۳۸۲: ۱۹۴) در هنرهای تجسمی، حرکت یکی از مهم‌ترین کیفیات بصری به شمار می‌آید. در واقع برای ایجاد تعادل در یک اثر هنری، ناگزیر به ایجاد حرکت هستیم. «هر ارگانیزم زنده‌ای باید بتواند به منظور حفظ پایداری‌های ساختار خویش یگانگی پویایی را به وجود آورد. تصویر تجسمی یک استثنا نیست؛ تنها به یمن نظم پویا می‌تواند به شکل زنده‌ای از تجربه انسانی تبدیل شد» (کپس، ۱۳۶۸: ۲۹).

برای القای حس حرکت در یک اثر دوبعدی، نحوه چیدمان عناصر تجسمی و ایجاد ارتباط بین آنها از اهمیت به‌سزایی برخوردار است. از مهم‌ترین عناصر بصری در القای حرکت، می‌توان به خط اشاره نمود. «خط اصلی‌ترین عامل جهت‌نمایش شکل بوده، و تسلط تفکر نقاش و نگاه او بر شیء را به گونه‌ای خالص‌تر به کار برده و تخیلی سرشار در قالب تجسمی پدید آرد» (تقی‌زاده، ۱۳۷۱: ۵۱). خط می‌تواند همچون ابزاری بیانگر و قوی در خدمت هنرمند قرار گیرد و با قابلیت‌های ذاتی به بیان اندیشه‌ها و احساسات درونی خویش بپردازد. «در هنرهای بصری خط به خاطر ماهیت خاصش، دارای توان و انرژی بسیار است. خط هرگز ساکن و ایستا نیست، بلکه همیشه پرتحرک است و عنصر بصری مهمی در طرح‌های اولیه خطی است، در نتیجه ابزار پراهمیتی برای تجسم بخشیدن‌های اولیه هر اثر بصری است و وسیله‌ای است برای نشان دادن صوری که هنوز در دنیای واقعیت وجود ندارد و فقط در خیال انسان است» (داندیس، ۱۳۶۸: ۷۴). از انواع خط می‌توان به خطوط، تلویحی، روانی و خط واقعی اشاره نمود. خط تلویحی با جانمایی کردن یک رشته نقطه به گونه‌ای که چشمان بیننده آنها را بی‌اختیار به هم وصل می‌کند، آفریده می‌شود. خطوط واقعی نیز اشاره به خط کناره‌نما دارد. اما خطی که در این مبحث مد نظر است و رضا عباسی نیز از آن استفاده شایانی نموده، خط روانی است. «خط روانی، در

بحث مربوط به تعاریف ارائه شده در باب حرکت، توسط حکما و فلاسفه پیشین، این نکته را متذکر می‌شود: «کلیه تعاریف در این باره تعریف به رسم است یعنی همین اندازه است که می‌توان توسط آنها حرکت را از غیر حرکت تمیز داد و از قبیل تعریف به حد که واقعیت خود حرکت را بیان کند نیست. سپس خود ابتدا حرکت را به حدوث تدریجی شیء تعریف می‌کند. در واقع حدوث بر دو قسم است، دفعی و تدریجی، حدوث تدریجی همان حرکت است و چون حدوث خود عبارت است از (وجود بعد العدم) بنابراین حرکت عبارت است از (وجود تدریجی بعد العدم)» (مطهری، ۱۳۶۶: ۱۹). بر این اساس، تغییرات موجودات طبیعت در این حرکت به صورت تدریجی رخ می‌دهد.

به اعتقاد صدرالمتهلین اجسام طبیعی به هر نحو و صورتی که وجود دارند، خواه به صورت حیوان، گیاه، جماد و غیره در هر زمان در حال تغییر و حرکت هستند. ملاصدرا معتقد است که در این عالم ماده و طبیعت، ثبات وجود ندارد. سکون تنها مختص عوالم الهی و عالم عقل است. او برای داشتن درک بهتر از کیفیت حرکت، با استفاده از زبان ساده، سخنی با این مضمون دارد: «حرکت محسوسی است به کمک عقل، و یا معقولی است به کمک حس. یعنی گویی که در فهم حرکت، عقل تا مرحله حس پایین می‌آید و یا حس تا مرحله عقل بالا می‌رود و این دو به کمک هم یک حرکت خاص خارجی را درمی‌یابند» (سروش، ۱۳۹۳: ۲۶). ملاصدرا با ارائه ادله گوناگون و بسیار، اثبات نمود که وجودهای مادی بطور کلی وجودهایی تدریجی می‌باشند، که در هر آن، نو می‌شوند و دارای وجودی تازه می‌گردند.

«حرکت جوهری، حرکت ذاتی و درونی اشیاء مادی است که منشاء حرکت‌های ظاهری پدیده‌ها و موجب تغییر در ذات و جوهره شیء می‌گردد و به عبارت دیگر حرکت جوهری یعنی حرکت در نهاد و حقیقت و اصل شیء است» (اژدر، ۱۳۹۱: ۸).

حدوث و قدم

از اندیشه‌های منبعث از نظریه حرکت جوهری مسئله حدوث و قدم و همچنین مسئله زمان است. ملاصدرا با مطرح کردن نظریه حرکت جوهری به برخی از مسائل لاینحل موجود پاسخ می‌گوید. «هیچ چیزی (حتی هیولای نخستین) را در این جهان نمی‌توان در دو آن ثابت و باقی دانست تا این سؤال معنا پیدا کند، که این شیء ثابت از کی به وجود آمده است. در هر آن، جهانی تازه با ماده و صورتی نو پدید می‌آید، که غیر از جهان آن پیش است، چه رسد به جهان هزاران یا میلیون‌ها یا میلیارد‌ها سال پیش؛ جمیع هویات جسمانی که در این عالم است، اعم از بساطت یا مرکبات، صور یا مواد، فلکی یا عنصری، نفوس یا طبایع مسبوق به عدم زمانی هستند، و به حسب هر موجود معین برای آنها مسبوقیت به عدم

بدانند و محکوم کنند» (کنبی، ۱۳۹۳: ۷۸). بر این اساس، برخی از آثار وی را مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهیم داد.

جوان پابرهنه

جوان پابرهنه در حدود سال ۱۰۰۸ هجری قمری و با رقم «مشقه کمترین رضا» در پایین سمت چپ توسط رضا عباسی تصویر شده است. این اثر به نقل از ابوالعلا سودآور اثری است که بالاترین سبک نوین نقاشی رضا عباسی را نمایان می‌سازد. «ظاهر زیبای جوان با طراحی موهای نرم و دنباله لطیف و پیچاپیچ دستار و شاخه‌های تنکی کمپوزسیون، زیبا و معصومانه اجرا شده است، به خصوص در جزئیات و دستان و پاهایی که از نظر تناسبات اندام صحیح هستند» (سودآور، ۱۳۷۴). (شکل ۱)

خطوط روانی ایجاد شده توسط رد نگاه و اشاره انگشتان جوان، بیننده را از درون کادر نگاره به طرف فضای خارجی اثر هدایت می‌کند. جوان نشسته در حالتی خاص به بیرون از کادر نگاه می‌کند و با اشاره انگشتان، بر زاویه دید خود تأکید می‌نماید (شکل ۲). گویی جوان در انتظار لحظه‌ای دیگر، به انتظار معشوق و یا در انتظار دیدن جلوه‌ای دیگر از آفرینش است. اشاره و نگاه به سمت خارج از کادر برای بیننده می‌تواند نشان از زمان دیگر باشد. همانطور که می‌دانیم زمان از حرکت به وجود می‌آید. اشاره انگشت به خارج از کادر نیز همانند سمت و سوی نگاه پیکره، حرکتی را ایجاد می‌نماید که بیننده را به بیرون، زمان و مکانی دیگر هدایت می‌کند. این صورت از تجلی حرکت، باعث خلق زمان در اثر از یک سو و افزون بر آن، اشاره به زمان دیگر دارد. با فرض

این نوع خط کوچکترین اثری از خط واقعی یا حتی نقاط متناوب به چشم نمی‌خورد، ولی ما وجود یک خط یا پیوندی روانی را احساس می‌کنیم. چشمان ما همواره جهتی را دنبال می‌کند که یک شخص یا پیکره به آن اشاره می‌کند و نتیجه آن، احساس وجود یک خط روانی است» (لاثور؛ پن‌تاک، ۱۳۹۱: ۱۴۹). این نوع خط به واسطه بار احساسی که دارد، نگاه را از اثر خارج نموده و بیننده را در فضا شناور می‌کند. «نقطه پس از جابجایی، برای اینکه در محل دیگر متوقف شود، زمانی را در بر می‌گیرد: زمان حرکت. بنابراین خود نمودار آن زمان می‌شود و می‌توان به صورت یک اصل بیان کرد که: خط نمودار زمان در یک اثر هنری است. و این زمان حد گذشته و حال است و هنوز آینده ندارد؛ زیرا آغاز حرکت نقطه تا هنگام توقف و ایستایش، زمانی را در بر می‌گیرد که گذشته است و تنها هنگامی می‌تواند آینده‌ای را القا کند که ادامه آن و حرکت نقطه زاینده آن دوام داشته باشد» (آیت‌اللهی، ۱۳۷۷: ۶۸). این گذشتن از کادر اثر و ایجاد حس تعلیق در فضا، ویژگی بیانگر دیگری به خط می‌افزاید: توانایی القای حس آینده و زمان که در آثار رضا عباسی به وضوح قابل مشاهده است.

رضا عباسی

نگاره‌های رضا عباسی در قالب افراد عادی جامعه، مردان و زنان، از حرفه‌ها و طبقه‌های اجتماعی مختلف ترسیم شده است. فضای نگاره، نحوه ترسیم و نگاه، پیکره‌ها را همچون خلسه‌ای ابدی، نشان داده است. گویی این انسان‌ها در خلوت و تنهایی خویش در انتظار واقعه‌ای شگرف مانند دیدار معشوق خویش، ثابت مانده‌اند.

هرچند حالت برخی نگاره‌ها نحوه جای‌گیری باسمه‌های اروپایی را متذکر شود، اما رضا عباسی، هوشمندانه، با پوشاندن شال و دستار و لباس‌های بومی، فیگورها را دارای هویت ایرانی نموده است.

آنچه که رضا عباسی را از نگارگران پیش از وی مجزا می‌سازد، علاقه وی در استفاده از خط به عنوان عنصر غالب است. تا پیش از او، نگارگران توجه چندانی به خط نداشته و اصولاً رنگ بر خط تسلط دارد. نکته دیگری که در آثار رضا عباسی درخور توجه است، استفاده زیرکانه از مبانی عرفانی در لایه‌های معنایی آثار است. «شواهد بصری آثار رضا از حدود ۱۰۱۱ تا ۱۰۱۸ هجری قمری نشان می‌دهد که او احتمالاً به تصوف گراییده و چه‌بسا حتی وارد یکی از این طریقت‌های اخوت شده باشد. رضا پس از گزrandن یک دوره مقدماتی آشکار در طریقت صوفیانه، دوباره به زندگی درباری بازگشته و ارتباط خود با مریدان دیگر را پنهان ساخته است. به سبب سرکوبی رسمی تصوف از شرح حال نویسان درباری، انتظار می‌رفت که طریقت صوفیه را ضد اجتماعی



شکل ۱. جوان پابرهنه، حدود ۱۰۰۸ ه.ق، آبرنگ روی کاغذ، ۱۴×۷ سانتی متر، بنیاد تاریخ هنر، هوستن، تگزاس، منبع: (کنبی، ۱۳۹۳: ۷۰)

می‌زنند. همانگونه که بر مبنای نظریه حرکت جوهری، آنجا که حرکت صورت می‌گیرد تجدید هویت و نوپدیدی در همه جوانب صورت می‌گیرد. در واقع می‌توان خط را به عنوان عنصر اصلی و جوهر نگاره در نظر داشت که خود به سبب داشتن ارزش خطی، توسط هنرمند دارای حرکت شده است. این مهم، علیرغم اجزای تشکیل دهنده اندک نگاره همچون پیکره و به اصطلاح وسایل صحنه به گونه‌ای موفق، به دست آمده است. به عبارت دیگر، باید گفت، اجزاء به سبب کاربرد پویای خط در حالت منحنی، خود دارای حرکت مضاعف شده‌اند. هنرمند از ترکیب و چیدمان این خطوط منحنی در بستر نقاشی، کل واحد را به نمایش گذاشته که به دلیل نوع ترکیب‌بندی، موید حرکت گردیده است. یادآوری می‌شود حرکت موجود در این نگاره با تعریف حرکت جوهری مبتنی بر تغییر و حرکت در کل عالم مادی همخوانی دارد.

در جمع‌بندی تحلیل این نگاره می‌توان گفت، روابط بصری پنهان که در اجزاء و کلیت اثر مشاهده می‌شود که نشان از معانی عمیق ظاهری و درونی است. از کنار هم قرارگیری و ترسیم خطوط، طرحی از یک پیکره بدست می‌آید. از سوی دیگر، طرح تک رنگ فیگور نشسته به عنوان نقش در زمینه پیکره دیده می‌شود که درست در جهت مخالف جوان نشسته، با دست‌هایی رو به بالا خود به ایجاد حرکت عمل کرده است. تجلی حرکت را همچنین در نقش شاخه گیاهان به هم پیوسته با پیچ و تاب به صورت تشعیر در پس زمینه تک رنگ نگاره نیز می‌توان مشاهده کرد. البته باید یادآوری کرد نمایش خطوط موجود در این نگاره به صورت‌های متعدد و تنوع بسیار، قابل نمایش است که در اینجا به دلیل اختصار، فقط سه حالت آن دیده می‌شود.

گرفتن تسلسل رخدادها، آنچه که در زمان دیگر اتفاق خواهد افتاد نیز حرکتی دیگر را رقم خواهد زد و این زنجیره تا بینهایت ادامه خواهد یافت. به کوتاه سخن، بر اساس دیدگاه صدرالمتهلین؛ «طبیعت جوهر عالم دائماً در حرکت و تغییر و تجدد و در عین حال، یک امر واحد مستمر سیال است. و امتداد زمانی که حوادث جهان را در یک رشته طولی و پس و پیش هم قرار داده و نمی‌گذارد همه در یک ظرف جمع شوند، از حرکت دائم جوهر طبیعت عالم، فرض و انتزاع می‌شود و به عبارت دیگر، زمان، کمیت و مقدار حرکت جوهر است» (راشد، ۱۳۸۸: ۷۵). آنچه که در این اشارت حاصل می‌شود، زمان است و زمان خود مقدار حرکت است. (شکل ۳)

همچنین، وجود چین و چروک دستار، محصول تکرار خطوط بی‌شمار است. این تکرار خطوط نیز به گونه‌ای دیگر، لحظه‌ای از حرکت را به تصویر کشیده است. افزون بر این، حالت نشستن پیکره، مرزی است میان نشستن و برخاستن. به عبارت دیگر، لمپیدن جوان با در نظر گرفتن حالت دست و قوس بالاتنه و چرخش سر و حالت قرارگیری پاها به صورتی است که بیننده را در تشخیص میل به نشستن یا برخاستن فیگور، دچار تردید می‌کند. باید گفت، فراز و فرود خطوط حاصل ارزش خطی آنان، همراه با فرم دوار نشستن پیکره (شکل ۴) و تکیه آن بر بالشتی اریب شکل، همگی باعث ایجاد حالتی از حرکت، هرچند ملایم گردیده که در کل نگاره نیز حاکم است. در واقع، وحدت موجود در اثر، ناشی از هماهنگی تک تک اجزا دارای حرکت است که در مجموع به حرکت کلی منجر می‌شود. از این رهگذر، خطوط دارای هویت جدیدی می‌شوند و حرکت را به صورتی که نگارگر خواسته، رقم



شکل ۴



شکل ۳



شکل ۲

عشاق

حرکت قرار گرفته و جزئی از حرکت دوار شده‌اند. ضمنا حالت قوس‌دار درختچه در پس‌زمینه، این حرکت را تشدید می‌نماید. ابرهای پیچان از گوشه سمت راست کادر با حرکتی ملایم وارد شده، در امتداد حرکت ابرها چشم با حرکت ملایم درختچه به سمت پیکره‌ها هدایت می‌شود. بوته‌های مدور پایین سمت راست، در جهتی مخالف با حرکت پیکره‌ها، اما متناسب با آن، قرار گرفته‌اند. در یک کلام، همه اجزاء نگاره دارای حرکت‌اند. همانطور که در نگاره جوان نشسته گفته شد هرکدام از اجزاء نگاره به صورت مجزا و جهتی از حرکت را به نمایش می‌گذارند. اما این حرکت اجزاء، مبین حرکت کلی و واحد گشته‌اند. جهت

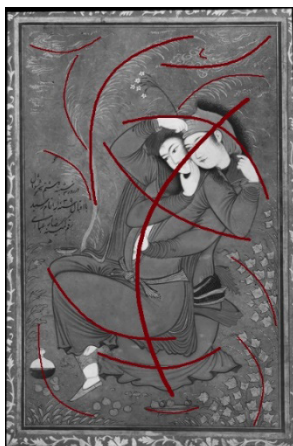
نگاره عشاق (شکل ۵) در سال ۱۰۳۹ هجری قمری و در زمان سلطنت شاه صفی نقاشی شده است. کنبی می‌گوید شاید این نگاره نشانه‌ای از صعه صدر شاه در مواجهه با صحنه‌های عاشقانه، در نگارگری باشد. این نگاره بیش از سایر آثار رضا عباسی مورد توجه و بحث قرار گرفته است. در ظاهر، وی با به تصویر کشیدن عشاق به مفاهیم تحریک کننده روی آورده است. اما به نقل شیلا کنبی در کتاب/صلاح‌گر سرکش، شاید این بازنمایی عشق انسانی تمثیلی از عشق الهی باشد. به عبارت دیگر، عشق الهی و مفهوم وحدت وجود همواره از مضامین عرفانی است که در آرای اهل تصوف که در شعر فارسی به ویژه به صورت غزل، متجلی شده قابل ذکر است.

رضا در این ترکیب‌بندی با تمرکز بر تکنیک و حالت‌گیری پیچیده به نتایج درخشانی رسیده است. توجه به جزئیات، رنگ‌بندی فوق‌العاده و ترکیب‌بندی پیچیده‌ای که در این نگاره وجود دارد، باعث شده که اثری خاص، به وجود آید. حالت مبهم و گنگ پرتره هر دو فیگور، متناقض با شهوت و شور ظاهری است که اندام آنان القا می‌کند.

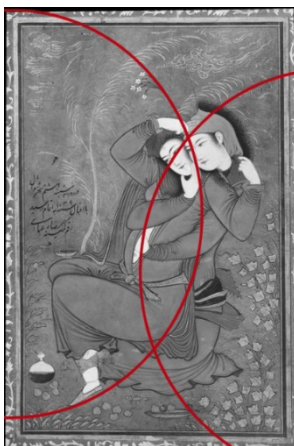
«این اثر جدای از القای حس حسرت خوردن بر تجارب عاشقانه گذشته، ممکن است بازنمای عشق انسانی به گونه تمثیلی از عشق الهی باشد که از مضامین رایج اشعار عارفانه است. دم غنیمت شمری و شوق وصال معبود را کمتر تصویری چون حالت مبهم و دو پهلوی این دو پیکره می‌توانست تجلی دهد» (کنبی، ۱۳۹۳: ۱۵۷-۱۵۸). در این نگاره نیز همانند اکثریت آثار رضا، فرم قرارگیری پیکره‌ها و حالت نشستن آنها به صورت دوار و منحنی است (شکل ۷). گویی که هر دو پیکره بر روی یک قوس در حال



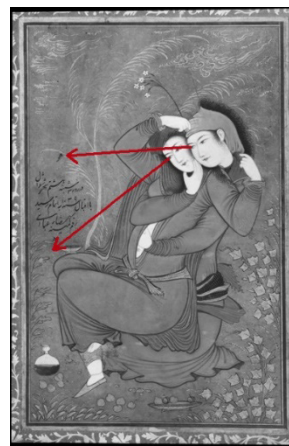
شکل ۵. عشاق، آبرنگ روی کاغذ، ۱۸/۱۱/۹ سانتی‌متر، موزه هنری متروپولیتن، منبع: (کنبی، ۱۳۹۳: ۱۵۳)



شکل ۸



شکل ۷



شکل ۶

جدول ۱. بررسی و تطبیق حرکت در نگاره‌ها با تعریف حرکت جوهری.

نحوه ارائه حرکت در آثار رضا عباسی	خوانش حرکت جوهری در آثار رضا عباسی
استفاده از جهت نگاه اشاره انگشتان به خارج از کادر	اشاره به خارج از کادر و ایجاد زمان، بر مبنای نظریه حرکت جوهری زمان مقدار حرکت است
تکرار خطوط در طراحی شال و دستار	تکرار خطوط تداعی کننده اصل حدوث و قدم است.
نحوه قرارگیری پیکرها به صورت دوار و منحنی	خاصیت ذاتی خطوط منحنی باعث القای حرکت می‌شود. حرکتی ملایم و مستمر، منطبق بر تعریف حرکت جوهری که حرکتی است مداوم و آرام
حرکت ملایم ابرها و درختچه‌ها در پس زمینه تکرار رنگ نگاره‌ها	وجود حرکت در اجزاء و در نهایت ادغام در حرکت کلی

فلسفه و بالاخص نظریه حرکت جوهری، کوشش این پژوهش بر این بود تا صرفاً خوانشی از حرکت در آثار با توجه به تعاریف موجود از نظریه حرکت جوهری داشته باشد. در جواب به پرسش پژوهش در خصوص تحلیل آثار با توجه به تعاریف حرکت جوهری می‌توان گفت: هنرمند از دو روش، در نگاره‌ها، حرکت را نمایش داده است. در ابتدا می‌توان یک حرکت کلی را، با استفاده از نحوه ترکیب‌بندی آثار، مشاهده نمود که شامل فرم قرارگیری پیکره، درختچه‌ها و سایر عناصر موجود در اثر است. خطوط به عنوان عنصر اصلی برای نمایش اشکال از پی یکدیگر آغاز و فرجام می‌یابند. گویی در هر لحظه حادث شده سپس به اتمام می‌رسند و پس از آن خطی دیگر در امتداد خط پیشین آغاز می‌گردد. در جزئیات نیز حرکت در تک تک اجزاء نگاره وجود دارد. وی با استفاده از قابلیت‌های انواع خط، به عنوان یک عنصر تجسمی قوی در ارائه حالت‌های مختلف، حرکت را در جزئیات آثار همانند اشاره انگشتان و جهت نگاه پیکره‌ها به خارج از کادر، ارائه داده است. وی با نبوغ هنری خویش در تلفیق میان اندیشه و تصویر، توانسته است حرکت را به بهترین وجه به تصویر کشد، به گونه‌ای که به مخاطب آثار این امکان داده شده تا بتواند برداشت‌های متفاوتی داشته باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. ابو عبدالله محیی الدین محمد بن محمد ابن العربی الحاتمی، [۱۱۶۵-۱۲۴۰م.]. معروف به شیخ اکبر، دانشمند، عارف و صوفی جهان اسلام
۲. ALBERT EINSTEIN، [۱۸۷۹-۱۹۵۵م.]. فیزیک‌دان نظری آلمانی.

نگاه عشاق در دو جهت متفاوت، به سمت خارج از کادر است (شکل ۶). این نگاه و جهت آن، همانند نگاره جوان نشسته، مبین زمان و بالطبع حرکت است. حرکت رو به بالای دستهای پیکره رویی، با انگشتان به سمت و سوی نگاه شخص زیرین، تأکید می‌کند. تمامی خصوصیات ذکر شده درباره اثر اول در نگاره دوم مصداق می‌یابد. این امر، شامل اجزای صحنه، پس‌زمینه و نقوش تشعیرمانند و همچنین لکه‌های رنگ محدود در مقایسه با رنگ غالب موجود در تصویر می‌گردد. (شکل ۸)

نتیجه‌گیری

استفاده از منابع عرفانی به سبب پیوستگی نگارگری به ادبیات، در هنر نگارگری ایرانی از دیرباز مورد توجه هنرمندان بوده و آثار خویش را منطبق بر تعاریف اندیشمندان در باب عالم مثال و خیال، خلق کرده‌اند. اما در سده دهم و یازدهم هجری همزمان با تغییرات پدید آمده در بنیان فکری این دوره، رابطه مستقیم عقل‌گرایی با آثار هنری را شاهد هستیم. تعاریف نشأت گرفته از این تفکر از سونی ریشه در آرای گذشتگان دارد و از سوی دیگر با برخی دیگر از تعاریف نهادینه شده در اندیشه گذشتگان متفاوت است.

آنچه از نوشته‌های تاریخ‌نویسان به جای مانده و همچنین بررسی آثار رضا و دوره‌های مختلف زندگی این هنرمند به وضوح نشان دهنده علاقه وی به عرفان و اندیشه‌های رایج در آن دوره است. شاید علاقه رضا به فرقه‌های صوفیانه، که در به تصویر کشیدن دروایش مشهود است، باعث شد تا وی در خلق آثار خویش و در لایه‌های زیرین نگاره‌هایش، به دنبال نشان دادن مبانی عرفانی باشد، اصولی که شاید بخشی از منابع عرفانی به کاربرده شده در مطرح ساختن نظریه حرکت جوهری ملاصدرا بوده است. در پاسخ به پرسش پژوهش می‌توان این‌گونه اظهار نظر نمود که رضا در ارائه مفهوم حرکت در آثار خویش در چند مرحله عمل نموده است، ۱- از طریق ارزش خطی و حالت دادن به خطوط، ۲- توسط حرکات و اشارات دست و انگشتان، ۳- با ایجاد حالت در بدن و جهت‌دهی به نگاه پیکره‌ها. افزون بر این، در تحلیل آثار رضا، و با توجه به کاربرد خطوط منحنی و همچنین حفظ ارزش خطی این خطوط، می‌توان نظاره‌گر حرکتی آرام و ملایم در کل اثر بود. توجه رضا به حالت نشستن، ایستادن و اصولاً حرکت کلی پیکره‌ها است. در اینجا نیز رضا حرکتی را مصور کرده که جزئی است از یک حرکت کل. تمام عناصر موجود در نگاره، هماهنگ با حالت قرارگیری فیگور، به صورتی از سماع دروایش و حرکتی مستمر می‌نماید. رضا در نشان دادن این حرکت بی‌وقفه و تدریجی از جهت نگاه و حرکت انگشتان دست نیز بهره گرفته است. (جدول ۱)

در نهایت با توجه به عدم امکان اثبات تأثیرپذیری هنرمند از

فهرست منابع

- اخوان نبوی، قاسم (۱۳۹۱)، حکمت صدرایی و کلام شیعه، جلد اول، تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- اژدر، علیرضا (۱۳۹۱)، «بررسی انتقادی نظریه حرکت جوهری ملاصدرا»؛ دو فصلنامه علمی - پژوهشی حکمت صدرایی؛ شماره ۱، زمستان؛ صص ۷-۲۲.
- امامی جمعه، مهدی (۱۳۹۱)، سیر تحول مکتب فلسفی اصفهان از ابن سینا تا ملاصدرا، چاپ اول، تهران: موسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.
- آیت اللهی، حبیب الله (۱۳۷۷)، مبانی نظری هنرهای تجسمی، تهران: انتشارات سمت.
- آیت اللهی، حبیب الله (۱۳۸۵)، «رضا عباسی: نقاش توجیه گر زمانه»، مجموعه مقالات نگارگری مکتب اصفهان، چاپ اول، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، صص ۱۳.
- تقی زاده، هادی (۱۳۷۱)، خط در نقاشی، مشهد: کلهر.
- حلیمی، محمد حسین (۱۳۸۲)، اصول و مبانی هنرهای تجسمی، جلد اول، تهران: افست.
- خزانی، محمد (۱۳۸۵)، «علل و عوامل مؤثر در شکل گیری مکتب نگارگری اصفهان»، چکیده مقالات گردهمایی مکتب اصفهان، به اهتمام منیژه کنگرانی،

تهران - اصفهان.

- داندیس، دونیس (۱۳۶۸)، مبادی سواد بصری، مسعود سپهر، تهران: انتشارات سروش.
- راشد، حسینی (۱۳۸۸)، دوفلسوف شرق و غرب، تهران: فراهانی.
- صدرالدین شیرازی، محمد ابراهیم (۱۳۹۰)، حدوث عالم، شهربانو محلاتی، تهران: برگ سبز.
- عبدالکریم، سروش (۱۳۹۳)، نهاد ناآرام جهان، تهران: مؤسسه فرهنگی صراط.
- کپس، جنورگی (۱۳۶۸)، زبان تصویر، فیروزه مهاجر، تهران: سروش.
- کنبی، شیلا (۱۳۹۳)، اصلاح گر سرکش، یعقوب آژند، چاپ سوم، تهران: متن.
- گری بازل، بینیون لارنس، ویلکنسون جیمز و راستیوارت (۱۳۶۷)، سیر تاریخی نقاشی ایران، محمد ایرانمنش، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.
- لانوور، پن تاک، دیوید، استیون (۱۳۹۱)، مبانی طراحی، محمدتقی فرامرزی، چاپ اول، تهران: لاهیتا.
- مطهری، مرتضی (۱۳۶۶)، حرکت و زمان در فلسفه اسلامی، جلد اول، تهران: حکمت.

URL 18. <http://www.normags.ir/view/fa/articlepage/162937>
(دسترسی: 1398/09/02)



استناد: خانکه، مهدی. (۱۴۰۲). تبیین مقام ابداع در صنع انسان کامل از منظر حکمت اسلامی. رهیویه حکمت هنر، ۲(۱)، ۵۹-۷۳.

https://rph.soore.ac.ir/article_704864.html



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooeye 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/>)

تبیین مقام ابداع در صنع انسان کامل از منظر حکمت اسلامی

مهدی خانکه^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۱۷ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۱/۲۹ □ صفحه ۷۳-۵۹

Doi: 10.22034/RPH.2023.1999245.1031



چکیده

اندیشمندان مسلمان با استعانت از قوای عقل و تکیه بر آیات و روایات، همواره در تلاش برای تعریف و تبیین ماهیت انسان کامل و افعال او در جایگاه خلیفه الله بوده‌اند. انسان کامل، خلیفه الله، متصف به صفاتی از نوع صفات استخلاف کننده مقام خلافت، خداوند متعال است. حضرت بدیع السماوات و الارض، از مهم ترین مقامات تفویض شده به انسان کامل را مقام ابداع قرار داده، مقامی که در صنع صنایع بدیع، تجلی تام یافته است. با توجه به طرح منظرگاه های متعدد در تبیین مفهوم ابداع و تکوین صنایع و بدایع در آثار صناعی، این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش است که چگونه می توان ابداع را در صنع انسان کامل بر بستر حکمت اسلامی تدوین و تبیین نمود؟ در این منظر با تکیه بر آیات، احادیث و با بهره بردن از تفاسیر و دیدگاه های حکیمان مسلمان بر بستر حکمت اسلامی، نخست مراتب خلق انسان و شئون خلقت انسان کامل تبیین شده، سپس با تکیه بر صورت بندی استخلاف مقام خلیفه الهی به انسان کامل، مقام ابداع، نخست در فعل ذات باری تعالی مورد تحلیل و تبیین قرار گرفته و سپس این مقام تفویض شده به انسان کامل، در صنع و صنعت آثار صناعی تبیین می گردد. این پژوهش از نوع مطالعات بنیادین با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی است که با استناد به منابع نوشتاری و تحلیل محتوای آیات، احادیث و آرای حکمای اسلامی شکل گرفته است. در این پژوهش در پی تبیین مقام ابداع در صنع انسان کامل، این نتیجه حاصل می شود که: انسان کامل با استعانت از این مقام و با شناخت نیازها و کاستی های زیسته انسان، به عنوان واسطه ای از جانب حضرت حق، دست به ابداع صنایع زده و رموز این صنایع را سینه به سینه به جان های مشتاق ذی صلاح، جهت تکوین سپرده است؛ تکوینی که همواره به همراه انسان جریان دارد.

کلیدواژه ها: ابداع، آثار صناعی، خلیفه الله، انسان کامل، حکمت اسلامی.

۱. استادیار، گروه مهندسی معماری و مدیریت شهری، دانشکده فنی و مهندسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد دماوند، تهران، ایران.

Email: mehdikhanke@yahoo.com

مقدمه

قال صادق علیه السلام: «كَثْرَةُ النَّظَرِ فِي الْحِكْمَةِ تَلْقَحُ الْعَقْلَ» (ابن شعبه، ۱۳۸۲: ۳۶۴)؛ بسیار اندیشیدن در حکمت، خرد را بارور می‌کند.

حکمت در کلام اندیشمندان مسلمان، به «معرفه الخالق تعالی» . . . فیهی التشبه بافعال الله تعالی بقدر طاقة الانسان» (فارابی، ۱۴۰۸: ۶-۷) تعبیر شده است، تلاش به قدر طاقتی که قادر متعال بخشیده، «لَا يَكْلِفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا» (بقره: ۲۸۶) پس حکیم، تجلی پر و پیمان ظرفی است که حضرت باری تعالی برای ادراک و محاکات افعال مظهر و بخشیده و هموست که از گنجینه حکمت به حد کفایت بهره برده است. «فیلسوفان دوره اسلامی از همان آغاز، تشبّه به اله به قدر طاقت بشر را در تعریف حکمت وارد کرده‌اند. فارابی، مانند کندی، با ذکر اینکه غایت فلسفه معرفت خداوند است، می‌افزاید که «و اما الأعمال التي يعملها الفيلسوف فیهی التشبه بالخالق بقدر طاقة الانسان» (طباطبایی و حاج منوچهری و اشرف امامی، ۱۳۹۸). همین تعریف را اخوان الصفا نیز در رسائل آورده، و در تعریف به حد فلسفه نوشته‌اند که «آن تشبّه به اله است به حسب طاقت انسان» و منظور از تشبّه نیز «تشبّه در علوم و صنایع و افاضه خیر» است، از این حیث که باری تعالی «اعلم علماء، احکم حکماء، اصنع صنّاع و افضل اخیار» است و به مقیاسی که به مرتبه هر فردی در علم و صناعت و حکمت افزوده شود، به خداوند نزدیکی بیشتری پیدا می‌کند. منظور از تعریف به حد فلسفه آن است که این تعریف شرح الاسم نیست، و حکمت نظری تشبّه به صفاتی مانند علیم و حکیم خداوند است، در حالی که حکمت عملی تشبّه به دیگر صفات مانند جود، عدل و احسان خداوندی است» (طباطبایی و حاج منوچهری و اشرف امامی، ۱۳۹۸).

حکمت، این معرفت‌اهدایی از حضرت دوست، بستری است که بر پایه آن معارف اسلامی تجلی می‌یابد؛ معرفتی تام که پرده از حجاب سرتاسر عالم بر می‌دارد. «معارف اسلامی مجموعه‌ای است از دانش‌های الهی و بشری که ریشه آن در سرچشمه وحی اسلامی فرو رفته و از آن مبدأ فیض اشراق شده و طی قرون از منابع مختلف، از یونان و اسکندریه و رم گرفته تا ایران و هند و چین بهره‌های گوناگون برده و به صورت درختی تنومند در آمده است» (نصر، ۱۳۹۹: هفت) با کاربرست حکمت و تکیه بر معارف اسلامی تجلی یافته در آیات و روایات، عوالم مخلوق (چه عالم کبیر و چه عالم صغیر و ملحقات آن) به ادراک حکیم در می‌آیند. از جمله مهم‌ترین الحاقات عارضی انسان، افعال انسانی است، افعالی که مخلوق حکیم در تلاش است تا روناگاشتی از فعل خالق متعال باشد، تجلی‌گاه این تشبّه، مقام «ابداع» است؛ چراکه خالق متعال، بدیع السماوات و الارض است و هموست که مبدع عالم کبیر (طبیعت و هر آنچه‌یزی که به ادراک انسان درآید) و عالم صغیر

(انسان) است. مقام ابداع، مظهری است سترگ که تنها شایسته حکیم، انسان کامل، است: نفسی که شایستگی مظهر شدن برای صفات متصف به ذات اقدس الهی را دارا باشد. آری مقام ابداع ناجی و حامی انسان برای تداوم و تسهیل زیست در عالم کبیر است. انسان کامل از همان سرآغاز زیستن بر کره خاکی، ضمن شناخت نیازمندی‌هایش، با تکیه بر قوای تعقل و جاری شدن زلال حکمت و با استعانت از مواد و ملزومات اولیه موجود در طبیعت، صنایع و ابزار برطرف کننده کاستی‌هایش را ابداع کرده است. از پوشاندن بدن خود با لیفه‌های گیاهی (در آغازین لحظات هبوط بر زمین) گرفته تا خانه‌سازی در سفال‌رودخانه‌ها، ساخت ظروف سفالین و اشیای فلزین، همه و همه در آغاز توسط انسان کامل ابداع شده‌اند و در سیر تکوینی خود در طول تاریخ تا به امروز تحول یافته‌اند. این ابداعات بر اساس شواهد باستان‌شناسی، در ابتدا با استفاده از مواد اولیه موجود در طبیعت، صرفاً با فرمی ساده برآورنده نیاز انسان، به ساده‌ترین شکل ممکن تولید می‌شده‌اند. این سادگی اولیه ضمن کارایی فراوان در طول تاریخ با پیچیده‌تر شدن زیست محیط انسان (به واسطه عواملی همچون اجتماعی شدن و ایجاد گستره‌های جغرافیایی ملی و فرهنگی و غیره) سیر تکوینی پیچیده‌تر شدن را طی کرده‌اند، کم‌اینکه امروزه هم علی‌رغم تنوع گسترده و پیچیدگی‌های ظاهری مصنوعات و ابزارهای جدید، همچنان برآورنده همان نیازهای بنیادین و اساسی اولیه انسان می‌باشند. نکته پرسش برانگیز و حایز اهمیت که همواره توسط اندیشمندان مورد پرسش واقع شده است، تدوین و تبیین چگونگی حدوث مقام ابداع در صنع انسان کامل است؟ چراکه مبتنی بر خوانش ادیان ابراهیمی به ویژه اسلام، مقام ابداع، طبق آیات شریفه و احادیث صحیح، تنها شایسته ایزد متعال است، هموست که می‌آفریند از هیچ، و خلق می‌کند در حالیکه پیشتر هیچ نبوده است، (مریم: ۹) شأن ابداع و خلق از هیچ، تنها شایسته مقامی همچو اوست. پس ابداعات انسان، در قالب صناعات گوناگون را در سیر تاریخ چگونه می‌توان توجیه و تفسیر نمود؟ چه ارتباطی میان مقام ابداع در فعل اقدس الهی با مقام ابداع در صنع انسان کامل، خلیفه الله وجود دارد؟ آیا مقام خلیفه الهی انسان کامل او را شایسته چنین جایگاهی (مقام ابداع) گردانیده است؟ اگر این مقام تنها شایسته انسان کامل، خلیفه الله است، پس انسان کامل متصف به چه صفاتی باید باشد تا مظهر چنین ظرفی قرار گیرد؟

در سیر این پژوهش تلاش می‌شود با پاسخ به این پرسش‌ها، مقام ابداع در صنع انسان کامل که منجر به ابداع صنایع بدیع شده است، تبیین و صورت‌بندی گردد، صنایع گوناگون که در آغاز از مدخل ابداع اولیا الهی، پا به عرصه وجود نهادند، با تکیه بر رفع نیازهای اساسی انسان، به سرعت تکوین یافته و همراه با رشد انسان در جامعه، این صنایع نیز همواره مدد رسان انسان بوده‌اند.

هیچ (لیس) از کسی جز او بر نیاید» (خراسانی، ۱۳۹۹). مراتب خلق انسان، مسیری از تراب تا تَفَخُّتُ فِیهِ مِنْ رُوحِ (ص: ۷۲) و وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ (بقره: ۳۱) را سیر کرده، فارغ از نحوه حدوث به زمان یا ذات و حتی به دهر (حدوث زمانی، حدوث ذاتی و با حدوث دهری) این مراتب در پی «وَإِذَا قُضِيَ أَمْرًا فَإِنَّمَا يَقُولُ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ» (بقره: ۱۱۷) بدون وقفه و فاصله در لحظه‌ای طی شده و مخلوق خلق می‌شود. انسان مخلوق به مقام «تَفَخُّتُ فِیهِ مِنْ رُوحِ» (حجر: ۲۹) رسیده و ظرف مظلوف (وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ) (بقره: ۳۱) گشته، تا از جانب حضرت باری، مقام اشرفیت یافته و به مرتبه فتبارک الله رسیده و بر کرسی خلیفه الهی توسط خالق نشانده شود؛ و سپس هبوط بر روی زمین؛ انسان پا بر عرصه وجود (عالم محسوسات) نهاد. از همان نخستین لحظات استدرارک عالم محسوسات، نیازها هویدا شد: «يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجُتِّ» (طه: ۱۲۱). و اینگونه آدم^(۲) (انسان کامل) با استخلاف از خداوند در مقام خلیفه الهی با استعانت از مقام ابداع به رفع و دفع نیازمندی‌های زیست در عالم ناسوت نمود. و این‌گونه مقام ابداع به نیابت از حضرت حق در دستان خلیفه الله نیز جاری شد. با بررسی سایر صناعات و ابداعات انسان بر پایه آیات و روایات دانسته می‌شود که نیازهای ماهوی خلقی و خلقی انسان از مجرای انسان کامل، اولیا و اوصیا الهی در قالب مهارت‌های صناعات، بر پایه مقام ابداع به سایر انسان‌ها منتقل شده است. این اِلِیَّا (۱) و افشا رموز ابداع صنایع، مقامی است در شان خلیفه الله (انسان کامل، اولیا و اوصیا الهی) که از جانب حضرت باری سپرده شده است. هرچند گستره ابداع در ذات مبارک حضرت حق مبتنی بر خلق از بدیع و هیچ (آیس از لیس) است، ولیکن مرتبه ابداع در انسان، خلق از چیز دیگر است ولیکن این مقام اهدایی حضرت حق گره‌گشای نیازمندی‌های انسان در عالم وجود است. در این پژوهش با تکیه بر آیات و روایات و با مرور انگاره‌های اندیشمندان مسلمان، در باب ابداع، تلاش شده با واکاوی مراتب خلقت انسان، مقام خلیفه الهی انسان کامل را علت شمول مقام ابداع به انسان مفروض شود تا در پی آن بتوان ابداعات نجات بخش گسترده انسان را از آغاز تا کنون، به این مقام متصل و متصف گردانید. از طرف دیگر با تکیه بر تطبیق هنرهای صناعی با صنایع ابداعی در عصر حیات سنت‌ها (پیشا مدرن)، مقام خلق و خلاقیت در ابداع، اختراع و تولید هنرهای صناعی را نیز می‌توان متصف به مقام خلیفه الهی انسان کامل بپنداریم.

روش تحقیق

این پژوهش از نوع مطالعات بنیادین است که بر بستر حکمت اسلامی به دنبال تدوین و تبیین ماهیت ابداع در صنع انسان کامل است. در این عرصه با روش توصیفی - تحلیلی ضمن بهره بردن از

با توجه به محدودیت‌ها، نیازها و کاستی‌های طبقه‌بندی شده انسان، (همچون خوراک و پوشاک و مسکن و غیره) صنایع ابداعی نیز به صورت طبقه‌بندی شده هر از گاهی با واسطه انسان کاملی ابداع شده و در اختیار مردم قرار می‌گرفته، تا رفع نیازی گردد و گره‌ای بگشاید، همین صنایع در طول زیست بشر، همواره مدخل الرزق انسان بوده‌اند و خداوند رزق معهود انسان را از این مجرا به دستش می‌رسانده است. رموز نورانی این صنایع، مهارت‌هایی است که به افراد واجد شرایط به ودیعه سپرده می‌شده است. انتقال رموز قدسی این صنایع از جانب اولیا الهی، انسان کامل، به جان‌های مشتاق و ذی‌صلاح به صورت سینه به سینه صورت می‌پذیرفته است، آموزش‌های سینه به سینه‌ای که نهایتاً منجر به نگارش مرام‌نامه‌ها، مکاسب و فتوت‌نامه‌ها شده است. تبیین ریشه‌های قدسی صنایع، (هنرهای صناعی امروز) از مهم‌ترین اهداف این پژوهش است که تلاش می‌کند تا با تبیین مقام ابداع در صنع انسان کامل این هدف را به بار نشیند. همچنین تلاش شده بر بستر حکمت معارف اسلامی (حکمت متجلی در آیات و احادیث)، مبتنی بر شناخت مراتب خلقت انسان، به عنوان مبدع ذات باری تعالی، مقام خلیفه الهی انسان کامل را مجرای تحقق شأن ابداع، در صنایع تبیین نماید؛ از این رو تدبیر در مراتب خلقت عالم، به ویژه خلقت انسان از عمده‌ترین مباحث مورد عنایت در این پژوهش است، که به همراه تبیین و تقریر مقام ابداع در فعل باری تعالی، تبیین ماهیت انسان کامل، خلیفه الله و در نهایت ابداع در صنع انسان کامل نگارش شده است.

از این مدخل، همواره نگاهی ژرف به پرسش بنیادین نحوه حدوث انسان و امور مربوط به وی، از مهم‌ترین دغدغه‌های اندیشمندان بوده است. منظرگاه‌های گوناگونی تا به امروز مطرح شده است، این رویکردها؛ گاهی فارغ از نگره‌های قدسی و عمدتاً مبتنی بر دانش ظاهری، شکل گرفته و گاهی بنا بر امور قدسی بنیاد نهاده شده است. با توجه به دشواریاب بودن، جست‌وجوی زمان و مکان نخستین حضور انسان بر کره خاکی مبتنی بر دانش نوین، عمدتاً گرایش به توسل و تمسک بر امور قدسی و تجلی آن در شرایع گوناگون رو به فزونی نهاده است. بر گستره دانش پرور عالم اسلام نیز، همواره اندیشمندان با تکیه بر آیات و احادیث سعی بر غور در مباحث حکمی، از جمله نحوه ی خلقت آدم بر عالم و ابداع پدیدارها توسطش بوده‌اند. در قرآن کریم، مقام خالق متعال، «بَدِئُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ» (بقره: ۱۱۷) و «فَاطِرُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ» (فاطر: ۱)، مقام ابداع معرفی شده است. از الزامات مقام ابداع، خلق از عدم است، در حالیکه پیشتر نبوده است، از این رو خلق عالم کبیر و عالم صغیر (انسان)، که در کلام معصومین علیهما السلام به طور مکرر بر آن تأکید شده نیز خلق بدیع است، که پیشتر نبوده است. به قول کندی: «ایجاد موجودات (اَیسات) از

آیات قرآن کریم و روایات و احادیث از کتب حدیثی معتبر و با فیش برداری از آرای اندیشمندان مسلمان از کتب و مقالات علمی و سایت‌های معتبر، مبتنی بر روش کتابخانه‌ای، با استعانت از روش تحلیل محتوا با تحلیل و تفسیر محتوای آیات، احادیث و آرای حکمی حکمای اسلامی، در راستای تبیین ماهیت ابداع در صنع انسان کامل اقدام شده است.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های فراوانی با محوریت ریشه‌یابی ماهیت ابداع (مقام بدیع) ذات مبارک باری تعالی و همچنین تجلی ابداع در افعال انسانی، از منظر متفکرین دنیای اسلام صورت پذیرفته است، که برخی از مهم‌ترین آنها عبارتند از: «مقاله ابداع، در سایت مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، تألیف شرف‌الدین خراسانی (تاریخ بازمینی هفتم اسفند ۱۴۰۱)»، در این مقاله، ماهیت ابداع، با تکیه بر آیات و احادیث و تفاسیر معتبر مورد بررسی قرار گرفته، مؤلف با استعانت از تفاسیر و تحلیل‌های مختلف حکما و اندیشمندان بزرگ دنیای اسلام، مفهوم ابداع را تبیین نموده است. همچنین در مقاله «خلافت الهی از دیدگاه ابن عربی، نشریه علوم عقلی، نوشته محمود جوادی والا سعی در تبیین مقام خلیفه الهی انسان کامل در اندیشه ابن عربی و تطبیق آن با رویکرد تشیع در این استخلاف نموده و در پی آن استخلاف مقام خلیفه الهی به انسان کامل را امری الهی و متصف به صفاتی شبیه صفات باری تعالی دانسته است. در مقاله «میزان؛ نظریه هنر و زیبایی در عرفان ابن عربی، به قلم محسن ساربان نژاد و استاد حسن بلخاری قبی نیز با بازجستن ماهیت فن و صناعت در هنر و زیبایی با تمرکز بر کتاب فتوحات مکیه و تبیین ماهیت «میزان» در اندیشه ابن عربی در پی پاسخ به چیستی و نحوه شکل‌گیری صناعات محسوس پرداخته است.

در پژوهش حاضر با تکیه بر مطالعات گسترده پیشین اندیشمندان در حوزه ابداع، تلاش شده ضمن رعایت اصل بدیع بودن دستاوردهای پژوهش، میان ماهیت ابداع ذات باری تعالی و ابداع در امور انسانی از جمله در هنرهای صناعی ارتباطی ماهوی ناشی از ارتباط الله و خلیفه الله تبیین شود و در پی آن شأن ابداع را از الزامات زیست بر کره خاکی برای انسان معرفی گرداند؛ ابداع و تکوین امور ابداعی را مترتب به ذات انسان در مقام خلیفه الهی عالم دانسته، این موهبت الهی را، در پرتو ابداع و صنع هنرهای صناعی در جهت رفع نیازهای خلقی و خلقی انسان تبیین نماید.

ابداع

«إبداع، مصدر باب افعال از ماده «بدع» به معنی آفرینش آغازین یا مطلق، یا چیزی را بدون نمونه و الگوی پیشین پدید آوردن. گاهی

گفته شده که ابداع، احداث چیزی است که مسبوق به خلق، ذکر و معرفت نباشد. بنابراین ابداع چیزی، به معنای اختراع آن بدون نمونه قبلی است» (ابن منظور، ۱۴۱۴: ۶-۸). با مرور آیات شریفه قرآن کریم، این مفهوم دو بار در شکل «بدیع»، به معنی مُبدع یا خالق به کار رفته است: ... بَدِيعُ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ... (بقره: ۱۱۷؛ انعام: ۱۰۱)؛ در هر دو، واژه «بدیع» به معنی خالق است و حال آنکه کلمه خلق و مشتقات آن در قرآن کریم در معانی آفرینش و هستی بخشیدن مکرراً به کار رفته است. ابداع از صفات فعل الهی است؛ ابداع، خلق از هیچ، بدون نمونه پیشینی است، امیرالمومنین علی علیه السلام در این مورد می‌فرماید: «فکان ابتدع ما خلق بلا مثال سبق وکلّ صانع شیء فمن شیء صنع والله لا من شیء صنع ما خلق (خداوند ابتدای خلقت را بدون نمونه قبلی آفرید). [غیر خداوند] هر چیزی را از چیزی دیگر می‌سازد، ولکن خداوند مخلوقات را از چیز دیگر خلق نکرده است، بلکه به صورت ابداعی آفریده است» (کلینی، ۱۳۷۵، ج ۱: ۱۳۴). همچنین در کلام سایر معصومین علیهما السلام به طور مکرر به تبیین ماهیت ابداع اشاره شده که فصل مشترک همه آنها در خلاصه شدن مفهوم ابداع در «خلق بدیع» و «ایجاد چیزی بدون نیاز به آلت، ماده، زمان و مکان است» (الراغب الاصفهانی، ج ۱، ص ۳۸، ابوالقاسم الحسین بن محمد (م/۵۰۲ هـ). از اینرو خلقت همه عوالم، ابداع ذات مبارک پروردگار است، خلق از هیچ، یعنی ابداع، در حالی که پیشتر چیزی نبوده‌اند، انسان نیز (عالم صغیر) خلق از هیچ است، خلق شده در حالی که پیشتر هیچ نبوده است: «وَقَدْ خَلَقْتُكَ مِنْ قَبْلُ وَلَمْ تَكُ شَيْئًا» و همانا قبلاً تو را آفریدم در حالی که چیزی نبودی» (مریم: ۹).

با بررسی سیر انگاره‌های اندیشمندان مسلمان بر بستر حکمت اسلامی و با تکیه بر معارف اسلامی (آیات و احادیث) در باب مفهوم ابداع، حدود و ثغور این مفهوم بیشتر روشن می‌گردد. واژه ابداع، به عنوان اصطلاحی حکمی، از سده‌های ۳ و ۴ هـ ق در کلام اندیشمندان مسلمان بیشتر به کار رفته است. اندیشمندان مسلمان، به ویژه بنیان‌گذاران عرفان نظری، ابداع را بهترین وسیله برای تعبیر «آفرینش از هیچ» به کار برده‌اند. «یعقوب بن اسحق کندی (۱۸۰-۲۵۹ هـ ق)، نخستین فیلسوف مسلمان، ابداع را چنین تعریف می‌نماید: ابداع پدید آوردن چیزی از هیچ است، کندی تلاش می‌کند جهت نشان دادن مفهوم ابداع، از کاربرد نقیضش بهره برد، آنجا که می‌افزاید: فعل نخستین خداوندی، ایجاد (تألیس) موجودات از هیچ است، و آشکار است که این فعل ویژه خداوند است که پایان هر علتی است، پس ایجاد موجودات (اُیسات) از هیچ (لیس) از کسی جز او بر نیاید، و این فعل با نام ابداع ممتاز گشته است» (کندی، ۱۹۷۸: ۱۶۵، ۱۸۲، ۱۸۳).

حکیم ابن سینا نیز در /شا/رت، اشاره‌ای لطیف به ابداع دارد؛

چیز... و مخلوق اول نفس گُل، که او نخستین چیزی است پدید آمده از چیزی، اعنی که پدید آمدن او به میانجی عقل است از امر باری سبحانه» (ناصر خسرو، ۱۳۳۸: ۲۸۵، ۲۸۶). سرانجام، وی در جای دیگری از *خوان/الخوان* مبتنی بر رویکرد تطبیقی خود در به بارنشان دادن مفهوم ابداع، چنین می گوید: «و گفتند که از عقل گوهری دیگر به انبعاث پدید آورد، بی زمانی، حسی و وهمی و فرق میان ابداع و انبعاث آن است که انبعاث مر چیزی را باشد که او نه اندر مکان و زمان باشد، و لکن پدید آینه باشد از چیزی دیگر، و ابداع چیزی را باشد، که او نه اندر مکان و زمان باشد، و لکن نه از چیزی پدید آمده باشد» (ناصر خسرو، ۱۳۳۸: ۶۷).

در حکمت اشراق مبتنی بر آرای شیخ شهاب الدین سهروردی (۵۸۷-۵۴۹ ه ق)، اگر چه ابداع، در پرتو پرتو افشانی همواره نور الانوار دائم الپدید است، ولیکن شیخ، ابداع را اینگونه تبیین مینماید: «ابداع آن است که هستی چیزی از چیزی اصلاً متوقف بر غیر آن، مانند ماده و وقت و شرط، نباشد و آن غیر از تکوین است که منسوب به ماده است یا احداث که منسوب به وقت است، و از هر دو برتر است» (سهروردی، ۱۳۵۵، ج ۱: ۴۴). شیخ نیز در سایه تمایز ابداع ذات باری تعالی با تکوین و احداث غیر، که لاجرم وابسته به ماده و زمان و سایر شروطن (ابداع فی صنع انسان) مفهوم ابداع را تبیین می نماید، و در ادامه در قیاس مبدع با مبدع، بیان می دارد که: تأخر این موجودات از مُبدع حق به زمان و مکان نیست، چه زمان و مکان تابع این موجوداتند، بلکه تأخر این موجودات از خداوند، تأخر ذاتی است، و این همانا تأخر مُبدع از مُبدع است، زیرا مُبدع همیشه متأخر از مبدع است و مُبدع متقدم بر آن است» (سهروردی، ۱۳۵۵، ج ۱: ۲۶۵).

حکیم ملاصدرا، صدرالمتهالین (۱۰۴۵-۹۷۹ ه ق) نیز با تکیه بر دوگانه ابداع و تکوین، مقام ابداع را محدود به خلق طبیعت می داند و از آن پس، گرداننده و چرخاننده طبیعت را در سلسله تکوین، تبیین می نماید، حکیم در *رسالة فی الحوادث* نخست جملاتی را از ائولوژیای (۲) منسوب به ارسطو که ملاصدرا آن را *معرفة الربوبية* می نامد، بدین گونه نقل می کند: «چون هیولی صورت را از نفس پذیرفت، طبیعت پدید آمد، سپس طبیعت به سبب آنچه از نیروی نفسانی و علت های عالیّه در آن نهاده شده بود، پذیرای هستی گردید. سپس کار عقل در حد طبیعت و مبدأ پیدایش، باز ایستاد» (صدرالدین شیرازی، ۱۳۷۸: ۸۶-۸۷)؛ آنگاه در توضیح آن می افزاید که «گفته او که: سپس کار عقل در حد طبیعت باز ایستاد، اشاره به دو گونه تأثیر است که عبارتند از ابداع و تکوین. پس آشکار شد که سلسله ابداع به طبیعت پایان یافته است و سلسله تکوین - به سبب حقیقت ثبات و تجدد که در وجود طبیعت هست - از آن آغاز شد. زیرا بارها ثابت شد که تجدد در طبیعت عین استمرار و صفت ذاتی و

«ابداع آن است که از چیزی وجودی برای چیز دیگر غیر از خودش پدید آید که فقط به آن متعلق باشد، بدون میانجی ماده ای یا افزاری، یا زمانی، و آنچه عدم زمانی بر آن تقدم دارد، از میانجی بی نیاز نیست و مرتبه ابداع از مرتبه تکوین و احداث برتر است» (ابن سینا، ۱۹۹۲: ۹۵). مراد از برتری ابداع از تکوین که در کلام حکیم تجلی یافته، اشارت به برتری مبدع، ایزد متعال است به مبدع انسان مخلوق، زیرا که حضرت خالق، مبدعی است که ابداع می کند از هیچ، و انسان مخلوق، مبدعی است که امر ابداعی را تکوین می بخشد و گستره ابداعات او، ابداع از چیزیست، کما اینکه این برداشت در کلام جابر ابن حیان (۱۰۰-۱۹۴ ه ق) نیز این گونه ابراز می گردد: «وَ اِضْطِافَةُ لَا يَخْلُو مِنْ أَنْ يَكُونَ تَجَنُّسٌ مِنْ ظُهُورِ بَعْضِ الْأَشْيَاءِ مِنْ بَعْضٍ، تَجَنُّسِي (بررویشی) که از ظهور برخی چیزها از بعضی دیگر پدید می آید» (ابن حیان، ۲۰۰۵، ج ۱: ۲۹۹).

همچنین ابن سینا در کتاب *المبدأ و المعاد* مقام ابداع فی ذات حق تعالی ارجح به سایر مقامات می داند و می گوید: «ما در این هنگام نسبت نخستین (خداوند) را بر کل، فعل نمی نامیم، بلکه نامی افزون بر این برایش جویا می شویم که بر معنایی برتر از فعل دلالت کند... و این نام، «ابداع» است، زیرا حکما اصطلاحاً نسبتی را که ذات نخستین با کل وجود دارد ابداع می نامند. اما ابداع نزد عامه به معنای دیگری است، که همانا اختراع جدید باشد، اما نه از ماده، ولی مقصود حکما از ابداع ادامه تأییس (هست کردن) چیزی است که ذاتاً «نیست» (لیس) باشد. این ادامه تأییس به هیچ علتی جز ذات نخستین هیچ گونه تعلق - چه مادی، چه معنوی، چه افزاری، چه بالواسطه - ندارد، و پیدا است که این معنا برتر از فعل است» (ابن سینا، ۱۳۶۳: ۷۶-۷۷).

ناصرخسرو (۳۹۴-۴۸۱ ه ق) در تلاش برای تبیین مقام ابداع، آن را در دوگانه ابداع و اختراع یا خلق یا انبعاث محصور می گرداند، او در *جامع/الحکمتین* با اتصاف مقام ابداع به مفهومی مثلی، سعی در اتصال آن به ذات باری تعالی و متمایز کردن آن از ابداع فی صنع انسان دارد: «ابداع گویند و اختراع گویند مر پدید آوردن چیز را نه از چیز، و خلق گویند، یعنی آفریدن، مر تقدیر چیز را از چیز، چنانکه درودگر از چوب تخت کند، و او خالق تخت باشد و مُبدع صورت تخت باشد؛ و مردم را بر ابداع جسم قدرت نیست» (ناصرخسرو، ۱۳۶۳: ۲۱۰-۲۱۱). همچنین در کتاب *خوان/الخوان* مقام ابداع را متعال کرده، چنین می گوید: «مُبدع حق آن است که چیز را نه از چیز، او پدید آورد و همه مُبدعات ازین صنّع عاجز آمدند... و نیز مُبدع آن باشد که او چیزی نه از چیز دیگر باشد، و مخلوق چیزی باشد از چیزی. پس مبدع حق آن است که او را از جهت «اویی» نام نیست، و از جهت ما، که پدید آوردگانیم، نام او مُبدع حق است، اعنی پدید آورنده چیز نه از

آفریدی؟ گفت: من گنجی نهفته و نشناخته بودم، دوست داشتم که شناخته شوم پس آفریدگان را آفریدم و به ایشان شناسانده شدم و مرا شناختند.... بنابراین آفریدگان را آفرید و به ایشان شناسانده شد و آنان به اندازه استعدادشان وی را شناختند، و علم محدث پدید آمد، و مراتب علم به خداوند در وجود، کامل گردید، نه اینکه خداوند به علم بندگان کامل شود» (ابن عربی، ۱۳۹۱: ۴۷، ۴۸ به نقل از خراسانی، ۱۳۹۹).

آن گونه که به وضوح در میان مناظر مطروحه از اعلی آیات الهی و احادیث معصومین علیهم السلام تا سیر تاریخی حکمی اندیشمندان مسلمان مشهود است، فعل و صفت ابداع، ذاتی ذات مبارک باری تعالی است و همواره منسوب به ماهیتی است که مابه‌ازای پیشین نداشته و مطلقاً بدیع است، مخلوق ناشی از ابداع، ابداع از هیچ است و این مقام تنها شایسته حضرت باری تعالی است که همین است تمایز ابداع در فعل ذات باری تعالی با ابداع فی صنع انسان که همواره ابداع از چیزیست.

مقام ابداع در اندیشه متفکران و حکیمان مسلمان، به ویژه در اندیشه شیخ الاکبر، ابن عربی در فرایند استخلاف مقام خلیفه الهی به آدم ابوالبشر (انسان کامل) ذیل الطاف خاصه پروردگار تقویض شده است، مقامی که ذیل جایگاه عظیم‌شان و واجب التعظیم خلیفه الهی حادث شده است.

خلقت انسان: خلیفه الله؛ اشرف البدایع، احسن البدایع
و نخستین مخلوق، نور است؛ «عن امیرالمؤمنین علیه‌السلام أَخْبَرَنِي عَنْ أَوَّلِ مَا خَلَقَ اللَّهُ تَبَارَكَ وَتَعَالَى فَقَالَ النُّور» (مجلسی، ۱۳۶۸، ج: ۱، ۹۶). در تعبیر مختلف نخستین مخلوق را نور، عقل، قلم، هوا، آب و... دانسته اند، همه مبدع ذات مبارک باری تعالی، انوار مختلف یک گوهرند. نور، عقل، قلم، هوا و یا آب، همان حکمت اولیه‌اند، همان قرآن، همان کتاب‌الله و عترتی‌اند؛ نخستین مخلوق، نخستین ابداع؛ خلق شده‌اند تازمینه را برای بیان فراهم گردانند، برای بیان انسان، برای اعلام وجود اشرف البدایع: «عَلَّمَ الْقُرْآنَ خَلَقَ الْإِنْسَانَ * وَعَلَّمَهُ الْبَيَانَ» (الرحمان، ۲ و ۳). ز پس ابداع نخستین مخلوق، سایر عوالم خلق شد، عالم کبیر، مدرک، طبیعت و یا همان فوزیس (۳) و عالم صغیر، انسان و یا همان مدرک.

و خداوند انسان را آفرید، «خَلَقْتُ بَيْدِي» (ص: ۷۵)؛ او را از زمین رویاند: «وَاللَّهُ أَنْبَتَكُمْ مِنَ الْأَرْضِ نَبَاتًا» (نوح: ۱۷) و از دل خاک: «خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ» (آل عمران: ۵۹) و از آب: «وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ مِنَ الْمَاءِ» (فرقان: ۵۴) و خاکی که گل می‌شود: «مِنْ سُلَالَةٍ مِنْ طِينٍ» (مومنون: ۱۲) و گلی خالص، که حال دیگری می‌یابد و صورت می‌پذیرد: «مِنْ صَلْصَالٍ مِنْ حَمَاءٍ مَسْنُونٍ» (حجر: ۲۶) و خشک می‌شود و تجسد می‌یابد، «مِنْ صَلْصَالٍ

اصضطرابی آن است، و از این رو طبیعت پایان ابداع و آغاز هستی است و این دو حیثیت، موجب ترکیبی در ذات آن به حسب خارج و واقعیت نمی‌شود، بنابر آنچه بارها گفته شد که ثبات آن، ثبات تجدد و انقضاء است، بر قیاس فعلیت قوه در هیولی، و یکی شدن کثرت در عدد» (صدرالدین شیرازی، ۱۳۷۸: ۹۵-۹۴) و از این منظر سرتاسر ابداعات پس از ابداع نخستین را در سلسله تکوین بر شمرده و به نوعی به سایر ابداعات را به محاکات از طبیعت محدود و محصور می‌گرداند.

و اما ابن عربی، ابو عبدالله محیی الدین ابن عربی (۶۳۸-۵۶۰ ه.ق) با گستره وسیعی از فتوحات که بر بستر حکمت اسلامی بدست آورد، همچون سایر مذاقاتش، با تدقیق فراوان به «ابداع» پرداخته است، نگاهی در صورت، سهل و در محتوا ممتنع: «فعل حق تعالی ابداع چیزی نه از چیزی است» (ابن عربی، ۱۳۸۸، ج: ۱، ۹۳). «لوح و قلم اعلی را اختراع کرد... همه جهان را بدون الگوی پیشین ابداع کرد، و آفریدگان را آفرید و بدانچه آفرید، آفرینش داد»... و همه موجودات فایض از فیض اویند، «کُل موجوده سواه مُفْتَقِرٌ إِلَيْهِ تَعَالَى فِي وُجُودِهِ فَالْعِلْمُ كُلُّهُ وَهُوَ وَحْدَهُ» (ابن عربی، ۱۳۸۸، ج: ۱، ۳۶).

«دلیل عقلی دلالت می‌کند که ایجاد به قدرت تعلق دارد و خداوند درباره خود گفت که وجود پی‌آمد امر الهی است: گفته ما به چیزی که آن را اراده می‌کنیم آن است که به آن می‌گوییم: كُنْ فَيَكُونُ: باش پس می‌باشد... ما می‌گوییم که فرمانبری پی‌آمد «فیکون» اوست و آنچه به آن امر شده، وجود است و اراده به تخصیص یکی از دو ممکن که وجود باشد، تعلق گرفته و قدرت به ممکن متعلق شده و ایجاد در آن تأثیر نهاده است، که همانا حالتی معقول میان نیستی و هستی است؛ پس خطاب امر بدین عین ویژه تعلق یافت که «باشد»، پس فرمان بُرد و به وجود آمد؛ پس اگر برای ممکن عینی و برای آن عین، وصف وجود نبود تا امر به وجود متوجه آن عین گردد، وجود روی نمی‌داد» (ابن عربی، ۱۳۸۸، ج: ۱، ۴۶). شیخ ارتباط مبدع و مبدع را اینگونه بیان می‌دارد: «بدان که خداوند بود و چیزی با او نبود، این نص خبر نبوی است، و علمای شریعت بر آن افزودند که: اکنون نیز وی همچنان است که بود. این افزودگی در سخن رسول خدا مُدْرَج بوده است و هر کسی آن را نمی‌شناسد. در علم وی بوده است که وجود عرفانی به ظهور آثار اسماء الهی و نسب و اضافات، کامل شود... عقل و حقیقت، هستی را به آنچه دارای آغازی است و آنچه آغازی ندارد و کمال وجود است، تقسیم می‌کنند؛ اگر آنچه آغازی ندارد موجود باشد آن، خداوند است، و اگر آنچه نبوده است و سپس هست شده و اولیّت حادث را پذیرفته است، موجود نباشد، هستی بی‌وجود آن کمال نمی‌یابد، بدین سبب بود که خداوند در پاسخ به یکی از پیامبرانش که پرسیده بود: چرا آفریدگان را

قطعیت یافته، و به تعبیری اقوال نیک، افعال نیک و اخلاق نیک در او به کمال رسیده است. او به ظاهر و باطن راهنمای خلاق و آدمیان است و به امراض و آفات نفسانی و روحی آنان آشنا، و هم شفا دهنده آنهاست. مخلوق خدا، اما خداگونه است. آنچه از صفات و اخلاق الهی در او فراهم آمده، به نیابت ذات ربوبی است که چون دوگانگی از او برخاسته، و با هویت متعالی الهی وحدت ذاتی پیدا کرده، به چنین مرتبه‌ای نائل شده است» (نک: ابن عربی، الفتوحات مکیه، ج ۱۳: ۱۲۹-۱۳۰؛ ابن عربی، ۱۳۸۶: ۴۸، صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۱، ج ۴: ۱۸۵؛ نقل از مایل هروی ۱۳۹۹) از آنجایی که مفهوم انسان کامل مفهومی حکمی و از متعلقات حکمت اهدایی به آدم ابوالبشر است، گسترده زمانی پرداختن به این گفتمان، عمری طولانی، پیشتر از شکل‌گیری حکمت اسلامی دارد. برای مثال در عرفان ایرانی هم، مسأله «انسان نخستین» با مفهوم انسان کامل در عرفان اسلامی شباهت دارد، انسانی کامل و خدای گون، دارنده صفاتی کامل و متعالی. «انسان نخستین — که اغلب کیومرث تلقی می‌شود» (مقدسی، ۱۸۹۹، ج ۲: ۷۶-۷۷). «کیومرث همان فرزند خدا تصور شده که روح او جزئی از روح خداوند است. همچنین پاره‌ای از خصوصیات و صفاتی که در تفکر عرفانی اسلامی به انسان کامل نسبت داده می‌شود، در دیانت زردشتی به نحوی به زردشت منسوب است» (بهار، ۱۴۰۱: ۱۱۹-۱۲۰). همچنین در آیین یهود و نصاری نیز انسان کامل تبیین شده است. از آن جمله می‌توان به «موضوع خلقی انسان به صورت خدا که در عهد عتیق آمده است» (کتاب مقدس: سفر پیدایش: ۲۶: ۱). اشاره کرد که انسان کامل را صورتی خدای گون مفروض می‌دارد و هم اشاره به مسأله کامل بودن انبیا همچون حضرت نوح^(ع) که در عهد عتیق بدان اشارت رفته است (کتاب مقدس: سفر پیدایش: ۶: ۹). همه نشان از آگاهی عالم حکمی یهود و نصاری با انسان ایزدی و خداگونه دارد، رویکردی حکمی که در فلسفه مسیحی قرون وسطی تداوم یافته است. در رویکردهای فلسفی قرون وسطی همچون حکمت اسلامی در تبیین ماهیت انسان کامل از قیاس آن با نقیضش بهره برده شده و کیفیت انسان کامل را در ناقص نبودنش تبیین نموده است. از این رو، «انسان کامل انسانی است که کمال پذیرفته، و شبیه خدا شده است، به عکس انسان ناقص که به سبب فقدان کمال، شباهتی با خدا ندارد» (ژیلسون، ۱۳۹۳: ۲۳۵-۲۳۴). بر بستر حکمت و با تکیه بر معارف اسلامی، به ویژه در آیات قرآن کریم، اگرچه به طور مستقیم به انسان کامل اشاره نشده است، ولیکن شئونی که حضرت حق تعالی، انسان را واجد آن دانسته، مبتنی بر احادیث، روایات و تفاسیر اندیشمندان مسلمان، اشاره به انسان کامل است. در قرآن تصریح شده است که «انسان وجهه الهی دارد» (حجر: ۲۹؛ سجده: ۹؛ ص: ۷۲)

کالفخار» (الرحمن: ۱۴)، خلقتی به عالی‌ترین وجه: «الَّذِي أَحْسَنَ كُلَّ شَيْءٍ خَلَقَهُ» (سجده: ۷)، حال دمی مانده، تا این جسم جسیم گلین به مقام «فتبارک الله» (مومنون: ۱۴)، نایل آید: «فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِنْ رُوحِي فَقَعُوا لَهُ سَاجِدِينَ» (حجر: ۲۹) «وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ» (بقره: ۳۱) این چنین انسان شایسته مقام اشرفیت شد و مقام خلافت یافت: «إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً» (بقره: ۳۰). شایسته چنین است، این روح مخلوق دمیده شده به انسان را در پرتو القا اسماء الهی، مدخل نیل به مقام خلیفه الهی انسان بدانیم که در قالب حکمت خالده در پرتو مقام تشخیص، اختیار و خلق بدیع تجلی می‌یابد. و خداوند «به هر که خواهد حکمت عطا کند و به هر کس حکمت عطا شود خوبی فراوان داده شده است: «يُؤْتِي الْحِكْمَةَ مَنْ يَشَاءُ وَمَنْ يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا» (بقره: ۲۶). و این گونه است تجلی حکمت در انسان، که او را به مقام اشرفیت می‌رساند، تا آنجا که مقام حکیم از لسان پیامبر خاتم^(ص) این گونه است که: «كَادَ الْحَكِيمُ أَنْ يَكُونَ نَبِيًّا» (متقی: ۴۴۱۲۳) قریب به نبوت است، گویی نفسی مانده تا فروافتادن پرده‌ها و مکشوف شدن رازها. بی شک این مقام ریشه در اهدا حکمت از جانب ذات اقدس الهی دارد. مقام خلیفه الله، مقام جانشینی خداست برای انسان کامل، اولیا و اوصیا الهی که شایسته این مقام‌اند.

انسان کامل

«إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً» (بقره: ۳۰) پرسشی بنیادین حول محور مقام خلیفه الهی انسان، در ذهن اندیشمندان مسلمان پدید آورد که آیا این مقام شامل حال همه انسان‌ها می‌گردد و یا دایره شمول آن تنها مربوط و محدود به انسان کامل است؟ از این مدخل، انسان و مراتب مرتب به او همواره بخش مهمی از مباحثات متفکران مسلمان را بر بستر حکمت اسلامی تشکیل داده است، مباحثاتی عمدتاً پیرامون انسان کامل؛ شامل واجدین ذاتی مراتب اعلای انسانی، همچون اولیا و اوصیا الهی و همچنین چگونگی نیل به مراتب عالیه انسانی از طرق اکتسابی، همواره مکان بحث بوده است. حکیمان مسلمان بر بستر حکمت و معارف اسلامی، انسان کامل و شئون مربوط به او را در تمایز با سایر انسان‌ها (انسان به ما هو انسان) تبیین نموده‌اند و چنین استنباط کرده‌اند که مقام خلیفه الهی تنها شایسته انسان کامل است.

با توجه به مجموعه آرای و افکار اندیشمندان، حکما و عرفای مسلمان، می‌توان گفت که «انسان کامل انسانی است متخلق به اخلاق الهی، علت غایی خلقت، سبب ایجاد و بقای عالم، متحقق به اسم جامع الله، واسطه میان حق و خلق، خلیفه بلامنازع خدا که علم او به شریعت، طریقت و حقیقت

که تجلی انسان کامل بر زمین و واسطه فیض الهی، نقطه اتصال ملک و ملکوت‌اند، اشاره شده است. «در علم کلام از انسان کامل به حجت الهی تعبیر می‌شود» (کلینی، ۱۳۷۵، ج ۱: ۱۶۸)، و «در فلسفه با عقل فعال یکی می‌شود، زیرا انسان می‌تواند از نظر کمال به حدی برسد که با عقل فعال یکی گردد و با او اتحاد و یگانگی پیدا کند. از این جهت به او عقل فعال اطلاق می‌گردد» (صدرالدین شیرازی، ۱۳۶۳: ۲۰۷).

«بی‌شک یکی از مهم‌ترین تبیین‌کنندگان اصلی انسان کامل در سیر حکمت اسلامی، ابن عربی است» (مطهری، ۱۳۷۲: ۲۳-۴۴)، هم اوست که بسیاری از مباحثات بنیادین حکمت و عرفان اسلامی را تبیین و تکوین نموده است. شیخ مراد از انسان کامل را انسانی خاص می‌داند که متمایز از سایر انسان‌هاست، وجهی الهی دارد و در نهایت کمال است، انسان کامل در اندیشه او خلیفه الله است. «ابن عربی انسان کامل را در صور نبی، ولی و نیز خلافت الهی ارائه نموده است» (ابن عربی، ۱۳۸۶، ج ۳: ۳۸۲).

«به نظر ابن عربی مهم‌ترین و والاترین مظهر الهی آفرینش نمونه نخستین بشر است و او جز آدم و کلمه الهیه نیست، و هموست که انسان کامل است» (ابن عربی، ۱۳۸۶: ۴۸). به تعبیری تمثیلی، ابن عربی این «نمونه نخستین آفرینش را همانند «طُغْرا» می‌داند که پس از «بسمله» قرار می‌گیرد. با این تمثیل ابن عربی انسان کامل را تعیین اول نشان می‌دهد» (ابن عربی، ۱۳۸۸، ج ۱۲: ۵۲۲). این انسان البته مجموعه حقایق الهی و حقایق موجود در عالم (حقایق کونی) را در خود دارد؛ انسانی است جامع که به این اعتبار می‌توان او را «کون جامع» و «کلمه جامع» خواند.

«ابن عربی انسان کامل را در اوج کمال معرفی می‌کند و او را نایب حق بر زمین و آسمان می‌خواند» (ابن عربی، ۱۳۸۸، ج ۱۲: ۱۶۳). او انسان کامل را کامل‌ترین صورتی می‌داند که آفریده شده است و مرتبه او را از حد امکان برتر و از مقام خلق والاتر می‌شمارد و به واسطه مرتبه انسان کامل است که فیض و مدد حق - که سبب بقای عالم است - به عالم می‌رسد. به عقیده ابن عربی «انسان کامل کسی است که اسرار حق در او ظاهر می‌گردد، چراکه در میان همه موجودات، تنها انسان است که قادر است که اسرار الهی را کشف کند. انسان کامل به دلیل برخورداری از اسم جامع الهی می‌تواند در عالم تصرف و آن را اداره نماید» (کرد فیروز جانی، ۱۳۹۴: ۱۲۵-۱۴۷).

تمثیل نگین انگشتی، انسان کامل به عالم کبیر، از تمثیل شایان توجه شیخ‌الکبر، در مدح انسان کامل است آنجا که می‌گوید: «کمال هیچ آفریده‌ای مانند کمال او نیست؛ نسبت او به جهان چون نسبت نگین است به انگشتی؛ و نگین است که

و هموست که «امانت الهی را پذیرفته و پس از مراتبی به منزلت خلیفگی خدا نائل آمده است» (احزاب: ۷۲)، خلیفه‌ای که «با تکیه بر آیات ۳۰ و ۳۱ سوره بقره، بسیاری دلیل استخلاف مقام خلیفه‌اللهی به انسان را علم انسان به اسماء الهی عنوان کرده‌اند، چیزی که ملانکه استعداد و شایستگی پذیرش آن را نداشتند» (طباطبایی، ۱۳۷۸: ۱۱۷-۱: ۱۱۶). امانتی چنین سترگ که حق تعالی در وصف آن می‌فرماید: «إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ» (احزاب: ۷۲)؛ آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعه کار به نام من دیوانه زدند، حال نصیب انسان گشته است، آن‌هم انسان کامل.

مراد از انسان در آیات: «انسان از سوی خدا تکریم شده است» (اسراء: ۷۰) و «اینچنین خلقت شب و روز، باران و نبات از بهر او صورت پذیرفته است و دیگر آفریده‌ها مستحّر اویند (نبا: ۸-۹) مبتنی بر روایات و احادیث قدسی، انسان کامل است، انسان کاملی که خداوند افلاک (جهان) را برای وجود همو آفریده است، هموست رحمت للعالمین، وجود مبارک حضرت محمد (ص) که: «لولاک لما خلقت الافلاک» (مجلسی، ۱۳۶۸، ج ۱۶: ۴۰۶) و پیامبر اسلام نیز به نشأت ازلی خود در نبوت توجه داده است: «كنت نبياً و آدم بين الماء والطين» (مجلسی، ۱۳۶۸، ج ۱۶: ۴۰۲) این طرز تلقی از آیات قرآن، حاکی از آن است که نظریه انسان کامل در صدر اسلام، با توجه به نشانه‌های قرآنی و نظریه‌هایی درباره شخصیت آرمانی حضرت محمد (ص)، مطمح نظر مفسران جهان اسلام بوده و با نظریه نبوت در اسلام، و سپس با نظریه امامت در مذهب شیعی مربوط شده و رواج داشته است. امام رضا^(ع) نیز در روایتی مقام امام^(ع) را متصف به صفت خلیفه الهی اعلام فرموده اند: «ان الامامة خلافة الله و خلافة الرسول» (کلینی، ۱۳۷۵، ج ۱: ۱۵۵). خلافتی که به انسان کامل مربوط است. شیخ طوسی هم مقام خلیفه‌اللهی را مخصوص انسان کامل می‌داند، شیخ معتقد است که «لازمه چنین مقامی داشتن عصمت و علم برتر است، همانند پیامبر اسلام که در خلیفه‌الله بودن او هیچ تردید و شکی وجود ندارد» (طوسی، ۱۴۰۷: ۲۱۳)، و این خلافت پس از نازل شدن آیه «وَأَنْذِرْ عَشِيرَتَكَ الْأَقْرَبِينَ» به امیرالمومنین و ائمه اطهار علیهما السلام تفویض شد، که خطاب به علی^(ع) فرمود: «انت خلیفه بعدی» (طوسی، ۱۴۰۷: ۲۲۴) و از آنجا که معیار خلافت الهی علم به اسماء و صفات است و از سویی آگاهی به اسماء و صفات الهی نیازمند استقامت در مسیر بندگی است (بقره: ۱۲۴) و «همه انسان‌ها بالفعل در مسیر بندگی استقامت ندارند، مقام خلیفه الهی در همه انسان‌ها تحقق و فعلیت ندارد، بلکه در انسان کامل که همان امام است به فعلیت می‌رسد» (رجبی، ۱۳۷۹: ۱۲۳۴-۱۲۳). در احادیث و روایات متعدد معصومین علیهما السلام، مکرر به امام و حجه‌الله

و جاری می‌سازد» (آملی، ۱۳۶۷، ج ۱: ۱۳۰). بر پایه سنت بنیان نهاده شده توسط شیخ الاکبر ابن عربی و پیروان او، امانت الهی در آیه «إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا الْإِنْسَانُ» (احزاب: ۷۲) را پیوسته به خلافت انسان کامل و به نام او تفسیر می‌کند. خلافت انسان کامل البته مبتنی بر اعتدال و سبب حفظ عالم است، زیرا او آنچه می‌گوید، از حق می‌گوید و آنچه می‌کند، به حق می‌کند و به این اعتبار است که او را «ظِلُّ الله» نیز خوانده‌اند؛ زیرا او همچون سایه خدا بر زمین است. ابن عربی و پیروان سنت او به دو گونه انسان قائل شده‌اند: «انسان کامل که خلیفه خداست، و انسان ناقص که سزاوار خلیفگی نیست و به آنچه در ستایش و وصف انسان کامل گفته شد، نسبتی ندارد. او انسانی است که با صفت «حیوان» وصف شده، و در او حقایق الهی فراهم نیامده، و وجه اشتراکش با انسان کامل همانندی در صورت است، نه در معنای کمال» (ابن عربی، ۱۳۸۶، ج ۳: ۴۳۷). انسان کامل، مستغنی از غیر است و هموست که استغنا می‌بخشد به غیر، از او مجرای حکمت اهدایی ذات مبارک پروردگار، پرکننده کاستی‌های سایر انسان‌ها (در کلام ابن عربی: انسان ناقص) و بر طرف‌کننده حاجات و مشکلات آنان است. «در انسان کامل فقر و غنا تحقق یافته است. او در وجه فقر، نسبت به حق تعالی افتقار دارد و در وجه غنا از جمیع عالم مستغنی است؛ در حالی که انسان حیوان به هیچ روی احساس استغنا ندارد و به جمیع پدیده‌های عالم و موجودات احساس نیاز و فقر دارد» (ابن عربی، ۱۳۸۷: ۱۷-۱۸). مبحث پرچالش حدوث یا قدیم بودن انسان، در کلام ابن عربی ذیل تبیین انسان کامل، اینگونه بیان می‌شود که: «انسان کامل حادثی بر صورت قدیم الهی است که علم حادث به قدیم را میسور کرده، و به عالم جان داده، و عالم به او قائم است، اما انسان حیوان تنها جزئی از عالم است و می‌توان گفت که جزئی از انسان کامل است (ابن عربی، ۱۳۸۷: ۷، ۸، ۱۱). «از این لحاظ انسان کامل که بزرگ‌ترین رحمت حق است، انسان حیوان را در تسخیر خود دارد و انسان حیوان از رحمت حق از طریق انسان کامل نصیب می‌برد، چنانکه اگر انسان کامل در جهان نباشد، انسان حیوان در کمال نیازمندی و اضطراب می‌ماند» (ابن عربی، ۱۳۸۷: ۱۴-۱۵). آری هموست، انسان کامل که با ابداع صناعات گوناگون، نیازهای سایر انسان‌ها را مرتفع می‌گرداند. هموست که همیشه و در همه ادوار حضور دارد «وَلِكُلِّ قَوْمٍ هَادٍ» (رعد: ۷). «انسان کامل در ادوار مختلف با اطوار گوناگون ظهور می‌کند و در هر زمان به شکلی می‌نماید، گاه به شکل نبی ظاهر می‌شود و گاه به گونه رسول، وقتی به نام ولی ظهور می‌کند و زمانی به هیأت وصی و امام» (آملی، ۱۳۶۷، ۲۷۹: ۱).

با آنکه انسان کامل در هر عصری به شکلی و صورتی در

انگشتی را معنی‌دار و مقبول می‌سازد. خداوند این نگین (انسان کامل) را حامل همه اسماء خود کرده است» (ابن عربی، ۱۳۸۸: ۵۰).

سید حیدر آملی، وجه آگاهی انسان کامل را از همه‌چیز به ویژه انسان و امراض مربوط به او، عامل متمایزکننده او از سایر انسان‌ها می‌داند: «انسان کامل انسان بالغی است که به کمال رسیده باشد و کامل در علوم شریعت و طریقت و حقیقت باشد. او مرشد ظاهری و باطنی خلاق است که به آفات نفوس خلق و امراض آن داناست و به کیفیت معالجت آن، معرفت تام دارد و قادر به شفای آنهاست» (آملی، ۱۳۶۷، ج ۱: ۳۵۳). از این مدخل است که آملی معتقد است که این مرتبه انسان کامل است که انسان را شایسته سجده نموده است: «فرشتگان به خاطر او (انسان کامل) سجده به آدم کردند و آدمیان طفیل اویند. او ثمره جهان آفرینش، قطب الاقطاب و... است» (آملی، ۱۳۶۷، ج ۱: ۵۰۴). همچنین سید حیدر، مرتبه خلقت انسان کامل را از سایرین متمایز می‌داند: «انسان کامل خلقتی تام و تمام دارد و خداوند او را به «دست» خود و با کلمه تکوین (کُن) آفریده است» (آملی، ۱۳۶۷، ج ۱: ۳۰۵). «انسان کامل مظهری کامل است که نتیجه تعلق همه اسماء الهی است، زیرا او نشأتی دارد کامل و مظهریت او بر اثر توجه اسم اعظم الله صورت پذیرفته و چون اسم الله جامع جمیع اسماء و صفات حق است، پس انسان کامل نیز مظهر و مظهر همه اسماء و صفات حق است» (آملی، ۱۳۶۷، ج ۱: ۳۰۵). به تعبیر دیگر انسان کامل مظهر آیه «هُوَ الْأَوَّلُ وَالْآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ...» (حدید: ۳) است. «اول است از لحاظ قصد خلق خدا، آخر است از لحاظ فعل خدا، ظاهر است به اعتبار حرف، و باطن است به اعتبار معنی. از این رو، انسان کامل به علم همه اسماء رسیده، و به «جوامع الکلم» موصوف شده است» (حکیم ترمذی، ۱۹۶۵: ۲۷۵-۲۷۶). تمثیل ستون نگهدارنده عالم، که مستخرج از نص آیات و روایات است، از تمائیل شایان توجه سید حیدر، در ثنای انسان کامل است: «انسان کامل مانند ستون جهان خلقت است. همچنان که خانه یا خیمه بدون ستون نمی‌پاید، عالم نیز بدون انسان کامل برقرار نمی‌ماند» (آملی، ۱۳۶۷، ج ۱: ۳۰۴-۳۰۵). همچنین ایفای نقش واسطه عوالم مخلوق، حامل پیام حضرت حق و انتقال دهنده حکمت از عرش بر فرش، در کلام سید حیدر عاملی، در وصف انسان کامل به بار می‌نشیند. «او همچنان که سبب ایجاد عالم است، سبب بقای آن نیز هست؛ برزخ و میانه‌ای در میان حق و خلق، و در بین وجوب و امکان است؛ به سبب نشأت کاملی که دارد، در مرتبه اعتدال قرار گرفته است؛ با توجه به وجه حقیق فیض و مدد حق را می‌گیرد و با توجه به وجه خلقتش آن را به خلق می‌رساند، و با حفظ این اعتدال، حکم وحدت و عدالت را در جهان ساری

که به نیابت از ذات اقدس الهی با تکیه بر مقام خلیفه الهی، متصف به صفات مقام استخلاف کننده، حضرت حق تبارک تعالی، شایسته نیل به مرتبه ابداع می‌گردد.

ابداع فی صنع انسان کامل

مرتبه ابداع در صنع انسان کامل، که خود مبدع ایزد متعال است، در مرتبه پسینی و نازل‌تر از ابداع فی ذات باری تعالی است، که در کلام شیخ اشراق، در قالب تاخر ذاتی مبدع از مبدع تبیین شده است (سهروردی، ۱۳۵۵، ج ۲: ۲۶۵). ابداع در فعل ایزد متعال، ابداع از هیچ است، مطلق خلق بدیع است، «فعل حق تعالی ابداع چیزی نه از چیزی است» (ابن عربی، ۱۳۸۸، ج ۱: ۹۳). در حالیکه ابداع فی صنع انسان کامل ابداع از چیزی است. بنابراین اگرچه انسان در مرتبه خود خالق و مبدع چیزی است که پیشتر در عالم کبیر (طبیعت) تجلی حضور نیافته ولیکن لاجرم ابداع انسان منوط به وجود اسباب و لوازم است. ابداع انسان کامل با بهره بردن از مواد اولیه موجود در طبیعت، بر بستر عامل پیشینی زمان و مکان و با الگو برداری از جریان و فرایندی مکنون در طبیعت، صورت تحقق می‌پذیرد. از وجوه تبیین تمایز و تفارق ابداع در ذات باری تعالی و ابداع در صنع انسان کامل در کلام شیخ اشراق است که، شأن ابداع را نزد ایزد باری تنها تا خلق طبیعت، جاری دانسته و از آنجا به بعد را در محدوده تکوین، صورت‌بندی نموده است (سهروردی، ۱۳۵۵، ج ۱: ۴۴).

به هر روی، چه مصنوع انسان کامل را تکوین بنامیم و یا شایسته مقام ابداع، صنع انسان کامل، منجر به صورت یافتن پدیداری است، که پیش از این در عالم کبیر بدین صورت، تجلی حضور نداشته است. این چنین است که در میان حکمای مسلمان بر بستر ذی‌قیمت حکمت اسلامی، تجلی این مصنوع را از مجرای ابداع نگرسته‌اند و انسان کامل را شایسته نیل به مقام ابداع دانسته‌اند.

نیابت انسان کامل در خلیفه الهی ذات مبارک پروردگار، حامل و واصف صفاتی شبیه به مقام خالق یکتاست، همچون خلق بدیع، که ناشی از اختیار و مقام تشخیص، از وجوه رحمت الهی در قالب حکمت‌اهدایی به انسان کامل است. از مهم‌ترین مقامات تفویض شده به انسان کامل، مقام ابداع است، این مقام، ناشی از سیلان رحمت الهی به خلیفه الله، انسان کامل اهدا می‌شود.

مقام ابداع از شئون انسان کامل است که به طرق مختلف در افعال انسان کامل تجلی می‌یابد؛ گاهی این تجلی در قالب معجزات، در اعلی درجه تشبه به مقام ابداع در فعل ایزد متعال پدیدار می‌گردد، به اذن‌الله و با هدف تثبیت مقام نبوت، این مقام بالاترین مرتبه از مراتب ابداع تفویضی به انسان کامل است که

جهان ظاهر می‌شود، لیکن همه اشکال و صور او از ابتدای خلقت مظاهری از پدیده‌ای واحد و یگانه‌اند (ابن عربی، ۱۳۸۸: ۳: ۲۶۷) و آن پدیده دارای دو صفت قدیم و حادث است: حقیقت آن قدیم است و صورت آن حادث، و از همین روست که انسان کامل را انسان ازلی حادث گفته‌اند (ابن عربی، ۱۳۸۶: ۵۰). حقیقت انسان کامل مجموعه اوصافی درخور تعظیم، موسوم به حقیقت محمدیه است که خلق نخستین یا تعین اول است و مبدأ ظهور عالم بوده، و ذات احدیت در این تعین متعین شده است. این حقیقت بیرون از زمان و مکان و به تعبیری عقل اول یا نور اعظم است و به تعبیری دیگر قلم اعلی است که خداوند آن را ابداع کرده است، حقیقتی است کلی مابعدالطبیعی که در جمیع حقایق عالم انتشار یافته است (ابن عربی، ۱۳۸۸: ۱: ۹۴).

انسان کامل، دارای مراتبی است، مبتنی بر آیات و روایات و بر بستر حکمت اسلامی، اکمل انسان‌ها، رحمت للعالمین پیامبر خاتم^(ص) است؛ شأن و منصب سایر انسان‌های کامل عالم، در مراتب پسین او تقدیر شده است. شیخ الکبر، این مفهوم را اینگونه تبیین نموده است که: «ابن اکمل که محمد^(ص) است؛ کامل که پیامبراند؛ و خلیفه کامل که ورثه پیامبراند. انسانهای دیگر که در نیم دایره کمال قرار ندارند، ناقص، و انسان حیوانند» (ابن عربی، ۱۳۸۶: ۲۷). نسبت حضرت آدم^(ع) نیز با حضرت خاتم را اینگونه تبیین می‌نماید: «درست است که آدم^(ع) نخستین خلیفه خداوند و عالم و آگاه به همه اسماء بوده است، اما محمد^(ص) عالم به «جوامع الکلم» بوده، و چون اسماء از زمره کلمات است، پس او نیز خلیفه محمد^(ص) بوده و نسبت او به محمد^(ص) نسبت کامل بوده است به اکمل، یا نسبت کمال به اکملیت» (ابن عربی، ۱۳۸۶: ۲۷-۲۶). بدین سان، از آنجا که حقیقت محمدیه، حقیقتی واحد و یگانه است، همه انسانهای کامل از آدم^(ع) به این سوی با همه تنوعی که داشته‌اند، چون پیوستگی و ارتباط با آن حقیقت واحد یافته، و با آن به کمال رسیده‌اند، در حقیقت همگی حقیقتی واحد بوده‌اند که سرّ و جوهره آنان حقیقت خاتم انبیا - محمد^(ص) - بوده است. آخر بودن انسان کامل حقیقی فقط به اعتبار ظاهر اوست؛ و از روی معنی، او اول و نخستین کاملان، و سابق بر همه افراد کامل انسان از انبیا و اولیاست (به نقل از: مایل هروی، ۱۳۹۹).

بر اساس آنچه گذشت، شأن، مرتبه و مقام انسان کامل جایگاهی ذاتی، و اهدایی از جانب حضرت حق است، تا بستر شود جهت استخلاف مقام والای خلیفه الهی از جانب ایزد باری تعالی به او؛ و این چنین است که مقام خلیفه الهی تنها شایسته انسان کامل است، هموست که واسطه سیلان رحمت و فیض الهی است، حکیم عوالم، از لاهوت تا ناسوت است؛ واسطه‌ای است که در پرتو علم اسماء الهی، رموز و حجاب گشودن گره‌ها از مشکلات زیستن در عالم ناسوت را محقق می‌گرداند و هموست

پس از اولی مرتبه مقام ابداع که در غالب معجزات پیامبران الهی تجلی یافت، مرتبه‌ای دیگر، ابداع در صنع انسان کامل است که با استعانت از این مقام تفویضی، انسان کامل به رفع و دفع نیازهای طبیعی انسان در عالم کبیر می‌پردازد. این مقام که بیشتر مطلع نظر در این پژوهش است، به نحوی از ابداع اختصاص دارد، که در آن انسان (عالم صغیر) برای تداوم و تسهیل زیست در طبیعت (عالم کبیر) با استعانت از طبیعت، چه در استفاده از مواد اولیه و چه در محاکات از روند جاری در امور طبیعی، دست به ابداع می‌زند. محاکات، از منظر بسیاری از اندیشمندان حلقه واسط میان انسان مدرک و طبیعت مدرک است. اندیشمندان مسلمان نیز بر بستر حکمت اسلامی، محاکات را حلقه واسط و اتصال دهنده طبیعت به انسان مبتنی بر عقل، همان مخلوق نخست، دانسته‌اند. شیخ‌الرئیس ابن‌سینا در تبیین محاکات، چنین می‌گوید که: «والمحاكاة هي إيراد مثل الشيء و ليس هو هو» محاکات، آوردن چیزی است که مثل شیء است، ولی همان شیء نیست (ربیعی، ۱۳۹۱: ۱۳). این نه همانی و وجه افتراق میان ابداعات انسان کامل با الگوهای موجود در طبیعت، ناشی از کاربست عقل در انسان کامل است. ابداع در صنع انسان کامل طی مراتبی رخ می‌دهد و وجه تمایز آن با مقام بدیع السماوات و الارض حضرت حق متعال، مبتنی بر روایات معصومین^(ع) همین مراتب مبتنی بر تعقل مراحل ابداع در انسان، و مقام آنی کن فیکون باری تعالی است، تمایزی میان مقام ابداع در الله و خلیفه الله. طبق آنچه پیشتر تبیین گردید این ابداع با استعانت از عالم کبیر شایسته مقام خلیفه الله است، انسان کاملی که یکی از موجبات خلقتش، آموزاندن صنایع و اخلاق و سیاست، سه‌گانه‌های زیستن در عالم کبیر به سایر انسان‌ها است، به قول شیخ طوسی که در تجرید الاعتقاد در بخش فی النبوه مبتنی بر آیات و روایات می‌گوید: البعثة الحسنة، لاشتمالها على فوائد؛ .. و تعليمهم الصنائع الخفية و الاخلاق و السياسات (طوسی، ۱۴۰۷: ۲۱۲).

از همان دم نخست هبوط حضرت آدم^(ع) بر زمین، کاربست عقل، مخلوق نخست، (تجلی حکمت خالده) برای رفع امور دنیوی توسط انسان کامل، با استعانت از طبیعت در ابداع لباس حضرت آدم^(ع) تجلی می‌یابد: «يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ» (طه: ۱۲۱) آنجا که آدم^(ع) از برگ درختان و چسباندن آن بر بدن برای لباس بهره می‌گیرد. انسان کامل (اولیا و اوصیا الهی) با طبقه‌بندی نیازهای اساسی انسان، در سیر تاریخ زیست انسان، همواره با ابداع صناعات گوناگون در جهت رفع این نیازها برآمده است. صنایعی‌ای که مهم‌ترین چالش‌های انسان را مرتفع گردانیده است، چالش‌هایی مشخص و انگشت‌شمار، مبتنی بر نیازهای اساسی انسان؛ چالش پوشاک، با تولید البسه از الیاف گیاهی و استعانت از پوشش حیوانات، پوست، مو و پشم و شکل‌گیری

در کلام امیرالمومنین^(ع) نیز بدان اشاره شده، نوعی از ابداع که غالباً به صورت خلق موجودی از چیزی است، همچون گوساله سامری و یا عصای موسی و یا پرنده خلق شده از خاک توسط عیسی بن مریم^(ع)، همگی وجوهی از ابداع اوصیا الهی اند که به اذن الله تحقیق یافته‌اند (صدوق، ۱۴۰۳: ۳۲۲).

در قرآن کریم این مدخل از مداخل ابداع فی صنع انسان کامل در معجزه‌ای از معجزات مسیح کلمه الله تجلی یافته، آنجا که عیسی بن مریم روح الله، خطاب به بنی اسرائیل چنین گفت: «وَرَسُولًا إِلَىٰ بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ» من از طرف خدا معجزی آورده‌ام، من از گل چیزی به شکل پرنده می‌سازم، سپس در آن می‌دمم و به فرمان خدا پرنده‌ای می‌گردد (عمران: ۴۹). و آنهم خلق یکی از پیچیده‌ترین مخلوقات خداوند، خفاش، و این‌گونه مقام ابداع به انسان کامل، خلیفه الله، از جانب حضرت حق تعالی تفویض می‌گردد. در تبیین این مقام امام کاظم^(ع) فرمود: «خدای تبارک و تعالی [وقتی] می‌فرماید: فَتَبَارَكَ اللَّهُ أَحْسَنُ الْخَالِقِينَ (اعراف: ۱۴۸) خبر داده است که در میان بندگانش آفرینندگان و غیر آفرینندگانی هستند از جمله ایشان عیسی (است) که به فرمان خدا از گل مجسمه‌ای به شکل پرنده آفرید؛ در آن دمید و به فرمان خدا مبدل به پرنده‌ای شد که می‌پرید و سامری برای بنی اسرائیل مجسمه گوساله‌ای ساختند که صدایی همچون صدای گوساله داشت» (مجلسی، ۱۳۶۸: ۱۴۷-۴).

برخی از معجزات پیامبران مبتنی بر آیات قرآن و احادیث که شأن ابداع در فعل پیامبر تجلی یافته به این قرار است: حضرت صالح^(ع) بیرون آوردن نافه از شکم کو، حضرت ابراهیم^(ع): زنده کردن مرغ‌های چهارگانه به اذن خداوند متعال، حضرت موسی^(ع) تبدیل عصا به اژدها - ید بیضا - نزول عذابهای متعدد جهت تنبیه قوم فرعون - شکافتن دریا - جوشیدن دوازده چشمه برای بنی اسرائیل - زنده شدن مقتول بنی اسرائیل - ابرهای سایبان - نزول من و سلوی - قرار گرفتن کوه طور بالای سر بنی اسرائیل، حضرت داود^(ع) تسخیر باد - دانستن زبان پرندگان - نرم بودن آهن در دست او - صنعت لباس جنگ، حضرت سلیمان تسخیر باد - دانستن زبان پرندگان و حیوانات دیگر - تسلط بر جنیان و شیاطین - سخن گفتن با مورچه - چشمه مس، حضرت عیسی بن مریم روح الله: نحوه ولادت - تکلم در گهواره - جان دادن به مجسمه پرنده - شفای کور مادرزاد و پیس - زنده کردن مردگان، حضرت محمد^(ع) قرآن - شق القمر - رد الشمس - جاری شدن آب از بین انگشتان - بارش شدید باران به دعای پیامبر^(ص) - تسبیح گفتن دانه‌های سنگ در دستان پیامبر^(ص) (URL1). وجه تمایز این مرتبه از ابداع در عاجز بودن همه انسان‌ها حتی سایر انسان‌های کامل، از انجام آن غیر از ذات مبارک باری تعالی است.

آتشکده، گرمابه و پل، راهسازی و احداث رودخانه؛ و کارهای دیگری مانند کندن جوی، نقاشی و نگارگری، ساختن تیر و کمان، بنیان‌گذاری علم نجوم و پزشکی، یافتن گیاهان طبی، مواد خوشبو، ادویه، و شکر، و اهلی کردن حیوانات (بهرامی، ۱۳۹۸). با نگاهی کوتاه به اساطیر و افسانه‌های تمدن‌های دیگر نیز می‌توان به روشنی این رویکرد به ابداع را مشاهده کرد، آنجا که در اساطیر ملل مختلف، هر کدام از خدایان خویشتکاری بر بستر ابداع در جهت رفع نیازهای انسان‌ها دارند، این خدا-انسانها (که قابل انطباق با مفهوم انسان کامل می‌باشند) هر کدام از مجرای ابداع راه‌حلی برای نیازهای انسان‌ها شأن و مقام خدایان یافته‌اند. با نگاهی به اساطیر یونان، هر کدام از خدایان مبدع و گشاینده راه نجاتی برای نیازی اساسی‌اند؛ از زئوس خدای آسمان‌ها و باد و باران گرفته تا هرا خدای ازدواج تا هرمس پیام رسان و نهایتاً تا هفایستوس لنگ که خدای آتش، هماینگر صنعتگران و آهنگران است و معمولاً او را باریش و پتکی یا ابزاری در دست تصویر می‌کنند (دیکسون، ۱۳۸۵).

همانطور که اشاره گردید، صنایع مختلف بر اساس نیازهای اساسی انسان توسط انسان کامل (اولیا و اوصیا الهی) ابداع شد، سپس توسط هم ایشان به انسان‌های واجد شرایط آموخته شد، افرادی که شایسته دریافت رموز و فنون این صنایع از جانب اولیا الهی بودند (عارف)، امانتدار این فنون گشته، از طریق انتقال تجربیات و مهارت‌های خود به شاگردان ذی صلاح، سیر تکوین این ابداعات را بر عهده گرفتند. آن چیزی که هم امروز، به عنوان آیین‌نامه‌های صنایع، فتوت‌نامه‌ها و مکاسب باقی مانده است، ریشه در همین تعالیم اولیای الهی دارد، که به صورت سینه به سینه همچون نوری از سینه‌ای به سینه دیگر از استاد به شاگرد منتقل شده و سیر تولید محصول در این صنایع را با هدف گره‌گشایی از مشکلات مردم، امری قدسی و الهی بر شمرده است. رموز قدسی که آموختنی به همه انسان‌ها نیستند و تنها نفوس خاصی پذیرای تام و تمام این حکم و رموز می‌باشند (هوشیار، ۱۳۹۰).

در پی گروه دوم مراتب ابداع در صنع انسان کامل، واپسین نوع ابداع که در نازل‌ترین مرتبه از مراتب جای گرفته است، خلق و خلاقیت عارف است، عارف بر بستر حکمی ابن‌عربی، همان طیف وسیع شاگردان واجد شرایطی‌اند که از چشمه جوشان معارف حکمی انسان‌های کامل نوشیده‌اند و به واسطه جد و جهد خویش و با استعانت از نیروی ویژه «همت» واجد شرایط مراتبی از خلق و صنعت می‌گردند. «اما همت نیروی ویژه‌ای است که عارفان از آن برخوردار هستند و به کمک آن چیزهایی می‌آفرینند که برخلاف موجودات خیالی وجود خارجی هم دارند. همت عبارت است از تمرکز ذهن عارف بر چیزی که قصد خلق آن را دارد. این آفریده‌ها تا زمانی که همت عارف به آن توجه داشته باشد

صنعت نساجی؛ چالش خوراک با کاشت گیاهان و پرورش احشام و تولید ظروف گیاهی و سفالین جهت طبخ، نگهداری و مصرف غذا؛ چالش مسکن با محکات خانه سازی در طبیعت که منجر به صنعت معماری گردید و ...

این نیازها در پرتو استخلاف مقام خلیفه الهی انسان کامل، در قالب صناعات گوناگون مرتفع شده است، انسان کامل با استعانت از مقام ابداع با واسطه عقل و با محامات از طبیعت دست به ابداع صناعات مبتنی بر نیازهای اساسی انسان نموده است. پس از این مجراست که عمده ابداع صناعات را به انسان کامل (پیامبران و اولیا الهی) نسبت داده‌اند، که از آن جمله‌اند: «وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا» (بقره: ۳۱) که به عقیده مفسران آموختن صناعات است، «وَأَوْصَىٰ الْفُلُكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحَّيْنَا» (هود، ۳۷) و به نوح فرمان داد که به ساختن کشتی در حضور و مشاهده‌ی ما و دستور ما (همانگونه که به تو وحی می‌شود) بپرداز و «أَلْنَا لَهُ حَدِيدًا» و «وَعَلَّمْنَاهُ صَنْعَةَ لَبُوسٍ لِّكُمْ لْتَحَصِّنَكُمْ مِنَ الْإِثْمِ شَاكِرُونَ» (سبا: ۱۰ و ۱۱) در آموختن ریخته‌گری آهن و ساختن زره به حضرت داوود^(ع) و یا «وَلَقَدْ آتَيْنَا دَاوُدَ وَسُلَيْمَانَ عِلْمًا» (نمل: ۱۵) و ... پیامبر رحمت^(ص) می‌فرماید که: خداوند هزار حرفه به حضرت آدم^(ع) آموخت و به او فرمود آنها را به فرزنداناش نیز بیاموزد. مهارت در شماری از صناعات به برخی از پیامبران و اولیا هم منسوب شده است، از جمله بافندگی به آدم و حصیربافی به سلیمان، ریسندگی به حواء، خیاطی و خطاطی به ادریس، و نجاری به نوح و زکریا و ابراهیم. با گذشت زمان اگر چه مراتب تولید این صناعات دچار تحول شده است ولیکن اساساً همه‌ی تولیدات جدید نیز را می‌توان ذیل پاسخ به نیازهای اساسی انسان تبیین نمود و تنها این صنایع جدید را می‌توان تکوین ابداعات اساسی نخستین جای داد. در فرهنگ غنی ایرانی نیز، جمشید، پایه‌گذار نظام معرفتی و حکمت ایرانی را انجام دهنده کارهای سخت و بزرگ گویند، هموست که در کسوت انسان کامل (دارنده فره ایزدی) صنایع گوناگون همچون پوشاک و البسه و معماری و آهنگری و کشتی‌سازی به دستان او ابداع شد. در اغلب ادبیات فارسی میانه و فارسی، جمشید، قهرمان فرهنگ و تمدن است و با اختراعات و کشفیات بزرگ خود سبب پیشرفت تمدن بشری می‌شود. در متون فارسی و عربی از نوآوریها و کارهای خارق‌العاده جمشید بسیار سخن رفته است. مهم‌ترین کارها و صناعی که در این متون به جمشید نسبت داده شده است، عبارت‌اند از بیرون کشیدن فلزات و جواهرات از سنگها؛ بیرون آوردن مروارید از دریا؛ رشتن و تابیدن نخ‌های ابریشم و پنبه و کتان و جز اینها، بافتن پارچه، رنگ‌آمیزی آن و دوختن جامه؛ ساخت سلاح و ابزارهای جنگی و آهنی و دیگر ابزار صنعتگران؛ پدید آوردن زبان‌های گوناگون و خط؛ ساختن خشت از گل به کمک دیوان، ساختن کاخ‌های بلند،

نظام آموزشی که عامل انتقال رموز قدسی صناعات و ابداعات اولیا و اوصیا الهی اند و بر بستر انتقال این رموز و مهارت ها، سیر تکوین این صناعات نیز تکوین می گردد. سرتاسر رموز قدسی این ابداعات، همانند مناسکی آیینی در قالب رسالات گوناگون مکاسب تجلی یافته است. «در تمدن اسلامی، همراه با مباحث حکمی، فتوت نامه هایی از صنعتگران و هنرمندان شکل گرفت که منشور ظهور و حضور ایده های عارفانه در ذات و بطن هنر و معماری اسلامی بود. فتوت نامه بنایان، بنایی را انجام یک مناسک تصویر نمود که آیه شریفه «اتما یعمر مساجد الله من آمن بالله و الیوم آخر» (توبه: ۱۸) بر تارک آن می درخشید. همچنین در فتوت نامه آهنگران و چیت سازان و... بر هر صنعتی، تأییدی از اولیای الهی آورده شده و بر هر فعل جزئی در ظهور صناعات، آیتی از قرآن یا کلامی از معصومین^(ع) قرار می گرفت» (بلخاری، ۱۳۹۷).

نتیجه

خداوند انسان را خلق کرد، ابداع کرد، در حالیکه هیچ نبود؛ به او مقام نفخت فیه من روحی بخشید و عَلم آدمَ الْأَسْمَاءَ کَلَّمَهَا و به او علم اسماء (رازهای مکشوف همه ی علوم) را آموخت و این چنین او را به مقام خلیفه الهی و اشرفیت رساند، سپس فتبارک الله الاحسن الخالقین جاری شد، به سبب خلق اشرف البدایع، انسان؛ البته نه همه انسان ها بلکه انسان کامل؛ مقامی لایق و شایسته سجده از جانب عالمیان، سپس زمان استخلاف مقام خلیفه الهی به انسان کامل گردید، مقامی شامل تفویض شئون الله پروردگار به انسان کامل و انسان نیز ذیل رحمت باری تعالی و جایگاه خلیفه الهی شایسته دریافت حکمت گردید و این چنین مقامات الله در خلیفه الله تجلی یافت و انسان کامل متصف به صفات حضرت باری گردید. از الحاقات مقام خلیفه الهی، مقام ابداع است که انسان کامل شایسته آن شد و اجازت یافت تا از مجرای ابداع، صنع الی الله کند و گره از مشکلات خلق الله بگشاید و هم این چنین، انسان (عالم صغیر) با استعانت از عالم کبیر (طبیعت) صنایع مختلف، مبتنی بر نیازهای اساسی انسان را نقش بست و ابداع گردانید تا انسان با استعانت از ابداع صنایع توسط اولیا الهی، نیازهای خود را مرتفع گرداند. در ادامه نیز اولیا الهی از طریق تابش انوار گرما بخش رموز این فنون و صنایع به انسان های واجد شرایط، به شیوه استاد شاگردی، سیر تکوین این صنایع را در تاریخ به دست انسان های مستعد و نوابغ فراهم آوردند.

پی نوشت ها

۱. Aletheia: «Aletheia» در اصل کلمه ای یونانی است که یونانیان آن را با حقیقت، صداقت، صراحت و صمیمیت مترادف می گرفتند و صفت alethes نزد آنها به معنی حقیقی، واقعی،

دوام دارد و با عدم توجه و تمرکز از بین می رود. کسانی که به مراتب بالای همت رسیده اند، دچار غفلت نمی شوند و می توانند مخلوق خود را حفظ کنند. غیر عارف چیزی را می آفریند که زندانی جهان خیال است و توانایی بیرون آمدن از آن جهان را ندارد، اما عارف قادر است مخلوق خود را از جهان خیال به جهان محسوس آورد. او در آفرینش همچون خداوند عمل می کند. با این تفاوت که هرگز به خداوند غفلت دست نمی دهد و توجه ابدی و ازلی او محافظ جهان خلقت است» (ابن عربی، ۱۳۸۶: ۳۸۲). نیروی یک نیت آنقدر زیاد است، که توانایی آن را دارد یک موجود خارجی مستقل از موجود حامل خود، پدید بیاورد که کاملاً منطبق با همان نیروی مرموزی است که ابن عربی از آن به همت یاد کرد. بنابراین همت [نیروی] خلاق است، ولی به همان معنای اختصاصاً «تجلی وار» که در حکمت ابن عربی به هر تصویری از خلقت داده شده است. کارکرد همت دو جنبه دارد. یک جنبه حاکم بر گروه وسیعی از پدیده ها بسیاری از آنها موضوع بحث روان شناختی است، دوم آنکه در مورد ادراک عرفانی که به «چیدن بی واسطه» (ذوق) یا لمس اطلاق می شود (سخاجو؛ شریقی؛ پیرمحمدی، ۱۳۹۴). هر صنعتی امکان تصور در خیال هر انسانی را دارد تنها عارف است که می تواند مفهوم و صنعت ذهنی خود را به زیور عین آراسته گردانند، «هر انسانی با وهم در قوه خیالش اشیایی را خلق می کند که فقط در همان وهم وجود دارند. قاعده کلی همین است حال آنکه عارف با همت خویش چیزی را که در خارج از محل همت موجود است، خلق می کند» (ابن عربی، ۱۳۸۶: ۸۸). در مورد عارف قوه خیال در خدمت همت قرار می گیرد و با تمرکز همت، قادر به خلق اشیا، ایجاد تغییراتی در عالم خارج است. قلب عارف با استفاده از قوه خیال چیزی را که در آن منعکس شده را فراقینی می کند. موضوعی را که عارف بدین صورت قوه خلاق خویش، تدبیر خیالی خویش، را بر آن متمرکز می سازد، تبدیل به تمثیل یک واقعیت خارجی فراروانی می شود (کرین، ۳۳۱: ۱۳۹۰).

در سه گروه بر شمرده از انواع ابداع، شامل معجزات اولیا الله، ابداع در صنع انسان کامل و امور خلاقه عارفان، همه به ترتیبی برآورنده و گره گشای مشکلات انسان ها در سیر زیست بر عالم کبیر بوده اند. وجه کاربردی و تسهیل کنندگی این صنایع، ابداعات و امور خلاقه در طول تاریخ با سیر تکوینی خود، باعث مانایی شان شده و همواره سینه به سینه سیر تکوین را طی کرده اند؛ بلخاری نیز یکی از علل غیر آکادمیک بودن این آموزه های قدسی را در محتوای خاص و کاربردی این صنایع دانسته اند: هنر و معماری در طول تاریخ تمدن اسلامی - ایرانی ماهیتی کاملاً کارکردی داشته و صنعتگران و هنرمندان، در قالب نظام استاد - شاگردی و به تجربه این فنون را می آموختند و نه در یک نظام تحصیلی و آکادمیک به معنای امروز (بلخاری، ۱۳۹۴).

راستین، صادق، رک، صمیمی و بی‌پرده بود. فعل *altheuein* به معنی «سخن گفتن صادقانه و بی‌پرده» است. کلمه *aletheia* از پیشوند نفی یا سلب «a» و *letheia* تشکیل شده است. فعل *le-thein* شکل باستانی فعل *lanthanein* است که به معنای مغفول ماندن و نادیده‌بودن و ریشه آن *lethe* به معنی فراموشی است. *lethe* نام آب رودخانه برزخ در اساطیر یونان است که هرکس از آن بنوشد دچار نسیان می‌گردد. از این رو کلمه «*alethes*» در اصل به معنی «چیزی» است که پنهان و فراموش شده نیست یا بر «شخصی» دلالت می‌کند که پنهان نمی‌شود و فراموش نمی‌کند.

از نظر هایدگر هم حکم و هم آنچه حکم بدان تعلق می‌یابد، «چیزی که هست» می‌باشند و فقط هنگامی می‌توان آنها را با هم «تطبیق داد» که هر یک از پیش به عنوان «چیزی که هست» کشف شده باشند - و این در مورد «کسی» هم که حکم می‌کند صادق است. هایدگر در سرتاسر فلسفه متأخر خویش کوشید تا این نتیجه‌گیری غریب و نامتعارف را شرح دهد. الیثا، نامستوری و انکشاف واژگان کلیدی او بودند (به نقل از: احمدی، بابک، ۱۳۸۱).

۲. *theologia*: ارسطو فلسفه نظریه را به سه بخش ریاضیات، طبیعیات یا فیزیک و الهیات تقسیم کرد. نزد ارسطو، الهیات مطابق با متافیزیک بود که در مورد گفتار در باب الوهیت بود. منابع رواقی همچون مارکوس وارو بیان می‌کنند که می‌تواند سه نوع گفتار و بحث در باب امر الهی را از هم متمایز کرد: میتولوژی که در ارتباط با اسطوره‌ها و خدایان یونان بوده است، عقلانی که مربوط به تحلیل فلسفی خدایان و جهان‌شناسی است، و مدنی که در باب آداب و رسوم دینی عام است. (به نقل از: ارسطو، ۱۳۹۴)

۳. *Posies*: در سنت ارفه‌ای ایزد بانویی به نام فیزیس حضور دارد که هم الهه طبیعت است، هم خواستگاه طبیعت دارد و هم نظم طبیعی اشیا است. از این منظر فیزیس یا فیزیس به طبیعت پیرامون و مورد الدراک انسان ترجمه شده است (به نقل از بلخاری قهی، ۱۴۰۰).

فهرست منابع

آملی، سید حیدر (۱۳۶۷)، *المقدمات فی کتاب نص النصوص فی شرح فصوص الحکم*، تهران: توس.

ابن حیان، جابر (۲۰۰۵)، *مختار رسائل*. تصحیح: پل کراس، قاهره: مکتب الخانجی.

ابن سینا، حسین ابن عبدالله (۱۳۶۳)، *المبدأ و المعاد*. به کوشش: عبدالله نورانی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

ابن سینا، حسین ابن عبدالله (۱۹۹۲)، *الاشارات والتنبیها*. تصحیح و تنظیم: سلیمان دنیا، بیروت: نعمان.

ابن شعبه، حسن بن علی (۱۳۸۲)، *تحف العقول*. ترجمه صادق حسن زاده،

قم: نشر آل علی^(ع).

ابن عربی، شیخ اکبر محیی الدین (۱۳۸۶)، *فصوص الحکم*. ترجمه محمد علی موحد و صمد موحد، تهران: نشر کارنامه.

ابن عربی، شیخ اکبر محیی الدین (۱۳۸۸)، *فتوحات مکیه*. ترجمه محمد خواجوی، تهران: نشر مولی.

ابن عربی، شیخ اکبر محیی الدین (۱۳۹۱)، *عقله المستوفز*. ترجمه محمد خواجوی، تهران: نشر مولی.

ابن عربی، شیخ اکبر محیی الدین (بی تا)، *الفتوحات المکیه*. بیروت: دار الصاد.

ابن منظور، جمال الدین محمد بن مکرم (۱۴۱۴ ه. ق)، *لسان العرب*. بیروت: دار صادر.

احمدی، بابک (۱۳۸۱)، *هایگر و تاریخ هستی*. تهران: مرکز.

ارسطو (۱۳۹۴)، *متافیزیک*. ترجمه شرف الدین خراسانی، تهران: حکمت.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۴)، در: *نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*. تهران: سوره مهر.

بلخاری قهی (۱۳۹۷)، *هنر در ساحت اندیشه اسلامی*. در: *مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی*. بازیابی ۱۷ فروردین ۱۴۰۲ از

<https://cgie.org.ir/fa/article/213989> هنر در ساحت اندیشه اسلامی

بلخاری قهی، حسن (۱۴۰۰)، *فیزیس یا فیزیس*. *غرب‌شناسی بنیادی*، شماره ۱: ۵۹-۷۸.

بهار، مهرداد (۱۴۰۱) *پژوهشی در اساطیر ایران*. چاپ هجدهم، تهران: نشر آگه.

بهرامی، عسکر (۱۳۹۸)، *جمشید*. در: *مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی*. بازیابی ۱۱ فروردین ۱۴۰۲ از

<https://cgie.org.ir/fa/article/240489> جمشید

جوادی والا، محمود (۱۳۸۹)، *خلافت الهی از دیدگاه ابن عربی*. معارف عقلی، شماره ۲: ۳۷-۶۸.

حکیم ترمذی، محمد (۱۹۶۵)، *ختم الاولیاء*. به کوشش: عثمان اسماعیل یحیی، بیروت.

خراسانی، شرف الدین (۱۳۹۹)، *ابداع*. در: *مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی*. بازیابی ۶ فروردین ۱۴۰۲ از

<https://www.cgie.org.ir/fa/article/ابداع>

دیکسون، کندی مایک (۱۳۸۵)، *دانشنامه اساطیر یونان و روم*. ترجمه رقیه بهزادی، تهران: نشر طهوری.

الراغب الاصفهانی، ابوالقاسم الحسین بن محمد بن مفضل (۱۴۲۲ ه. ق)، *المفردات فی غریب القرآن*. بیروت: دارالمعرفه.

ربیعی، هادی (۱۳۹۱)، *تاملی در باب فن شعر ابن سینا: کیمیای سعادت*. شماره ۴: ۷-۱۶.

رجبی، محمود (۱۳۷۹)، *انسان‌شناسی*. قم: موسسه آموزشی پژوهشی امام خمینی (ره).

ژیلسون، اتین (۱۳۹۳)، *تقلد تفکر فلسفی غرب: از قرون وسطی تا اوایل قرن بیستم*. ترجمه سید احمد احمدی، تهران: سمت.

ساربان نژاد، محسن؛ بلخاری قهی، حسن (۱۴۰۱)، *میزان*. نظریه هنر و زیبایی در عرفان ابن عربی. *رهبویه حکمت هنر*، شماره ۱: ۳۹-۴۸.

سخاجو، سکینه؛ شریقی، مهدی؛ پیرمحمدی محمد (۱۳۹۴)، *خیال و خلاقیت هنری*. در: *مرکز دایرة المعارف بزرگ اسلامی*. بازیابی ۱۷ فروردین ۱۴۰۲ از

<https://cgie.org.ir/fa/article/116074> حکمت

کلینی، محمد بن یعقوب (۱۳۷۵)، *اصول کافی*. ترجمه محمد باقر کمره ای، چاپ سوم، قم: نشر اسوه.

کندی، یعقوب ابن اسحاق (۱۹۷۸)، *رسائل الکندی الفلسفیه*. به کوشش: محمد عبدالهادی ابوریده، قاهره: دارالفکر العربی.

مایل هروی، نجیب (۱۳۹۹)، *انسان کامل*، دز: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، بازیابی ۸ فروردین ۱۴۰۲ از <https://cgie.org.ir/fa/article/225839> انسان کامل

مقی، علی بن حسام الدین (۱۴۱۹ه ق)، *کنز العمال فی سنن القوال و الافعال*. تصحیح: محمود عمر دمیاطی، بیروت: دارالکتب العلمیه.

مجلسی، محمدباقر (۱۳۶۸)، *بحارالانوار*. تصحیح: عبدالزهره علوی، بیروت: دار احیاء التراث العربی.

مطهری، مرتضی (۱۳۷۲)، *انسان کامل*. تهران: صدرا.

مقدسی، مطهر (۱۸۹۹)، *البده و التاریخ*. به کوشش: کلیمان هوار، پاریس.

ناصرخسرو، ابو معین (۱۳۶۳)، *جامع الحکمتین*. به کوشش: هانری کربن و محمد معین، تهران: طهوری.

ناصرخسرو، ابو معین (۱۳۳۸)، *خوان الاخوان*. تصحیح: ع قویم، تهران: کتابخانه بارانی.

نصر، سید حسین (۱۳۹۹)، *معارف اسلامی در جهان معاصر*. تهران: سمت.

نصیر الدین طوسی، محمد بن محمد (۱۴۰۷)، *تجرید الاعتقاد*. تصحیح: محمد جواد حسینی جلالی، تهران: مکتب العلم الاسلامی.

هوشیار، مهران (۱۳۹۰)، *زبان فراموش شده (مقدمه ای بر مبانی هنرهای سنتی و تجسمی ایران)*. تهران: سمت.

URL1: <https://wiki.ahlolbait.com> معجزات پیامبران (۱۴۰۲ فروردین ۶)

سهروردی، شهاب الدین (۱۳۵۵)، *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*. تصحیح: هانری کربن، تهران: انجمن حکمت و فلسفه.

صدرالدین شیرازی، محمد ابن ابراهیم (۱۳۶۱)، *تفسیر القرآن کریم*. تصحیح: محمد خواجوی، قم: بیدار، قم.

صدرالدین شیرازی، محمد ابن ابراهیم (۱۳۶۳)، *مفاتیح الغیب*. تصحیح: محمد خواجوی، تهران: انجمن اسلامی حکمت و فلسفه ایران.

صدرالدین شیرازی، محمد ابن ابراهیم (۱۳۷۸)، *رساله فی الحدیث (حدیث العالم)*. تصحیح: سید حسین موسویان، تهران: ناشر بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

صدوق، محمد بن علی (۱۴۰۳)، *الخصال*. قم: جامعه مدرسین قم.

طباطبایی، جواد؛ حاج منوچهری، فرامرز؛ اشرف امامی، علی (۱۳۹۸)، *حکمت*، دز: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، بازیابی ۱۰ فروردین ۱۴۰۲ از <https://cgie.org.ir/fa/article/236588> حکمت

طباطبایی، محمد حسین (۱۳۷۸)، *تفسیر المیزان*. ترجمه محمد باقر موسوی، قم: دفتر انتشارات اسلامی.

فارابی، محمد بن محمد (۱۴۰۸)، *المنطقیات للفارابی*. قم: کتابخانه عمومی حضرت آیت الله العظمی مرعشی نجفی (ره).

قرآن کریم. ترجمه الهی قمشه ای.

کتاب مقدس عهد عتیق و عهد جدید (۱۹۰۴)، Unwin Brothers. لندن: اندیشکده اریحا.

کربن، هانری (۱۳۹۰)، *تخیل خلاق در عرفان ابن عربی*، ترجمه انشاله رحمتی، تهران: جامی.

کرد فیروز جانی، اسداله (۱۳۹۴)، *ریشه یابی انسان کامل در روایات شیعه*. آیین حکمت، شماره ۲۸: ۱۲۵-۱۴۷.



استاد: کشمیری، مریم. (۱۴۰۲). جایگاه خمسه نگاری در فرآیند سه گانه الگوسازی نقاشی ایرانی برپایه مفهوم ادراک بالمعرفه. رهیویه حکمت هنر، ۱۲(۱)، ۷۵-۸۶.

https://rph.soore.ac.ir/article_704860.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می باشد و از آیین نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می نماید.



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/>)

جایگاه خمسه نگاری در فرآیند سه گانه الگوسازی نقاشی ایرانی برپایه مفهوم ادراک بالمعرفه

مریم کشمیری^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۰۱ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۱ □ صفحه ۷۵-۸۶

Doi: 10.22034/RPH.2023.1987974.1027



چکیده

برپایه بحث ادراک بالمعرفه در نورشناسی اسلامی یا المناظر (به ویژه آرای ابن هیثم)، نشانه ها (الأمات) در فرآیند ادراک تصویرهای دیده شده (مبصرات)، جایگاهی بنیادین دارد. در نقد جدید نیز نشانه های مشترک میان هنرمند و مخاطب، عامل اصلی فهم پذیری اثر هنری برای بیننده است. نشانه ها در نقاشی ایرانی، همان الگوهای بصری است؛ الگوهایی که برخی هنرپژوهان غربی، آن را فهرست واحدی از فرم های تکرارپذیر دیده اند. خوانش و دریافت (فهم پذیری) نگاره های ایرانی از چشم انداز المناظر مبتنی بر فرآیند سه گانه ساخت/گزینش، تثبیت و انتقال الگوهای بصری است؛ فرآیندی که از یک سو، پرداخت اثر در چارچوب بایسته های نگارگری را تضمین می کرد و از دیگر سو، فهم پذیری اثر را برای مخاطب هم روزگارش در پی داشت. نوشتار پیش رو می کوشد با نگاه بر شماری از خمسه های مصور که بی تردید در کنار شاهنامه فردوسی، پرتره های برجسته فارسی است، فرآیند سه گانه ساخت/گزینش، تثبیت و انتقال الگوها را در نقاشی ایرانی بررسی کند. در این راه، به گونه ای موردی، الگوی شگفتی یا حیرت را برپایه بازنمایی فراز داستانی *دیدن خسرو*، شیرین را در *چشمه سار* (نامدار به: آبتنی شیرین) می کاود. پژوهش، به شیوه تحلیلی-تطبیقی و برپایه نگاره های ۲۵ نسخه خمسه از ادوار گوناگون تاریخ نقاشی ایرانی، فرآیند سه گانه یاد شده را چنین بازمی نماید: هنرمندان در نخستین نسخه ها، الگوی مورد نیاز خود را برمی ساختند (مرحله ساخت/گزینش)؛ سپس، با تکرار آن الگو در دیگر نگاره های همان نسخه، همبسته الگو-مفهوم را در ممیزه بیننده، پررنگ و برجسته می نمودند (مرحله تثبیت) و سرانجام، با اجرای آن الگو در دیگر نسخه های مصور هم روزگار یا پسین، همبسته الگو-مفهوم را در نسل های گوناگون مخاطبان خود پیش می بردند (مرحله انتقال). داده های این پژوهش، برآمده از بازبینی نسخه های مصور برخط (کتابخانه ای) در مجموعه های گوناگون است و تحلیل داده ها، شیوه ای کیفی دارد. ۲۲ نگاره *دیدن خسرو*... و برخی نمونه های دیگر چنان برگزیده شد (نمونه گیری انتخابی) که در بردارنده الگوی شگفتی باشد.

کلیدواژه ها: نگارگری ایرانی، خمسه های مصور، نگاره دیدن خسرو شیرین را در چشمه سار، الگوی شگفتی، المناظر ابن هیثم.

مقدمه

نسخه‌هایی که در دوره‌های گوناگون همواره نگاه حامیان و هنرمندان را به خود کشانده است، در بازخوانی و فهم شالوده‌های هنر کتاب‌آرایی اهمیتی درخور دارد. از آنجا که خمسه نظامی در کنار شاهنامه فردوسی، پرشمارترین نسخه مصور فارسی است، چنین جایگاهی را در ادراک شالوده‌های هنر نقاشی این سرزمین دارد. هر خمسه مصور از یک سو، مجموعه‌ای از سنت‌های دیداری تا زمانه خود را باز می‌تاباند و از سوی دیگر، تضمینی برای انتقال و راه‌یابی این سنت‌ها به آثاری است که پس از آن برخواهد آمد. از این رو خمسه را می‌توان یکی از بنیان‌های ادراک بینامتنی مجموعه آثار مصور ایرانی دانست. در این میان، نقش الگوهای بصری را نمی‌توان نادیده گرفت. الگوها، جفت‌وبست سنت‌های بصری مکاتب به‌ظاهر متفاوت است که به شکل‌گیری هنر نگارگری ایرانی، چونان امری یگانه و پیوسته انجامیده است. در این جریان پیوسته تنها الگوهاست که باوجود شناور بودن برخی عناصر فرعی تصویر، شبکه یادآوری معانی و فهم بیننده را تضمین می‌کند. می‌دانیم نقد جدید بر الگوها، نشانه‌های بصری و کارکرد آنها در فهم هنر تأکید دارد، اما آیا نگارگران ایرانی نیز می‌توانستند از چنین کارکردی آگاه باشند؟ به دیگر سخن، آیا آنچه گرابر، «فهرست واحدی از فرم‌ها و رویه واحدی از آفرینش هنری» (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۱۳) می‌خواند، در خود آگاهی هنرمند رخ نموده است؟ چنانچه پاسخ آری است، هنرمند این فرآیند را چگونه شکل می‌داد و پیش می‌برد؟ از آنجا که پاسخ به این پرسش‌ها با نگاه به گستره نگارگری ایرانی از مجال چنین پژوهشی بیرون است، در اینجا بحث را تنها بر نمونه‌ای از الگوهای بصری متمرکز می‌کنیم و با نگاه به شیوه بازنمایی مفهوم حیرت یا شگفتی، در پی تبیین فرآیند الگوسازی و کارکرد آن بر می‌آییم. در این راه، پس از بررسی گذرای آرای متفکران نقد جدید درباره کارکرد نشانه‌ها در فهم آثار هنری، نگاهی به مبانی ادراک در نورشناسی کهن - مناظر و مرایای قدیم - خواهیم داشت و فرآیند سه‌گانه ادراک الگوها را از منظر آن درخواستیم یافت. سپس بایستگی و جایگاه الگوپردازی در نگارگری ایرانی و نیز شیوه‌های برآمدن الگوها بررسی می‌شود. در واپسین فراز، بر پایه چارچوب‌های پیش‌گفته، نقش و جایگاه خمسه نگاری در فرآیند سه‌گانه الگوپردازی واکاوی خواهد شد.

روش پژوهش

پویه حاضر، پژوهشی تحلیلی-تطبیقی (در زمانی) است و به‌گونه‌ای نمونه‌پژوهانه بر بازنمایی فراز داستانی دیدن خسرو شیرین را در چشمه‌سار (کوتاه‌شده به صورت: دیدن خسرو...) از خمسه‌های نظامی سده‌های ۱۱-۱۲ ه.ق. تمرکز دارد و فرآیند سه‌گانه بازنمایی الگوی شگفتی (ساخت/گزینش، تثبیت،

انتقال) را در این نگاره‌ها می‌کاورد. داده‌های کیفی، برآمده از واکاوی نگاره‌های دیدن خسرو... در خمسه‌های مصور برخط در مجموعه‌های جهانی است. در این بررسی بیش از ۲۵ خمسه مصور در بازه زمانی ۱۱-۱۲ ه.ق. بازبینی و از میان مجموع نگاره‌های آنها (بیش از ۳۰۰ نگاره)، ۲۱ نمونه به‌گونه‌ای هدفمند برگزیده شد. نمونه‌های برگزیده (جدول ۱)، افزون بر بازنمود صحنه دیدن خسرو...، دربردارنده الگوی شگفتی (انگشت حیرت بر لب/ دهان بردن) است. در فرازهایی که پژوهش به بررسی گام سوم (انتقال الگوها) می‌پردازد، بازنمود داستان‌هایی غیر از دیدن خسرو... در خمسه‌ها، شاهنامه‌ها و دیگر نسخه‌های مصور نیز بازبینی شد.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های همبسته با بررسی حاضر را می‌توان در دو گروه جای داد:

نخست، آثاری که به نقش الگوهای بصری در نگارگری ایرانی پرداخته‌اند. نویسندگان بسیاری درباره تکرار الگوها در نقاشی ایرانی سخن گفته‌اند. شاید آرای جهانگردان روزگار صفوی را بتوان از قدیمی‌ترین نمونه‌ها دانست. شاردن، «چهره‌های بالنسبه شبیه به هم» را از ویژگی‌های نقاشی ایرانی می‌داند (شاردن، ۱۳۳۶: ۴۴). هنرپژوهانی مانند گرابر نیز شیوه‌های بیان بصری در هنر ایرانی را «فهرست واحدی از فرم‌ها» و «رویه واحدی از آفرینش هنری» خوانده‌اند (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۱۳). گری، کن‌بای و بسیاری دیگر نیز در توصیف و تحلیل نگاره‌ها و بیان نسبت‌های بصری آنها با نگاره‌های پیش و پس از خود به این همانندی‌ها اشاره کرده‌اند. در پی چنین دریافت‌هایی، برخی پژوهش‌ها با تکیه بر تکرار الگوهای بصری پیش رفته‌اند. برای نمونه کشمیری و رهبرنیا به برخی قالب‌های بصری پرتکرار پرداخته و چرایی ظهور و تداوم آنها را بر پایه آرای المناظر تبیین کرده‌اند. پژوهش پیش رو را می‌توان از جهت اثبات تداوم الگوها و بررسی فرآیند سه‌گانه ساخت/گزینش، تثبیت و انتقال، دنباله‌ای بر مقاله پادشده دانست. دوم، نگارش‌هایی که جایگاه خمسه نگاری را از سویه‌های گوناگون کاویده‌اند. پایان‌نامه‌ها و مقالات بسیاری به شیوه‌های توصیفی، تطبیقی یا تحلیلی در این گروه جای دارد. از معرفی تک نسخه‌های مصور خمسه، تحلیل و بازخوانی نگاره‌های آنها تا هم‌سنجی نسخه‌های گوناگون و تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌ها. از گروه نخست، برای نمونه می‌توان به پایان‌نامه کارشناسی ارشد کاظم باقری‌نیا (۱۳۸۹) اشاره کرد که بر نسخه شماره ۵۱۷۹ کتابخانه دانشگاه تهران تمرکز دارد یا مقاله‌ای درباره خمسه چاپ سنگی ۱۸۴۸ ه.ق. (رایبسون، ۱۳۸۸) و از گروه دوم، پژوهش ملیحه بخشیان (۱۳۹۵) را می‌توان نمونه آورد که دو نسخه خمسه

را پدید می‌آورد، هنرمندان دیگر با گرده‌برداری و تکرار قرارداد تازه، آن را برای همگان فهمیدنی و پذیرفتنی می‌کردند، از این رو سبک شناختی^۱ افراد بسیار به هم نزدیک بود (Baxandall, 1988: 37). ساخت اثر هنری بر بستر عناصر آشنای بصری و از پیش برآمده همان است که راکسبرگ در بررسی آثار نگارگری ایرانی، اصل زیباشناسانه انس یا آشنایی^۲ می‌نامد (Roxburgh, 2000: 136). راکسبرگ، (۱۳۸۸: ۱۷۲). در آرای بورديو نیز نشانگان بصری، کلید فهم آثار و برقراری ارتباط بیننده با اثر است. او در سرآغاز هشتمین گفتار کتاب *میدان تولید فرهنگی* بیان می‌کند: فهم هر اثر، برآمده از فرآیند خودآگاه یا ناخودآگاه کدگشایی است. بورديو با اشاره به بررسی‌های اروین پانوفسکی^۳ می‌افزاید: بدون کدگشایی از شبکه رمزگان فرهنگی، اثر هنری دریافتنی نخواهد بود (Bourdieu, 1993: 215) و با استناد به همین نکته، اسطوره نگاه ناپخته^۴ (Ibid: 217) را بی‌اعتبار می‌خواند؛ همان دیدگاهی که بی‌تجربگی در دیدن و ناآشنایی با پدیده هنری را امری پسندیده می‌دانست. البته پیش‌تر نیز نظریه بینامتنیت، پای‌بندی به چنین نگاهی را ناممکن ساخته بود.

توجه به رمزگان بصری اثر و شبکه نشانه‌های ذهنی بیننده چنان جایگاهی در نقد جدید یافت که مبحث پرده‌مانه تجربه زیباشناسانه و ذوق هنری را بر بنیان آن بازتعریف کردند. باکساندال می‌نویسد: آنچه ذوق می‌نامیم، چیزی نیست جز اشتراک میان تمایزات دیداری ارائه‌شده در متن اثر هنری و مهارت‌های رمزگشایی این تمایزات نزد بیننده. آنگاه که اثر، امکان پیشبرد بازی کدگشایی را در اختیار بیننده می‌نهد و با پیشبرد این فرآیند، فهم اثر حاصل می‌آید، احساس لذتی به بیننده دست می‌دهد (Baxandall, 1988: 34). کالینسون این احساس لذت را تجربه زیباشناسانه می‌نامد (۱۳۸۸: ۲۱ به بعد). بنابراین آشکار است نشانگان بصری در اثر و ذهن مخاطب بن‌مایه‌های تفکر درباره ادراک هنری را در روزگار کنونی صورت می‌بخشد.

۲. الگوها و نشانه‌ها در آرای متفکران اسلامی

آنچه آمد شاید به این دریافت بیانجامد که تأکید بر عناصر بصری اثر و شبکه نشانگان ذهن بیننده، دستاوردی غربی است و نباید نقاشی ایرانی را که برآمده از سپهر فرهنگی دیگری است، در این چارچوب بازخواند. درحالیکه، تأکید بر نشانه‌های بصری در فرآیند ادراک و تبیین گسترده این مفهوم یکی از دستاوردهای برجسته نورشناسان مسلمان در سده‌های آغازین اسلامی (دوره پیشامغول) بود. در این میان، ابن‌هیثم (سده‌های ۴-۵) از چهره‌های پیشگام و تأثیرگذار است. آرای او که در کتاب *المناظر* و پاره‌ای مقالات دیگر به ما رسیده است، تصویر روشنی از دانش مناظروم‌رایای قدیم^۵ در اختیار می‌نهد. ابن‌هیثم به‌واسطه آشنایی

در فرانسه و انگلستان را بازبینی می‌کند. همچنین گاه چگونگی پرداخت موضوعی واحد در صحنه‌های یک یا چند نسخه مصور هدف است؛ برای نمونه بررسی چگونگی بازنمایی زنان (شیرازی، ۱۳۹۲ و نیز یاسینی، ۱۳۹۳) یا پژوهشی بر ۷ نگاره دیدن خسرو ... در آثار مظفری تا صفوی (جاودانی و گودرزی، ۱۳۸۵) که در پژوهش اخیر با آنکه فرازی به تحلیل پیکره‌های انسانی پرداخته، اشاره‌ای به بازنمایی الگوی شگفتی و سیر آن نشده است. از دیگر نمونه‌ها، پژوهش فاطمه جعفری (۱۳۸۸) است که کلیات بصری صحنه دیدن خسرو... را در خمسه‌ای از روزگار صفوی باز می‌خواند. یا تحقیق حکمتی (۱۳۹۷) که خمسه‌نگاری هرات و تبریز را از جهت کلیات ترکیب‌بندی و عناصر طبیعی مقایسه می‌کند. نویسندگان در دو پژوهش اخیر، نگاهی به الگوپردازی و کارکرد آن نداشته‌اند. در این میان پژوهش Yael Rice (۲۰۱۱) از دیگران متمایز است. رایس به معرفی خمسه نو یافته‌ای در کتابخانه کالج Bryn Mawr می‌پردازد و در فرازهای گوناگون نشان می‌دهد هنرمند خمسه نو یافته‌اش از نگاره‌های خمسه کهن‌تری تأثیر پذیرفته است. پژوهش رایس از جهت تأکید بر تداوم الگوهای بصری در سنت خمسه‌نگاری ایرانی به دیدگاه پژوهش حاضر بسیار نزدیک است.

الگوهای بصری و ادراک هنری

۱. نگاهی به الگوها و نشانه‌ها در آرای جدید

در بحث حاضر می‌توان کارکرد الگوها در هنر قدیم را با نشانه‌های هنری در مفهوم نقد جدید یکسان دانست. البته در مقایسه با الگوهای بصری هنر قدیم، نشانه هنری آثار هم‌روزگار ما می‌تواند بسیار فردی‌تر عمل کند، یعنی در میان تمامی مخاطبان یک اثر که از جهت فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی، یا تاریخی هم‌خاستگاه‌اند، تنها با چارچوب‌های نشانگان ذهنی برخی از آن افراد، هم‌خوان گردد، و حتی در میان همان گروه نیز یادآوری‌های گوناگونی را سبب شود و در نتیجه برداشت‌های متفاوتی به دست آید. با آنکه الگوهای بصری در هنر سده‌های پیش دست‌کم در نقاشی ایرانی- گستره بیشتری از مخاطبان آثار را به فهم نزدیک یا حتی همانند می‌رساند، باید گفت این الگوها در کارکرد، تفاوتی با نشانگان بصری در هنر جدید ندارد.

مایکل باکساندال در بررسی پاره‌ای آثار ایتالیای دوره رنسانس نشان می‌دهد، ادراک هنری در سده‌های پیش، تنها بر پایه تکرار الگوهای بصری آشکار و شناخته نزد هنرمندان و مخاطبان رخ می‌داد و حتی چکیده‌نگارترین شمایل و تصویرها نیز برای جامعه مؤمنانه آن دوران، یادآور فرازی از کتاب مقدس با تمامی جزئیات می‌بود. هنرمندان آن روزگار از سنت‌هایی پیروی می‌کردند که استادان پیشین بنا نهاده بودند. اگر هنرمندی، قرارداد بصری تازه‌ای

همانندی بسیاری داشته باشد، چه بسا ممیزه، حقیقت آن چیز را به درستی درنیاید و درک اشتباه رخ دهد (همان: ۳۹۷-۳۹۸؛ Ibid: 267-268). به بیانی دیگر اگر ممیزه «کلید یا سرنخی را که جنبه‌ای خاص و جزئی از چیزی است با جنبه جزئی در چیز دیگر اشتباه گیرد» (معصومی همدانی، ۱۳۶۲: ۵۴) فهم درست ممکن نمی‌شود.

بر پایه آموزه‌های مناظر و مریای قدیم درمی‌یابیم که آشکارگی نشانه بصری (نشانه چیزی که بیننده به آن می‌نگرد)، آشنایی پیشینی (بیننده، پیش‌تر نیز آن چیز را دیده باشد)، و نیز جایگیرشدن نشانه (بیننده بارها و بارها آن چیز را دیده باشد) در مسیر شناخت به ادراک بصری صحیح خواهد انجامید. اگر در یاد باشد که الگوهای هنری می‌تواند کارکردی مشابه نشانه‌های بصری داشته باشد؛ آنگاه بخواهیم سخن پیش گفته را در چارچوب ادراک اثر هنری (برای نمونه یک نگاره) واگویی کنیم، چنین برمی‌آید: ۱. چنانچه الگوهایی که نگارگر بر صفحه می‌نشانند در آشکارترین و دقیق‌ترین شکل خود روبرواری و اجرا شده باشد (آشکارگی)، ۲. بیننده‌ای که اثر را می‌نگرد، پیش‌تر نیز در جایگاه مخاطب، تجربه بصری درک این الگوها را به دست آورده باشد (آشنایی پیشینی) و از آن مهم‌تر، ۳. این بیننده، بارها و بارها این تجربه بصری را از سر گذرانده باشد، به گونه‌ای که هم شکل الگوها و هم پیوستگی‌شان با معانی تعریف شده برای آنها در آشکارترین حالت در ممیزه نشسته باشد (جایگیرشدن)، آنگاه بیننده، الگوهای بصری یک نگاره را در پیوستگی با معانی استاندارد برای آنها درمی‌یابد و راه درک اشتباه - در اینجا برداشت‌های فردی و تعبیر گوناگون - به تمامی بسته می‌شود. به دیگر سخن در چنین فرآیندی، معنایی که بیننده درمی‌یابد، بیشترین نزدیکی را با پیامی دارد که نگارگر به هدف بیانش، قلم به دست گرفته است. اکنون این پرسش برمی‌آید: آیا می‌توان پذیرفت که همانندی آنچه در نگاره بیان می‌شده با آنچه مخاطب درمی‌یافته تا این اندازه در سنت نقاشی ایرانی مهم بوده است؟ و اگر آری، چرا؟

اهمیت الگوها در نگارگری ایرانی

برای پاسخ به پرسش برآمده، نخست می‌بایست هدف از نسخه‌نگاری در سده‌های پیشین را مرور کرد. برای انسان‌های هم‌روزگار ما که ذهنشان انباشته از تعبیر fine art مدرن است، نگرستن به یک نگاره، آن هم در یک فضای موزه‌ای، مجموعه‌ای از معانی و کارکردها را پیش می‌کشد که از بیشتر جنبه‌ها با تفکر انسان پیشامدرن تفاوت بسیار دارد. گزارش‌های تاریخی برجای‌مانده، اطلاعات افزوده به صفحات آغازین برخی نسخه‌ها، بررسی‌های هنری و... همگی نشان می‌دهد حامیان هنر نسخه‌نگاری، دست‌کم در ایران، اهداف گوناگونی را از این پشتیبانی خود دنبال

با دستاوردهای اپتیک یونانی از الگمون تا اقلیدس و بطلمیوس - آرای پراکنده پیشینیان را گردآوری، تصحیح و تکمیل کرد. از مباحثی که یونانیان اشاره‌وار به آن پرداخته بودند، جایگاه ذهن در فرآیند ادراک مشاهدات بود.^۶ ابن‌هیثم، چگونگی این فرآیند را تبیین کرد و برای نخستین بار جایگاه الأمارات (نشانه‌ها) را در فهم مبصرات بیان نمود.

در سومین فصل از مقاله دوم کتاب المناظر با سه گونه ادراک آشنا می‌شویم: بالمجرد الحس، بالقیاس و التمییز، بالمعرفه. ابن‌هیثم ادراک با حس مجرد را فهمی ناتمام می‌داند که نیازمند ادامه فرآیند ادراک به یاری یکی از دو شیوه دیگر است. در ادامه و پس از معرفی گسترده دو گونه دیگر نشان می‌دهد آدمی برای فهم آنچه می‌بیند، بیش از همه متکی به ادراک بالمعرفه (شناخت) است. بر پایه آرای ابن‌هیثم این شیوه ادراک را چنین درمی‌یابیم: آدمی از واپسین روزهای تولد، کشف پیرامون خود را از راه دیدن و در قالب تصویرها می‌آغازد؛ قوه ممیزه، این تصویرها را انباشت می‌کند؛ وقتی برای دفعات نخست، چیزی مشاهده می‌شود، چشم ذره‌ذره آن را می‌پیماید و تصویرهای جزئی را به ممیزه می‌فرستد. ممیزه با درنگ (تأمل) به سنجش آنچه دیده‌شده و انباشت‌های خود می‌پردازد؛ در پایان این فرآیند، فهم چیز دیدنی (مبصر) ممکن می‌شود؛ اما ممیزه همیشه این راه را نمی‌پیماید. ممیزه هر بار که با دیدنی روبرو می‌شود، برخی ویژگی‌های بصری آن را چونان گداه یا سرنخ‌های شناسایی (نشانه، الأمارات) درمی‌یابد و به یاد می‌سپارد. با گذشت زمان، انبار ممیزه، پربارتر می‌شود و نشانه‌هایی از چیزهای گوناگون در آن انباشته می‌گردد. با مشاهده چندباره چیزها، نشانه‌های آنها پررنگ‌تر می‌شود. پس از چندی، ممیزه به جای پیش‌بردن فرآیند مقایسه و تمییز، تنها به مطابقت نشانه‌های دیده‌شده با نشانه‌های انباشتی می‌پردازد. فرآیند اخیر، ادراک بالمعرفه (شناخت) است. این فرآیند، پرتکرارتر و البته پرشتاب‌تر از ادراک با قیاس و تمییز است و ممیزه طی آن، درنگ کمتری دارد (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۲۱۶-۲۳۰؛ Sabra, 1989: 126-138).

ابن‌هیثم در مقاله سوم کتابش در بحث خطاهای بصری بار دیگر به شیوه‌های ادراک بازمی‌گردد و شروطی را برای ادراک درست چیزها به شیوه بالمعرفه (شناخت) بایسته می‌داند: بیننده می‌بایست چیز دیدنی را پیش‌تر دیده باشد تا نشانه آن در ممیزه جایگیر شود؛ دیدن آن چیز باید در گذشته بارها تکرار شود. هرچه مرتبه‌های دیدن افزایش یابد، مطابقت و تشخیص نشانه‌ها پرشتاب‌تر و درست‌تر خواهد بود؛ نشانه‌های چیزهای دیده‌شده باید در آشکارترین شکل بصری باشد تا چشم بتواند تصویر درستی از آن به ممیزه برساند. اگر نشانه‌ها مخدوش باشد (به دلیل نور کم محیط یا فاصله زیاد) یا نشانه یک چیز با چیز دیگر،

نقش آثار ادبی که در بیشترین شمار، روبرداری و تصویرپردازی شده؛ و در سطحی ریزبینانه‌تر، جایگاه داستان‌هایی که بیش از دیگران بازنمایی شده، بسیار برجسته می‌گردد. همانگونه که در فرازهای پسین خواهیم دید خمسه‌های مصور از چنین نمونه‌هایی است. بی‌تردید، خمسه‌نگاری در سده‌ها و مکاتب گوناگون، یکی از مسیرهای برجسته نگهداری و انتقال میراث بصری هنر ایرانی بوده است.

جایگاه خمسه‌های مصور در الگوپردازی

رایس در پژوهش خود دربارهٔ خمسهٔ کتابخانهٔ کالج Bryn Mawr (سده ۹ه.ق/شیراز، Ms.BV51) تأثیر خمسهٔ کهن‌تر دورهٔ جلالیری (بریتانیا، Ms.Or.13297) را بر نگاره‌های این نسخه آشکار می‌سازد (Rice, 2011: 274). این دریافت به‌سادگی نشان می‌دهد خمسه‌نگاری در جریان زنجیروار سنت بصری که راکسبرگ به آن اشاره می‌کند، از دیرباز نقش برجسته‌ای داشته است. از این‌رو بی‌تردید خمسه‌های مصور را می‌توان از مهم‌ترین تولیدات کارگاه‌های نگارگری در راستای پیشبرد فرآیند آشکارگی، آشنایی پیشینی و جایگیری الگوها دانست. هر نقش ساده یا پیچیده برای آنکه در جایگاه یک الگوی بصری بنشیند، می‌بایست سه مرحله ساخت/گزینش، تثبیت و انتقال را بگذراند. البته جداسازی این مراحل از یکدیگر، حالتی ذهنی دارد و برای روشن شدن و پیشبرد بحث، ضروری است؛ وگرنه می‌دانیم هنرمندان بیرون از این مرحله‌بندی و بی‌توجه به آن، و تنها بر بستر سنت و آموزش سینه‌به‌سینه به ساخت نسخه‌نگاره‌ها پرداخته‌اند.

از آنجا که بازخوانی جایگاه خمسه‌نگاری در ساخت/گزینش، تثبیت و انتقال همهٔ الگوهای نگارگری در نوشتاری چنین کوتاه نمی‌گنجد، در ادامه با تمرکز بر یک نمونه پیش خواهیم رفت. بررسی الگوی نمایش شگفتی در نگاره‌های دیدن خسرو شیرین را در چشمه‌سار از منظومهٔ خسرو و شیرین، جایگاه برجستهٔ خمسه‌های مصور را در مراحل ساخت، تثبیت و انتقال می‌نمایاند.

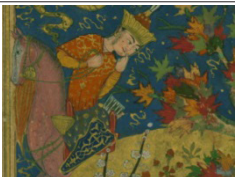
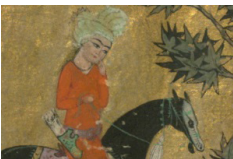
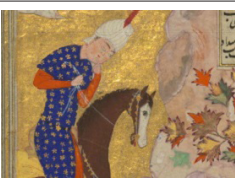
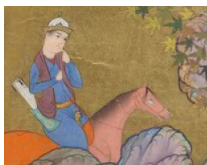
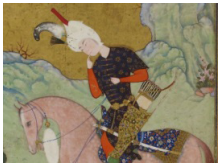
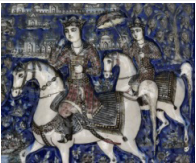
بازنمود فراز داستانی دیدن خسرو شیرین را در چشمه‌سار

یکی از فرازهای منظومهٔ خسرو و شیرین که در نسخه‌های گوناگون بازنمایی شده، صحنه‌ای است که خسرو برای نخستین بار شیرین را در حال آب‌تنی در چشمه‌ای می‌بیند. پژوهش حاضر، چگونگی بازنمود شگفتی خسرو در این صحنه را در نگاره‌هایی از دوره‌های گوناگون دیده است (جدول ۱). بررسی نمونه‌ها نشان می‌دهد نگارگران با آنکه در برخی عناصر بصری مانند سرپوش‌ها، جامه‌ها، تزیینات اسب‌افزار یا حتی کمپوزیسیون کلی صحنه در ادوار گوناگون، تغییراتی ایجاد کرده‌اند، همواره خسرو را در حالی به تصویر کشیده‌اند که انگشت خود را از تحیر بر لب/ دندان

می‌کردند. برای نمونه، کارگاه‌های هنری ربع رشیدی را در جایگاه یکی از مهم‌ترین مراکز تولید نسخه‌های ایلخانی می‌شناسیم. به گواهی وقف‌نامهٔ ربع رشیدی در میان تولیدات این کارگاه، هرساله پرداخت نسخه‌های عربی و فارسی از جامع‌التواریخ برای ارسال به بلاد عرب‌زبان و فارسی‌زبان بایسته بود (آژند، ۱۳۸۹: ۱۴۵)؛ با توجه به نیاز حاکمان مغول به بازتعریف ریشه‌های تاریخی و تدبیرهای سیاسی دربار مرکزی (کروولسکی، ۱۳۷۸) آشکار است هدف از ارسال نسخه‌ها بیش از آنکه گسترش سنت هنرپروری باشد، معرفی تاریخ رسمی کشور به دیگر دربارها بوده است. برخی پژوهش‌ها، سوییجه‌های گوناگونی از اهداف غیرهنری تولید نسخه‌ها را آشکار می‌کند؛ ارسال پیام‌های سیاسی در قالب نسخه‌های مصور اهدایی به دربارهای دیگر (Komaroff, 2012: 17-18)، ثبت مصور افتخارات سیاسی و حکومتی پادشاهان هم‌روزگار نگارگران (نظری، ۱۳۹۰: ۶۵ و ۷۶)، بازنمایی روابط پنهان و دسیسه‌های لایه‌های گوناگون دربار (گرابر، ۱۳۹۰: ۷۲) و حتی نمایش پایگان اجتماعی (کشمیری، ۱۳۹۷: ۳۱-۳۲) و سبک زندگی مردم عادی (اشرفی، ۱۳۸۶: ۱۱۰) نمونه‌هایی از اهداف غیرهنری نسخه‌نگاری دانسته می‌شود. پس نسخه‌نگاره‌ها در جایگاه رسانه‌ای قوی، پیام‌های سیاسی، نظامی، اجتماعی... را با کارکردهای گوناگون از یک دربار به دربار دیگر می‌بردند و تمام این بیانگری‌ها بر بستر روایت بصری متن داستان و امکانات همانندسازی‌هایی که هر متن در اختیار می‌نهاد، اجرا می‌شد.

دیدیم مناظر و مرایای قدیم به روشنی بیان می‌کند: ۱. آشکارگی بصری نشانه‌الگو، ۲. آشنایی پیشینی بیننده با آن و نیز ۳. جایگیری‌اش در زمینه، بایسته‌های ادراک بالمعرفه (شناخت) و در اینجا ادراک هنری است. پیامد چنین درکی، در گام نخست، دستیابی به مهم‌ترین هدف نسخه‌نگاری یعنی انتقال بی‌شبهه و دقیق پیام است. الگوهایی که در آشکارترین شکل و با تأکید بر شاخص‌ترین عناصر بصری بازنمایی شده، در برابر دیدگان بیننده‌ای است که با تکیه بر حافظهٔ بصری چندسده‌ای خود می‌تواند بازی رمزگشایی این الگوها را پیش برد، تضمین‌کنندهٔ انتقال آشکار و بدون کژتابی پیام‌هاست. از این‌روست که نگارگران ایرانی، پای‌بند چارچوب‌ها و الگوهای بصری برآمده از آثار استادان خود در نسل‌های گوناگون بودند. به گفتهٔ راکسبرگ، رشتهٔ متوالی آثار در سنت، همانند دانه‌های زنجیر، فرهنگ نوشتاری/دیداری به‌هم‌پیوسته و یکسانی را می‌سازد که به‌تمامی بر سرمشق‌ها و کهن‌الگوهای از پیش آمده و جایگیر شده استوار است (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۱۷۳). بنابراین هر نگاره در جایگاه یکی از دانه‌های زنجیر با تکرار الگوهای بصری، از یک‌سو با دانه‌های پیش از خود درمی‌آمیزد و از سوی دیگر با انتقال این الگوها به نسل آثار پسین، پیوستگی دانه‌های پیش با پس را فراهم می‌آورد. در چنین سنتی،

جدول ۱. نمونه هایی از بازنمایی الگوی شگفتی در نگاره دیدن خسرو... (نگارنده)

شرح نگاره	نگاره	شرح نگاره	نگاره	شرح نگاره	نگاره
نگاره ۱. کتابخانه پاریس Pers.580, fol.42r, ق. ۷۶۷ه.ق.		نگاره ۹. والترز W.610, fol.47a, سده ۱۰ه.ق.		نگاره ۱۷. والترز W.608, fol.45b, ق. ۹۷۱ه.ق.	
نگاره ۲. کتابخانه بریتانیا Ms.13297, حدود ۷۹۰ه.ق.	تصویر، انتشار آنلاین ندارد.	نگاره ۱۰. بادلیان آکسفورد Pers.d.105, fol.45a, ق. ۹۰۹ه.ق.		نگاره ۱۸. ساتبیز No.76, سده ۱۰ه.ق.	
نگاره ۳. آرמיثاژ VP1000, ق. ۸۲۵ه.ق.		نگاره ۱۱. والترز W.609, fol.49a, ق. ۹۲۲ه.ق.		نگاره ۱۹. والترز W.612, fol.48a, سده ۱۱ه.ق.	
نگاره ۴. کتابخانه بریتانیا MS.25900, fol.44v, ق. ۸۴۵ه.ق.		نگاره ۱۲. والترز W.606, fol.48a, ق. ۹۲۴ه.ق.		نگاره ۲۰. کتابخانه فرانسه Pers.1029, fol.49v, ق. ۱۰۲۹ه.ق.	
نگاره ۵. کتابخانه فرانسه Pers.112, fol.17r, حدود ۸۶۰ه.ق.		نگاره ۱۳. کتابخانه بریتانیا Or.2265, fol.53v, حدود ۹۴۵ه.ق.		نگاره ۲۱. کتابخانه بریتانیا Ms.6613, fol.42r, ق. ۱۰۷۶ه.ق.	
نگاره ۶. والترز W.604, fol.39a, ق. ۸۸۶ه.ق.		نگاره ۱۴. کالج سنت جان Brown1434, page96, ق. ۹۴۷ه.ق.		نگاره ۲۲. ویکتوریا آلبرت ۱۸۸۷-۲۲۸, قطعه کاشی حدود ۱۳۰۰ه.ق.	
نگاره ۷. کتابخانه فرانسه Ms.4715, fol.44r, ق. ۸۸۹ه.ق.		نگاره ۱۵. کتابخانه فرانسه Ms.216, fol.38r, ق. ۹۵۷ه.ق.			

خواهیم دید.

گرفته است. در ادامه این بازنمود قراردادی در خمسه های مصور را در جایگاه «رویه واحدی برای آفرینش هنری» (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۱۳) و «سرمشق و کهن الگویی» تکرار شونده (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۱۷۳) با نگاه بر سه مرحله الگوپردازی (ساخت، تثبیت و انتقال)

گام نخست: ساخت/گزینش الگو

یک شکل را برای آنکه الگویی تداعی گر بدانند، نخست باید در

او/ دست در زیر زنج انگشت در دندان بماند» (سنایی؛ در همان: ۱۷۴). نظامی، خود نیز در برخی بخش‌های خمه، پیش یا پس از فراز دیدن خسرو... مفهوم شگفتی را با عبارت «انگشت به/ در دندان گرفتن/ ماندن» بیان می‌کند: «در آن مشعل که برد از شمع‌ها نور/ چراغ، انگشت بر لب مانده از دور» (فراز رفتن خسرو سوی قصر شیرین به بهانه شکار؛ همان: ۱۷۴) یا «صیاد بر آن نشید کو خواند/ انگشت گرفته در دهان ماند» (لیلی و مجنون؛ دهخدا، ۱۳۷۷: ۳۵۹۱)؛

۳. گاهی ساخت الگو برپایه قراردادهای نوآورانه هنرمندان است. برای نمونه، ساخت الگوهای بصری که افعال رقصیدن و سماع کردن را از یکدیگر متمایز می‌سازد و گمان می‌رود از نوآوری‌های هنرمندان تیموری-صفوی باشد (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۷: ۱۲).

نگارگران در کهن‌ترین نمونه‌های خمه (نسخه‌های ۸ هـ.ق) شهریار را در صحنه دیدن خسرو... با انگشتی که از سر حیرت می‌گزد، باز نموده‌اند. نظامی، شیرین را در این صحنه، زنی زیبا با گیسوان و اندامی مسحورکننده وصف می‌کند. با آنکه پیش از نظامی، فردوسی نیز داستان خسرو و شیرین را سروده است، نظامی با تشبیه‌ها و توصیف‌های دل‌انگیز از شیرین، بتی آرمانی می‌سازد و البته شوق و شگفتی خسرو را نیز می‌نمایاند. زبان نظامی در این فراز، سرشار از استعاره‌ها و کنایه‌های ادبی است. به گمان برخی، این شیوه بیان، روایتگری را دست‌کم در این فراز از داستان، به کناری رانده و فضایی را برای خلق جهانی از زیبایی و تخیلات دلپذیر، چشم‌اندازهای نو و نقش‌آفرینی در اختیار شاعر نهاده است (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۹۸-۹۹). نظامی، خود نیز از فردوسی گلیه می‌کند که در توصیف زیبایی شیرین و شور داستان این دو دل‌داده، «خندگ از شست جوانی اش افتاده» است (کزازی، ۱۳۸۸: ۳۹). از این رو می‌کوشد زیبایی شیرین و شگفتی خسرو را در پرشورترین حالت، پیش چشم بیننده بیاورد. نگارگران نیز در پی تلاش شاعر، شکل بصری (انگشت حیرت) را به متن روایت افزوده‌اند تا بیننده با مشاهده خسرو مبهوت از زیبایی، دلنشینی یار و شدت خواست و تمایل شهریار را دریابد. بیننده‌ای که در حافظه ادبی چندسده‌ای خود با معنای کنایی انگشت حیرت آشناست و نیز حافظه تاریخی اش درباره شیرین^۵ به او یادآور می‌شود که (اندر همه ترک و [روم از آن صورت نیکوتر نبود] (بلعمی؛ در: اصیل، ۱۳۹۱: ۳۵۹) و «زنی بود در نهایت زیبایی و ملاحظت که هنوز هم در جمال و کمال ضرب‌المثل است» (ثعالبی؛ در: همانجا) و نیز اینکه «تا جهان بود کس به نیکویی او صورت نشان نداده است» (مجمعل‌التواریخ و القصص؛ در: بصری، ۱۳۵۰: ۳۰). بنابراین، بیننده به آنی، انگشت بر لب گزیدن خسرو را با معنای

بیان یک مفهوم، مناسب و کارآمد باشد، به‌دیگر سخن، شکل باید بتواند به‌گونه‌ای بصری، مفهومی را واگویی کند. این اصل را برپایه آرای ابن‌هشیم می‌توان پیش‌درآمد آشکارگی بصری خواند: آشکارگی مفهومی. گام نخست را گاه ساخت و گاه گزینش می‌توان دانست. ساخت، آنگاه است که هنرمند با ارائه هم‌نشینی جدید شکل-مفهوم، بار معنایی تازه‌ای را به شکل می‌افزاید که پیش‌تر در دایره معانی برآمده از آن جای نداشته است. اما گزینش هنگامی است که هنرمند از میان انبوه شکل‌های ممکن، کارآمدترین را برای تداعی گری مفهوم برمی‌گزیند؛ برای نمونه، آتش را که پیش‌تر در قالب هاله خورشیدگون یا شراره تابان پرداخته‌اند، برمی‌گزیند تا مفهوم اسلامی نور اسفهدی را با آن هم‌نشین کند.

بررسی الگوهای گوناگون در نقاشی ایرانی نشان می‌دهد دست‌کم سه سرچشمه را می‌توان برای برآمدن الگوها معرفی کرد: ۱. گاه هم‌نشینی مفهوم و شکل در سنت تصویری پیشین رخ داده و بی‌هیچ کم‌وکاستی به چارچوب نقاشی راه یافته است (مانند اجرای بزرگ‌نمایی مقامی یا هاله‌های خورشیدگون و گرد)؛ ۲. گاه گزینش یک شکل برای بیان یک مفهوم، برپایه فرازهای متنی (ادبیات منظوم یا منثور) صورت گرفته است. گروه دوم را می‌توان به دو زیرگروه تقسیم کرد:

الف. گزینش‌هایی که برآمده از متن همان روایتی است که تصویر می‌شود. برای نمونه، در بازنمایی داستان پیرزن و سنجر در مخزن‌الأسرار نظامی، از آنجا که شاعر در بیت آغازین می‌گوید: «پیرزنی را ستمی درگرفت/ دست زد و دامن سنجر گرفت»، هنرمندان نیز مفهوم پناه بردن و دادخواهی را با دستی که پیرزن بر گوشه دامن سنجر دارد، باز نموده‌اند. دست بر دامن کسی زدن، به معنای پناه بردن است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۰۷۹۲)؛

ب. گزینش‌هایی که از متن روایت تصویر شده، برنیامده است، اما در متن‌های مشابه دیگر دیده می‌شود. الگوی یادشده در بحث حاضر از این گروه است. نظامی در هیچ‌یک از بیت‌های فراز دیدن خسرو... شگفتی شهریار از مشاهده زیبایی شیرین را با عبارت «انگشت حیرت به‌دندان/ دهان گرفتن» بیان نکرده، اما این مفهوم در بسیاری متن‌های هم‌دوره یا پیش از نظامی آمده است. برای نمونه می‌توان به این فرازها اشاره کرد: «از رشک او دبیران انگشت‌ها به دندان» (فرخی؛ در: دهخدا، ۱۳۷۷: ۳۵۹۰)؛ «وفود اطراف و سفیران اقطار حاضر شدند و انگشت تعجب در دندان گرفتند» (تاریخ یمنی؛ در: همانجا)؛ «بهو خیره دل ماند از بس شگفت/ گاه انگشت و گاه لب به دندان گرفت» (اسدی طوسی؛ در: عقیقی، ۱۳۹۱: ۱۷۳)؛ «نقش‌بند عقل و جان را پیش نقش روی

سده ۸ هـ.ق، نگارگران در ادوار پسین با تکرار عین به عین الگو برای نمایش مفهوم شگفتی خسرو، جاگیری و تثبیت آن را نزد مخاطب تسهیل کرده‌اند. مقایسه نمونه‌های جدول ۱ روشن می‌سازد با آنکه نگارگران در مکاتب گوناگون نقاشی ایرانی، جامه‌ها، اسب‌افزار، جای‌گیری خسرو در صحنه، کمپوزسیون کلی اثر و... را دگرگون کرده‌اند، به نمایش الگوی حیرت - انگشتی که گزیده می‌شود پای‌بند مانده‌اند. در کنار اندک نسخه‌هایی که در آنها صحنه آب‌تنی شیرین را بازنموده‌اند، در میان نسخه‌های پرشماری که این نگاره را در خود دارد، کمتر نمونه‌ای را می‌توان یافت که فاقد الگوی شگفتی خسرو باشد.^۸

با تمرکز بر الگوی حیرت و بررسی جایگاه خمسه‌های مصور در ساخت و تثبیت این الگو به یاری بازنمایی صحنه دیدن خسرو... می‌توان گفت برخلاف نقش نامطمئن و کم‌رنگ خمسه‌های مصور در «ساخت» الگوی یادشده (گام نخست)، زنجیره بازنمایی الگوی حیرت خسرو در سیری چند سده‌ای، جایگاه برجسته خمسه‌نگاری را در «تثبیت» این الگو (گام دوم فرآیند الگوپردازی) آشکار می‌سازد. به دیگر سخن، از آنجا که فراوانی خمسه‌های مصور از سده ۸ به بعد رخ داد، یعنی بسیار بعدتر از رواج بازنمایی شاهنامه‌ها، کلیله و دمنه‌ها، جامع التواریخ‌ها، بدین سبب خمسه‌ها در تولید الگوی شگفتی، چندان اثرگذار نبودند؛ اما تداوم سنت بازنمایی خمسه، به‌ویژه صحنه دیدن خسرو... از میانه سده ۸ هـ.ق. به بعد (جدول ۱) در تثبیت این الگو نقشی برجسته و انکارناشدنی دارد.

گام سوم: انتقال الگو

بخشی از مرحله تثبیت می‌تواند با انتقال یکی دانسته شود، آنگاه که برای نمونه درباره الگوی حیرت، نمایش انگشت گزیدن خسرو، سده به سده در نسخه‌های گوناگون تکرار می‌گردد. تداوم و تأکید بر بازنمایی یک الگو در صحنه‌ای ویژه، همان است که راکسبرگ تکرار «سرمشقا و کهن‌الگوهای از پیش‌آمده و جایگیرشده» (راکسبرگ، ۱۳۸۸: ۱۷۳) می‌خواند. در هر یک از آثار جدول ۱، انگشت حیرتی که خسرو بر لب/دهان دارد، از یک‌سو، تکرار سرمشقی است که پیش‌تر جایگیرشده است، پس اثر در پیوستگی با تمامی ساخته‌های پیش از خود معنا می‌یابد؛ و از سوی دیگر، همین اثر، سرچشمه مفهوم‌نگاری صحنه‌هایی است که پس از آن پدید خواهد آمد، پس اثر در جایگاه دانه‌ای در زنجیره فرهنگ بصری ایران کهن، درآویخته با پیش و پس خود می‌نشیند. هر نگاره، در بستری برآمده از گذشته، فهم می‌شود و در انتقال زنجیروار مفاهیم، درک آثار پسینی را نیز تضمین می‌کند.

گام سوم، بیش از آنکه در جریان بازنمود تکراری صحنه ویژه‌ای پیش رود، در مسیر گسترش و تسری الگو به دیگر صحنه‌ها

شگفت‌زدگی او از دیدن زیبایی شیرین هم‌نشین می‌کند. در کهن‌ترین خمسه‌ها، سه‌گانه معناساز توصیف زیبایی اسطوره‌ای شیرین، شگفتی خسرو، و مفهوم دیرینه انگشت حیرت بر دهان گرفتن، تأکیدی بصری را پدید می‌آورد که چونان الگویی تخطی‌ناپذیر برای بازنمایی این صحنه تا سده‌ها پس از آن تکرار می‌شود.

از میان رفتن شمار بسیاری از نسخه‌های مصور پیشامغول، پراکندگی برگه‌های برخی نسخه‌ها مانند شاهنامه‌های کوچک یا ابوسعیدی، تخریب‌های عمدی نقاشی‌ها در برخی نسخه‌ها، و نیز عدم دسترسی به بسیاری نسخه‌های مصور سده‌های ۵-۸ هـ.ق. که در کتابخانه‌های گوناگون نگهداری می‌شود، نتیجه‌گیری درباره نخستین الگوهای پدیدآمده را دشوار و گاه، ناممکن می‌سازد. جست‌وجو در آثار و برگه‌های برجای‌مانده نشان می‌دهد، همانگونه که عبارت «انگشت حیرت گزیدن»، پیش از سرودن خمسه نظامی در آثار دیگر شعرا و نویسندگان ایرانی به کار رفته است، بازنمایی آن نیز هرچند بسیار انگشت‌شمار در برخی نگاره‌های پیشینی دیده می‌شود. در نسخه‌ای از کلیله و دمنه، صحنه‌ای که لاک‌پشت به پرواز درمی‌آید (fol. 73r، ۶۷۸ هـ.ق، پاریس، Pers. 376)؛ در آثار الباقیه (page 189، ۷۰۷ هـ.ق، ادینبارو، Or. Ms. 161)، آنجا که مرگ مانی را به تصویر کشیده‌اند و مردمان از دیدن کالبد برداشته‌اش شگفت‌زده‌اند؛ در جامع التواریخ، صحنه خودکشی طالوت (۷۱۴ هـ.ق، خلیلی، Mss. 727، آژند، ۱۳۹۰: ۱۹۳) از اندک نمونه‌های بازنمایی الگوی شگفتی در قالب انگشت‌گزیدن است که پیش از گسترش خمسه‌نگاری یافت می‌شود. بنابراین، با تأکید بر واکاوی الگوی یادشده درمی‌یابیم خمسه‌نگاری در ساخت/گزینش الگوی شگفتی نقش یگانه‌ای نداشته؛ زیرا بسیار پیش از پدید آمدن نخستین نسخه‌های مصور خمسه، مفهوم انگشت حیرت گزیدن و بازنمود آن در نقاشی شناخته بوده است. البته این بدان معنا نیست که خمسه‌نگاری را در ساخت دیگر الگوهای بصری نیز پیشگام ندانیم. بی‌تردید برای هر الگوی بصری، سیر بررسی جداگانه‌ای نیاز است.

گام دوم: تثبیت الگو

در گام دوم می‌بایست الگوی برآمده در ذهن بیننده جاگیر شود؛ چندانکه بیننده، صحنه را بی‌الگوی بازنموده به یاد نیاورد. این همان اصلی است که پیش‌تر در مرور آرای ابن‌هیثم آشکار شد: آشنایی پیشینی و تکرار تجربه بصری. همانگونه که باکساندال می‌نویسد و بازبینی نگاره‌های ایرانی نیز گواهی می‌دهد، این وظیفه بر دوش هنرمندان دیگر است تا با تکرار الگو در جاگیری شکل و مفهوم تازه‌هم‌نشین‌شده بکوشند. جدول ۱ نشان می‌دهد پس از اجرای الگوی شگفتی در نخستین نمونه‌های بازنمایی این صحنه در آثار

لب اورا می‌نگرند. این الگورا همچنین در نگاره‌های نبرد حضرت علی^(ع) با اژدها (خاوران‌نامه، ۸۸۲-۸۹۲ هـ.ق، کاخ گلستان، بی‌نام، ۱۳۸۴: ۷۹)، یوسف^(ع) در مهمانی زلیخا (پنج‌گنج جامی، ۹۲۸ هـ.ق، کاخ گلستان، شماره ۷۰۹، همان: ۱۱۲)، سماع ابوسعید ابوالخیر (مجالس‌العشاق، fol.51v، ۹۸۸ هـ.ق، پاریس، Pers.1150)، ابلیس با برصیصا بر سر دار سخن می‌گوید (بوستان، ۱۰ هـ.ق، کاخ گلستان، شماره ۲۱۷۴، همان: ۱۳۱)، پیرخارکش و جوان (هفت‌اورنگ، fol.153b، ۱۱-۱۰ هـ.ق، بادلیان، Ms.Elliott149) نیز می‌توان یافت.

جایگاه خمسه‌های مصور در مراحل سه‌گانه پرداخت الگوی شگفتی

در پی بررسی مستندات دیداری و نسخه‌های برجای مانده که در فرازهای پیشین به آن‌ها پرداختیم، می‌توان جایگاه خمسه‌های مصور را در سه‌گانه‌های پرداخت الگوی شگفتی در صحنه دیدن خسرو... چنین بیان کرد: در گام نخست (ساخت/گزینش) خمسه‌های مصور را نمی‌توان سرآغاز به‌کارگیری الگوی یادشده دانست؛ زیرا هرچند محدود، بازنمود الگوی یادشده، پیش از گسترش این نسخه‌ها در برخی آثار دیده می‌شود. برخلاف گام نخست، خمسه‌های مصور با صحنه دیدن خسرو... در گام‌های دوم (تثبیت) و سوم (انتقال) این الگو، نقش چشم‌گیری داشته‌اند. تکرار الگوی شگفتی با نمایش انگشت گزیدن در صحنه یادشده از یک سو، و نیز گسترش این الگو به دیگر صحنه‌های خمسه (مانند بازنمایی دلاوری‌های بهرام) یا دیگر کتاب‌های مصور، در جایگیری و یادآوری الگو نزد مخاطبان سده‌های گوناگون اهمیت درخوری داشته است. به بیانی دیگر، هنرمندان خمسه‌پرداز با تکرار سرمشق پیشینی و تأکید بر آن، سپهر ادراک بصری مخاطبان را طی نسل‌های پی‌درپی سامان داده و درک مفهوم را برای آنان سهل‌تر ساخته‌اند. این فهم مشترک تا نخستین دهه‌های مدرن شدن ایران نیز پیش آمد (در کاشی‌های قاجاری و پرده‌های قهوه خانه‌ای) تا آنکه آهسته‌آهسته از چارچوب ادراک بیننده ایرانی رخت برپست. الگوی یادشده و بسیاری الگوهای بصری دیگر در روزگار ما فراموش گردید و همبستگی ادراک مخاطب مدرن با مفاهیم تداعی‌گر آنها گسسته شد. از این‌روست که فهم بسیاری از نسخه‌نگاره‌ها در دنیای ما ناممکن می‌نماید.

الگوی یادشده در آثار امروز

برخی قطعات کاشی یا پرده‌های نقاشی شده از اواخر دوره قاجار و پس از آن، تداوم الگوی حیرت را بر آثار نشان می‌دهد. در کنار قطعه‌کاشی جدول^۱ که با همان الگوی پیشینی، صحنه دیدن خسرو... را برخورد دارد، نقاشی‌های گوناگونی در دست است که

معنا می‌یابد. آنگاه که اجرای الگوی یادشده از انحصار بازنمایی صحنه دیدن خسرو... درآید و برای نمایش شگفتی در دیگر روایات خمسه یا حتی کتاب‌های دیگر به کار رود، انتقال در پهنه کاربردی فراخ‌تری ساخت می‌یابد. برای نشان دادن این انتقال، خوب است به‌گونه‌ای موردی به بازنمایی صحنه نبرد بهرام با اژدها بنگریم. در بسیاری از نسخه‌هایی که پیش از رواج خمسه‌نگاری مصور شده است، الگوی حیرت را در صحنه نبرد بهرام اجرا نکرده‌اند (نک: نگاره شاهنامه ابوسعیدی، کلوند، 1943.658.b). فردوسی در این صحنه، دلاوری بهرام‌شاه را در از پا افکندن اژدها حیرت‌آور توصیف می‌کند (فردوسی، ۱۳۸۴: ۵۷۷-۵۷۸)؛ چندانکه افزون بر بیان جزئیات نبرد، پس از آنکه بهرام، گردن اژدها را با تیغ و تبرین می‌زند و سرش را نزد شنگل می‌برد، می‌گوید: «برآمد ز هندوستان آفرین» (فردوسی: ۱۳۸۴: ۵۷۸). با وجود چنین تأکیدهایی، نگارگر شاهنامه ابوسعیدی، کشاکش نبرد را بی‌توجه به مفهوم حیرت‌آور بودن دلاوری بهرام به ما می‌نمایاند. در نگاره دیگری در همین نسخه، این‌بار اسکندر و سپاهیان در نبرد با اژدها تصویر شده‌اند (موزه دالاس، K.1.2014.391) و اینجا هم بازنمود مفهوم شگفت‌آور بودن نبرد با موجودی که «دود زهرش به برآید به ماه» و «آتش افروزد از کام او» (همان: ۸۲-۸۳) در صحنه دیده نمی‌شود؛ همچنین است بازنمود همین صحنه در بسیاری خمسه‌های ۹ هـ.ق، مانند fol.161r در خمسه بریتانیا (۸۴۶ هـ.ق، Ms.25900)، fol.138a خمسه والترز (۸۹۲ هـ.ق، w.605)، یا fol.121r چستربیتی (۸۹۷ هـ.ق، per.171). گویی با وجود گستردگی کاربرد این الگو در صحنه دیدن خسرو...، چند دهه‌ای نیاز بود تا این مفهوم، همانند آنچه در برخی خمسه‌های سده ۱۰ می‌یابیم، به صحنه دلاوری‌های بهرام در هفت‌پیکر نیز راه یابد. در بیشتر آثار سده ۱۰، صحنه‌هایی مانند نبرد بهرام با اژدها (خمسه، fol.157r، اواخر ۹ هـ.ق، بریتانیا، Or.6810)، شکار بهرام در دشت (خمسه، fol.203a، ۹۲۲ هـ.ق، والترز، w.609)؛ و نیز خمسه، fol.188a، ۹۲۴ هـ.ق، والترز، w.606) یا برداشتن تاج از میان درندگان (خمسه، fol.134b، ۹۳۵ هـ.ق، والترز، w.607)؛ و نیز fol.197a در خمسه w.609 والترز، ۹۲۲ هـ.ق) به یاری مفهوم‌نگاره شگفتی، پرداخت شده است.

بازنمود مفهوم شگفتی در صحنه‌های گوناگون خمسه‌ها، شاهنامه‌ها و دیگر نسخه‌های مصور اواخر سده ۹ هـ.ق و پس از آن فراگیر است. در یکی از نگاره‌های هفت‌پیکر در نسخه‌ای از خمسه (fol.155r، ۱۰۷۶ هـ.ق، بریتانیا، Ms.6613)، ناظرانی که به فتنه، کنیز بهرام می‌نگرند، از اینکه او گاوی بالغ را تا بالای بام بر دوش می‌کشد، شگفت‌زده شده و انگشت حیرت گزیده‌اند. در منطق‌الطیر (fol.49r، اواخر ۹ هـ.ق، بریتانیا، Ms.7735) نیز مریدان از حسن و زیبایی دختر پارسا در حیرت‌اند و انگشت بر

— مرشد: «حیرت از خوشگلی این دختر که به این شیرینی است [...] اسم اون جوون رعنا... خسرو، اسم این دختر زیبا، شیرین...»

از این گفت‌وگو درمی‌یابیم آنان به پرده‌ای با سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای (یا خیالی‌نگاری) می‌نگرند که مردمی‌شده نقاشی درباری قاجار است، از این‌رو، عناصر بصری و مفهومی هنر پیشین را در همچنان در اختیار دارد. گفت‌وگوی مرشد و بچه‌مرشد، ناآشنایی و مهجور شدن نشانه‌ها و الگوهای بصری هنر پیشین را نزد مخاطب روزگار ما به‌ویژه نسل جوان برملا می‌سازد که در اینجا بچه‌مرشد، نماینده آن است. همچنین پرسش مرشد از بچه‌مرشد درباره انگشتی که گزیده می‌شود و پاسخ بی‌درنگ بچه‌مرشد انگشت حیرت-آشکار می‌سازد، برخلاف نشانگان دیداری هنر قدیم که برای مخاطب امروز نافهمیدنی و گنگ است و حتی نشانگان (آمارات) آن را در آمیخته با دیگر چیزها درمی‌یابد، میراث ادبی-کلامی همچنان نزد ایرانی امروز زنده و تداعی‌گر است. با آنکه ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات عامیانه، همچنان برخی از تعبیرها و مفهومی‌ها را در ارتباط کلامی مردم زنده نگاه داشته، اما نشانگان دیداری همبسته با این مفاهیم، مدت‌هاست که نزد ایرانی امروز، غریبه و نامفهوم است.

بررسی اندک آثار هم‌روزگار ما نشان می‌دهد حتی در نمونه‌هایی که هنرمند معاصر به بازآفرینی صحنه مشهور دیدن خسرو... پرداخته است، توجه چندانی به ریزالگوها و شبکه نشانگان بصری کهن نداشته است. گویی برای هنرمند و مخاطب امروز، چیدمان و فضاسازی کلی اثر به الگویی یکپارچه بدل شده؛ الگویی یکپارچه که تمامی ریزه‌کاری‌های معنایی را در خود فرو برده است. اثری بی‌عنوان از مجموعه خسرو و شیرین رضا درخشانی که در حراج دی‌ماه ۱۳۹۶ تهران عرضه شد، این یکپارچگی تداعی‌گر را می‌نمایاند. درخشانی با نگاه به کمپوزیسیون کلی نسخه‌نگاره‌های قدمایی، فضایی را پرداخته است که از یک سو، تمام نمونه‌های پیشین را یکجا به یاد بیننده می‌آورد و از دیگر سو، یادآور هیچ یک از نگاره‌ها به‌گونه‌ای صرف نیست. با آنکه صحنه دیدن خسرو... در بسیاری نسخه‌های خمسه با جزییات و فضاسازی‌های ریزپردازانه ایرانی اجرا شده، هنرمند معاصر پرداخت جزییات و البته ریزالگوهای بصری را رها کرده است. در مجموعه درخشانی که دربردارنده چندین اثر برپایه نگاره دیدن خسرو... است، نمونه‌های بدون الگوی شگفتی، بیش از اندک نمونه‌هایی است که این الگو را در خود دارد.^۱ نمونه دیگر از این آثار، قالی ساروق با نقش آبتنی شیرین است (URL2) که در ۲۰۱۸م. به نمایش درآمد. چشم‌پوشی از جزییات صحنه در آثار معاصر، هنرمند را به آن سو می‌برد که بی‌هیچ هراسی از کژفهمی مخاطب، نمایش انگشت حیرت را نادیده می‌گیرد و

در آن‌ها، حیرت افراد را با الگوی بصری انگشت حیرت گزیدن نموده‌اند. برای نمونه، شیخ صنعان و دختر مسیحی (برگی از مرقع قاجاری، fol. 6a، منسوب به آقاباقر و میرزا بابا در مجموعه خلیلی MSS. 1095)، پرده‌های شکارگاه بهرام (حسین قوللر آغاسی، بازنشر کاتالوگ نمایشگاه ۱۹۷۰ پاریس،^۹ پرده ش. ۳۰) و پرده فتنه/گل‌اندام گاوارا به دوش می‌کشد (فتح‌الله قوللر آغاسی، همان: پرده ش. ۲۸) را برابر با الگوهای بصری از پیش‌شناخته مخاطب ایرانی و نسخه‌نگاره‌های سده‌های گذشته پرداخته‌اند. گذر سیاوش از آتش (هنرمند ناشناس، همان: پرده ش. ۱۸)، رهسپار شدن کی خسرو به ایران (حسین قوللر آغاسی، ۱۳۲۷ش، همان: پرده ش. ۲۷)، یوسف^{۱۰} در مهمانی زلیخا (هنرمند ناشناس، همان: پرده ش. ۷۵) و رویارویی لیلی با مجنون (حسین قوللر آغاسی، ۱۳۳۰ش، همان: پرده ش. ۹۰) از دیگر نمونه‌هایی است که باز نمود الگوی شگفتی را در خود دارد.

با گذشت زمان و گسترش شیوه‌های نوین نقاشی در ایران، الگوهای بصری کهن، گام‌به‌گام کم‌رنگ‌تر شد و با آنکه همچنان در کلام روایی و عامیانه، اصطلاح «انگشت حیرت گزیدن» برای همگان، فهمیدنی بود، هنرمند و مخاطب، هردو، الگوی بصری و باز نمود این مفهوم را به فراموشی سپردند. نمایشنامه شهر قصه بیژن مفید (دهه ۱۳۴۰ش.) آنجا که مرشد (شتر) و بچه‌مرشد (میمون) به پرده نقالی دیدن خسرو... می‌نگرند و درباره آن سخن می‌گویند، آشکارا این فاصله‌گیری را بیان می‌کند. شهر قصه، درکنار نمایش «آلودگی شهری، مدرنیزیشن و سقوط از فطرت بکر و ایرانی و شرقی»، مرحله‌ای از جامعه ایرانی را می‌نمایاند که «در آن، تقابل ارزش‌ها و هنجارهای مدرن و سنتی» دیده می‌شود (حسن‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۱۱). در ادامه فرازهایی از گفت‌وگوی مرشد و بچه‌مرشد را مرور می‌کنیم:

— بچه‌مرشد: با اشاره به خسرو که انگشت حیرت بر دهان دارد: «همون جوون رعنا، که داره خیار چنبر می‌خوره»

— مرشد: «بچه‌مرشد، چی می‌گی؟ خیار چنبر کجا بود؟»

— بچه‌مرشد: «پس آمرشد تو بگو، اون چیه یارو داره گاز می‌زنه؟ [...] چپقه؟... نی لبکه؟»

— مرشد: «نه جون من... انگشته [...] این جوون رعنا، با چنین خال سیاه، با چنین ابروی پیوسته و بازوی کلفت، داره انگشت به دندون می‌گزه [...] بچه‌مرشد تو بگو، اون چه انگشتیه که آدم به دندون می‌گزه؟»

— بچه‌مرشد: «خوب جناب مرشد، این دیگه معلومه، اون انگشت حیرته!»

— مرشد: «اینکه این شخص به دندون می‌گزه، انگشت حیرته.

بچه‌مرشد تو بگو، حیرت از چی؟»

— بچه‌مرشد: «حیرت از چی مرشد؟»

نوآوری استادان بنام به ساخت الگوی بصری می‌انجامد. در نمونه برگزیده، اصطلاح «انگشت حیرت بر دهان بردن» در صحنه‌ای از خسرو و شیرین خسته نظامی - دیدن خسرو شیرین را در چشمه‌سار - واکاوی شد؛ در گام دوم، این الگوی تازه‌ساخت‌یافته در صحنه موردنظر تکرار می‌گردد تا هنرمند و بیننده، هردو به آن خو گیرند. این مرحله، تثبیت الگوست؛ در آخرین گام، الگوی جایگزین‌شده برای بازنمود همان مفهوم (در اینجا شگفتی) به صحنه‌ها و روایات دیگر راه می‌یابد و پی‌دپی تکثیر و بازتکثیر می‌شود. این تداوم تا اواخر دوره قاجار و تنها اندکی پس از آن دیده می‌شود. آثار هم‌روزگار ما دوری از الگوهای پراکنده کهن و ساخت الگوهای منسجم را در قالب نمایش کلی آثار پیشینیان پی می‌گیرد تا حسی نوستالژیک از بازبینی کلی اثر حاصل آید. در این شیوه الگوسازی، هنرمند در پی بازنمایی مفاهیم روایی نیست، بلکه می‌کوشد با مصرف تاریخ، یادآوری گذشته را ممکن سازد.

پی‌نوشت‌ها

1. cognitive style
2. Aesthetic of familiarity
3. Erwin Panofsky (1892-1968)
4. The myth of the "fresh eye"

۵. اصطلاح مناظر و مرایا (المناظر)، متفاوت با کاربرد امروزی‌اش به معنای پرسپکتیو و با تکیه بر معنی کهن آن آمده است: علم مناظر و مرایای قدیم، شاخه‌ای از ریاضیات بود که به بحث درباره دیدن، ادراک بصری و نور می‌پرداخت (خواج‌نصیرالدین طوسی، ۱۳۵۶: ۳۹؛ قطب‌الدین شیرازی، در: بکار، ۱۳۸۱: ۳۰۴). در نوشتار پیش‌رو، مناظر و مرایا را فراتر از اشاره به پرسپکتیو و برای نامیدن همین دانش به کار برده‌ایم.

۶. برای نمونه الگومون، پزشک هم‌روزگار فیثاغورس می‌نویسد: ادراک حسی به شکل‌گیری خاطرات ذهنی‌ای می‌انجامد که تصور، عقیده و سپس فهم یا شناسایی از آن برمی‌آید (کمپرتس، ۱۳۷۵: ۱۷۰).

۷. برپایه کتاب‌های کهن، پیش از برافتادن ساسانیان، داستان زیبایی شیرین و دلدادگی خسرو در چند رمان عامیانه زبانزد بود. برخی بخش‌های این داستان را در متون خدای نامک‌های پهلوی، فارسی و عربی نیز بازگفته‌اند. شاهنامه فردوسی، المحاسن والاضداد منسوب به جاحظ، غرر الاخبار ثعالبی، ندیم‌الفرید مسکویه و سراج‌العین ابن‌ناته نیز فرازهایی از این داستان را در خود دارد (بصری، ۱۳۵۰: ۵۹-۶۰).

۸. شمار نگاره‌های دیدن خسرو... که در آن‌ها الگوی شگفتی اجرا نشده، بسیار اندک است. برای نمونه نک: موزه متروپولیتن (۱۹۲۰/۱۹۷۵)، خسته شیراز، سده ۱۰ه.ق.

۹. این نمایشگاه با عنوان Les peintres populaires de la legende persane در ۱۹۷۰م. در خانه ایران پاریس (Maison de l'Iran) برپا شد و کاتالوگ آن به همت همین مؤسسه در ۲۰۱۱م. با عنوان فارسی نقاشی قهوه‌خانه‌ها زن‌ش گردید. ۱۰. برای برخی از این آثار، نک: مجموعه مینیاتور (Miniatures) در وبسایت هنرمند (URL).

فهرست منابع

- آزند، یعقوب (۱۳۸۹ الف)، نگارگری ایران، ج ۱، تهران: سمت.
- ابن‌الهیثم، علی‌بن‌حسن (۱۹۸۳)، المناظر: المقالات: ۳۰۲-۳۰۱ فی الابصار علی الاستقامه، حققها و راجعها علی الترجمة اللاتينية عبد الحميد صبره، کویت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- اشرفی، م.م. (۱۳۸۶)، بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی، برگردان نسترن زندی، تهران: فرهنگستان هنر.

تنها ترکیب‌بندی کلی نگاره‌های پیشین را به‌گونه‌ای تداعی‌گرانه باز می‌نماید. شاید بتوان گفت در آثار امروزی، بیش از آنکه بازنمایی داستان نظامی و یادآوری‌های جزئی آن هدف باشد، پیش چشم آوردن پیشینه‌ای به نام نگارگری ایرانی، خواست نقاش است و او، این خواست را به‌آسانی از راه بازسازی کل اثر به دست می‌آورد. اکنون همبستگی الگو-مفهوم در معانی پیشین، سست می‌شود و همبسته تازه‌ای سر برمی‌آورد: کلیت اثر-القای حس نوستالژیک یا همان تاریخ‌گرایی مصرفی. تاریخ‌گرایی مصرفی که فردریک جیمسون از آن یاد می‌کند (جیمسون، ۱۳۷۹: ۲۳-۲۴)، تولید هنر با روگرفت‌ها و درهم‌آمیزی چیزهایی است که پیشینه هویتی دارد. نگاهی مصرفی به میراث پیشینیان و تکه‌چسبانی تاریخی آنها در آثار جدید که از این راه، تداعی‌گری‌های گذشته در جایگاه کالای مصرفی با کارکرد القای حس نوستالژیک و بازنمایی تصویرهای سطحی می‌نشیند. در این فرآیند پسامدرنی، کل اثر در جایگاه یک الگوی بصری یکپارچه زاده می‌شود و نخستین مرحله ساخت/گزینش را شکل می‌دهد، با این تفاوت که هدف از این ساخت، دیگر نه تأکید رویی، بل تاریخ‌بازی انسان معاصر است. همانگونه که جیمسون یادآور می‌شود این تاریخ‌گرایی، هم‌زمان تضعیف تاریخ‌مندی (جیمسون، ۱۳۷۹: ۹) و سست شدن همبستگی محتوایی به پیشینه را نیز به همراه دارد.

نتیجه‌گیری

الگوهای بصری تکرارشونده در نگارگری ایرانی، انتقال و فهم پیام‌های بصری نسخه‌نگاره‌ها را تضمین می‌نمود. این الگوها که پی‌دپی در آثار اجرا می‌شد، استمرار شیوه فهم یکپارچه را برای هنرمندان و مخاطبان آنها در طی نسل‌ها و سده‌ها پدید می‌آورد و سنت بصری را زنجیروار تداوم می‌بخشید. برابر با آموزه‌های ابن‌هیثم در المناظر، فراگیرترین شیوه ادراک بصری، بالمعرفه (شناخت) است که از راه همسنجی نشانه‌های بصری (الامارات) با انباشته‌های ممیزه رخ می‌دهد. بدین هدف، هر چیز دیدنی باید آشکارگی در دیدن، آشنایی پیشینی و تکرار تجربه درک بصری برای بیننده داشته باشد تا بی‌هیچ ابهامی، دریافت گردد. پژوهش نشان داد الگوهای تکرارشونده بصری در نقاشی ایرانی درست برابر با همین چارچوب‌های علمی شکل گرفته و تداوم یافته‌اند. برای روشن‌شدن بحث و پرهیز از یک بررسی با ویژگی‌های انتزاعی صرف، پژوهش بر نمونه‌ای از الگوهای شناخته و پرتکرار نقاشی ایرانی تمرکز داشت: الگوی بازنمایی شگفتی. سه گام ساخت/گزینش، تثبیت و انتقال، برای جایگیری هر الگوی بصری در سپهر مفاهیم دیداری تعریف شد. در گام نخست، هنرمند با تکیه بر مضامین ادبی و روایی یا سنت‌های بصری پیشین، قالب یا شکلی را در جایگاه الگوی مفهومی ارائه می‌کند. البته گاه،

- اصیل، حجت‌الله (۱۳۹۱)، «شیرین»، در: *دانشنامه زبان و ادب فارسی*، ج ۴، اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- باقری نیا، کاظم (۱۳۸۹)، *تجزیه و تحلیل و نقد و بررسی خمسه نظامی اوایل قرن ۸ ه.ق. موجود در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران به شماره ثبت ۵۱۷۹*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی.
- بخشیان، ملیحه (۱۳۹۵)، *بررسی تطبیقی منظومه هفت پیکر در دو نسخه خمسه نظامی، نسخ موجود در کتابخانه ملی فرانسه و کتابخانه ملی انگلستان*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشگاه هنر تهران، دانشکده هنرهای تجسمی.
- بضاری، طلعت (۱۳۵۰)، *چهره شیرین*، اهواز: دانشگاه جندی شاپور.
- بکار، عثمان (۱۳۸۱)، *طبقه‌بندی علوم از نظر حکمای مسلمان*، برگردان جواد قاسمی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- بی‌نام (۱۳۸۴)، *شاهکارهای نگارگری ایران*، تهران: موزه هنرهای معاصر.
- جاودانی، ندا و گودرزی، مصطفی (۱۳۸۵)، «بررسی و مقایسه هفت نگاره ایرانی با موضوعی واحد دیدن خسرو شیرین را در حال آب‌تنی»، *خیال شرقی* (۳)، ۱۰۶-۹۹.
- جعفری، فاطمه (۱۳۸۸)، «بررسی عناصر تصویری سه نگاره موجود خمسه نظامی شاهیه به قلم سلطان محمد نقاش»، *نقش‌مایه*، ۲ (۳)، ۸۵-۹۰.
- جیمسون، فردریک (۱۳۷۹)، *منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر و مقالاتی درباره پست‌مدرنیسم*، برگردان مجید محمدی و همکاران، تهران: هرمس.
- حسن‌زاده، علیرضا (۱۳۹۸)، *آستانگی ایرانی و بازنمایی نمادین مفهوم آلودگی: مطالعه انسان‌شناختی نظام گفتمانی نمایش شهر قصه بیژن مفید*، *جامعه‌پژوهی فرهنگی*، ۱۰ (۳)، ۱۳۲-۱۰۱.
- حکمتی، هدی (۱۳۹۷)، «بررسی طرح عشاق در نگارگری ایرانی، مطالعه موردی: نگاره آب‌تنی کردن شیرین در دو مکتب هرات و تبریز»، *شبک (۳۹)* ۳۵-۲۹.
- حمیدیان، سعید (۱۳۷۳)، *آرمانشهر زیبایی*، تهران: قطره.
- خواجه‌نصیرالدین طوسی، ابوجعفر (۱۳۵۶)، *اخلاق ناصری*، تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری، تهران: خوارزمی.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه دهخدا*، مجموعه ۱۵ جلدی، تهران: دانشگاه تهران.
- رایبسون، ب.و. (۱۳۸۸)، «چاپ سنگی نظامی ۱۸۴۸ و دیگر کتاب‌های سنگی قاجاری»، برگردان سید محمدحسین مرعشی، *پیام بهارستان*، ۲ (۴)، ۱۰۶۹-۱۰۷۴.
- راکسبرگ، دیوید (۱۳۸۸)، «کمال‌الدین بهزاد و مسئله پدیدآوردگی اثر هنری در نقاشی ایرانی»، در: *مجموعه مقالات نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل*، صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
- شاردن، ژان (۱۳۳۶)، *سفرنامه شاردن*، ج ۴، برگردان محمد عباسی، تهران: امیرکبیر.
- شیرازی، فاطمه (۱۳۹۲)، *بازنمایی تصویر زن در نگاره‌های خمسه نظامی قرن نهم و دهم*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد هنر اسلامی (نگارگری)، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده ادیان و تمدن‌ها.
- عفیفی، رحیم (۱۳۹۱)، *فرهنگ‌نامه شعری*، ج ۱، تهران: سروش.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۴)، *شاهنامه*، دفتر ۶، جلال خالقی مطلق و محمود امیدسالار، نیویورک: بنیاد میراث ایران.
- کالینسون، دایانا (۱۳۸۸)، *تجربه زیباشناسی*، برگردان فریده فرنودفر، تهران: فرهنگستان هنر، ج ۲.
- کروولسکی، دوروتیا (۱۳۷۸)، «احیای نام ایران در عهد ایلخانان مغول»، برگردان علی بهرامیان، *تاریخ روابط خارجی*، (۱) ۱۶-۱.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۸)، «خسرو و شیرین»، در: *دانشنامه زبان و ادب فارسی*، ج ۳، اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
- کشمیری، مریم و رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۷)، «تبیین الگوپردازی، ریزنگاری و حجم‌پردازی در نگارگری ایرانی برپایه مبانی ادراک در المناظر ابن‌هشام»، *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، (۶) ۲۰-۵.
- کشمیری، مریم (۱۳۹۷)، «مقام نوازندگان در عصر صفوی برپایه نگاره مستی لاهوتی و ناسوتی اثر سلطان محمد»، *هنرهای نمایشی و موسیقی دانشگاه تهران*، (۵۸) ۲۳-۳۴.
- گرابر، اولگ (۱۳۹۰)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، برگردان مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
- گمپرتس، تئودور (۱۳۷۵)، *متفکران یونانی*، برگردان محمدحسن لطفی، ج ۱، تهران: خوارزمی.
- معصومی‌همدانی، حسین (۱۳۶۲)، *حرف تازه ابن‌هشام*، نشر دانش، ۳ (۶)، ۵۸-۴۷.
- نظری، مانیس (۱۳۹۰)، *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی*، برگردان عباس‌علی عزتی، تهران: فرهنگستان هنر.
- یاسینی، سیده‌راضیه (۱۳۹۳)، «بررسی تطبیقی تصویر زن در ادب فارسی و نگاره‌های ایرانی»، *پژوهش‌نامه زنان*، ۵ (۲)، ۱۳۹-۱۶۲.
- Baxandall, Michael (1988), *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, New York: Oxford University Press.
- Bourdieu, Pierre (1993), *The Field of Cultural Production, essays on art and literature*, Colombia University Press.
- Komaroff, Linda (2012), *The Art of Art of Giving at the Islamic Courts*, in: Linda Komaroff and others, *Gifts of the Sultan*, Los Angeles: County Museum of Art & Yale University Press.
- Orsatti, Paola (2006), *Kosrow o Širin, Encyclopaedia Iranica*, in: <http://www.iranicaonline.org/articles/kosrow-o-sirin>, 2020/04/28.
- Rice, Yael (2011), *An Early Fifteenth-Century Khamisa from Shiraz in the Bryn Mawr College Library, Muqarnas*, Vol. 28, pp. 265-281.
- Roxburgh, David (2000), *Kamal al-Din Bihzad and Authorship in Persianate Painting, Muqarnas*, vol. 17, pp. 119-146.
- Sabra, A. I. (1989), *The Optics of Ibn Al-Haytham*, Book I-III, London: The Warburg Institute University of London.
- URL1: <http://www.rezaderakshani.com/miniatures> (2022/3/21)
- URL2: <https://nazmialantiquerugs.com/blog/pictorial-persian-rug-tragic-love-story-of-shirin-and-khosrow/> (2022/3/21)



استاد: مجزاده، آزاده سادات؛ و رمضان ماهی، سمیه. (۱۴۰۲). تحلیل نگاره‌های دلدادگان مکتب اصفهان براساس مراتب سه‌گانه عشق در نظام اندیشه صدرایی. رهیوئه حکمت هنر، ۲(۱)، ۸۷-۹۷.

https://rph.soore.ac.ir/article_704857.html



دوفصلنامه رهیوئه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



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/>)

تحلیل نگاره‌های دلدادگان مکتب اصفهان براساس مراتب سه‌گانه عشق در نظام اندیشه صدرایی

آزاده سادات مجزاده^۱، سمیه رمضان‌ماهی^۲

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۲۸ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۱ □ صفحه ۸۷-۹۷

Doi: 10.22034/RPH.2023.1982932.1023



چکیده

یکی از ادوار درخشان فرهنگ و هنر ایران در دوران اسلامی، حکومت صفوی است. تحولات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و مذهبی در کنار گسترش روابط با کشورهای خارجی موجب شکل‌گیری گفتمانی جدید در این دوره می‌شود که تأثیرات آن را می‌توان در فلسفه، فرهنگ و هنر این عصر پی گرفت. این مقاله در نظر دارد با پرداختن به ویژگی‌های گفتمانی عصر صفوی به این پرسش پاسخ دهد که تأثیرات روح دوران در هنر نگارگری و تفکرات فلسفی به چه صورت بوده است و چگونه می‌توان بر اساس آن خوانشی نو از نگارگری داشت. در میان مکتب‌های نگارگری دوران صفوی، مکتب اصفهان به لحاظ فرم و محتوا دارای ویژگی‌های خاصی است که آن را از مکاتب ادوار گذشته جدا می‌کند؛ این تحول در بستر فرمی، با کاهش رنگ و قوت گرفتن خط همراه است؛ به لحاظ محتوایی نیز استقلال تصویر از متن، موجب رونق گلشن‌ها و نقاشی دیواری می‌شود. همچنین تصویرگری از نقش انسان به صورت تک پرسوناژ و یا عشاق و دلدادگان رواج می‌یابد. هم‌زمان ملاصدرا بنیان‌های تفکرات صدرایی را شکل می‌دهد و در آن به مسئله عشق و مراتب سه‌گانه آن می‌پردازد. هرچند نمی‌توان مدعی شد که نگاران مکتب اصفهان از اندیشه‌های صدرایی تأثیر گرفته‌اند، اما تجلی مفهوم عشق در بنیان‌های نظری-فلسفی این دوران و هنرهای تصویری کاملاً مشهود است که این مقاله علت آن را در گفتمان حاکم بر دوران می‌جوید. بر این مبنا این پژوهش به صورت تحلیلی-بنیادی و با استفاده از منابع مکتوب به تحلیل مراتب سه‌گانه عشق در اندیشه صدرایی پرداخته و سپس عناصر تصویری را در سه نگاره منتخب که مبین عشق حقیقی، عشق انسانی و عشق حیوانی است مشخص می‌نماید. نتایج تحقیق بیانگر آن است که مراتب سه‌گانه عشق در فلسفه صدرایی در نگاره‌های مکتب اصفهان، بعد بصری یافته و استقلال از متن ادبی و عرفانی موجب شده در مواردی چون نگاره تمثال شاه‌عباس با یکی از بانوان، نگارگر به تصویرگری مفهوم عشق فارغ از رویکردهای عرفانی و در مرتبه عشق حیوانی بپردازد و به این ترتیب رویکردهای استعاره‌ای و مجازی را به عنوان یکی از اصول کهن هنر به حداقل رسانده و تجسمی از زندگی روزمره و شخصی پادشاه ارائه دهد.

کلیدواژه‌ها: هنر صفوی، نگارگری مکتب اصفهان، فلسفه ملاصدرا، عشق صدرایی، رویکرد تحلیل گفتمانی.

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکده‌های زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: majdzadeh.azadeh@ut.ac.ir

۲. استادیار، گروه تصویرسازی، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
Email: ramezanmahi.s@soore.ac.ir

مقدمہ

دوران حکومت صفویان بر ایران، آستان تغییرات بنیادینی در مذهب، سیاست و امور اجتماعی بود که می‌توان بازتاب آن را در فرهنگ و هنر آن عصر مشاهده نمود. گسترش انگارہای مذہبی برآمده از تفکرات شیعی از یکسو و حضور مستشاران غربی در دربار شاهان صفوی از سوی دیگر، تغییر ذائقہ هنری آن دوران را در پی داشت. هنر نقاشی به واسطه ہمین مواجهہ از بند کارگاہ شاہی گسست و مستقل شد، و از سوی دیگر به واسطه ترویج نقاشی دیواری در کاخ‌های سلطنتی از بند روایتگری وابستہ بہ متن داستانی نیز خلاصی یافت. عدم حمایت درباری از هنر نگارگری، صحنہ‌های پر رنگ و نگار نگارہای مکتب تبریز را بہ طراحی‌های تک‌فام و ساخت گلشن‌ها سوق داد و عناصر تزئینی را بہ حداقل ممکن رسانید. در این میان و در کشاکش گسستہ شدن متن روایی بہ عنوان پیش‌متنی مسلم از پیکرہ نگارگری، موضوعاتی از جوانان و دلدادگان رواج یافت کہ می‌توان اوج آن را در آثار مکتب اصفہان مشاهده کرد. از سویی دیگر مواجهہ فرهنگی با غرب بہ واسطه مستشرقین و همچنین رسمی شدن مذهب تشیع کہ انعطاف بیشتری در امور فقہی نسبت بہ مذهب تسنن داشت، امکان پرداختن بہ عشق در مفهوم زمینی آن را نیز گسترش داد. بازتاب این تحولات فرهنگی را می‌توان علاوه بر تجسم نقش دلدادگان در نگارگری ایرانی، در مبانی فلسفی، متون عرفانی و ادبیات آن دوران نیز باز یافت.

بر این مبنا این مقالہ در نظر دارد با پرداختن بہ گفتمان حاکم در عصر صفوی بہ تحلیل نگارہایی منتخب از مکتب اصفہان پرداختہ و زمینه‌های تحلیل این آثار را بر بنیان‌های فلسفی و فکری شکل گرفته در همان دوران باز یابد و بہ این پرسش پاسخ دہد کہ چگونه می‌توان میان نقش دلدادگان و رویکردهای فلسفی و حکمی ارتباطی معناشناختی یافت و اگر این زمینه مشترک وجود دارد بہ واسطه چہ کیفیات بصری توانستہ در تصویر بازنمایی شود؟ برای پاسخ‌گویی بہ این پرسش‌ها ابتدا بہ مفهوم عشق و زیبایی از دیدگاہ ملاصدرا بہ عنوان اصلی‌ترین متفکر این دورہ پرداختہ خواهد شد و سپس بستر سیاسی و فرهنگی دوران صفوی مورد تحلیل قرار خواهد گرفت و تلاش می‌شود بدین طریق روح زمانہ و گفتمان غالب در عصر صفوی بازشناسی شود. در فرجامین گام بہ طور خاص، چند اثر با موضوع دلدادگان از مکتب اصفہان مورد تحلیل قرار می‌گیرد و تلاش می‌شود در معناشناسی بصری آنها از رویکرد صدرایی بہ مفهوم عشق استفادہ گردد. توجہ بہ این نکته نیز ضروری است کہ این موضوع، بدان معنا نیست کہ هنرمندان عصر صفوی با ملاصدرا و آرای او آشنایی داشته و بہ تأثیر از آن چنین نگارہایی را خلق کرده‌اند، این پژوهش بہ هیچ روی چنین ادعایی ندارد، بلکہ صرفاً این نظریہ مطرح می‌شود کہ شرایط حاکم بر

آن روزگار بہ نحوی بودہ کہ توانستہ بستری را شکل دہد کہ بحث پیرامون مفهوم عشق حتا در دون‌مایہ‌ترین حالت آن ممکن شود. در واقع گفتمان غالب و حاکم بر آن دوران از میان ہمین وجوہ اشتراک معنایی میان تفکر فلسفی، ادبیات و هنرہای تجسمی قابل بازخوانی است.

ضرورت و اهمیت این پژوهش بر این اساس استوار است کہ پژوهشهایی از این دست می‌تواند با شناسایی پیش‌متنهایی چون روح زمانہ و گفتمان جاری در بستر تاریخی، تحلیلی متفاوت از آثار هنری ارائه دہد کہ ضمن پایبندی بہ اصول تحلیل زیبایی‌شناختی، از بستر حکمی و فلسفی درون‌گفتمانی نیز بہرہ‌مند باشد.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع تحلیلی-بنیادی و مبتنی بر روش تحقیق کیفی است کہ در تہیہ محتوای متنی از مطالعات تاریخی با شیوہ جمع‌آوری اطلاعات از اسناد کتابخانہ‌ای انجام گرفته است. برای فراہم آوردن چارچوب نظری لازم جہت تحلیل نگارہا ابتدا مفهوم عشق و مراتب آن در فلسفہ صدرایی تبیین می‌شود و سپس بہ تحلیل سه نگارہ از رضا عباسی، محمد یوسف و محمد قاسم با موضوع دلدادگان، پرداختہ خواهد شد. در تحلیل نگارہا صرفاً تحلیل محتوایی و فرمی مدنظر خواهد بود و تلاش می‌شود استعارہ‌های بصری کہ مبین مراتب عشق هستند تبیین گردند.

پیشینه تحقیق

امامی جمعی (۱۳۸۵)، انتشارات فرهنگستان هنر، در کتاب فلسفہ هنر در عشق‌شناسی ملاصدرا بہ تبیین عشق در آرای ملاصدرا و ارتباط آن با هنر و زیبایی‌شناسی پرداختہ و در عشق‌های مجازی در ساحت انسانی بہ عشق عفیف می‌رسد و بین این عشق و اثر هنری و هنرمند ارتباطی بر اساس آرای ملاصدرا می‌یابد کہ یکی از منابع مهم در این پژوهش است. در مقالہ‌ای با عنوان «تحلیل مضمون عاشقانہ چند نگارہ از رضا عباسی با تأکید بر اثر بانوی خیال‌پرداز بر مبنای آرای صدرالمآلہین، کہ توسط افسانہ ناظر، مهدی حسینی و حسن رزمخواہ (۱۳۹۷) بہ رشته تحریر درآمده است، تحلیل یک نگارہ از مکتب اصفہان با آرای عشق‌شناسی ملاصدرا صورت گرفته است کہ بہ لحاظ ترتیب اجرای عناوین و شباهت موضوعی بہ این پژوهش، بہ آن استناد شدہ است. در کتاب مرجع و معتبر اسفاراربعة در حکمت متعالیہ صدرالدین شیرازی، جلد ہفتم (۱۳۹۴)، انتشارات دارالعلم، بہ مبحث عشق‌شناسی پرداختہ شدہ کہ از منابع مهم و اصلی این پژوهش است.

همچنین برای تحلیل نگارگری ایرانی منابع بسیاری تألیف و

نفسانی و حیوانی» (جدول ۱). عشق مجازی نفسانی همان است که نفس عاشق با معشوق در جوهر است. یعنی کسی می‌بیند دیگری دارای علم و کمالات و تقوا و شجاعت است و نفس او علم و کمالات و تقوا و شجاعت را می‌طلبد؛ پس به انسانی که دارای این صفات باشد، عشق می‌ورزد. این عشق مجازی است؛ اما عشق مجازی حیوانی همان است که مبدأش شهوت بدنی و طلب لذت حیوانی است و بیشتر به اعجاب عاشق به ظاهر معشوق و رنگ و شکل اعضای اوست، چون این‌ها امور بدنی هستند (شیرازی، ۱۳۹۴: ۳۵۱).

صدرالمآلهین عشق نفسانی را جزو فضایل متوسط می‌شمارد و صاحب آن بین عقل مفارق محض و نفس حیوانی قرار دارد و در میانه راه سلوک عرفانی قرار دارد و برای ترقیق و صفابخشی به دل و بیدار ساختن جان از خواب طبیعت و دریای شهوات به آن نیازمند است. از این رو می‌گوید: «المجاز قنطره الحقیقه» (نصیری، ۱۳۸۶: ۷۰). عشق مجازی پلی به سوی عشق حقیقی است. از این روست که ملاصدرا در هنر و فرآیند تولید آثار هنری و زیبایی، همچون شعر، نغمه، انواع داستان‌ها و امثال این امور، زمینه‌های نیل به عشق حقیقی و زیبایی معنوی و کمالات نفسانی

جدول ۱. مراتب عشق انسانی از دیدگاه ملاصدرا (منبع: نگارندگان)

شرح	مراتب عشق انسانی از دیدگاه ملاصدرا
- برابر با محبت الهی؛ - عاشق در مقام انسان کامل است؛ - معشوق برابر با ذات باری تعالی با همه اسماء و صفات جمالیه و جلالیه‌اش است؛ - فارغ از جنسیت، مکان و زمان است؛ - به ذات وابسته است و از صورت رها است؛ - حد اعلای کمال و جمال؛ - اتحاد عاشق و معشوق.	عشق حقیقی
- نفس عاشق با معشوق در جوهر است؛ - عاشق مجذوب صفات کمالی معشوق از قبیل علم، تقوا، شجاعت و... می‌شود؛ - فارغ از جنسیت است؛ - به نفس وابسته و از صورت رها است از این رو تمثیل یافته است؛ - با نشانه‌شناسی (آیه‌شناسی) نسبت دارد؛ - مرتبه استحسان شمایل معشوق.	نفسانی
- برابر با عشق ظاهری است؛ - مبدأش شهوت بدنی و طلب لذت حیوانی است؛ - به صفات ظاهری معشوق وابسته است؛ - به جنسیت، زمان و مکان وابسته است.	عشق مجازی حیوانی

نگاشته شده است که از میان آنها می‌توان به کتاب *نقاشی ایران* تألیف رویین پاکباز (۱۳۸۵)، و همچنین «نگارگری ایرانی» تألیف شیلا کنبای (۱۳۸۹)، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی، اشاره کرد. کتاب *مکتب نقاشی صفوی اصفهان* تألیف حسین تحویلیان (۱۳۸۷)، سازمان فرهنگی شهرداری اصفهان، و همچنین کتابی با عنوان *رضا عباسی*، تألیف یعقوب آژند (۱۳۸۶)، انتشارات امیرکبیر در شرح و توصیف مکتب اصفهان و هنرمندان آن و همچنین دوران صفوی اشاره کرد. نوآوری تحقیق پیش رو از آن روست که در هیچ‌کدام از این مکتوبات تحلیل مراتب عشق در نقوش دلدادگان بر بنیان طبقه‌بندی صدرایی انجام نگرفته و استعاره‌های بصری بر مبنای آن تحلیل نشده و ارتباط آن با گفتمان غالب بررسی نشده است.

عشق‌شناسی ملاصدرا

محمد بن ابراهیم بن یحیی قوامی شیرازی، ملقب به صدرالدین و ملاصدرا و معروف به صدرالمآلهین، در شیراز و در خانواده‌ای پرنفوذ در حدود سال ۹۷۹-۹۸۰ ه.ق/ ۱۵۷۲-۱۵۷۱ م متولد شد. در ۲۱ سالگی برای ادامه تحصیل به قزوین رهسپار شد و در سال ۱۰۰۶ ه.ق هم‌زمان با اعلام اصفهان به عنوان پایتخت جدید از سوی شاه‌عباس صفوی، راهی اصفهان گشت و از محضر اساتیدی چون شیخ بهاء‌الدین محمد آملی معروف به شیخ بهایی و سید محمد باقر حسینی استرآبادی معروف به میرداماد و میر ابوالقاسم میرفندرسکی، علوم عقلی و نقلی را فرا گرفت (خامنه‌ای، ۱۳۷۹: ۱۱-۱۵).

فلسفه‌ای که او از خود به یادگار گذاشت در جمع آرای مشائیان و اشراقیان منحصر به فرد و در بیان نکات نغز و نو از چنان غنایی برخوردار است که مشرب تفکر صدرایی را ایجاد می‌کند و در ادوار بعدی توسط فلاسفه و متفکرین ادامه می‌یابد. ملاصدرا آنچه را امروز «هنر و فنون هنری» نام دارد، «صنایع لطیفه» نامیده و آن را از ریاضیات، آداب حمیده، علوم ادبی و صنایع دقیقه متمایز کرده و مصادیق بارز آن را نام برده و آن را منحصر به شعر و موسیقی و آواز نمی‌داند (امامی جمعه، ۱۳۸۵: ۴۷-۴۸) آنچه در این میان پرسش برانگیز است آن است که از نظر وی چه نسبتی میان عشق در معاشقه‌های انسانی و فرآیندهای زیبایی در هنر و صنایع لطیفه وجود دارد؟ و اساساً چه تلقی‌یی از هنر یا صنایع لطیفه موجب پیوند میان آن با عشق و زیبایی پیوند می‌شود؟

جایگاه ارزشی هنر در چشم‌انداز ملاصدرا با عشق و مراتب آن تدقیق می‌شود. «ان العشق الانسانی ینقسم الی حقیقی و مجازی... و المجازی ینقسم الی نفسانی و الی حیوانی». «عشق انسانی تقسیم می‌گردد به عشق حقیقی و مجازی، و عشق حقیقی، همان محبت الهی است؛ و عشق مجازی تقسیم می‌شود به عشق

را می‌بیند. در حقیقت به هنر به مثابه امکانی فراروی انسان و البته محصور در ساختار وجودی انسان می‌نگرد، که چنانچه این امکان کشف شود، عالم هنر در ساحت انسانی محقق می‌شود. آن امکان، سرچشمه هنر است که نه در اثر هنری مستقر است و نه در آن مرتبه خاص از وجود انسان که در فعالیت‌های هنری ظهور و بروز پیدا می‌کند. این امکان، همان نحوه وجود آدمی است که مظهر همه اسماء الهی از جمله «جمیل^۱»، «یحی الجمال^۲»، «مبدع^۳»، «خالق^۴»، «مصور^۵» و... است. به همین جهت است که انسان تا راز نحوه وجود آدمی را در نیابد، هیچگاه راز نهفته در هنر و اثر هنری و هنرمند را نمی‌تواند بگشاید (امامی جمعه، ۱۳۸۵: ۶۲-۶۳).

ملاصدرا در اسفار اربعه به عشق‌های مجازی چنین می‌پردازد که «باعث لطافت روح می‌شود و نفس را شیفته و واله و نرم می‌گرداند و نرمی دل و اندیشه را به همراه دارد؛ گویی که روح انسان چیز پنهانی را که از حواس پوشیده نیست می‌طلبد و لذا عاشق از شواغل بدنی و کارهای دنیایی می‌بُرد و از غیر از معشوقش روی برمی‌گرداند. به همین دلیل بر صاحب این عشق روی آوردن به معشوق حقیقی آسان‌تر است، چون نیاز به بریدن از خیلی چیزها ندارد» (شیرازی، ۱۳۹۴: ۱۳۵۲). بدین ترتیب در اندیشه ملاصدرا زمینه رسیدن به عشق حقیقی از راه عشق‌های مجازی نفسانی سهل‌تر از عشق‌های حیوانی است.

ملاصدرا به انحای گوناگون عشق را تحت سه عنوان مطرح نموده است: عشق اکبر، عشق اوسط و عشق اصغر. «انّ العشق الجامع لكل معشوقات الانبياء علی ثلاثة انحاء؛ الاکبر والاصغر والاصغر» (شیرازی، ۱۳۹۴: ۳۶۹)، عشق اکبر، اعظم عشق‌هاست و عاشق و معشوق هر دو در سطح اعلای کمال و جمال مستقرند. در مرتبه عشق اکبر، عاشق، انسان کامل و معشوق، ذات باری تعالی با همه اسماء و صفات جمالیّه و جلالیه‌اش است. اما عشق اوسط، مرتبه متوسط عشق است. آنچه باید به آن توجه کرد این است که عشق در مرحله اوسط با «نشانه‌شناسی» و به تعبیر قرآن با «آیه‌شناسی» پیوند دارد؛ یعنی عاشق در چشم‌انداز هستی‌شناسانه خویش به جهان و انسان، نگاهی نشانه‌شناختی و در عین حال زیبا دارد. همه‌چیز در نزد عاشق، آیه و نشانه آن ذات باری و حقیقت متعالی است که واجد همه زیبایی‌ها، خوبی‌ها، کمالات، عشق‌ها و لطف‌هاست و انسان کامل، برترین آیه و نشانه اوست. در عشق اکبر، معشوق و زیبایی از سنخ معنا و فاقد صورت است؛ اما در عشق اوسط معشوق و زیبایی، تمثّل یافته است (امامی جمعه، ۱۳۸۵: ۱۰۵-۱۰۷).

آنچه ملاصدرا بر آن تأکید می‌ورزد آن است که هدف بلند و حکمت عالی از وجود عشق در نفوس انسانی و تمایل آدمی به اندام نیکو و چهره زیبا از آن روی است که از خواب غفلت

بیدار شود و مدتی با این چهره زیبا ریاضت و تمرین کرده و از قوه به فعل خارج شود. از امور جسمانی به امور نفسانی و از امور نفسانی به زیبایی‌های امور دائمی کلی ارتقاء یابد و به لقاء الهی و لذّت آخرت راغب گردد (شیرازی، ۱۳۹۴: ۳۷۷). ملاصدرا معتقد است در مرحله‌ای که مشاهدات و نگاه‌های موشکافانه عاشق بر معشوق فزونی می‌یابد و دیگر نمی‌تواند از فکر و یاد او غافل شود، شمایل محبوب «استحسان» می‌یابد. منظور از استحسان طلب دریافت و انکشاف وجوه مختلف زیبایی اعم از صوری و معنوی، در طرف مقابل است (سلیمانی، ۱۳۹۳: ۴۸). حال صورت معشوق چگونه باعث پیوند ناگسستنی عاشق و معشوق می‌شود؟ از نظر ملاصدرا باید بین صورت معشوق و نفس عاشق اتحاد برقرار شود و این مستلزم حضور دائمی عاشق و معشوق در نزد یکدیگر است. ملاصدرا در جلد هفتم اسفار اربعه در تحلیل چنین عشقی، آن را این‌گونه توصیف می‌کند، «قول ما در عشق انسان به انسان یعنی: لذّت بردن شدید از صورت زیبا و محبت و عشق زیاد به کسی که دارای شمایل لطیف و تناسب اعضا و خوبی اندام و ترکیب نیکو است. وجود این عشق در انسان از فضایل و محسنات شمرد می‌شود، نه از رذایل و بدی‌ها؛ و به خاطر این، عشق نفسانی به شخص انسانی اگر مبدأ آن شهوت حیوانی نباشد، بلکه استحسان و ستایش شمایل معشوق و نیکویی ترکیب و اعتدال مزاج و حسن اخلاقش و متناسب بودن حرکات و افعال و ناز و کرشمه‌اش باشد، چنین عشقی از فضایل شمرده می‌شود و دل را نرم و ذهن را تیز و نفس را بر ادراک امور شریف، آگاه می‌سازد (شیرازی، ۱۳۹۴: ۳۵۱). بر این بنیان «استحسان شمایل معشوق» انکشاف وجوه زیبایی در صورت و سیرت طرف مقابل است که بدون این انکشاف، عشق حاصل نمی‌شود و زمانی عاشق و معشوق به وجود می‌آید که زیبایی‌های جسمی و معنوی به واسطه استحسان در عمق جان طالب و در متن قلب او حک شده باشد.

استحسان متضمن گذشتن از سه مرحله است: نخست، دیدار و مشاهده بین دو انسان که یکی زیبا و دیگری زیبایی‌شناس است. دوم، نگاه‌های موشکافانه؛ و در آخر، مشاهدات. استحسان معشوق مستلزم داشتن حس هنری است که خود یک فعالیت هنری دانسته می‌شود. در این جا، واژه دیگری از نگاه ملاصدرا مطرح می‌شود به نام «تمثیل». تمثیل به معنای تمثّل زیبایی‌های باطنی و ظاهری در یک صورت مثالی است که بیانگر همه زیبایی‌های ظاهری و باطنی در صورت و سیرت محبوب است. بر این اساس «استحسان» و «تمثیل» هر دو، کار هنری هستند که اگر انسان از آن دو بی‌بهره باشد، به عشق لطیف و عقیف نمی‌رسد و در همان شهوات ظاهری ماندگار می‌گردد. تبیین این مراحل از اولین دیدار تا حصول عشق یعنی تا تمثّل صورت معشوق در قلب و

عباسی و محمدعلی در مکتب او ادامه می‌دهند.

صفویان از سال ۹۰۷ ه.ق تا ۱۱۴۸ ه.ق در ایران حکومت کردند. آیین‌های اجتماعی و هنر و ادبیات دوران صفوی، همه یک نظام واحد معنایی واحد را تشکیل می‌دهند که مذهب تشیع و کنش و واکنش ساختارهای اجتماعی وابسته به آن، دال مرکزی است و چه در رمزگشایی‌های ادبی و چه تحلیل‌های جامعه‌شناختی و هنری، نقش محوری دارد (قوام، نجاری، ۱۳۹۶: ۱۳۳). از سویی ایران صفویه به خاطر تضادهای منطقه‌ای راهی جز یافتن دوستانی در خارج از منطقه نداشت. مسیحیان همواره مورد احترام صفویان بودند؛ اروپاییان ایران را دشمن دشمن خود می‌دانستند. ایجاد روابط دوستانه با ایران به معنی مشغول کردن دولت عثمانی در شرق بود؛ اقدامی که آنان را از تهدیدهای دائمی این دولت در امان نگه می‌داشت، از این رو مهاجرت و سکنا گزیدن در دربار صفوی و پایتخت توسط غربی‌ها انجام گرفت و بدین ترتیب، فرهنگ اروپایی را آرام آرام به جامعه ایرانی وارد شد و خواه‌ناخواه بخشی از آن درمیان ایرانیان نهادینه گشت. اینک با حضور پرده‌های نقاشی و جمعی از نقاشان غربی در ایران و توجه به تغییر پسند عمومی و در رأس آن سفارش‌دهندگان، هنرمندان ایرانی خود را در برابر مسائل تازه‌ای یافتند که اگر به آن پاسخ نمی‌گفتند، نقاشان غربی به راحتی از عهده اجرای آن بر می‌آمدند. نقاشان ایرانی و هندی که در دربار هند رشد یافته بودند، در تحول پسند ایرانی نقش مهمی را ایفا کردند (تحویلیان، ۱۳۸۷: ۶۸-۷۰).

بر مبنای این توصیفات از اوضاع دوره صفوی و مکتب نقاشی اصفهان، نقطه اشتراکی در بازنمایی عشق، میان ادراک مفهومی که ملاصدرا در فلسفه و هنر و عشق بیان می‌کند و نگاره‌های دلدادگان می‌توان یافت که هر دو از صوفی‌گری صفوی و همزمان گشایش فرهنگ جنسیتی در مواجهه با غرب متأثر شده‌اند و ریشه در گفتمان حاکم بر زمان دارند. روح زمانه در معنای عام خود، آن چیزی است که مختص هر دوره بوده و سبب می‌گردد به واسطه آن هر عصر تاریخی از زمان قبل و بعد خود متمایز گردد (لطفی، ۱۳۸۶: ۱۶). شاید بتوان گفت فردریش هگل^۷، دیدگاه کاملاً مدونی از این پدیده دارد، به طوری که به عقیده او «تاریخ، سرگذشت روح جهان در زمان‌های مختلف است» (Hegel, 1975: 273)، به نقل از جلیلیان و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۷۵). از دیدگاه وی «مردان بزرگ تاریخ آفریننده نیستند؛ بلکه قابله‌اند و زمانه را کمک می‌کنند تا آنچه را که از مدتی پیش در رحمش رشد کرده بزاید» (Hegel, 1975: 273)، به نقل از جلیلیان و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۷۵). به عبارت دیگر او معتقد بود، «این تاریخ و در حقیقت زمانه است که مردان بزرگ را می‌سازد و نه برعکس» (جلیلیان و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۷۵). هاینریش ولفلین^۸ اعتقاد داشت که «پیش روی هر هنرمند در هر دوره‌ای، امکانات بصری خاصی قرار گرفته که

عمق جان عاشق، از کشفیات عشق‌شناسانه ملاصدراست (امامی جمعه، ۱۳۸۵: ۱۲۵).

آنچه در این میان مهم است آن است که ملاصدرا ادراک عشق را امری مرتبه‌ای می‌داند که از مرحله حیوانی آغاز شده و به مرتبه حقیقت می‌رسد و در این سیر صعودی، زیبایی و شوق به وصال همواره وجود دارد، اما کیفیت آن با عبور از هر مرحله به مرحله دیگر تغییر می‌کند.

تحولات دوره صفوی و مکتب اصفهان

به عقیده تیتوس بورکهارت «هیچ هنرمند مسلمانی وجود ندارد که متأثر از اسلافش نباشد. اگر هنرمند مسلمان نسبت به الگوهایی که سنت در اختیارش قرار می‌دهد بی‌توجه باشد، خود به خود جهلش را نسبت به معنای باطنی و ارزش معنوی آن اثبات می‌کند» (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۸۱-۸۲). ویژگی بعدی مشاهده مقام الوهی است. تمامی اشعار صوفیه به ستایش زیبایی می‌پردازند؛ چراکه زیبایی هر جا خود را ظاهر سازد، همان وجه الهی است: «به هرجا رو کنید، وجه خداوند را می‌یابید» (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۴۵-۱۴۶). هنر اسلامی دو خصیصه دیگر نیز دارد: با مراتب خیال در ارتباط است و در این خیال‌سازی، زبانی استعاری و مجازگرایانه می‌یابد تا بتواند به واسطه نماد، معانی ذهنی و الوهی را صورت زمینی بخشد. هنر نگارگری دوران صفوی به پیروی از همین سنت ساخته و پرداخته شده، اما رسمی‌شدن آیین تشیع توسط حکام صفوی از یک سو و مواجهه با فرهنگ غربی از سوی دیگر، زمینه‌هایی را فراهم می‌آورد که در زبان استعاره‌ای-تصویری نیز تأثیری بلاوجه می‌گذارد. برخلاف سنت حاکم از دوران مغلان ایلخانی، کتابخانه شاهی دیگر تمایلی برای مصورسازی نسخ منظوم ندارد و همین امر سبب می‌شود نگاره‌ها در مکتب اصفهان و همزمان با انتخاب شهر اصفهان به عنوان پایتخت از متن ادبی رهایی یابند و موضوعاتی گاه عامیانه و گاه موجز و غنی جایگزین تصاویر روایتگر شوند. از دیگر تأثیرات این تغییر آنکه به واسطه عدم حمایت مالی و درباری، نگاره‌ها از رنگ‌پردازی‌های غنی خالی شده و ارزشهای خطی در آن جایگزین می‌شوند. حضور چنین رنگ‌هایی با رواج عرفان در این دوره در ارتباط است. همچنین هنرمند استقلال سبکی می‌یابد و در تهیه و طبع نگاره‌ها به صورت مستقل عمل کرده و از ابتدا تا انتهای کار را خود انجام می‌دهد. از این رو امضای نگاره همراه با شرح حال نویسی در کناره آن رایج می‌شود. از این رو بیان فردی، که سایر مکاتب ایرانی کمتر به آن توجه کرده‌اند، در مکتب اصفهان به عنوان رکن اصلی طراحی مطرح می‌شود (تحویلیان، ۱۳۸۷: ۳۰-۳۱). مشهورترین هنرمند این دوران رضا عباسی است که سبک خاص او را هنرمندانی چون افضل‌الحسینی، معین مصور، محمد یوسف، محمد قاسم، شفیع

باریک درهم زن و مرد، به سنگینی پایین‌تنه می‌افزود» (کنبای، ۱۳۸۶: ۹۵). در توصیف این اثر عاشقانه باید افزود که پیچ اندام‌ها، حالت یکی‌شدگی آن‌ها، خطوط منحنی جامه‌ها، حالات دست‌ها و همچنین چهره‌های آرام و متبسم دو عاشق، به عاشقانه بودن فضای بین این دو دلدادۀ افزوده است. اثر مورد بحث، در زمانی به تصویر کشیده شده که فضای حاکم بر هنر دوران صفوی متأثر از هنرمندان اروپایی بوده و این تأثیر هرچند کمتر از دیگر هنرمندان، اما در نگاره‌های رضا عباسی نیز دیده می‌شود. به تصویر کشیدن عشاق در این نگاره دیدگاهی تازه را نسبت به عواطف و احساسات زن و مرد که تا پیش از این، کمتر به تصویر کشیده شده بود، بیان می‌کند. نکته‌ای قابل توجه به لحاظ تمثیلی، رنگ نگاره است. دو دلدادۀ در فضایی با رنگ طلایی و آکنده از تشعیر به تصویر کشیده شده‌اند، در حالی که لباسهای عشاق در فضایی رنگی و متفاوت از زمینه قرار دارد. با توجه به رنگ طلایی زمینه و تشعیر، می‌توان به این نتیجه رسید که این دو دلدادۀ در فضایی فرازمینی قرار دارند. هرچند در نگاه نخست لباس رنگی و همچنین لمس کالبد‌ها توسط یکدیگر نشان از حالتی شهوانی را به ذهن متبادر می‌کند اما نوع صحنه پردازی بیانگر وصال در عشق نفسانی و رفتن به عالم خیال دارد. ظرف شراب در پایین تصویر و حالت مستی عشاق نیز می‌تواند بر این مطلب صحنه بگذارد. دست عاشق به سوی لب‌های معشوق است که تمثیلی از کامیابی است.



تصویر ۱- عشاق، رضا عباسی، ۱۰۳۹ ه.ق
منبع: سایت موزه متروپولیتن (URL)

مقیّد به آن است. انجام هر کاری در هر زمانه‌ای مقدور نیست» (Wolflin, 1986: 65) به نقل از جلیلیان و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۷۷). بر این اساس، تحلیل‌های مبتنی بر فلسفه و آرای متفکران و فیلسوفان بر عوامل و بستری سیاسی، اجتماعی و... معنا می‌یابند و شایسته است با روح زمانه همان دوره تحلیل شوند. شاید مدارک تاریخی مبنی بر آشنایی هنرمندان نگارگر با آراء و اندیشه ملاصدرا در دست نباشد، اما آنچه مسلم است آن است که تمامی انسان‌هایی که در تاریخ نامی از ایشان باقی مانده محصول روح زمانه خود هستند و گفتمان غالب بر دوران، در هنر، اندیشه و آثار ایشان متجلی شده است.

تحلیل بازنمایی عشق در نگاره‌های مکتب اصفهان

حال که مبانی عرفانی ملاصدرا در رویکرد عشق تبیین شد، به تحلیل سه نگاره از مکتب اصفهان با مضامین عاشقانه پرداخته می‌شود. نگاره‌های مورد تحلیل منتخبی از آثار رضا عباسی، محمد یوسف و محمد قاسم از نقاشان مکتب اصفهان است.

عشاق، رضا عباسی، حدود ۱۰۳۹ ه.ق

نگاره عشاق (تصویر ۱)، متعلق به رضا عباسی است که در دهه ۹۷۰ ه.ق چشم به جهان گشود و در جوانی در زمره کارکنان کارگاه هنری کتابخانه سلطنتی شاه طهماسب، قرار گرفت. رضا عباسی از سال ۱۰۲۰ تا ۱۰۴۰ هجری یعنی ۲۴ سال مداوم در دربار به سربرد و در این مدت آثار ماندگاری را از خود به جا گذاشت. در این دوره ۲۴ ساله تک‌نگاره‌های او از گلگشت جوانان درباری، عشاق، شاه و سفیران، درویشان، شیوخ، شبانان، ساقیان و زیبارویان و درباریان و نیز کتاب‌آرایی چندین نسخه زیبا و ماندگار از آثار عرفانی که در جهت راه و رفتار و اندیشه او بود، بخش مهمی از کارستان او را تشکیل داده است (آژند، ۱۳۸۶: ۱۲۷). بر این مبنای، نگاره عشاق و معشوق (تصویر ۱)، تجسم زوجی جوان را در حال معاشقه، به تصویر کشیده است. پیش از ورود دوباره رضا به دربار، بخشی از زندگی او در میان مردم کوچه و بازار می‌گذشت. طراحی‌های او از آن دوران، بخشی از تاریخ مردم‌شناسی، دوره صفوی است. بعد از بازگشت دوباره به دربار، او از عقاید و حال و هوای پیشین خود تحاشی نکرد بلکه به نوعی آن را در آثارش منعکس نمود. در این دوره آثارش فرهیخته‌تر و پخته‌تر شد و گروه‌های مختلف انسانی را از چشم دربار به قلم درآورد (آژند، ۱۳۸۶: ۱۰۰).

نگاره عشاق یکی از آثار دوره بازگشت رضا عباسی به دربار است، که به لحاظ ویژگی در این دوران «در همه آثار او سنگینی بدن‌ها روی پایین آنها بود و ران‌های خربزه‌ای شکل وشانه‌های

به او نسبت داده می‌شود، به خوبی روشن است که قلم توانایی و درک درستی از آناتومی داشته و قدرت پرداختش، در جامه‌های زربافت و لباس و سرپوش نشان از استادی او می‌دهد (تحویلیان، ۱۳۸۷: ۶۳). محمد یوسف با کشیدن تصویر جوان‌های مجلس به لباس‌های زربافت شیک و کلاه‌های مطابق مد روز، خود را از دیگران متمایز ساخت. دسته گیسوی بلند پیکره که در باد افشان می‌شوند، در تقابل با صورت‌های بی‌تحرك و تا حدی خواب‌آلود آن دوران هستند. خصوصیاتى مانند کلاه اروپایی، بطری و صورت خیره شده به فردی که نشسته، پیش از او در کارهای رضا عباسی ظاهر شده بود و کاربرد آن در نقاشی‌های اکثر پیروان او ادامه یافت (کنبای، ۱۳۸۹: ۱۰۶). در صحنه عاشقانه (تصویر ۲)، مرد جوانی به حالت زانو زده تصویر شده که دست‌های خود را به دور کمر یار حلقه کرده است. این شیوه احساس حجم را بدون خروج از سنت‌های نگارگری به وجود آورده است. بانوی کمرباریک، دستار را گشوده و حرکت دست‌هایش با چرخش شاخه‌های درخت کامل شده است (تحویلیان، ۱۳۸۷: ۶۳).

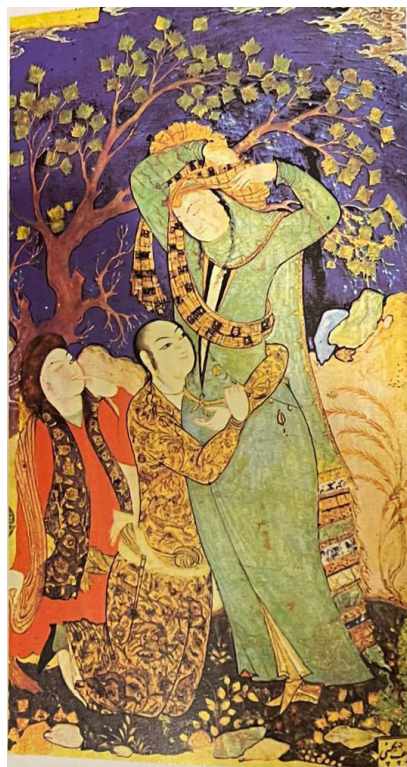
نکته قابل توجه در این نگاره، پرداختن به طبیعت و طبیعت‌پردازی هنرمندانه در اثر است. در اندیشه اسلامی طبیعت، عالم آیات معشوق است که زندگی در جوار آنها و در دل طبیعت، فرصتی برای جست‌وجوی اوست. طبیعت فضای تأمل و استغراق است. عشق انسانی و التذاذ از جمال ظاهری نیز برای بعضی از صوفیه مقدمه و وصول به عشق الهی و وسیله لذت از جمال غیبی تلقی می‌شده که سبب جلا بخشیدن به ذوق صوفی شده و وی را برای ادراک لطایف حسن و جمال غیبی، مستعد می‌کند (زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۱۷۶). بدون تردید نقش درخت و رنگ آسمان و منظره در پس‌زمینه دو عاشق بر شدت لطیف و عقیف بودن این عشق دلالت دارد. رنگ لاجوردی آسمان که بیانگر شب و همچنین عالم خیال است، گواهی صادق بر عشق میان این دو دلداره است. همچنین در مضامین عرفانی نگارگری، آسمان بی‌ستاره در شب نمایانگر عرش اعظم (فلک الافلاک) است که در آن هیچ ستاره‌ای نیست (لاهیجی، ۱۳۸۵: ۱۴۴). مسئله بعدی رنگ جامه زن که هم‌رنگ طبیعت است و تناسبی میان رنگ سبز لباس زن و برگ درخت و همچنین ایستایی بدن او و استواری درخت به وجود آورده است. گویی او مظهری از مظاهر طبیعت خداست. بدن زن نیمی در فضای زمینی و نیمی در فضای آسمان ترسیم شده است؛ حال آن‌که بدن مرد در فضای زمینی قرار دارد و دست انداختن به دور کمر بدن زن می‌تواند تمثیلی از عروج به سمت عالم بالا باشد. در این میان، در جوار این عشاق، شخصی شاهد و گواه این رابطه است، در حالی که به واسطه برداشته شدن حجاب، چشم بصیرتش باز شده و انگشت به دهان گزیده و تمثیلی بصری از عمل شهود است. در

حضور عاشق و معشوق و حالت درهم تنیده دو پیکره در نگاره مورد بحث، این اثر را از آثار پیشین رضاعباسی متمایز می‌کند. این دو پیکره، گویی پس از مراحل که آسان هم نیست با عبور از عشق مجازی و اتحاد عاشق و معشوق که ملاصدرا تبیین کرده است، به عشق حقیقی خواهند رسید (ناظری، حسینی، رزمخواه، ۱۳۹۷: ۷۶).

گفتمان حاکم بر عصر صفوی امکان صحبت در خصوص عشق نفسانی را بیش از زمان‌های گذشته ایجاد کرده است از این رو ملاصدرا عشق میان دو انسان را نه تنها قبیح ندانسته بلکه آن را ستایش کرده و رضاعباسی تصویری از دلدادگی و لطافت میان عشق دو انسان را بدین شیوه به تصویر می‌کشد، و همواره انسان را محور اصلی نقاشی خود قرار می‌دهد. می‌توان اذعان داشت، با توجه به مباحث پیشین در مورد دیدگاه عشق‌شناسی ملاصدرا، می‌توان گفت تصویر حاضر تجسم عشق مجازی و از نوع نفسانی است و آن را راهی به سوی عشق حقیقی می‌داند.

صحنه عاشقانه، محمدیوسف، حدود ۱۰۴۰ ه.ق

محمدیوسف از شاگردان رضا عباسی بود که از نگاره‌هایی که



تصویر ۲- صحنه عاشقانه، محمد یوسف، مکتب اصفهان، حدود ۱۰۴۰ ه.ق. منبع: تحویلیان، ۱۳۸۷: ۶۸۱.

بانو را به نوازش گرفته و با دست دیگر او را در آغوش کشیده است. رنگ‌گزینی کم و تقریباً اثر به صورت تک‌فام است. آبی لاجوردی بر سر شاه نشانی از شمس و تأکیدی بر شخص پادشاه به عنوان کاراکتر اصلی در تصویر است. رنگ حاکم بر اثر چون آثار رضا عباسی، استخوانی روشن است. رنگ‌های تیره شامل بنفش، سبز، قهوه‌ای سبب ایجاد گردش چشم در کل اثر می‌شود اما پویایی نگاره را کامل نمی‌کند. قرمزی شراب داخل تنگ با خط مستقیمی به لباس قرمز شاه‌عباس می‌رسد. شاید نقاش بر آن بوده تا گرمای تن شاه را به نمایش گذارد. کل عناصر طرح، به‌ویژه پیکره‌ها، از زنده‌نمایی خوبی برخوردارند؛ شیوه‌ای که در برخی کارهای آن زمان محمّد قاسم وجود دارد (تحویلیان، ۱۳۸۷: ۶۲).

با توجه به توضیحات بالا این نگاره برخلاف دو نگاره پیشین، بر بستر تاریخی و احوالات شاه به عنوان شخصی حقیقی استوار است و قاعدتاً نمی‌توان عشق میان او و زن را از نوع عشق حقیقی دانست. حضور می‌در تصویر، نگاه مست شاه به ساقی و همچنین بانویی که برای لحظاتی مأمور فراموشی شاه از دنیا شده همه تجسم عشق مجازی و از نوع حیوانی است. در روزگاری که شاه در حمرسرای خود با زنان متعددی معاشرت داشت و برای دوری گزیدن از غم دنیا به می‌خوارگی روی آورده است، نمی‌توان ردّپایی



تصویر ۳. تمثال شاه‌عباس با یکی از بانوان، محمّد قاسم، حدود ۱۰۳۶ ه.ق. منبع: تحویلیان، ۱۳۸۷: ۶۴.

نظام معرفت‌شناختی شهود همواره به عنوان روش معرفت عرفانی و در مقابل، عقل و برهان به منزله ابزار و روش معرفت فلسفی به حساب آمده است (شایان‌فر، حسینی، ۱۳۹۴: ۷۹). شهود در لغت به معنای مشاهده، دیدن و گواه، و در اصطلاح عبارت از رؤیت حق به حق است (کاشانی، ۱۳۷۲: ۵۴). شاهد انگشت گزیده به دهان، همان انسان دارای چشم بصیرت است که عشق میان این دو را یافته است. گویی عشق میان این دو دلداد می‌تواند پنجره و واسطه‌ای برای عروج به عالم الوهی باشد. عشق در این نگاره همراه با حرکت دست‌های بانوی کمرباریک و تحرّک منظره در پس زمینه تصویر و همچنین زانو زدن عاشق و حلقه کردن دستان او بر دور کمر یار، نوعی عشق مجازی و نفسانی میان دو انسان را در نگاه اول به ذهن می‌وارد که به واسطه حضور شاهد و آسمان لاجوری بدون ستاره تمثیلی از عشق حقیقی نیز هست.

ملاصدرا در اسفار اربعه به عشق انسانی بعد از خدا و صفاتش می‌نگرد. او به این موضوع چنین می‌پردازد، «بعد از خدا و صفاتش فقط انسان شایسته عشق انسان است و پس از این دو امر یعنی: عشق اکبر که عشق به الله جلّ جلاله بود و عشق اوسط که عشق به مظهر اعظم الله تعالی که انسان کبیر است بود، چیزی شایسته و سزاوار نیست که محبوب کسی باشد و چیزی شایسته عشق انسان نیست مگر انسان کامل، فقط انسان کامل است که شایسته است معشوق انسانی دیگر واقع شود زیرا انسان کلی همان عالم کبیر و انسان جزئی همان عالم صغیر است» (شیرازی، ۱۳۹۴: ۳۶۴). در زمانی که نقاش به روشنی عشق انسان به انسان را به تصویر می‌کشد و به زیبایی این عشق را با عناصر تصویری لطیف می‌نماید و فلسفه از سویی دیگر، عشق انسانی را عشق لطیف و مجازی تفسیر می‌کند، می‌توان به صراحت در باب عشق میان دو انسان پرداخت. چنانچه اگر نقاش در این نگاره ناز و نیاز عاشق و معشوق را با عناصر طبیعت در پس زمینه و حرکات دست و نرمی بدن پیوند زده بود و در لباس و کالبد زن نشان‌هایی از عروج به عالم الوهی قرار نداده بود و فضایی معنوی بدان نبخشیده بود، این عشق در زمره عشق‌های حیوانی قرار می‌گرفت.

تمثال شاه‌عباس با یکی از بانوان، محمّد قاسم، حدود ۱۰۳۶ ه.ق. تمثال شاه‌عباس با یکی از بانوان (تصویر ۳)، اثر محمّد قاسم از شاگردان رضاعباسی است. محمّد قاسم در این اثر با گامی به جلو و دوری از ادبیات، صحنه عشق‌ورزی شاه را برگزیده است. شاه در سالی که دستور قتل فرزندش را صادر کرد، برای فراموشی راهی جز پناه بردن به می‌نداشت. در این نگاره، شاه بر درختی تکیه داده و با چشمانی مست به دوردست خیره شده است. بانو نیز پیاله‌ای دیگر به او تعارف می‌کند و در حقیقت ساقی است و کام‌گیری پادشاه از شراب توسط زن صورت می‌گیرد. شاه دست

جدول ۲. نشانه‌های تصویری در نگاره‌های دلدادها.

نشان‌های تصویری در نگاره	مراتب عشق از دیدگاه ملاصدرا	نام نگاره و نگارگر	تصویرنگاره
- رنگ طلایی زمینه و هم رنگ بودن تمامی عناصر اعم از درخت و میوه و ابر و برگ و... - عدم ارجاع به مکان حقیقی - باغ به عنوان استعاره‌ای از بهشت - عدم وجود خط افق تمثیلی از لامکان و لازمان - رنگ مکمل لباس عاشق و معشوق تمثیلی از یکی بودن	عشق حقیقی	عشاق، رضا عباسی	
- لمس کالبدها توسط یکدیگر - بردن دست عاشق به سمت لب معشوق (کامیابی) - ظرف شراب تمثیلی از بی‌خبری و مقام سکر - به بر گرفتن و بر زانو نشاندن تمثیلی از وصال	عشق مجازی نفسانی		
- وصال - کام‌جویی	عشق مجازی حیوانی		
- باغ به عنوان استعاره از بهشت - آسمان لاجوردی بدون ستاره تمثیلی از فلک الافلاک - تجیر و انگشت گزیدن شاهد - وجود نیمه بالایی بدن معشوق در آسمان که استعاره از امر الوهی است - تشابه میان صورتگری زن و مرد - درخت جوان با برگ‌های سبز؛ تمثیلی از انسان سالک	عشق حقیقی	صحنه عاشقانه، محمدیوسف	
- حلقه زدن دست عاشق به دور کمر معشوق، - زانو زدن عاشق - رنگ سبز لباس معشوق استعاره از زن و ارتباط استعاری او با طبیعت و زندگی	عشق مجازی نفسانی		
- اشاره به تمایل زن و مرد به عشق ورزی	عشق حیوانی		
ندارد	عشق حقیقی	تمثال شاه‌عباس و یکی از بانوان، محمد قاسم	
ندارد	عشق مجازی		
- نگاه مست شاه به زن ساقی - جام شراب - زبان بدن پیکره‌ها - پرداخت در جزئیات لباس پادشاه و معشوق - پرداخت واقع‌نمایانه در بافت درخت کهنسال - درخت کهنسال و فضا در حالت پائیزی است که تمثیلی از پست بودن عمل عشق است - توجه به زیبایی‌های صوری در معشوقه - هر دو پیکره دارای سن و جنسیت هستند - ریش نمادی از قدرت زمینی پادشاه	عشق حیوانی		

جز عشق حیوانی در روابط او با بانوان، جست. در نگاره مورد بحث، نگاه پادشاه و قرمزی شراب و زبان بدن پیکره‌ها، عشق حیوانی را نمایان می‌سازند. عاشق به عشق مجازی و نفسانی نیاز به بریدن از خیلی چیزها ندارد، بلکه از واحد میل به واحد می‌کند،

نگارگری ایرانی در عصر صفوی که تا پیش از مکتب اصفهان طلایه‌دار تجسم عالم مثال و خیال بود، در این دوره به واسطه گفتمان غالب در زمان امکان آن را می‌یابد که واقع‌نمایی را بیش از پیش مدنظر قرار داده و صحنه تفرج شاهانه را جدای از هرگونه نمادگرایی عرفانی تجسم بخشید. ورود نقاشی‌های غربی به دربارهای ایرانی بر امکان چینی پرداختی افزوده و تلاش کرده نیاز به تجسم امر واقع را در زبان بصری کهن امکان‌پذیر سازد. بدین ترتیب می‌توان چنین نتیجه گرفت، همانگونه که در حکمت صدرایی عشق نفسی و عشق انسانی تقبیح نمی‌شود، هنر درباری نیز زمینه پرداختن به صحنه‌های عشق‌ورزی زمینی را ممکن می‌سازد و بدین طریق گفتمانی در هنر شکل می‌گیرد که زمینه‌ساز هنر واقع‌گرایانه قاجار در ادوار بعدی است.

پی‌نوشت‌ها

۱. نیکو، زیبا، از صفات خداوند.
۲. دوست دارنده زیبایی. ان الله جمیل یحب الجمال، خداوند زیبایی و زیبایی را دوست دارد.
۳. آفریننده، نوآورنده.
۴. آفریدگار.
۵. صورت کننده، شکل دهنده.
۶. آیه ۱۱۵ سوره بقره.

7. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831)

8. Heinrich Wölfflin (1864-1945)

فهرست منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۶)، رضا عباسی، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- امامی جمعه، سید مهدی، (۱۳۸۵)، فلسفه هنر در عشق‌شناسی ملاصدرا، چاپ اول، فرهنگستان هنر، تهران.
- بورکهارت، تیتوس، (۱۳۸۶)، مبانی هنر اسلامی، ترجمه امیر نصری، تهران، انتشارات حقیقت.
- تحویلیان، حسین (۱۳۸۷)، مکتب نقاشی صفوی اصفهان، سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.
- جلیلیان، مجیر، بهرامیان، آرمین، دهقان، نرگس، پوشاسب گوشه، فیض‌الله، (۱۳۹۷). امکان سنجی استفاده از الگوی تاریخ‌نگاری «روح زمانه» به عنوان روشی برای مطالعات تاریخ معاصر معماری ایران، نشریه جستارهای تاریخی، ۹ (۲)، ۱۷۱-۱۹۲.
- خامنه‌ای، سید محمد، (۱۳۸۴)، حکمت متعالیه و ملاصدرا، تهران، بنیاد حکمت اسلامی صدرا.
- زرین‌کوب، محمدحسین، (۱۳۶۴)، از کوچه زندان، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- سلیمانی، فاطمه، (۱۳۹۳). عشق طریقتی به سوی کمال انسانی، نشریه تاریخ فلسفه، ۴، ۳۵-۵۸.
- شایان‌فر، شهناز، حسینی، زهرا، (۱۳۹۴). شهود و سازگاری آن با تفکر فلسفی در حکمت متعالیه، دو فصلنامه علمی- پژوهشی حکمت صدرایی، ۱ (۵)، ۷۷-۸۶.
- شیرازی، صدرالدین محمد، (۱۳۹۴)، شراب سر به مهر، ترجمه و شرح اسفار اربعه، جلد ۷، چاپ اول، ترجمه و شرح محمدمسعود عباسی زنجانی، قم، مؤسسه انتشارات دارالعلم.

ولی عاشق به عشق حیوانی باید از کثیر ببرد و به واحد روی گرداند (شیرازی، ۱۳۹۵: ۳۵۲).

حال که هر سه نگاره به صورت کامل تحلیل شد، در «جدول ۲» به دسته‌بندی تمثیل‌های بصری پرداخته می‌شود تا ارتباط میان مراتب عشق از دیدگاه صدرایی با شمایلشناسی بصری نگارگران روشن شود.

نتیجه‌گیری

هدف این پژوهش بیان رویکردی مشترک میان بازنمایی عشق در نگاره‌هایی تحت عنوان دلدادگان بر بنیان مراتب عشق در فلسفه صدرایی بود و تلاش شد ریشه‌های این دیدگاه مشترک بر بنیان گفتمان غالب و روح زمانه عصر صفوی تبیین شود. در آرای عشق‌شناسی ملاصدرا، عشق مجازی، پل و پنجره‌ای است به سوی عشق حقیقی و این متحقق نمی‌گردد جز با استحسان و تمثیل که عاشق همه مظاهر عالم و اسماء الهی را در زیبایی صورت و ظاهر معشوق ببیند. در مطالعه زیبایی‌شناختی این آثار بدین نکته می‌توان رسید که هنرمند با هنر خویش، شاید به صورت ناخودآگاه سعی در به تصویر کشیدن این پنجره داشته و با بکارگیری نشانه‌های تصویری و بیان مفاهیم معنوی و نهفته در معنای نشانه‌های بصری، مانند مظاهر زیبای طبیعت، ترسیم خاص حالات پیکره‌ها، حضور در تفرجگاه و باغ، عشق عقیف انسانی را از عشق حیوانی و التذاذ جنسی صرف مجزا کرده و آن را طریقت و پلی به سوی عشق حقیقی بیان کند. سه نگاره موجود در این تحقیق مربوط به یک دوره زمانی و یک مکتب مشترک هستند، از این رو به لحاظ رنگ و استفاده از عناصر بصری شباهت‌هایی با یکدیگر دارند. در هر سه نگاره دو دل‌داده دارای جنسیت مکمل هستند؛ درخت که مظهری از طبیعت الهی و نمادی از انسان جوینده خدا است، آسمان نشان از عالم بالا دارد نمایان است. جام و صراحی شراب به عنوان واسطه‌ای در میان عشاق نمادی از مرتبه سکر و بی‌خویشی است. منظره و طبیعت یکی از تمهیدات نقاش برای نشان دادن لطافت عشق میان دو دل‌داده است. اما در نگاره نخست استفاده از تمهیداتی چون بی‌فام بودن زمینه، عدم وجود خط افق و استفاده از رنگ طلایی در زمینه، همچنین رنگ مکمل لباس عشاق، می‌تواند تمثیلی بصری از اتحاد عاشق و معشوق را در مرتبه عشق حقیقی نشان دهد. در نگاره دوم نیز آسمان لاجوردی و حضور معشوق در هیبتی زنانه به مثابه درختی تناور که معشوق بر آن چنگ زده، تمثیلی از انسان سالک و جوینده عشق حقیقی را تجسم می‌بخشد. در نگاره سوم اما، به رغم شباهت‌های ظاهری، تمثیلی برای این عشق حقیقی وجود ندارد و تنها به تجسم عشق زمینی پادشاه به عنوان یک حادثه تاریخی پرداخته شده است.

۲۹، ۵۹-۸۸.
نصیری، علی، (۱۳۸۶)، عشق مجازی و رابطه آن با عشق حقیقی از دید عرفان اسلامی، نشریه کتاب نقد، شماره ۴۳، ۵۷-۸۸.
نجاری، محمد، قوام، ابوالقاسم، (۱۳۹۶). نقالی گفتمان فرهنگ دینی در عصر صفوی واکاوی نقل دینی در منظومه زرین قبانامه، نشریه جامعه پژوهی فرهنگی، ۸ (۳)، ۱۳۱-۱۵۹.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1991), *Elements of Philosophy of Rich*, translated by: H.B Nisbet, edited by: Allen W.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1975), *The Philosophy of fine art*, translated by: F. Osmaston, New York: Hacker art books.

Wolfflin, Heinrich (1993), *Architecture as space*, London: Horizon press.

URL1: <https://www.metmuseum.org>

کاشانی، عبدالرزاق، (۱۳۷۲). ترجمه اصطلاحات صوفیه، یا، فرهنگ اصطلاحات عرفان و تصوف، ترجمه محمد خواجوی، تهران، مولی.

کنای، شیلا، (۱۳۸۹)، نگارگری ایرانی، چاپ دوم، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران، مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

لاهیجی، شمس الدین محمدبن یحیی (۱۳۸۵)، *مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز*، به کوشش محمدبرزگر خالقی و عفت کرباسی، چاپ ششم، تهران: انتشارات زوار.

لطفی، سهند (۱۳۸۶)، دگردیسی و پایایی در مرمت شهری، نشریه هنرهای زیبا، ۳۱: ۲۵-۲۹.

ناظری، حسینی، رزمخواه، (۱۳۹۷)، تحلیل چند نگاره از رضا عباسی با تأکید بر بانوی خیال پرداز بر مبنای آرای صدرالمتهین، نشریه مطالعات هنر اسلامی،



استاد: شیخی، علیرضا؛ و سواری، محمد. (۱۴۰۲). خوانشی عرفانی از گل و بلبل (مرغ) با اتکاء بر رسالات کشف الاسرار فی حکم الطیور و الازهار، رمز الریاحین، بلبل‌نامه و مثنوی گل و بلبل. رهپویه حکمت هنر، ۲(۱)، ۹۹-۱۰۷.
https://rph.soore.ac.ir/article_704859.html



دوفصلنامه رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooeye 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/>)

خوانشی عرفانی از گل و بلبل (مرغ) با اتکاء بر رسالات کشف الاسرار فی حکم الطیور و الازهار، رمز الریاحین، بلبل‌نامه و مثنوی گل و بلبل

علیرضا شیخی^۱، محمد سواری^۲

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۲۹ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۲۱ □ صفحه ۹۹-۱۰۷

Doi: 10.22034/RPH.2023.1983164.1025



چکیده

گل و بلبل، تجلی جلوه‌ای عرفانی از استحاله دینی در هنر ایران است که بیش از سایر موضوعات در کتاب‌آرایی جولانگاه نگره‌های هنرمند و مکاتب فکری اوست. چنانچه شاعران با روایتی عاشقانه از داستان گل و بلبل - روایتی که در ادوار میانه ایران نزد عرفا و ادیبان مورد توجه قرار گرفت - در صدد بیان اندیشه برآمدند. نخستین بار عطار حکایتی مستقل از عشق بلبل به گل را در *منطق‌الطیر* آورده است و در ادامه این داستان در بلبل‌نامه و نزهت الاحباب و جوه صوفیانه آن مطرح می‌گردد. در بررسی داستان‌هایی که زبان حال الریاحین و مرغان است، نسخه عربی کشف الاسرار فی حکم الطیور و الاسرار و رمز الریاحین با قالبی مشابه به شرح و بسط زیبایی زیبارویان پرداخته‌اند ولی در بلبل‌نامه‌ها و خصوصاً مثنوی گل و بلبل از شیخ ابوعلی قلندر به وجه صوفیانه آن اشاره شده است. داستان‌های گل و بلبل روایت‌های عاشقانه بود که دستمایه نگره‌های صوفیانه قرار گرفت و بی‌دلیل نبود که بن‌مایه تمام این متون عارفانه از منطق‌الطیرها نشأت می‌گرفت. بلبل، مرغ سالکی بود که به منزل روح عاشق قلمداد می‌شد که در تلاش رسیدن به معشوقی دنیوی خود را به خار و آتش کشیده است و مورد مذمت دیگر رهروان حقیقت قرار می‌گیرد تا به سوی عشق حقیقی رهسپار شود. این پژوهش با بررسی جمله منظومه‌هایی که به گل و بلبل پرداخته است، در پی پاسخ به این پرسش است که جایگاه گل و بلبل در ادبیات عرفانی ایران در دوره اسلامی چیست و ویژگی مرغ سالک را چگونه می‌توان تبیین کرد؟ دستاورد این نگارش طبقه‌بندی رسالات با محوریت گل و مرغان در دو وجه زبان حالی و عارفانه در پی فهم معنی گل و بلبل است. این نوشتار ضمن بررسی نقاشی‌های گل و بلبل در برخی مرقعات کاخ گلستان توانست با اتکا به تعبیر مذکور، مرغ خواب را با بیان ادله ادبی تفسیر کند. این پژوهش با رجوع به منابع دست اول ادبی، جایگاه بلبل را شناخته و علت کاربرد فراوان آن را کنکاش می‌نماید. روش تحقیق توصیفی - تحلیلی است و در گردآوری منابع از روش کتابخانه‌ای استفاده شده است.

کلیدواژه‌ها: گل و بلبل، منطق‌الطیر، ابن غانم، رمز الریاحین، مرغ سالک.

۱. Email: a.sheikhi@art.ac.ir

۱. دانشیار دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران (نویسنده مسئول).

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، شهر تهران، ایران.

Email: savari.muhammad.ms@gmail.com

مقدمه

اشاره شاعران به عاشق و معشوق به سان زیبایی گل‌ها در قرون نخستین اسلامی مرسوم شد. «در شعر فارسی از آغاز تا اواخر قرن پنجم هجری که هنوز عرفان و تصوف به آن راه نیافته بود، در این دوره وصف شاعر عاشق پیشه از معشوق و اندام او تنها جنبه زمینی و ظاهری داشت و به طور کلی به دور از جنبه‌های روحانی و ملکوتی بود. وصف شاعران قرن سوم و چهارم هجری نیز از اندام معشوق برگرفته از عناصر طبیعت بوده است» (حجتی، ۱۳۷۶: ۱۳۴-۱۳۵). چنانچه در غزلیات حافظ کنکاش کنیم وی پنجاه و دو بار از ترکیب گل و بلبل بهره برده است که چنین قابل تبیین است؛ وجه صوری آن که بلبلی عاشق به گرد معشوق «گل سرخ» می‌نشیند، که نزد حکما وجهی عارفانه داشت. با قوت گرفتن تصوف در قرون میانه در ایران، عارفان گل را به معشوق ازلی و گاه در نگاه تنزیلی حضرت محمد مصطفی می‌دانستند و بلبل را به روح عاشق و سالک راه طریقت تعبیر می‌کردند. در بررسی رسالات با دو گونه سرایش روبه‌رو می‌شویم: یک گونه، زبان حال مرغان و ریاحین، و دیگری وجهی تمثیلی که کارکردی عارفانه داشته است. در این تقسیم‌بندی آثاری چون *بلبل‌نامه* منسوب به عطار و مثنوی «گل و بلبل» از شیخ ابوعلی قلندر که شرحی عارفانه از سلوک را به میان می‌کشد در زمره آثار تمثیلی صوفیانه قرار می‌گیرد و منظومه‌ای چون «*رمز الریاحین*» از رمزی در دربار شاه‌عباس ثانی و «*کشف الاسرار فی حکم الطیور و الازهار*» از عزالدین مقدسی در زمره آثار زبان حال است. جملگی آثار ذکر شده با اندک تفاوتی از نسخه *منطق‌الطیر* بهره برده‌اند، اگر توالی این گفتارها را بشود پی‌جویی کرد، در واقع این منظومات متأثر از زبان مرغانی است که با *رسالة‌الطیر* ابن‌سینا آغاز گردید، سپس رساله دیگری (*رسالة‌الطیر*) از احمد غزالی به نثر و ترجمه آن از امام محمد غزالی، *منطق‌الطیر* سنایی و *منطق‌الطیر* خاقانی و در آخر *منطق‌الطیر* عطار که کامل‌ترین شرح سفری عارفانه از زبان مرغان است. هدف از این پژوهش نمادشناسی عرفانی با اتکا به متون ادبی است؛ از این‌رو جایگاه گل و بلبل در *بلبل‌نامه*، *کشف الاسرار فی حکم الطیور و الازهار*، مثنوی *گل و بلبل* و *رمز الریاحین* چیست؟ هدف از انتخاب این چهار اثر بدین علت است که بتوان نحوه رویکرد شاعر را از حیث تمثیل عارفانه صوفیانه با یکدیگر تمیز داد.

روش پژوهش

رویکرد پژوهش، کیفی و در دسته تحقیقات بنیادین جای دارد و از منظر روش و ماهیت توصیفی تحلیلی است. پژوهش حاضر سعی دارد با طبقه‌بندی متون از حیث مفهوم به جایگاه عرفانی گل و بلبل دست یابد، به سبب کثرت در مضمون نزد شعرا، در جامعه

آماری خود به آثار می‌پردازد که «ویژگی شاخص» را دارا باشند. گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای و مشاهدات مجازی آثار موزه‌ای است.

پیشینه پژوهش

در بررسی‌های صورت گرفته در باب نسبت گل و بلبل می‌توان به جوادی‌پور (۱۳۸۳) در مقاله «زبان حال در گل و بلبل» اشاره کرد که در آن به بررسی منظوماتی با مضمون گل و بلبل می‌پردازد. مختاریان (۱۳۸۹) در مقاله «بلبل سرگشته»، به بررسی داستان پریان بلبل و رویش گل از خاک عاشق پرداخته است. جوکار و رضوانی (۱۴۰۰) در کتاب *نمادشناسی عرفانی گل و مرغ از منظر عزالدین مقدسی*، با اشاره به متن عربی کتاب *کشف الاسرار فی حکم الطیور و الازهار* به تطبیق استعاره‌های ادبی در اشعار فارسی در پی فهم نمادین گل‌ها در نظر عزالدین مقدسی‌اند. آنچه که پیش از این پژوهش به آن اشاره نشده است، جایگاه گل و بلبل نزد عارفان و ادیبان است. چنانچه پورجوادی به موضوع تمثیل در ادبیات عرفانی اشاره ندارد و در کتاب جوکار و رضوانی این موضوع شفاف نمی‌گردد که منظور از گل و بلبل از دیدگاه عزالدین مقدسی چیست و بن‌مایه فکری آن از کجا شکل می‌گیرد. اهمیت پژوهش بررسی متونی است که پیش‌تر نیز به آن اشاره نشده است. همچنین در این پژوهش بررسی از روی دو نسخه خطی *رمز الریاحین* موجود در کتابخانه و موزه ملک به شماره‌های ۰۰۴۵۸۸/۰۴/۱۳۹۳ و ۰۰۲۱۳۹۳/۰۴/۱۳۹۳ و نسخه کتابخانه مجلس به شماره IR10-19416 صورت گرفته است.

زبان حال در روایت گل و بلبل

مجلس زبان حالی، مجلسی است که در عالم معنی و در ساحت خیال برپا می‌شود. مجلسی است خیالی از همین مرغان، شاعر در عالم فکرت خود آن را خلق کرده است تا بتواند مقصود خود را از زبان حال ایشان بیان کند. داستان‌های نظیر آن را داستانهای زبانی می‌نامند که در مقابل داستان‌های تمثیلی است (پورجوادی، ۱۳۸۳: ۷۱). تفکر انتزاعی تناسخ در جانداری پنداری طبیعت با توجه به آرای گیاه تباری انسان می‌توانست بنیان‌های تصاویری ذهنی در ناخودگاه شاعران ایرانی رقم بزند که «تصاویر جدیدی از ارتباطات انسان و گیاهان را در قالب تشابه اشکال نباتی به اندام‌های انسانی» است. زمردی آن را «تناسخ تصویری» خطاب می‌کند (زمردی، ۱۳۸۷: ۱۹۸). در گام نخست برای شناخت این دست روایات باید به *منطق‌الطیر* خاقانی (۵۲۰-۵۹۵ هـ.ق) اشاره داشت. در نسخه خاقانی در هر مورد شخصیت حیوانی خود آن مرغ مطرح است (مرغ اسم عام است)، بلبل همان

موجودات به گوش تو خواهند رسانید اسرار خود را، چنانچه به هر یک از موجودات به دیده تحقیق نگریم، هر موجودی به هستی آفریدگار خویش معترف است.

اشاره گل سرخ

هر کجا شکفته‌ام خارها را در پیرامون خود دیده‌ام و زخم ایشان را بر تن خویش آزموده‌ام و اینک خون من همچون خون سیاوشان است. در آن هنگام که در جامه جمال خویش آرمیده‌ام، ناگهان به دست یکی از بینندگان چیده می‌شوم مرا در شیشه‌های گلابگیری نهند و گذاشته شوم. تنم در سوزش و دلم در تپش و اشکم بر رخساره تا آنگاه که از من گلاب گیرند و عاشقان بدین گونه خواستار بقای من شوند و لقای من بگویند (ابن غانم، بی‌تا: ۵۰)، چنانچه مولانا در مثنوی خود می‌گوید:

بوی گل را از که جویم از گلاب (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۴۰).

اشاره هزارستان (بلبل)

نخستین آواز، آواز هزارستان بود: چون فصل بهاران در رسد مرا در بوستان‌ها سرگرم نغمه‌سرایی می‌بینند، چندان سرود می‌خوانم که به شادی درآیم و جام را به گردش، درآوردم و «می» نوشم، من از نغمه و ساغر خویش سرخوشم، بر شاخه درختان سماع می‌کنم. گویی گلها و جویبارها بربط و عود من اند. در این سرخوشی مرا بازیگر می‌نگری حال آنکه نغمه من نه از سر شادی که از فرط اندوه است، زیرا که هیچ گلستانی ندیدم مگر آنکه بر نابودی آن نوحه سر کردم و هیچ سبزه‌زاری به نظرم نیامد مگر آنکه بر زوال آن زار گریستم (ابن غانم، بی‌تا: ۷۵؛ شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۴۶).

سابقه زبان حال ریاحین در فارسی به آثار منوچهری و سابقه این گونه مجالس در عربی به گفت‌وگوی گلها در رساله ابوحفص بن بردالاصغر می‌رسد که در کتاب البدیع فی وصف‌الرابع اثر ابوالولید الحمیری درج شده است. چنانچه از متن پیداست روایت از زبان حال گل و بلبل است و بلبل از فراغ می‌نالد و گل سرخ از صفاتی چون عمر کوتاه، خارهای به دل نشسته، بر آتش نشستن و به دست گلابگیر افتادن یاد می‌کند، این شرح حال در روایت فارسی به کرات دیده می‌شود. مثنوی نزهت‌الاحباب منظومه منتسب به عطار است که داستان دلداگی بلبل به گل است چنانچه در دیباچه آمده است «در این حکایت عاشق و معشوق یعنی گل و بلبل و مناظره ایشان و اعتبار از طرفین چون به نظر حقیقت‌بنگری، اهل دنیا است و معیشت اینان» (نفیسی، ۱۳۲۰: ۱۴۷). داستان، روایت بلبل است که شرح فراق گل با صبا در میان می‌گذارد و صبا راوی آن دو می‌گردد. در مونس‌العشاق عمادالدین عربشاه یزدی (۷۸۱ ه.ق) منظومه‌ای در باب عشق و حزن به فرمان شاه می‌سراید که مجلسی از گل‌هاست که به زبان خود سخن گفته و

بلبل است و الباقی همینطور، درقصیده خاقانی مرغان با یک دیگر با زبان حال سخن می‌گویند. موضوع اصلی در اینجا مجلسی است در باغی آراسته که آن را با سیم مذاب آبیاری کرده، شمع گل اندر آن افروخته و انواع گلها در آن به جلوه‌گری پرداخته‌اند. مرغان چمن در آن مجلس گرد آمده و به بحث می‌پردازند. هر یک گلی را به زیبایی و برتری نسبت به دیگران می‌ستاید. گل به طور مطلق در نظر نیست بلکه گل سرخ محمدی مراد است. قمری سرو را به زیبایی می‌ستاید که در تمام فصول سرسبز و پایدار است، در حالی که گنبد گل به اندک بادی بر باد تواند رفت. گل سرخ از عرق تن حضرت محمد^(ص) به وجود آمده و به همان سبب هم به آن گل محمدی گویند. سپس خاقانی با مدح و ثنای پیامبر^(ص) و تکریم و تعظیم او سخن را به پایان می‌آورد.

مرغان چو طفلکان ابعدی آموخت
بلبل الحمدخوان گشته خلیفه کتاب

گرچه همه دلکشند از همه گل خوب تر
کو عرق مصطفاست وان دگران خاک و آب (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۰۷)

خاطر خاقانی است مدح گل مصطفی
ز آن زحش بی حساب هست عطا در حساب (همان)

در روایت خاقانی بلبل الحمدخوان گشته خلیفه‌الکتاب را همان زندواف می‌توان دانست، مولایی زندواف را بلبل و هم در معنی زرتشت یا امام معنی کرده است (مولایی، ۱۳۸۰: ۷۷) که در ادبیات شاعران ایرانی آن را گوینده هزارستان می‌دانند و به گفته هنینگ زندواف واژه‌ای سغدی به معنای سرودگوی یا مرغ آوازخوان (بلبل) است (Henning, 1939: 104-105). همچنین در دو جا خاقانی گل سرخ را بدین سبب برتر می‌داند که از چکیدن عرق پیامبر در معراج پدید آمده است و این سفر معنوی با سفر مرغان تشابه ایجاد می‌کند. اگرچه خاقانی زبان حال گلان را به نمایش درآورده اما وجه مشترک همه این مجالس را وحدت وجود می‌توان دانست چنانچه که می‌گوید:

کعبه که قطب هدی است معتکف است از سکون/ خود نبود
هیچ قطب منقلب از انقلاب (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

کشف‌الاسرار فی حکم‌الطیور والازهار

نسخه کشف‌الاسرار فی حکم‌الطیور والازهار مقدسی به زبان حال ناطق است که در آن مؤلف به رمزگشایی از زبان گل‌ها و مرغان می‌پردازد. به ظن او اگر چشم بصیرت گشوده شود و آینه ضمیر صفا یابد و به گوش بیداری خویش بشنوی، هر موجودی از

ملکوتی سؤالی هستی‌شناسانه‌ای نزدش شکل می‌گیرد. می‌شنیدیم کز زبان فصیح/ذره‌ذره همی کند تسبیح. از گمشده خود (سر خدا، حق و حقیقت) سراغ می‌گیرد، اما گل‌ها قادر به پاسخ نیستند و در آخر جواب خود را از بلبل می‌گیرد. می‌گوید: آنچه می‌شنوی، از من نخواهد بود و حقیقت حق است که از زبان وی جاری می‌شود (شاه داعی، ۱۳۳۹: ۱۲۸-۱۸۳).

پس ببین تا زمن چه می‌آید
بی‌من از من سخن چه می‌آید (بیت ۲۸۱۱).

این پاسخ عرفانی بیان توحید و بر نظریه وحدت وجود استوار است که در عالم وجود هیچ کس جز خدا نیست و انسان در حقیقت، وجودی نیست و همه‌چیز اعتباری است.

در تجلی است خود به خود پیوست
با وجودش کسی دگر کی هست (بیت ۲۸۱۶)

گل و بلبل در ادبیات صوفیانه

تصوف در ایران را می‌توان به دو شاخه تقسیم کرد: عابدانه و عاشقانه. شاعرانی چون عطار، مولوی، شیخ محمود شبستری، شمس مغربی و عین القضاات را می‌توان ذیل تصوف عاشقانه خانقاهی مطرح کرد و سنایی و اوحدی مراغه‌ای را به تصوف عاشقانه شاعرانه نسبت داد.

از آثار مشهور عطار، همانا «منطق الطیر» اوست. سیمرغ همان سی مرغ است که در عین کثرت موجود واحدی می‌باشند. به عبارتی در آنجا اعداد و ارقام ارزش خود را از دست می‌دهند. وحدت و یگانگی جای همه‌چیز را می‌گیرد. این تمثیل نزد صوفیان قرن ششم متداول بوده و وارد متن فرهنگ صوفیان می‌شود. اجتماع مریدان به گرد پیر در خانقاه و پیروی از احکام و رعایت آداب بی‌ربط نیست. تا قرن پنجم «صوفیان اگر چه در باطن جمع بودند، ظاهراً متفرق و بیشتر متمایل به سفر بودند تا حُضر» (پورجوادی، ۱۳۵۵: ۱۲). این تجمعات صوفیان با تجمع مرغان شباهت داشت. نخستین سفر عارفانه را به آدم نسبت داده و گویند سفر ریاضتی است که عارف بدان می‌پردازد. سالکان که می‌خواهند قدم در راه تصوف بگذارند برای استغفار از عصیان و گذشته خود به مانند پدرشان آدم باید سفر کنند (عبادی، ۱۳۴۷: ۲۷). بن‌مایه منطق/طیر عطار را باید قدری پیش‌تر در رساله/طیر ابن سینا و غزالی‌ها کنکاش کرد. ابن سینا جمعی را از سالکان را با عنوان «برادران حقیقت» خطاب و به نصیحت آنان می‌پردازد. «قال: وایلمک اخوان الحقیقة باثا و تضاموا و لیکشفن کل واحد منکم لایخیه الحجب عن خالصة لبه لیطالع بعضکم بعضاً و لیکمل بعضکم بعضاً» (سهلان ساوی، ۱۳۹۱: ۹). برادران حقیقت را برای کسب معارف در جهان به سفر تشویق می‌کند وقتی باهم

بلبل از روی گل مست گشته است. در مثنوی جمشید و خورشید سلمان ساوجی (۷۷۸هـ.ق) شاهزاده در مجلس انسی از گل و بلبل و ریاحین حضور به هم می‌رساند. در آنجا نیز گل سرخ به کوتاهی عمر خود اشاره کرده و بلبل بر آن تأکید می‌کند:

نخست آمد گل صدبرگ در پیش
زر آورد می‌گوینده با خویش
ز دلتنگی دمی خود را برون آر
به می‌خوردن نشاطی در درون آر
دمی با دوستان خوش باش و خندان
که دنیا رباقی نیست چندان
تو این صورت که بینی بسته بر هم
فرو ریزد زهم چون گل به یکدم

در مثنوی جمال و جلال، جلال از عشق جمال با گله‌ها به مناظره می‌نشیند و به زبان حال سخن می‌گوید که چه کسی عاشق‌تر است.

من که معشوق بلبل زارم
رونق بستان و گلزارم

ز آتش عشق دوست تاب شوم
رنگ‌بگذارم و گلاب‌شوم (نزل‌آبادی، ۱۳۸۲: ازبیت ۱۸۹۹ تا بیت ۱۹۱۰).

رمز الریاحین

مثنوی محمد هادی بن حبیب‌الله در زمان شاه‌عباس ثانی در وصف باغات اصفهان سروده و به مذمت گل‌ها از یکدیگر می‌پردازد. پیش‌تر فخرالدین مبارک‌شاه مروردی (۶۰۲ هـ.ق) صاحب ریح‌التحقیق در قصیده‌ای در مدح ملک سیف‌الدین در مجلسی از فصل بهار باغ را وصف می‌کند که گل‌ها با زبان حال سخن می‌گویند.

در آخر توصیف گل‌سرخ، رمزی از این گفت‌وگوی مابین گله‌ها، زیباترین گل (گل شاه‌عباسی) را «شاه‌عباس ثانی» توصیف می‌کند:

بمدح شاه دین عباس ثانی
که دارد دولت صاحبقرانی
گل روی شه صاحب قرآن است
که چون خورشید یکتای جهان است

بلبل عاشق زار است که خار گل بر تنش می‌رود و ابجدخوان است که مترادف بلبل الحمدخوان در شعر خاقانی است. این ویژگی پیش‌تر در مثنوی چهار چمن شاه‌داعی شیرازی (۸۱۰ هـ.ق) نیز به کار رفته و به نظر پورجوادی متأثر از کشف‌الاسرار ابن غانم است. مثنوی چهار چمن، قهرمانی چون شوق دارد که نزد گله‌ها می‌رود، با زبان حال با آنها سخن می‌گوید. او با دیدن عالم

«یاأيتها النفس المطمئنة ارجعي إلى ربك راضية مرضية» بگویند که چرا آمدید، باز گردید. لکن گویند چرا شمارا خواندید، ملک چرا شمارا برداشتید و بیاوردید؟ و این بلاد، بلاد قربت و دارالملک کبریا و عظمت است. جواب بروفق سؤال و سؤال برقدر جذبات ملک. «جذبه من جذبات الحق توازی عمل الثقلین». هر که را حوصله فهم این سخن‌ها و نکته‌ها نباشد. گو عهد تازه کن و بطور مرغان در آی و [در] آشیان مرغان مقام کن و آسایش دوجهان طلب کن تا سلیمان صفت گردی، زبان مرغان بیاموزی که «علما منطق الطیر»، که زفان مرغان، مرغان دانند. و تازه کردن عهد به تازه کردن باطن است از جمله آلودگی و خبائث و طهارت ظاهر از جمله نجاسات و احداث. پس از آن ملازم اوقات نماز باش و زبان را جز به ذکر حق مگردان که خلق یاد خواب غفلت اند یا بیدار ذکراند و بر کشیده حق‌اند که «فاذکرونی اذکرکم» و اگر در خواب غفلت‌اند رانده‌اند که «نسوالله فنسیهم» ... هر که بیدار ذکر گشت قرین سلطان شد که «أناجلیس من ذکرنی» و هر که در خواب غفلت ماند (غزالی، ۱۳۵۵: ۳۴).

چنان می‌توان تبیین کرد که احمد غزالی از حقیقت مطلق و ذات عشق در سوانح از عنوان مرغ ازل یاد می‌کند (غزالی، ۱۳۶۸: ۲۲).

حکایت بلبل نزد عطار

پیش از آن‌که داستان بلبل نامه مطرح شود باید از حکایت بلبل در منطق الطیر عطار یاد کرد. نزد عطار مرغان نماد رهایی و بازگشت روح به اصل و منشا خود هستند. حکایت بلبل و سخن گفتن او به زبان حال از قرن هفتم به بعد مرسوم شد و نخستین حکایتی که درباره عشق بلبل سروده می‌شود، از عطار است. هنگامی که مرغان به سوی سیمرغ سفر می‌کنند، نخستین مرغی که عذر می‌آورد بلبل است که از عشق خود به گل سخن می‌گوید و هدهد دانا وی را مذمت می‌کند. «از میان پرندگان بلبل مظهر آن دسته از صوفیان است که حق تعالی را در مظاهر جمالی او می‌بینند و نظر بازند. برای اینان عبور از این مظاهر و رسیدن به ذات حق امری است ناممکن» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۱۷۴).

بلبل نامه

بلبل عاشق گل می‌شود و ناله‌های عاشقانه او پرندگان دیگر را آزار می‌دهد. پرندگان شکایت نزد سلیمان پیامبر می‌برند. مجلسی در حضور وی تشکیل می‌شود و او باز را نزد بلبل می‌فرستد. بلبل نزد پیامبر حاضر می‌شود و محاکمه صورت می‌گیرد. بلبل با سرسختی از خود دفاع و شاکیان را مغلوب می‌کند و عقابت با نصایح هدهد آرام می‌گیرد. سراینده سوز دل خود را از زبان بلبل بیان کرده و بلبل تمثیلی از خود اوست که در مشغله دنیای مادی از هم جنسان

جمع می‌شوند یافته‌های (دانش) خویشتن را خالصانه تقسیم کنند تا سبب رشد و کمال یکدیگر گردند. اجتماع برادران حقیقت و منادی حق می‌توان گفت «آشنایی جان‌ها سبب گردآمدن تن‌ها می‌شود» (تقی، ۱۳۸۷: ۸۶، ۸۷ و ۸۹).

ابن سینا می‌گوید: «قال الشيخ: تجرعوا الذعاف یعثوا واستحبوا الممات تحيوا و طيروا و لا تتخذوا و کرا ینقلبون الیه فان مصیدة الطيور اوكارها و ان صدکم عوز الجناح فتلصصوا تظفروا فخير الطلائع ما قوى علی الطیران» (سهلان ساوی، ۱۳۹۱: ۱۸). ساوی، پریدن را عبارت از قبول فیض از ملکوت و قطع کردن علاقه از آنچه مانع کسب سعادت انسان می‌شود می‌داند (سهلان ساوی، ۱۳۳۷: ۱۶۴). مقام پرندگی نزد ابن سینا مقام بریدن از تعلقات است تا روحی تازه در درونش متولد شود و حیات روحانی خود را با وجود داشتن قید حیات آغاز کند. در رساله الطیر امام محمد غزالی و احمد غزالی مرغان باهم اتفاق دارند و در پی پادشاه خویش عزیمت می‌کنند در مسیر سخت چنان ناامید می‌شوند که به قدر بی‌قدری خود واقف آیند پس مورد توجه قرار می‌گیرند. در بخش نخست رساله، سفر روح و نقشه راه، تبیین می‌گردد. سپس جنبه عملی تصوف آغاز و اعمال لازم برای طی طریق مطرح می‌شود و به خواننده توصیه می‌گردد به صفت مرغان درآید و به ذکر حق قیام کند. احمد غزالی از حقیقت مطلق و ذات عشق گاهی از عنوان مرغ ازل یاد می‌کند. رساله غزالی‌ها نخستین صورت عرفانی این حکایت و رساله فارسی احمد غزالی اولین اثر فارسی است که در تمام آن داستان نقل شده است و ترجمه روان از گفتار امام محمد غزالی است.

امام محمد غزالی «أتری هل کان بین الراجع الی تلک الجزیره و بین المبتدی من فرق؟ انما قال جننا ملکنا من کان مبتدئا. أمانن کان راجعاً الی عیشه الاصلی، «یا ایها النفس المطمئنة ارجعی الی ربک»، فرجع بسماع النداء کیف یقال له لم جنت. اذاقیل: لمحت؟ فیقول لمدعیت، لایل فیقول لم حملت الی تلک البلاد؟ وهی بلاد القربه. والجواب علی قدر السؤال والسؤال علی قدر التفقه والهموم بقدر الهمم. فصل من یرتاع لمثل هذه النکت فیلجد العهد بطور الطیریه وأریحیه الروحانیة. وکلام الطيور لا يفهمه الامن هومن الطيور، و تجدید العهد بملازمة الوضوء و مراقبة أوقات الصلاة و خلوة ساعة للذكر، فهو تجدید العهد الحلو فی غفلة؛ لابد من أحدا لطریقین: «فاذکرونی اذکرکم»، أو «نسوا الله فنسیهم»، فمن سلك سبیل الذکر: «أناجلیس من ذکرنی»، ومن سلك سبیل النسیان: «ومن یعش عن ذکر الرحمن نقیض له شیطاناً و هوله قرین» (غزالی، ۱۳۵۵: ۴۹).

احمد غزالی: این سخن که «مارا به حضرت ملک آمدم» از کسانی درست باشد که ابتدا بدین حضرت آیند. اما آنکس که از آشیانه ملک پریده باشد و به ندای ملک باز آنجا می‌آید که

اصل حقیقت خود و کائنات را پی ببرد، وی به زبان روح، انسان را از او داشتن آرزوی عاشقانه در قلب خود و ایجاد صفات حسنه در خود تلقین می‌کند. چنانچه تفهیمی آن را شرح مثنوی گل و بلبل چنین تبیین می‌کند: «الف: روح میان انسان و خدا وسیله و به منزله قاصد است: مرحبا! ای قاصد طیار ما/ می‌دهی هر دم خبر از یار ما ب: هدف آفریش روح، شناختن ذات حق است از طریق شناختن صفات حق: آفریده حق مرا از نور ذات/ تا شناسم ذات او را از صفات ج: روح انسان را به راه راست راهنمایی می‌کند و او را به مرتبه عین الیقین می‌رساند: مرحبا! ای را هنمای راه دین/ از توروشن شد مرا چشم یقین» (ابوعلی قلندر، ۱۹۷۹: ۳۲).

هرچه آید در نظر از جز و کل

بوم صحرا، بلبل بستان و گل

عارفان را نقش چه زیبا، چه زشت

صورت هنریک و بد را خودنوشت

مرغ و ماهی و مور و مار و شیر و ببر

چشمه حیوان و باران، برق و ابر

گوهر جان مطلع انوار اوست

معدن دل مخزن اسرار اوست (ابوعلی قلندر، ۱۹۷۹: ۸۷-۸۸).

شیخ ابوقلندر متأثر از مثنوی معنوی مولانا جلال الدین محمد بلخی (مولوی) و منطق الطیر عطار نیشابوری بوده است و تشابهات آن قابل تبیین است. اما آن‌چه مثنوی گل و بلبل را در راستای مثنوی معنوی مولوی قرار می‌دهد نه فقط از لحاظ ویژگی‌های فنی بلکه اشاره به ویژگی‌های عرفانی نهفته در ابیات است، در باب تشابه فنی این دو مثنوی چنین می‌توان اشاره داشت که در بحر رمل مسدس مخدوف (فاعلاثن فاعلاثن فاعلن) سروده شده است. برخی ابیات در هر دو مثنوی در بحر رمل مسدس مقصور (فاعلاثن، فاعلاثن، فاعلان) نیز آمده است. شیخ ابوقلندر از ابیاتی چون مولوی فرمود نشیدی مگر/ سنگ گر می‌بود، می‌کردی اثر بهره برده است، همچنین چنانچه آغاز هر دو مثنوی با روح آغاز می‌شود، مولوی آن را «نی» و شیخ ابوقلندر آن را «بلبل» خطاب می‌نماید. نقطه عطف در هر دو مثنوی اشاره به وحدت وجود (همه اوست) است که نمادشناسی گل و بلبل را نزد ما هویدا می‌کند. شیخ ابوقلندر می‌نویسد:

چون گشایی چشم ای اهل یقین

هر طرف تابان جمال یار بین

اوست پیدا و نهان و آشکار

جلوه‌ها کرده است در هر شی نگار

هرچه بینی در حقیقت جمله اوست

شمع گل و پروانه و بلبل خود اوست

خود احساس رمیدگی می‌کند. بلبل سیمرغ را به تنهایی و خلوت نشینی مذمت می‌کند. سپس از شاهین و پس از آن از طوطی که شاید تمثیلی از شاعران مدیحه‌سرایان باشد، بلبل طوطی را مقلد می‌داند که از سخن که در ورای آینه است و به علم غیر کسبی یا عالم لدنی اشاره کند که علم مختص انبیا است و آن را از عقل فعال می‌آموزند. مراد شاعر از زبان حال در آنجا همان چیزی است که در اصل صوفیه با آن زبان دل می‌گفتند. از طاووس نماینده محبوب شاه، و سرانجام از لاشخور که نماد کهنه‌پرستی است. در آخرین بخش مجلس، هدهد، مظهر شیخ عارف و مقدس ظاهر می‌شود. هدهد چنین پاسخ می‌گوید که اگر بلبل عاشق است، باید در عشق بسوزد و دم نیاورد و اگر به راه حق می‌خواهد برود باید از عقل برهان استفاده کند چنانچه سالک رونده با عقل و برهان می‌تواند به اعتقادات صحیح در توحید برسد.

برو در عاشقی می‌سوز و می‌ساز

نکن راز دل خود پیش کس باز

حدیث عشق اگر چه هست شیرین

ولی مردم به برهان گشته ره بین

و در آخر بلبل نزد هدهد دانا شکست می‌خورد:

ز هدهد بلبل عاشق زبون شد

ز عشق گل به یک ره سرنگون شد

در این منظومه عارفانه صوفیانه مطالب تصوف عاشقانه (دیدار نخستین و به دنبال آن دوری و هجران عشق، بحث عشق و عقل، شرط پیری و مرشدی) در ضمن یک داستان عاشقانه بیان شده است. نقطه عطف این داستان هنگامی است که در مذمت بلبل توسط سلیمان بلبل می‌گوید از شراب عشق نوشیده است شرابی که یک جرعه از آن را به حلاج دادند و او مست شد و اناالحق گفت و سلیمان از شنیدن آن متأثر گشت و مرغان را نکوهش می‌کند.

مثنوی گل و بلبل

مثنوی گل بلبل، متنی از اهل تصوف با صفاتی اخلاقی است. شیخ ابوعلی قلندر رموز و نکات مهم تصوف و اخلاق را در این مختصر به صورتی در آورده که خواننده در فهم و ادراک مطالب به هیچ اشکالی روبه‌رو نمی‌شود. در بخش نخست سالک «روح» را با خطابه‌های گوناگون مخاطب کرده برای پیمودن راه طریقت از او راهنمایی می‌خواهد و در بخش دوم روح، به سخن در می‌آید و پرسش‌های سالک را پاسخ می‌دهد و سلسله پاسخ‌های سوالات را تا آخر مثنوی ادامه می‌دهد. شیخ در بیان رموز روح آن را بلبل باغ کهن خطاب می‌کند که رسیدن انسان بر منزل مقصود و دانستن و بدست آوردن هدف آفرینش خود، بدون توسل روح امکان پذیر نیست و انسان فقط با توجه داشتن به روح می‌تواند

چنانچه مولوی از گل و بلبل برای یک نسبت عارفانه استفاده می‌کند و می‌گوید:

جزو کل نی جزوها نسب به کل
نی چو بوی گل که باشد جزو گل

به موجب این تقریر بیت ثانی که متضمن است بر ذکر لطف سبزه و لطف گل در تحت منع باشد، یعنی جزوها جزو گل نیست و نه مثل بوی گل و نه مثل لطف سبزه، و اگر گفته شود که این بیت در تحت منع نیست بر این تقدیر معنی چنین باشد که جزوها مثل بوی جزئی است حقیقتی ندارد، بلکه جزئیت از روی مجاز است، مثل جزئیت لطف سبزه و لطف گل. حاصل آنکه اگر جزوها را جزئیت با گل از روی حقیقت بودی انکار در اصل نبودی، لیکن عقل بی تعمق این معنی را مسلم نمی‌دارد (لاهوری، ۱۳۸۱: ۲۳۶).

بحث: بلبل؛ مرغ سالک، روح عاشق و خواب محمود

چنانچه بررسی شد گل سرخ از قطره عرق حضرت محمد در سفر معراج می‌روید. این سفر معنوی بن مایه عارفان قرارگرفت تا مقامات طیور را به عرصه قلم درآورند. مرغان را به روح سالک در طلب معرفت تشبیه می‌کنند، از جمله مرغان بلبل است که مورد توجه قرار می‌گیرد، اما نسبت این روح عاشق با سالک چه نسبتی دارد:

در سوانح امام محمد غزالی چنین بیان می‌شود که «او مرغ خود است و آشیان خود، ذات خود و صفات خود است، پر خود است و بال خود است، هوای خود است و پرواز خود، صیاد خود است و شکار خود است، قبله خود و مستقبل خود است، طالب خود است و مطلوب خود است، اول خود است و آخر خود، سلطان خود است و رعیت خود، صمصام خود است و نیام خود؛ او هم باغ است و هم درخت، هم شاخ است و هم ثمره، هم آشیان و هم مرغ» (غزالی، ۱۳۶۸: ۲۴). «وهذه الأجساد قفس الطیور واصطبل الدواب». اگر مرغ جان آشنا باشد چون آواز طبل «ارجعی» بشنود پرواز گیرد و بر بلندتر جایی نشیند. «اهتز العرش لموت سعد بن معاذ» از آن خبر می‌دهد و اگر -والعیاذ بالله- مرغ جان بیگانه بود و از جمله «اولنک کالانعام» رخت او از زاویه به هاویه برند» (غزالی، ۱۳۳۳: ۹۶). شاید از بهترین تعبیر را در این باب روزبهان بقلی (۵۲۲ هـ.ق) بیان می‌کند: «بدانکه روح بنی آدم چون در گل آدم نهادهند و عرایس ارواح در آن معادن محبوس کردند و ابواب قلوب به عوارض شهوات مسدود کردند از برای امتحان، تا آن مرغ قفس شکن به منقار هستی بند و زندان حوادث بشکنند و به هوای الوهیت برپرد و در بساتین مشاهده به اغصان ورد کفایت نشیند و به زبان بی‌زبانی درد هجران چهره یار با یار بگوید، پس اگر از عروق شهوات متلذذ شود محبوس

چهار دیوار طبایع آید و از طیران ازل باز ماند. بلی، اگر سر اشتیاق بدو درآید و سلسله مهر قدم بجنبانند و آن روح ناطقه از قفس جسم برآورد و در باغ ربوبیت بپراند، آن باشه قدس جولان کند در وجود ملکوت و نظاره کند در سراپرده جبروت و هیچ محلی نیابد خود را جزدست صیاد ازل که مرغان کوهسار عشق به رامه اجل بگیرد» (روزبهان بقلی، ۱۳۵۱: ۲۹) و در ابهرالعاشقین بر این نکته تأکید می‌ورزد: «حال این خسته دل، مرغی را ماند که در چمن باغ سعادت بر اغصان ورد دولت ترنمی می‌کرد و از راه عافیت در هوای انس و حریت پرو بالی به نعت تسبیح و تهلیل می‌زد و بر جویبار انس عبادات لآلی ذکر می‌سفت و هر ساعتی در هوای انس با مرغان مقدس در فضایی روزگار راه معرفت می‌برد ... این چنین عندلیبی خوش سرای با چندان هزار نوای ناگهان در دام دامیار امتحان افتاد و بامید دانه دیدار در خارستان گلستان رخسار آن نگار ماهروی ملازم بزم درد او ماند» (روزبهان بقلی، ۱۳۴۹: ۵۵). سهروردی با بیانی دیگر میان مکالمه مرید و مراد می‌گوید: «شیخ را گفتم که رقص کردن بر چه آید؟ شیخ گفت جان قصد بالا کند همچو مرغی که خواهد که خود را از قفس بدر اندازد. قفس تن مانع آید. مرغ جان قوت کند و قفس تن را از جای برانگیزاند. اگر مرغ را قوت عظیم بود، پس قفس بشکند و برود و اگر آن قوت ندارد سر گردان شود و قفس را با خود می‌گرداند. باز در آن میان آن معنی غلبه پدید آید، مرغ جان قصد بالا کند و خواهد که چون از قفس نمی‌تواند جستن، قفس را نیز با خود ببرد؛ چندان که قصد کند یک بدست بیش بالا نتواند بردن. مرغ قفس را بالا می‌برد و قفس باز بر زمین می‌افتد» (سهروردی، ۱۳۴۸: ۲۶۴). جملگی براین موضوع تأکید دارند که باید از بند تعلقات رها شد (چنانچه بلبل در منطق/طیور توسط هدهد به سبب عشق به صورت مذمت می‌شود. بلبل به سمت غفلت و در خواب ماندن مورد نکوهش است، در نقاشی‌های گل و مرغ، بلبلی خواب بر ساقه گل سرخ نشسته است، که به مرغ خواب معروف است، شهادتی در تفسیر خود مرغ را به روح تشبیه می‌کند اما دلیلی برای «حالت مشاهده» خواندن این وضع مرغ نمی‌آورد (شهدادی، ۱۳۸۴: ۱۰۶-۱۱۳). اگر بر اساس یافته‌ها بخواهیم تبیین کنیم، دو امکان وجود دارد، این که بلبل در خواب غفلت فرو رفته، چنانچه عرفاً مرحله اول را بقطه و توبه بدانند که مقام اول در راه سلوک الی الله است. چنانچه هجویری می‌گوید: «توبه بیداری از خواب غفلت و دیدن عیب و حالی و چون بنده تفکر کند اندر سوء احوال و قبح احوال خود و از آن خلاص جوید» (هجویری، ۱۳۵۸: ۴۳۱). اما تفسیر نزدیک‌تر «خواب محمود» است، یکی از حالاتی که موجب انبساط خاطر و گشادگی دل عارفان و صوفیان یعنی خواب محمود است، چراکه انسان هر قدر در اقلیم حس، بیشتر بیدار و هوشیار باشد به همان نسبت از عالم غیر حسی (ملکوتی) غافل و خفته می‌ماند

جدول ۱. مرغ خواب متعلق به دوره زند و قاجار در مرقعات کاخ گلستان (منبع: نگارندگان)

		
گل‌سرخ و بلبل خواب، جلد لاک، فاقد رقم، ش.ث. خزانه: ۱۵۰۹	گل‌سرخ و بلبل خواب، گواش، فاقد رقم، ش.ث. خزانه: ۱۴۷۵	گل‌سرخ و بلبل خواب، آب مرکب، رقم کمترین محمد باقر، ش.ث. خزانه: ۱۶۴۴

مولانا خواب عارفان حق را به سان ناموس تعریف می‌کند که اگر با دانش و معرفت باشد عین بیداری است:

یقطه شان مصروف دقیانوس بود
خوابشان سرمایه ناموس بود
خواب بیداری است چون با دانش است
وای بیداری که با نادان نشست (دفتر دوم، بیت ۳۸ تا ۳۹).

به زعم فروزانفر: خواب برای صوفیه کلید و حلال مشکلات است که وقتی گرفتار مشکلی می‌شوند راه حل و رهایی را در خواب یافته‌اند... خواب در انواع گرفتاری‌های مادی و معنوی دستگیر سالک است (فروزانفر، ۱۳۷۰: ۶۳/۱).

شاید بتوان نقش مرغ خواب در نقاشی گل و مرغ را چنین تبیین کرد که بلبل یا مرغ سالک نقاش و شاخه گل، نشان معنویت دینی است که هنرمند آن را مدنظر قرار داده. نقاش چنانچه در رسالات آمده همچون بلبل خواب و از طریق جا مانده، اینجا به نوعی هنرمند مسلک خود چون فروتنی و شکست نفسی در ضمن آگاهی را در قالب تصویر بیان می‌نماید چنانچه پیش‌تر در رقم نقاشان صفاتی چون کمترین، اقل بندگان، مخلص، درویش، فقیر دیده می‌شد، احتمالاً هنرمند با بخواب زدی خود در عین هوشیاری به جهت آزادی در بیان و رهایی از اجبار و تعلقات در پی سلوک در اقلیم غیر محسوس است، گویی در جمع اغیار دُر گرانی (عشق حقیقی) نهان کرده است. (جدول ۱)

(ناصری، ۱۳۹۵: ۲۲۹). مولانا خواب را رهایی و آزادی مرغ روح از قفس جسم و رنج و محنت این جهان می‌داند:

خواب بردش، مرغ جانش از حبس رست
چنگ و چنگی را رها کرد و بجست
گشت آزاد از تن و رنج جهان
در جهان ساده و صحرای جان (دفتر اول، بیت ۲۰۸۹ تا ۲۰۹۲).

مولانا خواب را جزو صفات روحی اولیا و مردان خدا می‌داند که موقتاً از علایق مادی آزاد می‌شود:

خواب تو، آن کفش بیرون کردن است
که زمانی جانت آزاد از تن است
اولیا را خواب مُلک‌ست ای فلان
همچو آن اصحاب کُهِف اندر جهان
خواب می‌بینند و آن‌جا خواب نه
در عدم در می‌روند و باب، نه (دفتر سوم، بیت ۳۵۵۲ تا ۳۵۵۴).

مولانا خواب را اتصال به ذات احدیت هر چند موقتی می‌داند که ندهای غیبی توسط هائقی بر جان نازل می‌گردد:

سرنهاد و خولب بردش خواب دید
کامدش از حق ندا، جانش شنید
آن ندایی کاصل هر بانگ و نواست
خودند آن است وین باقی صداست (دفتر اول، بیت ۲۱۰۶ و ۲۱۰۷).

نتیجه‌گیری

سفر معراج پیامبر بن مایه روایت داستان‌های عارفانه گشت، سفر معنوی که سلوک و گذر از دنیای فانی و قدم در وادی عشق و مراتب آن در نزد عارفان تعبیر و تفسیر می‌شد. حکما در این باب رسالاتی را نوشتند تا بن مایه منطق الطیر قرار گیرد که بهترین آن به روایت عطار به رشته تحریر درآمده است. اگرچه پیش از عطار، رساله الطیر ابن سینا و غزالی و منطق الطیر سنایی و خاقانی نوشته شده بود، اما اثر او فصل مشترک از هر چهار اثر بود، منطق الطیر عطار هم روایتی عاشقانه هم روایتی عارفانه هم نکات صوفیانه را در بر می‌گرفت. تنها اشتراک همه مکاتب و مشارب، اعتقاد به وحدت وجود بود که اساس طریقت و تصوف و مشارب و مکاتبی است که از آنها مشتق شده‌اند و به‌خوبی در کلام عطار هویداست. در منطق الطیر سنایی و خاقانی تعداد مرغان به هزاران نمی‌رسد و تعدادی معدود است. آن هم نه از همه انواع بلکه آنهایی که جایشان در باغ و راغ و چمن است و عاشق و ستایشگر زیبایی‌های سبزه و چمن و ریاحین‌اند. مسئله آنها نیز مربوط به خودشان نیست. بلکه می‌خواهند زیبایی زیبا را از میان آن همه گل که هر یک به نوعی جلوه‌گری و عطرافشانی می‌کنند، انتخاب نمایند. این خاصیت در رمزالریاحین و کشف الاسرار فی حکم الطیور و الازهار ابن غانم نیز درک و استنباط می‌شود. در منطق الطیر عطار مرغان به سان یک سالک، روح عاشق قدم در وادی سخت می‌گذارند. حکایت بلبل و عشق او به گل سرخ که نمادی از عشق دنیوی است در منطق الطیر سرآغاز داستانی است عاشقانه که در بلبل‌نامه و نزهت الاحباب بدان بسط و گسترش می‌دهد و پایه‌گذار چند قرن داستان عاشقانه صوفیانه نزد عارفان بعد از خود می‌شود. گل نزد عطار صورتی است فانی و صفاتی چون زیبارو، عمر کوتاه، افتاده زیر پا، همنشین خار و در آتش گلابگیر که پیش از این نزد شاعران مطرح بود را با خود دارد؛ اما بلبل عطار گاه زبان و حال خود عطار است. اما بارزترین ویژگی آن مرغ سالک و روح عاشق است. نزد دیگر عارفان این صفت متصور است، بلبل گاه هزار داستانی است که از زبان حق سخن می‌گوید، الحمدخوان، ابجدخوان و زندوفاست. بلبل که نماد تعلقات به عشق زمینی است به ظن عارفان باید روح عاشقی باشد که قفس جان بشکافد و از این تعلقات رهایی یابد تا بتواند به عشق حقیقی برسد این وجه عارفانه و صوفیانه باز نمودش در نقاشی گل و مرغ، مرغ خواب است که حالت مشاهده دارد.

فهرست منابع

- بقلی شیرازی، روزبهان (۱۳۵۱). رساله اقدس و غلطات السالکین، به سعی جواد نوربخش، تهران: خانقاه نعمت الهی.
- _____ (۱۳۴۹). عبر العاشقین، به سعی جواد نوربخش، تهران: خانقاه نعمت الهی.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۵۵). داستان مرغان متن فارسی رساله الطیر خواجه احمد غزالی به انضمام رساله الطیر امام محمد غزالی، تهران: انجمن شاهنشاهی فلسفه ایران.
- _____ (۱۳۸۳). زبان حال در گل و بلبل، همایش بزرگداشت نصرالله پورجوادی، دوره ۱، ۵۹-۱۵۶.
- تقی، شکوفه (۱۳۸۷). دو بال خرد: عرفان و فلسفه در ساله الطیر ابن سینا، تهران: مرکز.
- خوشنویس زاده، احمد (۱۳۶۲). مجموعه از آثار فریدالدین عطار نیشابوری (پندنامه و بی‌سرنامه)، تهران: سنایی.
- داعی شیرازی، نظام الدین محمود بن حسن (۱۳۳۹). کلیات شاه داعی شیرازی، به کوشش محمد دبیرسیاقی، تهران: معرفت.
- سهروردی، یحیی بن حبیب (۱۳۴۸). مجموعه آثار فارسی شیخ اشراق شهاب الدین یحیی سهروردی، بتصحیح و تحشیه و مقدمه حسین نصر؛ مقدمه و تجزیه و تحلیل فرانسوی هانری کربن، تهران: ایران‌شناسی انیستیتی فرانسوی پژوهش‌های علمی در ایران.
- سهلان ساوی، عمر (۱۳۳۷). الرساله السنجریه، به تصحیح دانش‌پژوه، تهران: _____ (۱۳۹۱). رساله الطیر ابن سینا، تهران: نورمحب.
- شیخ شرف الدین ابوعلی قلندر پاتنی پتی (۱۹۷۹). مثنوی گل و بلبل، نسخه خطی به تصحیح و تحشیه و مقدمه ساجدالله تفهیمی، لاهور.
- عبادی، قطب الدین ابوالمظفر منصور ابن اردشیر (۱۳۴۷). التصنیف فی احوال المتصوفه، صوفی‌نامه، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- عزالدین بن عبدالسلام بن غانم المقدسی (بی‌تا). کشف الاسرار فی حکم الطیور و الازهار، مقدمه علاءالدوله محمد، قاهره: دارالفضیله.
- غزالی، احمد (۱۳۳۳). مکاتیب فارسی غزالی (فضایل الانام من رسایل حجه الاسلام)، به تصحیح و اهتمام عباس اقبال، تهران: دانشگاه تهران.
- _____ (۱۳۶۸). سوانح، به اهتمام هلموت ریتز، تهران: نشر دانشگاهی.
- لاهوری، محمدرضا (۱۳۸۱). مکاشفات رضوی در شرح مثنوی معنوی، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: رضا روحانی، تهران: سروش.
- مولایی، چنگیز، (۱۳۸۰). «زندوفا»، نامه فرهنگستان، ش ۲، ۷۷-۸۳.
- نفیسی، سعید (۱۳۲۰). جست‌وجو در احوال و آثار فریدالدین عطار نیشابوری، تهران: اقبال.
- هجوری الغزنوی، ابوالحسن علی بن عثمان الجلابی (۱۳۵۸). کشف المحبوب، تهران: طهوری.
- Henning, W.B., (1939). Sogdian Loan-Words in Persian, BSOAS, pp. 93.



استناد: کاکاوند، سمانه. (۱۴۰۲). بازتاب منازل سلوک در آینه دنگاره «درویش پیر» و «سالک جوان» از نگاره‌های عمارت هفت‌تَنان عصر زندیه. رهیویه حکمت هنر، ۲(۱)، ۱۰۹-۱۱۸.

https://rph.soore.ac.ir/article_704858.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



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/>)

بازتاب منازل سلوک در آینه دنگاره «درویش پیر» و «سالک جوان» از نگاره‌های عمارت هفت‌تَنان عصر زندیه

سمانه کاکاوند^۱

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۲۷ □ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۴ □ صفحه ۱۱۸-۱۰۹

Doi: 10.22034/RPH.2023.1982975.1024



چکیده

اسناد تصویری به عنوان منابع مصور دست اول در هر دوره‌ای قابل توجه بوده و بیانگر الگوهای فکری و اندیشه در ادوار گوناگون است. از این حیث نقاشی‌های دیواری برجای‌مانده از عصر زندیه در بنای هفت‌تَنان شیراز حائز اهمیت بوده و گویای اطلاعات و ویژه‌ای از مضامین و بن‌مایه‌های ادبی و عرفانی رایج در دوره یادشده است. این پژوهش سعی دارد دنگاره از آثار موجود در تکیه هفت‌تَنان را از منظر رمزشناسی عرفانی مورد خوانش قرار دهد. به نظر می‌رسد دو نگاره عمارت یادشده به منزلی از وادی‌های هفت‌گانه سلوک اشاره دارند. آلات، ادات و پوشاک درآویش در تصاویر به راهبری پژوهش کمک می‌کنند. تبیین جایگاه کشکول و تبرزین، منتشا و پوشاک رابطه‌ای معنادار با موقعیت ایشان در مسیر سلوک دارد. دنگاره از نقاشی‌های دیواری بنای هفت‌تَنان شیراز از آثار عصر زندیه نمونه‌های مطالعاتی پژوهش حاضر هستند. تحقیق از منظر ماهیت و روش توصیفی و تحلیلی بوده و با عنایت به هدف پژوهش در دسته تحقیقات نظری جای دارد. اطلاعات گردآوری‌شده حاصل مطالعات کتابخانه‌ای و ثبت مشاهدات میدانی بوده و چارچوب نظری ملهم از نظریه بازتاب ویکتوریا الکساندر است. نتیجه مقاله گویای بازتاب مراحل طلب، معرفت و فقر و فنا در نگاره‌های مورد پژوهش است. من‌تشا، چننه، چوب‌دستی، کشکول و تبرزین نشانه‌هایی مهم در انتقال معنا لحاظ شده‌اند. به‌عبارتی دیگر اشیاء و ادوات یادشده بر تعلق سالکان به مسیر سیر و سلوک دلالت دارند. تشابه بسیاری میان علائم و نشانه‌ها در هر دنگاره دیده می‌شود با این تفاوت که من‌تشا، بوق شاخی و حلقه در نگاره درویش سالخورده دیده نمی‌شود و در نگاره درویش جوان تبرزین وجود ندارد.

کلیدواژه‌ها: زندیه، نقاشی دیواری، هفت‌تَنان، منازل سلوک.

مقدمه

شیراز عصر زندیه به گواهی متون مکتوب و سفرنامه‌ها محل زندگی پیروان ادیان و آیین‌های گوناگونی بوده است. از جمله ویلیام فرانکلین به این مسئله اشاره دارد که تمامی اقلیت‌های مذهبی اعم از زرتشتیان، یهودیان، ارمنیان و چند شعبه از مسلمانان مانند اسماعیلیان و صوفیان در دوره کریم‌خان از آزادی برخوردار بوده و در نهایت آسودگی و راحتی خیال به سر می‌بردند و مذهب شخص کریم‌خان کوچک‌ترین تأثیر در دیگران نداشت (فرانکلین، ۱۳۵۸). «کریم‌خان زند... پادشاهی مهربان است و به خوبی حکومت می‌کند؛ او نسبت به اتباع مسیحی نظر مساعدی دارد، خدا او را حفظ کند و کامیاب گرداند!» (گزارش کارملیت‌ها از ایران، ۱۳۸۱: ۱۰۴). به همین سبب صوفیان و درویش نیز جایگاهی خاص داشته و تکاپایی از جمله چهل‌تنان و هفت‌تنان بدان‌ها اختصاص یافته بود. این مقاله مضامین عارفانه دונنگاره درویش پیر و جوان که در برخی متون به سعدی و حافظ یا سعدی و شاه‌عباس نیز منسوب هستند، را در بستر نظریه بازتاب مورد کندوکاو قرار می‌دهد. هدف از این پژوهش رهیافتی از نظام تصویری دو نگاره درویش پیر و جوان در ارتباط با مقامات سیر و سلوک عرفانی خواهد بود. به نظر می‌رسد نشانه‌ها و نمادهایی در قالب ادات و آلات صوفیان در نگاره‌ها دیده می‌شوند که با جایگاه ایشان در مسیر سیر و سلوک ارتباط دارد. چنته، چوب‌دستی یا من‌تشا، کشکول و تبرزین، کلاه چند ترک و ردایی خاص چگونه در تبیین مقام ایشان در راه سلوک مؤثر واقع می‌شوند؟

روش پژوهش

بخشی از اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و قسمتی دیگر حاصل ثبت مشاهدات میدانی نمونه‌ها است. روش تحقیق توصیفی - تحلیلی بوده و پژوهش حاضر سعی دارد مطالعه موردی دונنگاره از میان نقاشی‌های دیواری عمارت هفت‌تنان شیراز را به فرجام رساند. این مقاله در دسته پژوهش‌های کیفی جای دارد و با توجه به هدف، در ردیف تحقیقات بنیادی نظری می‌گنجد.

پیشینه پژوهش

منابع و مأخذهای گوناگونی پیرامون عقاید و آداب درویش به رشته تحریر درآمده است. از سویی دیگر در خصوص وادی‌های سلوک نیز منبع موجود است؛ اما تحلیل نشانه‌های خاص و ادات درویشی موضوع رسالات و مقالات اندکی بوده است. بلخاری‌قهی (۱۳۹۴) فصل هشتم کتاب «مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی» را به تجلی نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی اختصاص داده و این منبع در تفاسیر عرفانی و حکمی آثار هنر اسلامی مفید خواهد بود. شایسته فر و شهبازی (۱۳۹۴) در مقاله «زیبایی‌شناسی

بصری و مفهومی نقاشی‌های رنگ‌روغن بقعه هفت‌تنان شیراز» به توصیف مضامین نگاره‌های تکیه هفت‌تنان پرداخته‌اند. در این میان ویدن‌گرن (۱۳۹۳) کتابی به رشته تحریر درآورده که به خرقة‌ی درویشان و دلّی صوفیان می‌پردازد. این کتاب برخی نشانه‌ها مورد پژوهش قرار داده ولی تنها ایران مدنظر نویسنده نیست و نگاهی تطبیقی به گنوسیان، درویش و صوفیان دارد. امینی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای به بررسی تطبیقی تابلوی آقابزرگ شیرازی نقاش دوره قاجار و تطبیق آن با دیوارنگاره‌های عمارت هفت‌تنان شیراز پرداخته است. مقاله نامبرده تحلیلی فنی بر نقاشی‌های عمارت هفت‌تنان شیراز و بررسی روند تأثیرات بر نمونه‌های قاجاری دارد. کاکاوند و موسوی‌لر (۱۳۸۷) در پایان‌نامه «بررسی و تحلیل زیبایی‌شناسانه پنج مجلس عمارت هفت‌تنان شیراز» به‌طورکلی پس از توصیف نگاره‌های پنج‌گانه عمارت هفت‌تنان، اصول زیبایی‌شناسی ایران اسلامی را در ساختار مجالس، پی گرفته‌اند. سیف (۱۳۸۵) در کتابش دیوارنگاره‌های هفت‌تنان را برای مخاطبان نوجوان توصیف و معرفی نموده است. کرین (۱۳۸۳) به ارتباط رنگ و مقامات عرفانی اشارات دقیقی دارد. برخی پژوهشگران در مقالات، پایان‌نامه‌ها و کتاب‌ها تحقیقاتی پیرامون هفت‌تنان انجام داده‌اند. شاید به‌طور مستقیم نتوان منابع مرتبطی با موضوع پیش‌رو یافت؛ اما خوشبختانه با یافتن و کاوش در آراء حکمی اندیشمندانی چون نجم‌الدین کبری، علاءالدوله سمنانی، شیخ اشراق، ابوحنان توحیدی و روزبهان بقلی شیرازی به تدریج مبانی فکری ایرانی اسلامی بستر مناسبی جهت تحلیل آثار هنر اسلامی شده است. مقاله حاضر با تشخیص نمادها و عناصر بصری دلالت‌گر بر عقاید صوفیانه و عرفانی سعی در اثبات بازتاب منازل سلوک در دונنگاره از نقاشی‌های عمارت هفت‌تنان شیراز دارد.

چارچوب نظری: رویکرد بازتاب

رویکرد بازتاب نه ابداع الکساندر بلکه حیطه تخصصی پژوهش‌های وی است. نظریه یا رویکرد بازتاب در تفکر و اندیشه جامعه‌شناسانی دیگر هم جای داشته است. «یکی از نظریه‌های بازتاب ریشه در مارکسیسم دارد که معتقد است فرهنگ و ایدئولوژی هر جامعه (روبنا)، روابط اقتصادی (زیربنا) آن را بازتاب می‌دهد» (الکساندر، ۱۳۹۰: ۵۵). بر اساس رویکرد بازتاب آثار هنری، همانند آینه‌ای جامعه معاصر خود را بازتاب می‌نماید. «رویکرد بازتاب بر این ایده استوار است که هنر همواره چیزی درباره جامعه به ما می‌گوید» (الکساندر، ۱۳۹۰: ۵۴). البته همان‌طور که آینه تنها بخشی از واقعیت‌گزینش شده موردنظر را در چارچوب قاب خویش باز می‌تاباند، آثار هنری نیز بخشی از جامعه را به نمایش می‌گذارند. بر اساس این تئوری، هنرها واقعیت را به رمز برمی‌گردانند و آنچه را در جامعه وجود دارد به صورتی

«کریم‌خان مردی متدین و مقتید به آداب و مراسم مذهبی بود و حتی به تقلید از پادشاهان صفوی در ایام محرم به برگزاری مراسم عزاداری می‌پرداخت؛ خاصه آن‌که معروف است، تعزیه‌داری و نوحه‌خوانی ماه محرم به شیوه‌ای در عصر قاجار اوج گرفت به زمان وی مربوط می‌شود. بدیهی است که اخلاص عقیدتی کریم‌خان موجب توجه عمومی نسبت به او می‌شد» (شعبانی، ۱۳۸۶: ۱۵۵).

برخی کتاب‌ها هم از عدم تعصب وی در امور مذهبی نوشته‌اند: «کریم‌خان مرد متظاهری نبود. او هرگز نکوشید تا با تظاهر به دین‌داری، بر میزان محبوبیت خود بیفزاید. تمام کارهای مذهبی او، کارهایی بودند بی‌شائبه. بردن نام امام‌ها بر روی سکه‌ها و این حقیقت که کریم‌خان بناهای اسلامی شیعی زیادی ساخته و مرمت کرد، نشان می‌دهد که او شیعی مذهب بود» (رجبی، ۱۳۵۲: ۱۳۶). ویلیام فرانکلین از اروپاییانی است که در عصر زندیه به شیراز سفر می‌کند و می‌نویسد: «او [کریم‌خان] از نظر مذهبی متعصب نبود و همه اقلیت‌های مذهبی در زمان او در نهایت آسودگی و راحت خیال به سر می‌بردند و مذهب خود او کوچک‌ترین تأثیری در وضع دیگران نداشت» (فرانکلین، ۱۳۵۸: ۳۰۶؛ رجبی، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

یکی دیگر از سیاحتی‌ها که در اواخر دوره زند به ایران سفر کرد سر جان ملکم انگلیسی است که او هم از تمامی خصایص کریم‌خان به نیکی یاد می‌کند اما در برخی عقاید بسیار متفاوت با فرانکلین است که یکی از وجوه اختلاف آنها مسئله مذهب کریم‌خان است که ملکم در این باره می‌نویسد: «کریم‌خان فرایض دینی را کاملاً به‌جا می‌آورد» (رجبی، ۱۳۸۹: ۱۱۷). درحالی‌که در این زمینه فرانکلین می‌نگارد: «اعتقاد و ایمان کریم‌خان سطحی بود» (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۲۱۸). نکته مهم اهمیت عارفان در نزد کریم‌خان زند بوده است: «کریم‌خان دستور داد برای هریک از قبور [هفت‌تنان]، سنگی به درازای ۳۶۰ سانتی‌متر و پهنای ۷۸ سانتی‌متر بتراشند. کنار قبور، عمارتی ساخته شد که ایوانش از دو طرف اتاق‌هایی دارد برای سکونت درویش‌ها و کسانی که به زیارت این مکان می‌آیند» (رجبی، ۱۳۸۹: ۱۳۶).

نقاشی در عصر زندیه

از اواخر دوره صفوی کم‌کم نقاشی ایرانی دچار تغییرات شد و اقداماتی نوگرایانه صورت گرفت که در این باره نظرات و آرای متفاوتی وجود دارد برخی معتقدند که وجود سفیران، مشاوران و دیگر افراد فرنگی در ایران موجب نفوذ سبک اروپایی در نقاشی ایرانی شد. برخی سفر محمد زمان به اروپا را سرآغاز تحولات ساختاری نقاشی سنتی ایران می‌دانند و بعضی وجود نقاشان ارمنی در جلفای اصفهان را که جهت دیوارنگاری بنای کلیسای

نمادین و رمزگونه به نمایش می‌گذارند. بنابراین شکل هنر متأثر از قواعد زیباشناختی است، درحالی‌که، محتوای آن از جامعه نشات گرفته است. این محتوا ارزش‌ها، اعتقادات و به‌طورکلی ایدئولوژی و ایدئولوژی‌های موجود در جامعه را شامل می‌شود. در این رویکرد عقیده بر این است که هنر حاوی اطلاعاتی درباره جامعه است. ویکتوریا الکساندر معتقد است که هنر آینه جامعه است یا هنر به‌واسطه جامعه مشروط شده و تعیین می‌یابد. الکساندر بر این باور است که اثر هنری به‌هرحال اطلاعاتی در رابطه با جامعه معاصرش به ما می‌دهد. «رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر شامل تحقیقات متنوع و گسترده‌ای است که فصل مشترک تمامی آنها این باور است که هنر آینه جامعه است» (الکساندر، ۱۳۹۰: ۵۵).

تاریخ زندیه (۱۲۰۹-۱۱۶۳ ه.ق/ ۱۷۹۶-۱۷۵۰ م)

روی کار آمدن کریم‌خان در اوضاع ناامن نیمه دوم سده دوازدهم هجری در ایران و پی‌ریزی دورانی آرام، این برهه را شاخص می‌نماید. در سال ۱۱۶۰ ه.ق با مرگ نادرشاه افشار مدعیان قدرت به انگیزه دستیابی به تاج‌وتخت پا به میدان گذاردند. یکی از آنان کریم‌خان، رئیس طایفه لک زند، از طوایف لر، بود. کریم‌خان به همراه دو سردار دیگر به نام‌های ابوالفتح خان و علی مردان خان بختیاری اتحاد مثلی تشکیل دادند و توافق نمودند کریم‌خان بر تخت سلطنت بنشیند. در خصوص اصل و نسب کریم‌خان زند مورخان بسیاری نوشته‌اند: «اینان (طایفه زند) در زمره طوایف لک زبان به شمار می‌آیند. اینان با شبانی روزگار می‌گذرانند و احياناً در زمان شاه‌عباس اول از دامنه‌های زاگرس به حوالی پری و گمازان در نزدیکی ملایر کوچ داده‌شده‌اند» (شعبانی، ۱۳۸۶: ۱۱۶). برخی محققان نیز احوالات آنان را به‌طورکلی بیان نموده‌اند و بعضی منابع نیز طایفه زند را از گُردها دانسته‌اند. از آن جمله: «از دیگر قبایل زاگرس که از جانب خراسان به موطن خویش در سلسله جبال بازگشتند قبیله زند بود. قبیله زند یک اقلیت قومی دام‌پرور بود که زمستان را در دشت‌های همدان می‌گذرانند و مرکز آنان در روستاهای «پری» و «گمازان» در حومه ملایر بود. آنها را به گونه‌های متفاوت یا از لرها یا از اکردا برمی‌شمارند: هر دو گروه لر زبان و گُرد زبان در این اواخر مورد توجه قرارگرفته‌اند، اما اعظم شواهد و قرائن بر این دلالت دارند که ایشان از قبایل شمالی لر یا لک می‌باشند؛ که محتملاً و در اصل از مهاجران گُرد بوده‌اند» (اوری و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۰۹). به هر ترتیب باوجود منابع گوناگون، قصد بر شرح مطول تاریخ نیست و به همین بسنده می‌شود.

وضعیت مذهب در دوره کریم‌خان زند

با استناد به منابع موجود ایل زند پیرو آیین تشیع بودند.

اندیشه و یا به‌طور کلی خفقان بر جامعه حاکم بوده است، به‌تدریج عزلت‌نشینی و تصوّف و عقاید صوفیانه اوج گرفته است. به‌طور مثال پس از حمله مغولان تصوّف در قرن هفتم هـ.ق و هشتم به‌حد اعلای خود رسید و در اواخر دوره صفویه و با سقوط اصفهان و حمله افغان‌ها، سپس شرایط خاص عصر نادری در دوره افشاریه و شدت گرفتن جنگ‌ها و خونریزی‌ها و بعد هم جدال‌های برخاسته از مسئله جانشینی نادرشاه افشار، زمینه‌ساز اوج‌گیری دوباره عرفان و صوفی‌گری در عصر کریم‌خان زند شد.

در این دوره فرقه‌های متفاوتی از صوفیان مشغول فعالیت بوده‌اند که از آن میان چند سلسله بیشتر رشد و نمو کردند. در دوره زندیه تصوّف نیز مثل شعر و ادب عصر تجدید عهد با گذشته اسلامی یا احیاء سنت‌های قدیم بود. «از اواخر صفوی بازار تصوّف در ایران از رونق افتاد و به روایت ریاض السیاحه قریب هفتادسال پس از انقراض صفویه کشور ایران از فقر و طریقت خالی بود و اسم طریقت را گوش کسی شنیده و چشم احدی اهل فقر را ندیده مگر چند کسی از فقرا در مشهد مقدّس از طریقه نور بخشی و چند نفر در شیراز از سلسله ذهبیه که آن‌هم در زوایای گمنامی بودند. اما آمدن سید معصوم علی‌شاه دکنی از هند به ایران بار دیگر نام تصوّف را بر زبان‌ها جاری ساخت و به آن رونق بخشید» (عمید زنجانی، ۱۳۶۶: ۴۵۴).

در بین تمامی فرقه‌ها، دو شاخه نعمت‌الهی و ذهبیه رونق بیشتری گرفتند که آنها چیزی از تصوّف گذشته را در اقوال و احوال مشایخ جدید اعاده کردند. قطب‌الدین نیریزی و معصوم علی‌شاه دکنی دو تن از سرمداران صوفیان در این عصر بودند. قطب‌الدین نیریزی سلسله ذهبیه را از رخوت و فترت عهد صفوی که آن را تا حدی در محدوده‌ای از محترفه و اهل بازار مخصوص کرده بود، بیرون آورد. اما پایه‌گذار سلسله ذهبیه را شیخ رکن الحق و الملة و الدین خواجه ابواسحق ختلائی (متوفی سال ۸۲۶ هجری) دانسته‌اند. پیروان این طریقه شیعی دوازده‌امامی می‌باشند و به همین جهت چون با دشمنی فقیهان روبه‌رو نگردیدند از اواخر صفویه تجدید حیات نمودند.

سید قطب‌الدین محمد تبریزی شیرازی در فارس شهرتی بسزا کسب کرد و خلیفه وی آقا محمد هاشم شیرازی نیز در زهد و مجاهدت صاحب‌مقام و اعتبار گردید. سلسله ارشاد و این فرقه طبق روایات توسط «سری سقطی» و «معروف گرخی» به امام رضا^(ع)، امام هشتم شیعیان دوازده‌امامی، می‌رسد. یکی از مشایخ مشهور طریقه ذهبیه کبرویه رضویه که در برخی منابع بدان اشاره شده است، آقا محمد هاشم درویش شیرازی است که وی پسر یغما از عارفان نامدار قرن دوازدهم بوده است. او در سال ۱۱۰۹ هجری در شیراز متولد شده و در سال ۱۱۹۹ وفات یافت و مدفن او در بقعه حافظیه است.

وانک به ایران آمده بودند، بی‌تأثیر نمی‌داند. اما نکته حائز اهمیت، تأثیر هنر ایرانی از عناصر نقاشی اروپایی است و این نفوذ از اواخر دوره صفوی شروع شده و در شکل‌گیری مکتب نقاشی افشاریه و زندیه تأثیر مستقیم داشته است. چراکه نقاشان عصر زند شاگردان هنرمندان عصر صفوی بوده‌اند. به‌طور مثال تک‌چهره‌نگاری که تا پیش از دوره صفویه فقط در نگاره سلطان حسین بایقرا اثر کمال‌الدین بهزاد باقی مانده بود از اواخر دوره صفویه بسیار دیده می‌شود. به‌علاوه تا قبل از این مقطع زمانی، سایه و روشن از خصوصیات نقاشی ایرانی محسوب نمی‌شد؛ اما از این‌پس به‌تدریج شاخصه‌های نگارگری ایرانی دگرگون شد. به‌طور مثال رعایت علم مناظر و مراپا از آن جمله بود. باین‌حال در طول ادوار افشاریه و زندیه وفاداری به سنت نسبت به گرایش به هنر غربی بیشتر بود. در دوره زندیه چشم‌اندازها، مناظر و دورنمایی نقاشی شد که هنرمند سعی در القاء واقع‌نمایی داشته ولی نتیجه فاصله بسیاری با نمونه‌های منظرپردازی غربی داشت؛ اما با این توضیحات، در دوره زندیه باوجود پرسپکتیو و سایه‌روشن بازمه مشخص است که این آثار به دست هنرمندان ایرانی نقاشی شده است. به هر صورت از این زمان تا حدود سه قرن، هرگونه ردپای طبیعت‌گرایی در آثار ایرانی، تنها تأثیر نقاشی اروپایی فرض شده است. به‌این‌ترتیب نقاشی عصر زند را باید تا حدی ادامه نقاشی دوران صفوی دانست، اگرچه شکوفایی عصر صفوی را به خود ندید. «نقوش به‌جای مانده، به‌ویژه در نقاشی‌های دیواری، ادامه سبک مینیاتور را گواهی می‌دهد، با این تفاوت که مینیاتور عصر زند به‌شدت متأثر از «سبک شیراز» است» (وره‌رام، ۱۳۶۸: ۱۸۵). البته پیشرفت هنرمندان زندیه در نقاشی «گل و مرغ» مثال‌زدنی است و آثار خلق‌شده اعم از قلمدان‌ها، جلد آرایی، قاب آئینه‌ها گواهانی هستند بر این ادعا که مکتب گل و مرغ در نیمه دوم قرن دوازدهم هجری دچار تحول چشمگیری شد.

از نقاشان معروف عصر زند می‌توان به علی‌اشرف، میرزا حسن، میرزا احمد، آقا صادق، آقا باقر، آقا نجف و آقا زمان اشاره نمود.

تمامی نقاشی‌های دیواری تکیه هفت‌تنان موضوعاتی مذهبی و مضامینی عارفانه دارند. همان‌گونه که پیش‌تر اشاره شد، در دوره کریم‌خان زند تمامی ادیان و اقلیت‌های مذهبی از آزادی کافی برخوردار بوده‌اند که یکی از این گروه‌ها را، درویش و صوفیان تشکیل می‌داده‌اند. اما اطلاعی از این‌که درویش چه نقشی در اجتماع عصر زند داشته‌اند یا به سخنی دیگر نقش اجتماعی درویش در این دوره چه بوده است در دست نیست.

در بررسی تاریخ اجتماعی ایران خصوصاً تاریخ تصوف از طریق مطالعات تطبیقی می‌شود نقاطی مبهم را آشکار نمود و چنین فرض کرد که پس از ادواری که جنگ، عدم آزادی فکر و

و بعد از غسل، دفن کرده، رفتند و چون لباس خود را پوشیده و بیرون آمدم نه حجابی دیدم نه عمارتی و چون صبح شد مزار تازه را یافتم که آب بر آن پاشیده بودند و چون بعد از چند روزی دیگر، قبر تازه در پهلوی آن یافتم که آب بر آن پاشیده بودند و بعد از چند روز دیگری را، همچنین تا هفت قبر را دیدم...» (همان: ۱۱۹۸).

عمارت هفت‌تنان شیراز

از بناهای عصر زندیه است که در شمال آرامگاه حافظ در دامنه کوه تخت ضرابی یا کوه چهل مقام یعنی در قسمت زیرین کوهستان شمالی شهر شیراز واقع شده و وجه تسمیه آن مربوط است به وجود هفت آرامگاه از درویشی که هریک به این مکان آمدند و در این ملک سکنی گزیدند. کریم‌خان زند به احترام ایشان روی هرکدام سنگی بزرگ و بدون نوشتار نصب کرده است. عمارت هفت‌تنان از منظر معماری و آرایه‌ها و نقاشی‌هایش مشهور است.

نقاشی‌های ایوان ستون‌دار هفت‌تنان

علاوه بر وجود آرامگاه هفت‌تنان در حیاط عمارت و ایوان ستون‌دار با ستون‌های سنگی رفیع یکپارچه، وجود پنج نگاره در ایوان اصلی، بر اهمیت بنا می‌افزاید. مضامین پنج دیوارنگاره عبارت‌اند از:

۱. مجلس مقابل تالار در دیوار غربی درویشی را نشان می‌دهد که کشکول به دست و تبرزین بر دوش دارد.
۲. مجلس دوم در گوشه غربی دیوار شمالی است که حضرت موسی را در حال شبانی نشان می‌دهد.
۳. مجلس وسط دیوار شمالی داستان شیخ صنعان و دختر نصرانی را به تصویر کشیده است.
۴. مجلس چهارم که در گوشه شمال شرقی ایوان دیده می‌شود مربوط به داستان قربانی نمودن حضرت اسماعیل به دست پدرش حضرت ابراهیم^(ع) است.
۵. مجلس پنجم که بر دیوار شرقی نقاشی شده، درویش جوانی را نشان می‌دهد.

معرفی پیکره مطالعاتی

یکی از وجوه مهم بنای هفت‌تنان وجود نقاشی‌های دیواری در ایوان ستون‌دار بنا است.

نگاره موجود در دیوار غربی تالار درویشی را نشان می‌دهد که کشکول به دست و تبرزین بر دوش دارد (تصویر ۱) و نقاشی دیوار شرقی درویش جوانی را به تصویر کشیده است که کشکول خود را بر درختی آویخته است. همین‌طور وی چوب‌دست یا عصا نیز دارد (تصویر ۲).

هر دو نگاره به استناد اسناد اثر آقا صادق دوم از نقاشان عصر زندیه است.

در ارتباط با یافتن اسامی هفتن در این پژوهش سعی بسیار رفت لیک متأسفانه این هفت تن گمنام بوده‌اند. به هر ترتیب عرفان در دوره زند طرفداران بسیاری داشته است تا جایی که شخص شاه دستور ساخت بنای هفت‌تنان را می‌دهد و احترام بسیاری برای آنها قائل بوده است. اما به‌راستی ارتباط معناداری میان مضامین نقاشی‌ها، کاربرد بنا و داستان عارفانه هفت‌تنان وجود دارد. نقاشی‌ها بازتاب تفکرات عرفانی حاکم بر عصر زندیه است. زیرا در این دوره همگان عرفا را ارج می‌نهادند و مردم شیراز جهت طلب باران به بنای هفت‌تنان رفته و از عارفان خفته در این مکان استمداد همت می‌کردند. «گفته‌اند این هفت تن از اولیاء بوده‌اند و مردم در طلب باران و استجابت دعا در این مکان روند...» (حسینی فسایی، ۱۳۸۸: ۱۱۹۹). این موارد چون خاطره‌ای ازلی و بت‌های ذهنی بر اندیشه هنرمند، آقا صادق دوم، تأثیر گذارده و تمامی موضوعات عارفانه و مذهبی هستند. درحالی‌که در این دوره در سایر ابنیه و یا بر روی قلمدان‌ها و قاب آینه‌ها مضامین دیگری نیز نقاشی می‌شده است. به طور مثال در کلاه‌فرنگی یا همان موزه پارس که در عصر زند محل پذیرایی از سفیران خارجی و بیشتر امور تشریفاتی و محل سکونت شخص کریم‌خان بوده، نقاشی‌ها مربوط به تک‌چهره‌های کریم‌خان و میهمانی‌های اوست که نقاش به تصویر کشیده است. در بنای هفت‌تنان با اینکه نقاش می‌توانست هر پنج مجلس را به شخص کریم‌خان و به طور مثال جنگ‌ها، میهمانی‌ها و ... اختصاص دهد اما چنین نکرد و با آگاهی به موضوعات مذهبی و عارفانه پرداخته است.

هفت‌تنان

حسینی فسایی در کتاب فارسنامه ناصری مطالبی در مورد هفت‌تنان نقل می‌کند:

«روایت است مرد دین‌داری در دروازه استخر که اکنون دروازه اصفهان است، مشغول تغسل مردگان بود و اهل شیراز او را از اولیاء می‌شمردند گفته است شبی در منزل خود بعد از گذشتن ثلثی از شب، کسی در خانه‌ام را کوبید. گفتم: کیستی؟ گفت: مردی از ما نزدیک به مردن است بیا او را غسل بده گفتم: این وقت؟ گفت: بلی، پس از خانه‌ام درآمدم، جوانی که بر پیشانی او اثر عبادت بود دیدم، سلام کردم و گفتم: تنها نتوانم غسل دهم. گفت: دیگری هم هست، پس او برفت و من از پس او تا به دروازه رسیدم، چون دستش به در رسید بی‌کلید باز شد؛ با خود گفتم: البته در باز بود و برگشتم احتیاط نمودم در را بسته دیدم، تعجب نمودم و با او رفتم تا به مصلی رسیدیم، محوطه را دیدم، همان جوان را دیدم گفت: «بمان، ساعتی بمانم و چون گفت: الله داخل شدم دیدم جوان روی به قبله خوابیده و نیم خشتی زیر سر گذاشته و مرده است، متحیر شدم، ناگاه شش نفر حاضر گردیدند، کفن آورده و در غسل شریک شدند

که خود خطی عمودی را نشان می‌دهد. خط عمودی نمایانگر برافراشتگی، رشادت، مقاومت و استقامت است. خط قائم، خط با غروری است که همانا در این تصویر بر عزت نفس و استواری درویش می‌افزاید. «حرکت خط قائم از پایین به بالا، صعود به سوی آسمان و سبک شدن و پرواز است» (آیت‌اللهی، ۱۳۷۶: ۷۲).

به نظر می‌رسد که در این تصویر نیز جهت خط عمودی از پایین به بالا است. از آنجاکه جهت خط عمودی در این تصویر نیست، فرض می‌شود از پایین به بالا است. در مبحث اسفار اربعه که از سری بحث‌های فلسفی ملاصدرا است، صدر المتألهین سفرهای انسان را یا به عبارتی اهداف خلقت انسان‌ها را به چهار دسته تقسیم می‌کند. «اسفار اربعه یا اسفار چهارگانه عبارت‌اند از: ۱. سفر من الخلق الی الحق یا به اختصار سفر الی الحق؛ ۲. سفر من الحق الی الحق فی الحق یا به اختصار سفر فی الحق؛ ۳. سفر من الحق الی الخلق بالحق یا به اختصار سفر الی الخلق؛ ۴. سفر من الخلق الی الخلق فی الخلق بالحق یا به اختصار سفر فی الخلق» (رضایی تهرانی، ۱۳۹۳: ۵۰۲).

انسان‌هایی که وظیفه ارشاد و هدایت را دارند همانند پیامبران، امامان اولیاء و اوتاد از جانب خداوند مأموریت می‌یابند تا خلق را هدایت کنند که به نوعی مصداق سفر چهارم از سفرهای چهارگانه است. انسان‌هایی که از خلق به سوی حق مسافرت می‌کنند که مصداق خودشناسی است. حضرت علی^(ع) می‌فرمایند: «مَنْ أَعْرِفَ نَفْسَهُ فَقَدْ عَرَفَ رَبَّهُ». یا در جای دیگر فرموده‌اند: سودمندترین معارف خودشناسی است (خوانساری، ۱۳۸۴).

پوشاک و محفظه‌ها (چنته و جا قرآنی)

لباس درویش همان‌طور که در تابلو مشاهده می‌شود قسمت بیشتر آن مربوط به پیراهن اوست که از سه قسمت تشکیل شده است؛ لباسی سفید و پنبه‌ای که آستینی تنگ داشته و قد لباس تا زانوی درویش است. پرویز رجبی در کتاب کریم‌خان زند و زمان او در خصوص لباس عصر زند چنین می‌نویسد: «پیراهن مرد عامی از پنبه بود، که تاران روی شلوار آویزان بود» (رجبی، ۱۳۸۹: ۱۷۸). پیراهن سفید از کمر به پایین بسته است؛ علاوه بر آن یک بالاپوش که دکمه‌ای ندارد درویش بر تن دارد و بخش سوم لباس درویش روپوشی گشادتر و بلندتر از دو پیراهن دیگر است. این بالاپوش آستینی گشاد دارد و سرآستین آن مزین به رودوزی سنتی است. درویش کمر خود را با یک شال بسته است که این کار دو وجه دارد: جنبه ظاهری که باعث گرمابخشی در فصل سرما می‌شود. شال باعث بسته شدن جلوی لباس می‌شده است؛ اما وجه باطنی آن کنایه از کمر همت بستن است که دراویش با این کار خادم بودن خود به حق و خلق را نشان می‌داده‌اند. چنانکه در این باره حضرت حافظ سروده است:

در سفالین کاسه رندان به خواری منگرید

بازتاب سلوک عارفانه در نگاره درویش سالخورده

در نگاره نخست درویشی مشاهده می‌شود که شارب و محاسن سفید و بلندی دارد که دلالت بر سالخوردگی وی دارد (تصویر ۱). وارینگ دربارۀ این نگاره می‌نویسد: «بالای درهای تالار عکس شعرای مشهور سعدی و حافظ آویزان است... سعدی پیرمردی است محترم با ریشی سفید که در لباسی روحانی و بلند نشان داده شده است. در دست راست تبریزی از عاج و در دست چپ کشکول» (رجبی، ۱۳۸۹: ۱۳۷).

همان‌طور که ذکر شد تصویر اول دارای ترکیب‌بندی عمودی است. زیرا که مرکزیت تصویر توسط درویش نمایان شده است



تصاویر ۱ و ۲. بالا: درویش سالخورده، قرن دوازدهم هجری، اثر آقا صادق؛ سمت پایین: درویش جوان، قرن دوازدهم هجری، اثر آقا صادق (منبع: نگارنده).

ادوات یادشده مقام فقر را نیز یادآوری می‌کند. گرفتن کشکول و تبرزین به دست و راه رفتن در بین کوچه و بازار شهر، استعاره از زیر پا گذاشتن غرور و اعلام مقام فقر است. ظاهراً در قدیم کشکول علاوه بر این‌که ابزار آب نوشی و غذاخوری بوده است، درویش هرگونه مایحتاج خود را در آن قرار می‌داده است. از طرفی دیگر برخی بر این عقیده‌اند که کشکول نماد طبیعت پذیرا و انفعالی انسان و تبرزین عامل طبیعت فعال انسان است (تصویر ۶-الف). تبرزین دراویش ابزاری فولادی است که روی آن به نقوش و اشعاری مزین شده است (تصویر ۶-ب). کشکول هم معمولاً از جنس فولاد و برنج است. «افزون بر این به‌زعم نویسنده سه مرحله سیر، هر یک رموز مربوط به خود را دارند. رموز مرحله نخست یا سیر الی‌الله عبارت‌اند از رموز بیداری، دعوت حق (لااله الا الله، محمد رسول الله)، اتحاد (سیمرغ)، ذکر (کشکول، تبرزین و پوستین، چننه) و...» (ستاری، ۱۳۷۲: ۱۴۵).

صورت درویش نیز دلالت بر مقام فقر دارد. به اعتقاد باخری روسیاهی درویش نشان از مقام فقر دارد: «و چون در میان اهل دنیا

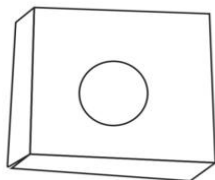
کین حریفان خدمت جام جهان‌بین کرده‌اند (حافظ، ۱۳۸۶: قطعه ۱۲) شلوار درویش نیز پنبه‌ای و سفیدرنگ است. بر سر وی کلاهی چند ترک دیده می‌شود که روی آن را با شال بسته است. شبیه به سرپوش دیده‌شده در آثاری دیگر نیز مشاهده می‌شود به طور مثال در آرامگاه شاه نعمت‌الله ولی در ماهان کرمان، تابلویی وجود دارد که او کلاهی مشابه بر سر دارد (تصویر ۳).

«نزد صوفیان، گذشته از خرقة و مرقع، بر سر نهادن کلاه نیز مرسوم بود... صوفیان سلسله صفوی به سبب کلاه خاص خویش شناخته و به قزلباش [سرخ‌سران یا سرخ‌کلاهان] معروف بودند. این کلاه مخروطی/نوک‌دار بوده است. دراویش طریقه حیدریه، که برخی در کسوت بکتاشیه ظاهر می‌شوند و به حیدریه، رازی، سبغیه معروف‌اند، کلاهی مخروطی هفت‌ترک بر سر می‌نهند و تبرزین یا چوب‌دستی با خود حمل می‌کنند» (ویدن‌گرن، ۱۳۹۳: ۱۳۸). درویش محفظه‌ای چهارگوش در گردن دارد که به احتمال زیاد جای قرآن است. (تصاویر ۴ الف و ب)

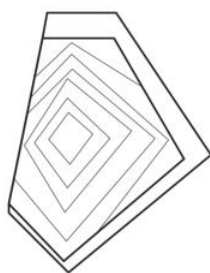
درویش کیفی پنج‌ضلعی نیز به صورت اریب بر دوش دارد (تصاویر ۵ الف و ب). چننه کیسه‌ای است که افراد مایحتاج خود را در آن می‌گذارند. درویش آنچه را داشته در چننه جای می‌داده است و نمادی از مقام فقر و قناعت است. «همانا فقر صفتی سلبی است مر ذات فقیر را» (باخری، ۱۳۸۳: ۳۶).

کشکول و تبرزین

سالک سالخورده همچنین تبرزین و کشکول نیز به همراه دارد.



تصاویر ۴ الف و ب: جا قرآنی در گردن درویش سالخورده نگاره نخست، نگارنده.



تصاویر ۵ الف و ب: چننه درویش سالخورده نگاره نخست (منبع: نگارنده).



تصویر ۳. شاه نعمت‌الله ولی، صوفی و عارف میانه قرن هشتم تا اواسط سده نهم هجری، (Ur1)

به تن دارد، با رنگ چهره‌ای شاد و خرم، ریشی [شاربی] بزرگ و معجد و در عکس ۳۶ ساله به نظر می‌آید» (رجبی، ۱۳۸۹: ۱۳۷). پوشاک: لباس اصلی او شامل چند بخش است: بالاپوشی دورویه که پوشش زیرین آن منقش و لایه رویین ساده است. در زیر این لباس، پیراهنی ساده با یقه گرد به تن دارد. بلندی هر دو لباس، تا زانوی درویش است. علاوه بر این، شلوار سفید و ساده‌ای نیز او به تن دارد. سالک شال سفیدی بر روی شانه راست خود نهاده است. به سبب شباهت شارب ایشان به سیبل توصیفی شاه‌عباس و اشاره به پوشیدن لباس درویشی توسط او، برخی این درویش را شاه‌عباس اول در لباس درویشان دانسته‌اند.^۲ چننه: این درویش نیز همانند عارف نگاره نخست چننه بر دوش دارد (تصاویر ۷ الف و ب).

من‌تشا: درویش در این نگاره برخلاف درویش نگاره نخست تبرزین ندارد و به جای آن چوب‌دستی و ساز به همراه دارد. چوب‌دستی دارای جوش‌های بزرگ و فراوان است و چوبی نخراشیده بوده که می‌توانست کاربردهای متعددی برای سالک داشته باشد که امروزه درویشان از این آلت کمتر استفاده می‌کنند. شباهت‌های ساختاری زیادی میان این اثر و نگاره نخست وجود دارد. در نگاره اول، درویش کشکول و تبرزین در دست دارد در حالی که درویش جوان چوب‌دست یا عصا که عرفاً اصطلاحاً بدان «من‌تشا» می‌گویند، به دست دارد (تصویر ۸).

ویدن‌گرن به خرقة‌پوشی قلندران و آیین‌های آن اشاره نموده و به رساله‌ای منسوب به قلندریان از قرن یازدهم اشاره می‌کند و از آداب این سلسله در دوازده باب یاد می‌نماید که باب پنجم را عصا یا چوب‌دست دانسته است (ویدن‌گرن، ۱۳۹۳: ۱۴۵).

ساز بادی: درویش در تصویرسازی بادی (شاخی) بر پشت خود حمل می‌کند. به نظر می‌رسد این ساز از آلات موسیقی رایج عصر زندیه در بین دراویش بوده است که نقاش در این نگاره آن را نمایان ساخته است. امروزه موسیقیدانان این نوع ساز را از خانواده سازهای بادی می‌دانند و برخی آن را شیپور و دسته دیگر بوق

و آخرت او را هیچ‌چیزی نماند لاستغراقه فی بحر الفناء و المحو و خلوه بالکلیه عن عینه و اثره، به ضرورت [به ضرورت] روی سیاهی او شود از جهت فنای وجود خود در بحر وجود حق تعالی...» (باختری، ۱۳۸۳: ۳۹). در جای دیگر به روسیاهی درویش در دوجهان اشاره می‌کند که به مقام فقر در سلوک اشاره دارد.

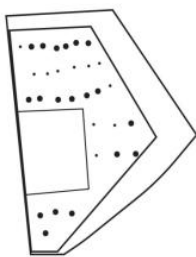
بازتاب مقامات طلب و فقر در نگاره درویشی جوان
درویش جوان رکن یکی دیگر از نگاره‌های عمارت هفت‌تنان است (تصویر ۲). این مجلس به نگاره نخست شبیه است با این تفاوت که درویش نگاره اول سالخورده بود؛ اما رهرو این نگاره جوان است. در توصیف نگاره نخست به نقل قول وارینگ اشاره شد که درویش یادشده را حافظ می‌داند: «حافظ لباس ایرانیان قدیم را



تصویر ۶. الف: کشکول، بخشی از نگاره درویش سالخورده، هفت‌تنان شیراز (منبع: نگارنده).



تصویر ۶. ب: تبرزین، بخشی از نگاره درویش سالخورده، هفت‌تنان شیراز (منبع: نگارنده).



تصاویر ۷ الف و ب. چننه در نگاره درویش جوان، هفت‌تنان شیراز، (منبع: نگارنده).

اخوان الصفا موسیقی را بر صناعات دیگر ارجح می‌دانند چراکه ماده موضوعه صناعات دیگر اجسام طبیعی است اما ماده موضوعه موسیقی جواهر روحانی و نفوس مستمعین است. کشکول: درویش در این نگاره نیز کشکول داشته و آن را بر درخت آویخته است. درباره کشکول در نگاره نخست کمی توضیح داده شد. به نقل از لغت‌نامه دهخدا، کشکول کاسه گونه‌ای باشد که درویشان و صوفیان به کار برند. و در آن مایحتاج خود از خوراکی و مالیات مال، صدقات ریزند. شاید بتوان این گونه نیز آن را معنی نمود، کشکول از دو بخش کش و کول تشکیل شده که «کش» برگرفته از کشیدن و «کول» کتف و شانه است. درویش این وسیله را بر دوش خود حمل می‌کند. شیخ بهایی در این باره چنین می‌سراید:

دلَم از قیل و قال گشته ملول
ای خوشا خرقه و خوشا کشکول

زیورآلات: نکته دیگر گوشواره‌هایی است که درویش بر گوش‌های خود آویخته است (تصویر ۱۰).

حلقه به گوش بودن کنایه از مطیع الامر بودن است که در این نگاره نیز می‌تواند مصداق داشته باشد. «شفیعی کدکنی با استناد به غزلی منسوب به عطار نشانه‌ها و علائم قلندران حیدری را چنین می‌شمارد: (۱) حلقه در گوش ...

از ناز برکشیده کله گوشه بلی در گوش کرده حلقه معشوقه



تصویر ۱۱. درخت موجود در نگاره درویش جوان، هفت‌تنان شیراز (منبع: نگارنده).

شاخی می‌نامند (تصویر ۹). این‌که چه کاربردی برای درویشان دارد به خوبی مشخص نیست.

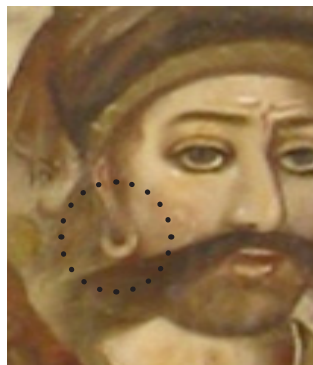
ساز زدن خلوت انسان را زینت می‌دهد و آن‌هم سازی که از جنس طبیعت باشد. موسیقی و عرفان دو جزء جدایی‌ناپذیرند و هر دو مکمل یکدیگرند.^۳



تصویر ۸. من‌تسا (چوب‌دست یا عصا)، بخشی از نگاره درویش جوان، هفت‌تنان شیراز (منبع: نگارنده).



تصویر ۹. بوق شاخی (ساز بادی)، بخشی از نگاره درویش جوان، هفت‌تنان شیراز (منبع: نگارنده).



تصویر ۱۰. حلقه در گوش سالک، بخشی از نگاره درویش جوان، هفت‌تنان شیراز (منبع: نگارنده).

الست) (ویدن‌گرن، ۱۳۹۳: ۱۴۵).

درخت: بن‌مایه درخت مفاهیم عمیقی در بردارد. در این نگاره درختی کم‌برگ مشاهده می‌شود که پیچکی نیز دور آن پیچیده است. (تصویر ۱۱)

درخت می‌تواند نمادی از رابطه «مرشد و مرید» باشد. درخت که قوی و تنومند است همانند پیر و پیچکی که حیاتی مستقل ندارد و وابسته به درخت است، همچون مرید لحاظ می‌شود. مرید همواره نیازمند دلیل و مراد چراغ هدایت در دست دارد و همواره راه را بر مرید روشن می‌سازد.

بر اساس نظریه بازتاب ویکتوریا الکساندر آثار هنری می‌تواند نمایانگر افق‌های فکری و اندیشه غالب زمانه خود باشد. هر دونگاره از نقاشی‌های دیواری عمارت هفت‌تانه شیراز بازتابی از پوشاک، ادات و آلات درویش عصر زندیه است و با مطالعه دقیق نشانه‌ها می‌توان به منازل سلوک و مقامات ایشان پی برد. وجود نمادهای عمومی و خاص عرفا در دو نگاره درویش سالخورده و جوان حاوی اطلاعاتی از وضعیت قرارگیری ایشان در مسیر سیر و سلوک است. چننه، کشکول، من‌تاش، ساز بادی، درخت و بسیاری دیگر از عناصر تصویری به طور هدفمندی در نگاره‌ها نقش‌آفرینی می‌کنند. حتی نوع کلاه ارتباط معناداری با سلسله‌های طریقتی ایشان دارد.

نتیجه‌گیری

عصر زندیه به گواه مورخان و مستشرقین فضای امن و آرامی برای عارفان بوده و بنای هفت‌تانه شاهی بر این ادعاست. نقاشی‌های دیواری با مضامین عارفانه دلالت بر اهمیت تفکر ایشان در عصر کریم‌خان زند دارد. وجود دونگاره از درویشان سالخورده و جوان بازتابی همین‌طور اختصاص بنا و تکیه‌ای خاص آن‌ها (تکیه هفت‌تانه)، همین‌طور سفرنامه‌ها و روایت‌ها و داستان‌های موجود در فرهنگ عامه گواهی از بهبود وضعیت این قشر در قرن دوازدهم هجری هستند. در این مقاله پوشاک، ابزار و ادوات ایشان مطالعه شد. برخی نشانه‌ها به جایگاه دو درویش پیر و جوان در مسیر سیر و سلوک اشاره دارد. نمادهایی دال بر مقام فقر، قناعت و ذاکری ایشان است. حتی در نگاره درویش جوان استفاده از حلقه در گوش به تعلق به درویش حیدری اشاره دارد. کلاه چند ترک، چوب‌دست یا عصا، کشکول و تبرزین، ساز بادی و حلقه (گوشواره) مهم‌ترین علائم شناخته‌شده در هر دونگاره هستند که بیانگر مفاهیم عمیقی از اوضاع درویشان در عصر زندیه است. آثار هنری روئینایی است که اطلاعات دقیقی از زیربنای جامعه در اختیار مخاطبان و پژوهشگران قرار می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. شاه نعمت‌الله ولی فرزند میر عبدالله (۷۳۱-۸۳۴ ق)، یکی از شاعران، اقطاب و عرفای مشهور سده هشتم و نهم هجری است.

۲. «در تاریخ صفویه و بعد از آن نوشته‌اند اغلب شاه‌عباس با لباس درویش به نقاط مختلف مملکت سفر می‌کرد و از وضع مملکت خود اطلاعاتی به دست می‌آورد» (گزارش ثبت باغ هفت‌تانه، مرکز اسناد و مدارک وزارت میراث فرهنگی کشور، ص ۱۱: Url2).

۳. امروزه نیز در خانقاه‌ها سازهایی مثل دف و تنبور نواخته می‌شود.

فهرست منابع

الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰). *جامعه‌شناسی هنرها*، ترجمه اعظم راوودراد، چاپ نخست، تهران: فرهنگستان هنر.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۷۶). *مبانی هنرهای تجسمی*، تهران: سمت.

اوری، پیتر و دیگران (۱۳۸۷). *تاریخ کمبریج: تاریخ ایران دوره افشار، زند، قاجار*. ترجمه مرتضی ثاقب‌فر [تهران]: جامی.

باخرزی، ابوالفاخر یحیی (۱۳۸۳). *فصوص‌الآداب*، به کوشش: ایرج افشار، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۹۴). *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.

حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۸۶). *دیوان حافظ شیرازی*، تصحیح: علامه محمد قزوینی و قاسم غنی، چاپ یکم، قم: نگاران قم.

خوانساری، محمد بن حسین (۱۳۸۴). *شرح غررالحکم*، گردآورنده: آمدی، عبدالواحد بن محمد، مصحح: محدث، جلال، ناشر: دانشگاه تهران. مؤسسه انتشارات و چاپ.

رجبی، پرویز (۱۳۵۲). *کریم‌خان زند و زمان او*، تهران: گروه فرهنگی مرجان.

رجبی، پرویز (۱۳۸۹). *کریم‌خان زند و زمان او*، چاپ اول، تهران: کتاب‌آمه.

رضایی‌تهرانی، علی (۱۳۹۳). *سیر و سلوک: طرحی نو در عرفان عملی شیعی*، ناشر انتشارات موسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی (ع).

حسینی فسایی، میرزا حسن (۱۳۸۸). *فارسنامه ناصری*، تصحیح و تحشیه منصور رستگار فسائی، چاپ چهارم، تهران: امیرکبیر.

سناری، جلال (۱۳۷۲). *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*، چاپ نخست، تهران: مرکز. شعبانی، رضا (۱۳۸۶). *تاریخ تحولات سیاسی-اجتماعی ایران در دوره‌های افشاریه و زندیه*، چاپ هفتم، تهران: سمت.

فرانکلین، ویلیام (۱۳۵۸). *مشاهدات سفر از بنگال به ایران در سال‌های ۱۷۸۶-۱۷۸۷ میلادی (با شرح مختصری درباره ویرانه‌های تخت جمشید و رویادادهای جالب دیگر)*، ترجمه محسن جاویدان، چاپ اول، تهران: مرکز ایرانی تحقیقات تاریخی.

عمید زنجانی، عباسعلی (۱۳۶۶). *پژوهشی در پیدایش و تحولات تصوف و عرفان*، تهران: انتشارات امیرکبیر.

کربن، هانری (۱۳۸۳). *انسان نورانی در تصوف ایرانی*، ترجمه فرامرز جواهری‌نیا، چاپ دوم، شیراز: آموزگار خرد.

گزارش کارملیت‌ها از ایران در دوران افشاریه و زندیه (۱۷۲۹-۱۷۴۷) (۱۳۸۱). ترجمه معصومه ارباب، چاپ نخست، تهران: نشر نی.

نیبور، کارستن (۱۳۹۰). *سفرنامه کارستن نیبور*، ترجمه پرویز رجبی، چاپ اول، تهران: انتشارات ایران‌شناسی.

ورهرام، غلامرضا (۱۳۶۸). *تاریخ سیاسی و اجتماعی ایران در عصر زند*، چاپ دوم، تهران: انتشارات معین.

ویدن‌گرن، گنو (۱۳۹۳). *پژوهشی در خرقة درویشان و دلق صوفیان*، ترجمه بهار مختاریان: تهران: آگه.

Url1: <https://fa.wikipedia.org/> (۱۴۰۱ آذر)

Url2: <https://farschto.ir/Markaz-Asnad/bagh/haft.pdf> (۱۴۰۱ آذر ۲۵)



استاد: باقری، نگار؛ و مافی تبار، آمنه. (۱۴۰۲). بازیابی مظاهر نو - سنت‌گرایی در دوازدهم پرده از نقاشی‌های جنبش سقاخانه. رهیویه حکمت هنر، ۱۱۹-۱۳۱، (۱)۲.
https://rph.soore.ac.ir/article_704863.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



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/>)

بازیابی مظاهر نو - سنت‌گرایی در دوازدهم پرده از نقاشی‌های جنبش سقاخانه^۱

نگار باقری^۲، آمنه مافی تبار^۳

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۲/۰۱/۲۱ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۲۱ □ صفحه ۱۱۹-۱۳۱

Doi: 10.22034/RPH.2023.1996441.1032



چکیده

در تاریخ هنر معاصر ایران، پاره‌ای از جریان‌های هنری با تأثیر از انگاره‌های مدرنیستی و در پیوند با ارزش‌های پیشین به قصد نیل به هنر ملی صورت پذیرفت. در همین راستا، گرایشی تحت عنوان نو - سنت‌گرایی مطرح گشت که با تأکید بر تشخیص بومی، عناصر شاخص هنرهای سنتی را با نگاه معاصر ارائه می‌داد. بر این اساس در دهه ۱۳۴۰ شمسی زمینه پیدایش «جنبش سقاخانه» مهیا شد. مقاله حاضر با هدف تدقیق در آثار سقاخانه‌ای تلاش دارد تا معنای نو - سنت‌گرایی را در این مصداق مورد کاوش قرار دهد. به این ترتیب پرسش اصلی آن است: «نقاشی‌های جنبش سقاخانه، چگونه و با استفاده از کدام عناصر تصویری با رویکرد نوسنت‌گرایی نسبت پیدا می‌کند؟» با این نگاه، پژوهش کیفی حاضر، به شیوه توصیفی - تحلیلی و با گردآوری اطلاعات به شیوه اسنادی و مطالعه تصویری شکل گرفت. نمونه‌گیری احتمالی طبقه‌بندی شده از نقاشی‌های صادق تبریزی، حسین زنده‌رودی، فرامرز پیلارام، منصور قن‌دریز، ناصر اویسی و مسعود عربشاهی نشان داد این هنرمندان به مدد خوانش شخصی، شکل ویژه‌ای از مدرنیسم ایرانی را با زبان بصری سنتی هستی بخشیدند. به واقع گرایش نو - سنت‌گرایی با هم‌پوشانی در مفاهیم مشترک، به نوعی تمایل به هنر پسانوگرا را نشان می‌دهد و به طور کلی، از لحاظ تکنیک و محتوا در حوزه کثرت‌گرایی قرار می‌گیرد اما در تعریفی ژرف‌تر، توجه به هویت بومی و ملی مهم‌ترین شاخصه در معنای نو - سنت‌گرایی به حساب می‌آید. به این ترتیب این رویکرد می‌کوشد با به کارگیری نشانه‌های آشنای برگرفته از سنت‌ها و آمیختن آن با سیاقی نو، راهی سازگار با نگرش مخاطب معاصر را ایجاد کند.

کلیدواژه‌ها: نو - سنت‌گرایی، پسانوگرایی، جنبش سقاخانه، نقاشی.

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگار باقری با عنوان «طراحی پارچه برای دکوراسیون داخلی در یک کافه‌گالری با نظر به مفهوم نو - سنت‌گرایی در نقاشی‌های جنبش سقاخانه» به راهنمایی نظری نویسنده دوم است.

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
 Email: negarbagheri1390@gmail.com

۳. استادیار، گروه طراحی پارچه و لباس دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
 Email: a.mafitabar@art.ac.ir

مقدمه

مفهوم نو- سنت گرایی، گرایشی در هنر معاصر و استوار بر پایه دو صُور کهنه و نو است. این رویکرد به منظور تأکید بر هویت ملی و بومی، عناصر شاخص هنرهای سنتی را در قالب های اقتباسی از هنر غرب ارائه می دهد. در همین راستا، در دهه ۱۳۴۰ شمسی در ایران، گفتمان نو- سنت گرایی با هدف پیوند میان میراث تصویری گذشته و زبان نوین هنر معاصر مطرح شد. داعیه این گرایش بر پایه حفظ ریشه های فرهنگی و ارزش های پیشین همراه با بیان تازه بود. بر این اساس، جریانی منسجم در حوزه هنرهای تجسمی تحت عنوان «جنبش سقاخانه» پدیدار گشت و هنرمندان نو- سنت گرا کارمایه عمده خود را بر اساس هویت و ممیزه ایرانی، از طریق نمادهای هنر سنتی، بومی و فولکلوریک در شکل اجرایی مدرن به معرض نمایش گذاشتند. با نظر به این پیش زمینه، پژوهش حاضر تلاش دارد تا با تفحص در دیدگاه نو- سنت گرایی و نمود آن در آثار نقاشان جریان سقاخانه، به این پرسش پاسخ دهد: «نقاشی های جنبش سقاخانه، چگونه و با استفاده از کدام عناصر تصویری با رویکرد نوسنت گرایی نسبت پیدا می کند؟» با این نگاه، پس از مشخص ساختن جریان های فکری سنت گرایی، نوگرایی و پسانوگرایی، در مرحله بعد زمینه های شکل گیری هنر نوسنت گرا و جنبش سقاخانه مورد واکاوی قرار می گیرد و دوازده اثر از آثار نقاشان این مکتب در رویارویی چهارچوب نظری نو- سنت گرایی به تحلیل درمی آید.

پیشینه تحقیق

پژوهش های متعددی درباره جنبش سقاخانه با نگاه بر نحوه شکل گیری و رهاورد ایشان به انجام رسیده است: شاید بتوان به عنوان یکی از مهم ترین مراجع در زمینه هنر نوگرا در ایران به کتاب هنر معاصر/ ایران به قلم حمید کشمیرشکن اشاره کرد (۱۳۹۳). این اثر در شش فصل به تبیین تحولات هنری ایران از عهد قاجار تا عصر معاصر می پردازد و در فصل سوم به تفصیل، فرآیند شکل گیری جریان سقاخانه را مورد کندوکاو قرار می دهد. تحولات تصویری هنر/ ایران تألیف سیامک دلزنده (۱۳۹۴)، مأخذ دیگری است که با رویکرد تحلیلی سعی در نشان دادن یک روایت منسجم از تاریخ هنر نوگرایی ایران دارد. در ادامه این روند، از جمله مقالاتی که به صورت متمرکز به رویکرد نقاشان سقاخانه اشاره می کند: «اشیاء جادویی در فرهنگ عامه ایران و تأثیر آن در نقاشی مکتب سقاخانه» تألیف رضا علیپور و مرجان شیخزاده در باغ نظر است (۱۳۸۸). این جستار، تجلی عناصر جادویی در باور عامه مردم و استفاده از آنها در نقاشی های جنبش سقاخانه را نشان می دهد. مقاله دیگر «جنبش سقاخانه: انکشاف و گشودگی تمهیدات و شگردهای زیبایی شناختی هنرهای کهن،

قومی و سنتی ایران» به قلم حسین ناغانی و چاپ شده در هنرهای زیبا است (۱۳۸۹). این نوشتار می کوشد با معرفی چگونگی نگرش هنرمندان جنبش سقاخانه به میراث تصویری گذشتگان، ارزش های زیبایی شناسانه هنرهای مورد توجه ایشان را مورد تحلیل قرار دهد و در این مسیر تندیس های پرویز تناولی مورد بررسی قرار گرفته است. در همین راستا، مقاله «باستان گرایی: شیوه ای بیانگر برای نو- سنت گرایان (با نگاهی بر آثار پیشگامان جریان سقاخانه)» تألیف ابوالقاسم دادور و مریم کشمیری چاپ شده در جلوه هنر است (۱۳۹۵) که به تحلیل نقش مایه های مورد استفاده در آثار نقاشان سقاخانه اقدام کرده و بازخوانی آثار ایشان را اصل ضروری برای درک آثار جدیدتر قلمداد کرده است. نقطه نظر مشترک در هر سه مقاله مذکور توجه به عناصر غالب در آثار جنبش سقاخانه و شیوه مورد استفاده آنان در خلق آثار هنری است. برخی مقاله ها نیز به بستر شکل گیری جریان سقاخانه از منظر اجتماعی و فرهنگی اشاره می کنند که از جمله آنها «پروپاگاندا در مکتب سقاخانه بر اساس نظریات پیر بوردیو» در کیمیای هنر، تألیف آزاده بهمنی پور و عفت سادات افضل طوسی است. این جستار به شرایط اجتماعی، هنر و رابطه بین این دواز منظر آرای پیر بوردیو می پردازد (۱۳۹۵). «مکتب سقاخانه: نگاهی پسااستعماری یا شرق شناسانه؟»، تألیف رائیکا خورشیدیان و حیدر زاهدی نمونه دیگری است که در باغ نظر به چاپ رسیده (۱۳۹۶) و توجه به زمینه های معنوی «مکتب سقاخانه» را مدنظر قرار داده است. ویژگی منحصر به فرد پژوهش حاضر آن است که از دریچه تجزیه و تحلیل آثار هنرمندان نقاش جنبش سقاخانه جلوه های عینی مفهوم نو- سنت گرایی را بازگو می نماید.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع کیفی بوده و از نظر رویکرد، توصیفی - تحلیلی است. براساس هدف، توسعه ای محسوب می گردد، روش جمع آوری اطلاعات به شیوه کتابخانه ای (اسنادی) با ابزار فیش برداری، مشاهده و مطالعه تصویری است. رویکرد پژوهش، بازیابی مصادیق نو- سنت گرایی (مفاهیم و نشانه های نوگرایی و سنت گرایی هم زمان) در جامعه آماری مبتنی بر نقاشی های «جنبش سقاخانه» است، بر این اساس آثار اصلی ترین هنرمندان نقاش این جنبش شامل حسین زنده رودی، منصور قنندریز، مسعود عربشاهی، فرامرز پیلاژرام، صادق تیریزی و ناصر اوایی از دریچه نو- سنت گرایی مورد بررسی قرار می گیرد. روش نمونه گیری در میان این آثار به شیوه احتمالی طبقه بندی شده خواهد بود به این ترتیب که از هر نقاش، دو اثر انتخاب و تحلیل می شود بنابراین حجم نمونه ها دوازده مورد پیش بینی می گردد.

باشد (احمدی، ۱۳۹۷: ۹). بدین قیاس، در میان همه صورت‌های گوناگون هنر مدرن که در سبک‌های مختلف آن تبلور یافت، یک خصوصیت نسبتاً عام، مدرنیسم را از نگره‌های هنری پیش از مدرن متمایز می‌سازد و آن چیزی نیست جز نوعی (نگاه درونی و ساختاری به خود هنر). برای مثال هنر مدرن، به نقاشی از آن جهت که نقاشی است می‌نگریست و همه موضوعات دیگر خارج از مباحث شالوده‌ای نقاشی را به حاشیه می‌راند. در واقع نقاشی مدرن، انگاره‌ای است که نقاشی بودن نقاشی در آن بیش از هر چیز دیگری اهمیت می‌یابد (سمیع‌آذر، ۱۴۰۱: ۱۰). شایان ذکر است که این ویژگی‌ها در حوزه‌های مختلف هنری معنای کاملاً یکسانی ندارند و به طور مشابه بیانگر دگرگونی در همه زمینه‌های هنری نیستند.

پسانوگرایی در هنر

پسانوگرایی (پُست‌مدرنیسم)، اصطلاحی است که برای توصیف گرایش‌های پس از دهه ۱۹۶۰م در عرصه‌های معماری، هنر، ادبیات و فلسفه به وجود آمد. تاکنون نظرات مختلفی درباره ویژگی‌های آثار پست‌مدرن ارائه شده، اما هنوز تعریف جامعی از این اصطلاح به دست نیامده است. برخی از نظریه‌پردازان آن را به جنبش ضدنوگرایی تعبیر کرده‌اند. به طور کلی، پنج خصلت عام و مرتبط با یکدیگر را می‌توان در گرایش‌های متنوع پست‌مدرن تشخیص داد که شامل: کثرت‌گرایی، التقاط‌گرایی، خودآگاهی، متن‌گرایی و فردگرایی می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۲۷). پست‌مدرنیسم واکنشی است در برابر آنچه جنکس (شکست مدرنیسم) می‌نامد. شکست مدرنیسم نتیجه انتزاع فزاینده آن و در نتیجه، از نظر اجتماعی دور شدن هرچه بیشتر آن از عامه مردم و محدود شدن مخاطبان آن به خواص است. پست‌مدرنیسم با خصلت دوگانگی آن یعنی دو وجهی بودن، تعریف می‌شود. دو وجهی بودن در پست‌مدرنیسم به (هم عامه، هم نخبگان) یا (عامه - نخبگان) از یک سو، و (هم سنتی - هم مدرن) یا (سنتی - مدرن) از سوی دیگر معنی می‌دهد (یگانه، ۱۳۸۶: ۷۳). جلوه کثرت‌گرایی را نه فقط در تمایلات هنری هم‌زمان، بلکه در قالب یک اثر می‌توان ملاحظه کرد. اغلب هنرمندان پُست‌مدرن، مواد، روش‌های غیرمتجانس را در آثار خود به کار می‌برند. این رفتار نمایانگر نوعی پراکنده‌گرایی است که هنرمند مدرنیست به شدت آن را نفی می‌کرد. نقاش یا مجسمه‌ساز پُست‌مدرنیست از نمادها، اساطیر، تصاویر تاریخی و علایم روزمره بهره می‌گیرد (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۲۷). براین اساس، مفهوم نو-سنت‌گرایی اشاره به «تفسیر دوباره نظام‌های ارزشی قراردادی حاکم بر هنر دارد؛ نظام‌هایی مشتمل بر تکنیک و محتوا که معمولاً با مجموعه‌ای از نشانه‌های سبکی مشخص می‌شوند. بر اساس این تعریف، ادعای

سنت‌گرایی در هنر

مکتب سنت‌گرایی یک جریان فکری است که پس از اوج‌گیری دوران تجدد در اوایل سده بیستم در غرب پدیدار گشت. در این راستا، برخی از اندیشمندان غربی پس از آشنایی با نگاه معنوی شرق، به عرفان جاری در مشرق زمین تمایل نشان دادند. آنان باور داشتند که «سنت، حقیقت الهی است که در ابعاد وجودی انسان در هنر، علوم و صنایع جریان دارد. سنت‌گرایان معتقدند، انسان با جدا شدن از آن مبنای الهی و تسلط و چیرگی بیش از اندازه بر عقل و خرد از آن حقیقت نخستین و معرفت حقیقی جدا شده است» (دین‌پرست، ۱۳۸۵: ۱۸). واژه سنت، صورت کوتاه شده یا رمز نوشته‌ای برای یک جهان‌بینی عام است. سنت در ناب‌ترین معنایش حقیقت ازلی است و بدین معنا شأن علت نخستین، داده کیهانی یا نوعی واقعیت مصدري می‌یابد و در تار و پود کل عالم تنیده شده است. بر این اساس، سنت به معنای رسم و رسوم گذشته نیست؛ بلکه مقصود سنت الهی، ابدی و ازلی است و «به واسطه وحی الهی در قالب اسطوره‌ها، مناسک، نمادها، تعلیم‌ها، شمایل‌نگاری‌ها و دیگر مظاهر تمدن‌های بدوی و دینی گوناگون، ترجمان صوری پیدا می‌کند» (الدمدو، ۱۳۸۹: ۱۵۳). از سویی دیگر واژه سنت در مقایسه با واژه مدرن تبیین می‌گردد. به این صورت هرچه که پیش از مدرنیسم به گونه‌ای عمیق در جامعه ریشه‌دار باشد، سنتی است. به ادعای اندیشمندان این نظرگاه، در همه جوامع قبل از مدرن، اعم از جوامع بومی، مسیحی، هندویی، تانویی یا بودایی، ویژگی‌های مشترکی وجود دارد که آن را «سنت» و دفاع از ویژگی‌هایش را «سنت‌گرایی» می‌نامند (یوسف‌زاده، ۱۳۹۹: ۵۲).

نوگرایی در هنر

«مدرنیسم (نوگرایی) به طور اعم، اصطلاحی است که به روش و بیانی که ویژه روزگار نو باشد اطلاق می‌شود» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۲۶). به زعم بسیاری از متفکران علوم اجتماعی، مدرنیسم دورانی تاریخی است که پس از رنسانس فرهنگی در اروپای پس از قرون میانی آغاز شد. بعضی نیز نقطه آغازین دوران مدرن را انقلاب صنعتی می‌دانند و بعضی دیگر پیدایش نظام تولید سرمایه‌داری و بازار آزاد را شروع دوران مدرن تلقی می‌کنند. ویژگی‌های شاخص این دوران عبارتند از: رشد شهرنشینی، گسترش و توسعه علوم جدید، پدید آمدن نهادهای جدید اجتماعی، سیاسی، آموزشی، از میان رفتن تدریجی نظام‌های سنتی، گسترش نظام‌های مردم‌سالارانه (حقیقی، ۱۴۰۱: ۱۹). با این نگاه، می‌توان مدرنیته را (امروزی) خواند، بسیاری از نظریه‌پردازان در مورد این نکته باهم توافق نظر دارند که مدرنیته یعنی منش شیوه زندگی امروزی و جدید که به جای منش کهن زیستن نشسته و آن را نفی کرده

جنبش سقاخانه

در بستر هنرهای تجسمی، سقاخانه اصطلاحی است که نخستین بار توسط کریم امامی، برای توصیف آثار گروهی از هنرمندان ایرانی به کار برده شد. جریان سقاخانه اغلب به مفاهیمی اشاره می‌کرد که تحت تأثیر فضای مذهبی یا در قلمرو فرهنگ اسلامی شکل گرفته بود. در واقع، آنچه این هنرمندان را در یک افق نشان می‌داد توجه آنان به هنرهای کاربردی ایران بود. چه آن عناصری که جنبه مذهبی داشت، همچون معماری اسلامی، خطوط عربی- ایرانی شده، نقاشی قهوه‌خانه، ترسیمات عامیانه چون نقوش ادعیه و طلسمات و...، چه آنها که شکل فولکوریک داشت مانند تأثیرگیری از نگارگری و سنگ‌نبشته‌ها، نقوش عامیانه قالی، گلیم، گبه و سفالینه و مفرغ، بنابراین در چشم‌اندازی گسترده می‌توان این هنرمندان را نوآوران سنت‌گرا نامید (مجبایی، ۱۳۹۵: ۱۱۳). هنرمندان جنبش سقاخانه اگر چه در سال‌های بعد هرکدام مسیر شخصی خود را طی کرده و در مواردی هم چندان پایبند به دست آوردهای بصری این جریان نماندند، اما آثاری که در همان چندسال ابتدایی، یعنی در حدود سال‌های ۱۳۴۵-۱۳۳۹ ش پدید آوردند، بنیان تحول زبان تصویری تازه‌ای را برای هنر نوگرایی ایران به وجود آورد. مؤلفه‌های اصلی این تحول را به‌طور کلی، نخست در ظهور فرم‌های هندسی پایه- مثلث، مربع، دایره، مکعب، استوانه، مخروط؛ دوم، سطح‌های رنگی تفکیک شده که درون فرم‌های هندسی را پر کرده‌اند؛ و در آخر، تلفیق و انطباق این سطوح با شکل‌هایی با ارجاع بیرونی، می‌توان خلاصه کرد. همچنین حاشیه‌های فرم‌های هندسی و سطوح رنگی نیز عمدتاً با عددنویسی یا حروف فارسی مشخص شده‌اند. آنچه در زیرساخت بیان هنری جنبش سقاخانه نقش بنیادین دارد، آمیختن دو شیوه بازنمایانه و انتزاعی با یکدیگر است (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۳۲). آنچه در پی می‌آید دوازده نمونه از نقاشی‌های این جنبش را به چالش خواهد گرفت.

تحلیل دو نمونه از نقاشی‌های حسین زنده‌رودی

حسین زنده‌رودی (۱۳۱۶ ش) کار خود را با بهره‌مندی از نشانه‌های آشنا در شمایل‌نگاری نذری شیعی، نقوش هندسی، اشکال طلسم‌گونه، اعداد و رنگ‌های هنر عامیانه مذهبی و تزئینات خوشنویسانه آغاز کرد (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۲۸). وی اولین کسی است که ارزش‌های تجسمی خط را در نقاشی ایران به درستی بازشناخت و تجربه‌های گوناگون آن را به تعالی رساند (مجبایی، ۱۳۹۵: ۱۹۲). زنده‌رودی به منظور دستیابی به ترکیب‌بندی‌های پیچیده، غیرمتمرکز و وحدت یافته، سراسر سطح تصویر را با انبوهی از حروف، نقطه‌ها، اعداد یا مهر علامت‌های متنوع می‌پوشانید و رنگ‌های درخشان را به طرزی

نفوذ بر اشکال هنری آینده از جانب هنرمندانی که ارزش‌های گذشته را تفسیر می‌کنند نیز به رسمیت شناخته می‌شود. ارجاع به آرمان‌های اجتماعی که بر مذهب، سیاست یا ایدئولوژی ملی‌گرایانه متمرکز شده‌اند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۱۳).

نو- سنت‌گرایی در هنر ایران

هنر مدرن ایران بخشی از موج فرهنگی تجدیدطلبی بود که از اواخر سده ۱۹ آغاز و به تدریج ابعاد مختلفی از الگوی زیستی و حیات اجتماعی ایرانیان را تحت‌تأثیر قرار داد. از دلایل مهم دیگر، تجربه هنرمندان ایرانی به ویژه در دهه ۱۳۴۰ ش بود که به جای طرد مطلق میراث گذشته، تا حدی با آن کنار آمدند. رویکردهای مدرنیستی وطنی از همان ابتدا پیروی از زبان جهانی را با کاربست عناصر سنتی و نقش‌مایه‌های بومی همراه ساختند. اکثریت قاطع پیشگامان هنر نوگرا در پی محلی کردن هنر مدرن و خلق نوعی مدرنیسم ایرانی بودند (سمیع‌آذر، ۱۳۹۵: ۷). بر این اساس، مباحثه‌های پیچیده بر سر این موضوعات در نهایت موجب رشد جنبش‌های جدید و شکل‌گیری رویکرد تازه به میراث سنتی ایران تحت عنوان «نو- سنت‌گرایی» شد. نو- سنت‌گرایان ایرانی تحت‌تأثیر عمیق فضای اجتماعی حاکم، کوشش کردند تا پیوندی میان میراث تصویری گذشته و زبان نوین هنر معاصر ایجاد کنند و دریافته‌اند که بیان متمایز فردی می‌تواند از گذشته و حال هنرمند متأثر شده باشد و از طریق فرم مدرنیستی، بخشی اساسی از هویت هنرمند را شکل دهد بنابراین آنها اغلب نشانه‌ای از گذشته را در آثار خود جای می‌دادند؛ آثاری که ملهم از قالب‌های مدرنیستی بودند (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۱۳). به‌طور کلی در دوره پهلوی (۱۳۵۷-۱۳۰۴ ش)، سیاست‌های گسترش قدرت در قلمرو حکومت با تأکید بر (مدرنیزاسیون) سیاسی، اجتماعی و فرهنگی شکل گرفت و رویدادهایی همچون هویت فردی، اجتماعی و فرهنگی، تحت‌تأثیر دگرگونی‌های اساسی از سوی حکومت رخ داد. از این رهگذر، در حوزه هنر، تأکید بر فرهنگ مدرن به همراه اصالت ایرانی، می‌توانست بستر مناسبی برای حکومت باشد. در این شرایط سنت، دست‌آویزی بدیع بود که تمثیل و نقش‌مایه‌های بصری آن فرم‌های زیباشناختی و تزئینی و به نوعی ویژه ایرانی را تأمین می‌کرد (گرامی، ۱۳۹۴: ۷۶). از بطن همین رویدادها بود که جریانی تحت عنوان «جنبش سقاخانه» در حوزه هنرهای تجسمی شکل گرفت. این جنبش با رویکردهای مدرنیستی سعی در هماهنگ شدن با جریانات هنری جهان به ویژه غرب داشت تا با اصالت باستانی ایرانی در صحنه بین‌المللی حضور یابد. در نهایت چهره دوگانه این جنبش بازه گسترده‌ای از سلاقی را در بر گرفت که تا به امروز می‌توان تأثیرات آن را در هنرهای تجسمی ایران مشاهده کرد (بهمنی‌پور و افضل‌طوسی، ۱۳۹۵: ۷۲).

به هنر انتزاعی را بازگو می‌نماید. از دیگر رهیافت‌های نوگرایی، برخورد مدرنیستی هنرمند با مقوله کثرت در عین وحدت در الگوی تصویرسازی ایرانی است. در اینجا انباشتگی و فشردگی حروف با شیوه اجرایی مدرن، تأثیر از هنر نگارگری و کاشی‌کاری ایرانی را به عنوان منبع الهام هنرمند نشان می‌دهد.

در «تصویر ۲»، با عنوان «طلا + ریال»، متعلق به سال ۱۳۵۳ش، سنت سیاه‌مشق ایرانی در قالب پرده‌ای نقاشانه بازنمایی شده است. بدین‌گونه بیان اندیشه و احساس هنرمند با بهره‌مندی از مشق حروف که وجهی ذاتی در شیوه نقاشی خط ایرانی است و سپس تلفیق عناصر بصری در شکلی ساختارشکنانه باعث خلق یکی از متمایزترین آثار زنده‌رودی شده است. این تابلو با ترکیب حالات حروف و چیدمان اجزای صرفاً فرمی و خالی از معنا در بستر افقی شکل گرفته است و به لحاظ مفهومی استعاره‌ای از تناوب دارد. با این حال استفاده هوشمندانه از تکنیک اکریلیک برای ایجاد ته‌رنگ‌هایی شفاف و درخشان تماشاگر را با تابلویی مملو از شاعرانگی شرقی روبه‌رو می‌سازد. عناصر بصری در این تابلو در ذات اصلی خود کیفیتی انتزاعی دارند. ریتم شکل‌ها و ته‌رنگ‌های ملایم و هموار، فارغ از قواعد کلاسیک و شکل غالب زیبایی‌شناسی در خوشنویسی همگی بیانگر جلوه‌هایی از هنر مدرن هستند. در اینجا فرم و رنگ در قامت شخصیتی مبهم و تجریدی به شیوه خیال‌انگیز نمایان شده‌اند و آفرینش اثر در پیروی از حالات درونی هنرمند شکل گرفته است. به این ترتیب آنچه بیش از هرچیز به رویکرد نو-سنت‌گرایی اشاره دارد گرایش به انتزاع تغزلی است چراکه از یک سو به روحیه کنشگر هنرمند اشاره می‌کند و از سویی دیگر به مکاشفه، خلق معنا و تعامل احساسی از جانب مخاطب می‌پردازد و از همین رو گرایش به جهان هنر انتزاع تغزلی (اکسپرسیونیسم انتزاعی) در این اثر آشکار می‌گردد.



تصویر ۲: طلا + ریال، اثر حسین زنده‌رودی، ۱۳۵۳، اکریلیک روی بوم، ۶۰×۷۳ سانتیمتر. (منبع: سایت حراج تهران ۲ URL)

سنجیده در درون یا درمیان آنها پخش می‌کرد بنابراین، در لتریسیم مسحورکننده او دیگر مرزی میان خط‌نگاری و نقاشی وجود نداشت (پاکباز و امدادیان، ۱۳۸۰ الف: ۲۳).

در همین راستا در «تصویر ۱» با عنوان «ص + ه + ص» متعلق به سال ۱۳۵۲ش، عنصرخط در قامت موتیف‌هایی نافذ به کار رفته و عناصر در هارمونی کامل با یکدیگر قرار گرفته‌اند. فضای بصری شکل گرفته به مدد هماهنگی بین رنگ‌ها و فرم‌های درهم تنیده، تماشاگر را با جهان سرشار از رهایی هنرمند مواجه می‌سازد. در اینجا جسارت سنت‌شکنی و دفرمه کردن فرم حروف و استفاده از رنگ‌های مکمل به همراه ایجاد بافت با خاکستری رنگی و سپس قراردادن آن بر زمینه‌ای سیاه، گویای برخورد نوگرایی زنده‌رودی است. وی در مورد استفاده از حروف اینطور اذعان می‌دارد: «من به فرم خیلی معتمد و روی آن کار می‌کنم. خیلی‌ها فکر می‌کنند من می‌خواهم خوشنویسی کنم. درحالی‌که می‌توانم بگویم که در مورد خط، من می‌خواهم بدنویسی کنم. مسئله مهم این است و فرم باید ایده‌ام را بیان کند» (مجابی، ۱۳۹۵: ۱۹۱). با این نگاه، واضح است که در میان بنیان‌گذاران نهضت سقاخانه، زنده‌رودی را باید پیشگام رویکرد خط‌نگاری از حیث بهره‌مندی از خط و خوشنویسی سنتی در حکم فرم ساختاری صرف، قلمداد کرد (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۲۸). اما در این اثر آنچه بیش از هرچیز معنای نو-سنت‌گرایی را جلوه‌گر می‌سازد، برخورد شکلی هنرمند با عناصر آشنای ایرانی است. این نحوه مواجهه با عناصر بصری در بستر یک اثر تجسمی، نشان از تفکر نوگرایی و گرایش



تصویر ۱: ص + ه + ص، اثر حسین زنده‌رودی، ۱۳۵۲، اکریلیک و رنگ‌ریزه معدنی روی بوم، ۲۱۲×۱۴۲ سانتیمتر. (منبع: سایت حراج تهران ۱ URL)

تحلیل دو نمونه از نقاشی‌های فرامرز پیلارام

فرامرز پیلارام (۱۳۶۲-۱۳۱۶ ش) یکی از نمایندگان جنبش سقاخانه بود که ویژگی‌های صوری خوشنویسی را در نقاشی نوگرایی ایرانی مورد آزمایش قرار داد. پیلارام در آثار اولیه خود، به مدد مهرزنی، زمینه‌ای کتیبه‌گونه برای صور هندسی ساده یا نشانه‌های مذهبی (چون علم، پنجه و ...) خلق می‌کرد. پس از آن، پیلارام به خوشنویسی به خصوص با خط نستعلیق و شکسته‌نستعلیق توجه نشان داد. در این عرصه، با بهره‌گیری از الگوی سنتی سیاه‌مشق دست به تجربه‌های متنوعی زد (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۵۰).

تصویر ۳، تابلویی متعلق به سال ۱۳۴۸ ش با تکنیک رنگ و روغن روی بوم است که با تلفیق عناصر بصری و فرم حروف خط شکسته نستعلیق خلق شده است. در این اثر خط به عنوان دست‌مایه بنیادین با نقاشی و رنگ درهم آمیخته است. از بارزترین ویژگی‌های نو - سنت‌گرایی استفاده از سیاه‌مشق نستعلیق و شکسته نستعلیق به عنوان پیکر اصلی اثر است. در این پرده، تأثیر از قابلیت‌های بصری سیاه‌مشق، خاصه در اواخر دوران قاجار و آثار میرزا غلامرضا اصفهانی قابل دریافت است. نگاه فرم‌گرایانه و منحصراً زیباشناسانه به عناصر خوشنویسی در سیاه‌مشق به عنوان شکل مستقل به لحاظ ساختار، به رویکرد نوین هنرمند اشاره دارد. همچنین ساختار هندسی خطوط از جمله اتصالات و کشیدگی‌ها، فرم‌های پیچ در پیچ باعث آفرینش اثری با زبان بصری انتزاعی شده است. از دیگر ویژگی‌های قابل تأمل در این اثر، تبحر در بداهه‌نویسی و چیرگی بر فضای منفی ایجاد شده بین حروف است که رویکرد نقاشانه هنرمند را بازگو می‌نماید. به این ترتیب پیلارام با خلق کمپوزیسیون بدیع به یاری تکرار حروف خوش‌آهنگ و سپس ترکیب آن با لایه‌هایی از رنگ‌های شفاف و درخشان، به سمت خلق اثر منحصر به فرد با خوانشی شخصی از قلمرو ظرفیت‌های تجسمی پیش می‌رود. در همین راستا «وقتی در آثار هنری، خط و خوشنویسی بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد، دیگر نشانه‌ای برای تزیین یا در حاشیه اشیاء آیینی نیست بلکه در مرکز نمادین آثار مکتب سقاخانه قرار می‌گیرد. همین مرکزیت نمادین خط‌نوشته است که موجب شد، هنرمندانی چون پیلارام و تبریزی هرچه بیشتر به خط و خوشنویسی بپردازند و عملاً از دل همین رویکرد بود که ژانر نقاشی - خط پدید آمد» (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۳۴). از دیگر جنبه‌های نو - سنت‌گرایی در این تابلو کاربست رنگ‌های طلایی، قرمز پررنگ و سیاه در میانه اجزاء، همین‌طور همنشینی رنگ‌ها و پیوند آن با زمینه اثر است. در این تابلو، تمهیدات به کار رفته کل ترکیب اثر را از حالت متقارن خارج ساخته و اثری سیال را با کیفیت تزیینی پدیدار ساخته است. به این ترتیب نگرش نقاشانه پیلارام نسبت به عناصر بصری ایرانی

و سپس بازنمایی آن به شکلی مدرن هویدا می‌گردد. تصویر ۴، متعلق به سال ۱۳۵۶ ش، نگاه تجریدگرایی هنر مدرن را با روح هنر ایرانی در جریان جنبش سقاخانه تلفیق می‌کند. در تابلوی حاضر، شالوده اثر بر مبنای فرم‌های هندسی پایه و اتصالات سطوح شکل گرفته است. از این‌رو، بازنمایی مدرنی که باعث خلق فضای اثر شده یادآور ساختار هندسی است که در نگارگری ایرانی به ویژه در مکتب هرات و آثار کمال‌الدین بهزاد خود را به نمایش می‌گذارد. از ویژگی‌های برجسته در نظام تصویری و ساختار نگاره‌های ایرانی دارا بودن فضای همزمانی است و «مهم‌ترین اصل در این نظام، اصل فضاسازی معنوی برای تجسم عالم مثالی است؛ که آن را می‌توان «فضای چند ساحتی» نامید، زیرا هر بخش آن حاوی رویدادی غالباً مستقل است. این فضا، فضای سه بُعدی کاذب نیست. یعنی از قواعد پرسپکتیو و دید تک نقطه‌ای پیروی نمی‌کند؛ و مکان‌های پشت سرهم را از جلو به عقب نشان نمی‌دهند. بلکه ساختاری است متشکل از ترازهای پیوسته یا ناپیوسته که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابند. نموداری است از مجموعه‌نمایی که همزمان از رو به رو و از بالا دیده شده‌اند (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۰۰). به این ترتیب در این اثر، تأثیر از ساختار نگارگری ایرانی در قالب عدم بُعدنمایی خود را جلوه‌گر می‌سازد و از منظر ترکیب‌بندی، نحوه چیدمان اجزا در تعادل کامل قرار دارد. از دیگر الهامات برآمده از هنر ایرانی استفاده از خط‌نگاره‌ها در سنت تصویرسازی ایرانی است که در این اثر در جایگاهی آذینی ظاهر شده است. بر این اساس «گرایش به عدد نویسی و خط‌نوشته در بعضی موارد به خصوص در آثار بعدی فرامرز پیلارام و صادق تبریزی به خوشنویسی نزدیک‌تر شده و حتی به اقتباس مستقیم از شگردهای خطاطی منجر می‌شود. این خطوط علی‌رغم شباهت کامل به حروف فارسی تماماً تزیینی بوده و قابل خواندن نیستند. با این وجود، این تمهید، ارجاع مشخصی



تصویر ۳: بدون عنوان، اثر فرامرز پیلارام، ۱۳۴۸، رنگ و روغن روی بوم، ۷۰×۱۰ سانتی متر (منبع: سایت حراج تهران 3 URL).

عناصر بصری در قامت فرم‌های منحصرأ‌ترین خود را به نمایش می‌گذارند اما با کنکاش در پهنه اثر و تفحص بیشتر در حالت فرم‌ها به ترتیب پیکر انسان در بالا، اسب در میانه، شیر در پایین اثر قابل دریافت است. در ادبیات حماسی، غنایی و عرفانی فارسی و همچنین اساطیر ایران باستان بهره‌مندی از نمادهای حیوانی شیر و اسب در جایگاه مفاهیم تمثیلی قرار دارد. از همین‌رو در راستای رویکرد نو - سنت‌گرای هنرمند، برداشت نشانه‌های فرهنگ مصور ایرانی در قالب سطوح هندسی متصل و ساده‌سازی در شکل پیکره‌ها خود را به نمایش می‌گذارد. قندریز به لحاظ دیدگاه فلسفی در رابطه با اندیشه تصویری و پیوند ساختار، ضرب‌آهنگ و رنگ؛ تأثیرپذیری بسزایی از هنرمند برجسته مدرنیست پل کله داشت. اندیشه پل کله در ارتباط با پیدایش پدیده تجسمی (نقاشی) بر پایه حس شهودی و مکاشفه در فرم خود را به نمایش می‌گذاشت. کله در رابطه با سرشت فرم اینطور اذعان می‌داشت: «در پی فرم نباشید، به فرم‌دادن بی‌اندیشید، منظوم از فرم، پیدایش نهایی آن نیست، بلکه منظوم جریان پیدایش آن است، تکوین فرم از نقطه تا مرحله تکامل» (هافتمان، ۱۳۸۵: ۱۳۷). قندریز، از یک سو به واسطه تأمل در انگاره‌های مدرنیستی و از سوی دیگر توجه به بُن‌مایه‌ها در کهن‌الگوهای ایرانی به درک آفرینش اثر بر مبنای مکاشفه درونی رسید و با خوانشی از رنگ و فرم در قامت نشانه‌های نمادین و تمثیلی به سوی خلق نگاره‌های خود با نگاهی به درونیات خویش پیش رفت. «قندریز همواره بر حضور کیفیتی معنوی در هنرش - مبتنی بر ارزش‌های زیبایی‌شناختی سنت تصویری ایرانی - تأکید می‌ورزید و شاید همین حساسیت

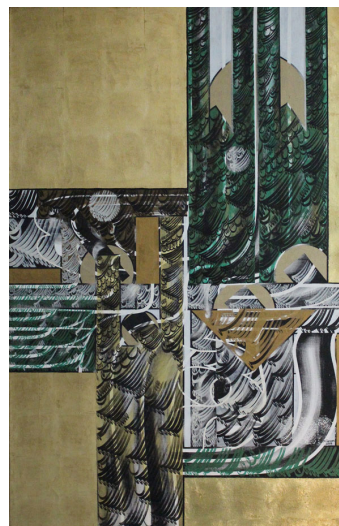
به تاریخ هنر ایران دارد. در واقع نگارگری و خوشنویسی که شالوده هنر کتاب‌آرایی را می‌ساخته‌اند، فرآیند تکامل هنری خود را مدیون هم‌نشینی با یکدیگرند» (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۳۳۴). بر این اساس اقتباس از فرم خط‌نگاره‌ها در حالت تجسمی و به عنوان عنصر بافت در این اثر نمودی شاخص پیدا کرده است. همچنین از دیگر جلوه‌های نوگرایی نحوه قرار دادن فرم حروف به صورت مورب و تأکید بر قسمت‌های منحنی به وسیله ضربه قلمی پر قدرت در قسمت پایین و راست تصویر است. بدین‌سان با تمهیدی هوشمندانه کل ترکیب اثر از حالت بی‌روح خارج شده و تصویر در چرخشی چشم‌نواز قرار گرفته است. مبنی بر این، رویکرد هنرمند نسبت به نگاه خلاصه شده در فرم‌های افقی و عمودی و تأثیر از هنر تجریدگرای هندسی خود را جلوه‌گر می‌سازد.

تحلیل دو نمونه از نقاشی‌های منصور قندریز

منصور قندریز (۱۳۴۴-۱۳۱۴ ش) در ابتدا با سطوح رنگی تخت و روشن، خط‌های شکل‌ساز نرم و پیکره‌های بلند قامت و کوچک‌سر در جامگان ساده و خشن روستایی شناخته می‌شد. در ادامه، نقش‌مایه‌های آثار وی شامل: شکل‌های نیمه‌انتراعی انسان، پرنده، خورشید، شمشیر، سپر آمیخته با نقوش هندسی پرتکرار شونده، فضای محدود شده در حاشیه است (پاکباز، ۱۳۸۳: ۳۸۷). وی با تأکید بر سرچشمه‌های غنی تصویری بر مبنای تمثیل‌های ایرانی، آثاری بدیع را با بیانی شخصی خلق کرد. از ویژگی‌های متمایز در آثار او، شمایل‌نگاری چکیده‌محور بر پایه نمادهای فرهنگ بومی است. در تابلوی شماره ۵، متعلق به دهه ۱۳۴۰ ش، در آغاز،



تصویر ۵: بدون عنوان، اثر منصور قندریز، اوایل دهه ۱۳۴۰، ترکیب مواد روی گونی، ۱۱۰×۱۵۸ سانتی‌متر. (منبع: سایت حراج تهران 5 URL)



تصویر ۴: بدون عنوان، اثر فرامرز پیلازرام، ۱۳۵۶، رنگ و روغن و ورق طلا روی بوم، ۱۳۰×۱۹۹ سانتی‌متر. (منبع: سایت حراج تهران 4 URL)

خود را به نمایش گذاشته است. بدین ترتیب «موتیف های کوچک آشنای بیننده در ترکیبی نو، در تابلوهای قندریز نشان کوشش او در انطباق زیبایی شناسی نقاشی آبستره با سنت های هنر گذشته ایران است» (گودرزی، ۱۳۸۰: ۷۰).

تحلیل دو نمونه از نقاشی های ناصر اویسی

ناصر اویسی (۱۳۱۳ش) از جمله هنرمندانی بود که به هنر فیگوراتیو بیشتر تمایل نشان می داد. نقش مایه های آثار اویسی در اکثر مواقع از نگارگری ایرانی، سفالگری، آثار قلم کار و خوشنویسی الهام گرفته اند (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۵۰). در جریان جنبش سقاخانه، ناصر اویسی نیز از جمله هنرمندانی بود که تلاش کرد نشانه های اسطوره ای و درون مایه های تغزلی را در بستر مدرن به تصویر درآورد و پیوندی میان تصویرسازی و نقاشی برقرار سازد. تابلوی شماره ۷ با عنوان «رخش» که در سال ۱۳۴۴ش خلق شده، به واسطه طراحی حالت اسبها، قرارگیری خط در جایگاه موتیف های تزیینی و طیف رنگ های مشخص، خصلت های بصری و نظام زیبایی شناختی خاص اویسی را هویدا می سازد. از نقش مایه های مهم آثار اویسی، اسب است که در این تابلو به عنوان درون مایه اصلی اثر و باصلاطت ظاهر شده، اما درعین حال از لطافت شرقی نیز برخوردار است. وضعیت اسب های در حال حرکت به کلیت اثر، کیفیتی پویا بخشیده و با ترکیب عنصر خط در حالت های متنوع و رنگ در جزئیات، گویا تمام عناصر تصویر در حال روایت داستان حماسی هستند. اما آنچه بیش از هرچیز رویکرد نو- سنت گرای هنرمند را بازگو می نماید شیوه قلم گذاری با اسلوب آزاد، خط افق در میانه تصویر، عدم ژرف نمایی و ترکیب بندی مقامی است که در سنت تصویری خیالی نگاری مورد استفاده قرار می گرفته است. در ترکیب بندی نقاشی قهوه خانه ای، بزرگی و کوچکی بر اساس اهمیت در واقعه و مقام فرد تنظیم می شود. همچنین استفاده از نوشتار در کنار تصویر از دیگر وجوهی است که در آثار نقاشی قهوه خانه ای نقش مهمی ایفا می کند و «در این گونه آثار نوشتار همگام با تصویر و در جهت تکمیل معنا در ذهن مخاطب همچون مؤلفه ای نشانه ای وارد پرده نقاشی می شود. در واقع در این آثار همانند برخی دیگر از آثار نگارگری ایران (تصاویری از شاهنامه فردوسی) وجود نوشتار عاملی برای همگامی تصویر و نوشتار یا نقاشی و ادبیات است» (خیری، ۱۳۸۷: ۳۶). به این ترتیب رویکرد نوگرایی اویسی از خوانش ظرفیت های بصری در قالب بهره مندی از عنصر خط و نوشتار در کنار مضمون اصلی و به رسم نقاشی قهوه خانه ای، اما در قالب موتیف های تزیینی نمود پیدا می کند. از دیگر جلوه های این اثر استفاده از رنگ های اصلی قرمز، زرد و آبی است که بر زمینه سیاه و رنگ خاکی پدیدار گشته است. «در آثار ناصر

بود که او را از صورتگرایی محض باز داشت» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۳۸۷). در تابلوی پیش رو، با استفاده از ترکیب مواد روی بستر گونی و به کارگیری رنگ های ایرانی به ویژه تنالیه های آبی و سبز آبی به عنوان رنگماده اصلی نقوش، به اثر کیفیت انتزاعی بخشید و تنوع بصری را به مدد ظرافت در دورگیری سطوح به وسیله خطوط سیاه به وجود آورد.

تابلوی شماره ۶ که در اوایل دهه ۱۳۴۰ش خلق شده است از دیگر آثار متمایز قندریز محسوب می گردد که به درستی تأویل وی را بر مبنای مدرنیسم ایرانی بازگو می نماید. از این روی، جوهر درونی اثر بر مبنای نقوش ساده هندسی شکل گرفته است اما همین نقوش ساده در ترکیب با یکدیگر و سپس به صورت کلی در پهنه اثر، جلوه ای فیگوراتیو پیدا کرده و پیکر انسان را قابل دریافت می سازد. از سویه های دیگر مفهوم نو- سنت گرایی در این اثر، روانی در خلق نقش مایه ها بر مبنای تخیل آزاد هنرمند است که این شیوه در بیان تجسمی وی، اقتباسی از دست بافته های محلی ایرانی محسوب می گردد. «قندریز، هنرمندی با آثار نیمه انتزاعی بود که منبع الهامش نقش مایه های چکیده شده ایرانی با تأکید بر اشکال ایلپاتی، بافته های روستایی و محلی ایرانی، فلزکاری های سنتی و انواع صنایع دستی بود که با رنگ بندی محدود در آثارش به کار می برد. برخی دیگر از منابع الهام وی اشکالی از هنرهای کاربردی همچون قالیچه، فرش و دیگر صنایع دستی بودند» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۳۹). همچنین تأثیر وی از اشکال منظم و ریتمیک هنرهای سنتی در قالب اثری با مؤلفه های مدرنیستی



تصویر ۶: بدون عنوان، اثر منصور قندریز، اوایل دهه ۱۳۴۰، ترکیب مواد روی گونی، ۹۱×۶۸ سانتیمتر. (منبع: سایت حراج تهران URL 6)

استفاده قرار می‌گیرد و در این اثر، نقش خورشید خانم ایرانی در ترکیب با پیکره زنان علاوه بر جنبه تزئینی به معانی پنهان این نقش می‌پردازد. در همین راستا «عموماً پردازش نقش خورشید آن‌هم به صورت تصویری و تلفیقی با عنصر زنانگی از بار معنایی برخوردار است و پیشینه افکاری دو عنصر خورشید و زن بر معانی نمادین نظیر اقتدار و باروری همراه با الفت و رحمت اشاره دارد» (شاه‌پروری و میرزاامینی، ۱۳۹۵: ۵۹).

تحلیل دو نمونه از نقاشی‌های صادق تبریزی

صادق تبریزی (۱۳۹۶-۱۳۱۷ش) یکی از چهره‌های شاخص جریان سقاخانه بود که از مجموعه هنرهای مذهبی، ملی و فرهنگی ایران در آثار خود سود جست. آثار وی ملهم از شاخصه‌های زیبایی‌شناسی در نظام تصویری نگارگری ایرانی است و با کاوشی ژرف در رنگ، نقش و خط بر اساس ظرفیت‌های تجسمی به خلق آثاری با خوانشی شخصی پرداخته است.

تصویر ۹ با عنوان «سه سوار» متعلق به سال ۱۳۷۵ش، از نمونه‌های ممتازی در مجموعه آثار وی است که به روشنی تأثیر از جنبه‌های گوناگون نگاره‌های ایرانی را بازگو می‌نماید. ظرافت در طراحی پیکر انسان، اسب و عناصر تزئینی، عدم ژرف‌نمایی، محوریت موضوع انسان با تأکید بر بزرگ‌نمایی و استفاده از فام‌های رنگی محدود، همگی از ویژگی‌هایی هستند که ارزش‌های تجسمی نگاره‌های دوره صفویه، مکتب اصفهان و آثار رضا عباسی را خاطرنشان می‌سازد. به این ترتیب شکل تازه‌ای از نقاشی با خوانشی مدرن بر مبنای سنت‌های نگارگری از گذشته پدید آمده که گویای نگرش نو-سنت‌گرای هنرمند است. همچنین در این اثر برای القای عمق از مؤلفه هم‌پوشانی بهره برده

اویسی، رنگ، یادآور کاشی‌کاری‌های سنتی و فضای مینیاتورهای قدیم ایران است، ضمن استفاده از خطوط مرزما که جلوه و سبک خاصی به کارش می‌بخشد، تلاش می‌نمود تا با به‌کارگیری رنگ آبی متدوال در تزیینات معماری ایرانی، آرامشی برگرفته از هنر سنتی را به نمایش بگذارد» (افشارمه‌اجر، ۱۳۸۴: ۲۱۱).

تابلوی شماره ۸ متعلق به دهه ۱۳۴۰ش، از دیگر آثار ناصر اویسی است که بر مبنای نقش‌مایه‌های ایرانی خلق شده است. پیکر زنان نوازنده، نقش خورشید خانم ایرانی و حالت چهره زنان، در کنار خط‌نگاری از ویژگی‌هایی است که مختص آثار اویسی محسوب می‌شود و نشان از رهیافت وی به سمت نوعی از تصویرگری و نقاشی دارد که در آن روح شاعرانه شرقی در جریان است. از نمودهای شاخص نو-سنت‌گرایی اشاره به حالت چهره و پیکرها در کنار یکدیگر و در کل ترکیب اثر است. در اینجا زنان خنیاگر با چشمان درشت و خمار، گونه‌های سرخ و لب‌های کوچک و غنچه، در حالت رامشگری به نمایش درآمده‌اند که این نشانه‌ها، الهامات هنرمند را از هنر پیکرنگاری درباری قاجار هویدا می‌سازد. مبنی بر این، قراردادهای زیبایی‌شناسی با مضمون زنان در دربار قاجار شامل: «زنان با چهره بیضی، ابروان پیوسته، چشمان سرمه کشیده و انگشتان حنا بسته در حالتی مخمور به تصویر درآمده‌اند» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۵۰). افزون بر این، از دیگر الهامات از مکتب پیکرنگاری درباری در قالب هندسه پنهان، بهره‌مندی از رنگ‌های گرم زرد و قرمز و تلفیق عناصر بصری و تمایل به انتزاع و چکیده‌نگاری خود را به نمایش می‌گذارد. نقش‌مایه دیگر این اثر، نگاره خورشید خانم ایرانی است که به مفاهیم آیینی و فرهنگی اشاره می‌کند. این نگاره از نقوش رایجی است که در موقعیت‌های گوناگون در هنر ایران به ویژه در قالی‌های تصویری و سنتی مورد



تصویر ۸: بدون عنوان، اثر ناصر اویسی، دهه ۱۳۴۰، رنگ و روغن روی پارچه کشیده شده روی فیبر، ۷۷×۸۶ سانتی متر. (منبع: سایت حراج تهران URL7)



تصویر ۷: رخس، اثر ناصر اویسی، ۱۳۴۴، اکریلیک روی بوم، ۱۲۲×۱۰۶ سانتی متر. کاخ موزه صاحب‌قرانی، مجموعه نیاوران. (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۵۱)

دوران قاجار اشاره دارد. اما رویکرد نوگرایی هنرمند در خلاقیت و در اجرای اثر خود را به نمایش می‌گذارد. در اینجا تمام عناصر تصویر در حالت پرتحرک، نیروبخش و درهم‌آمیخته با کمک رنگ‌های گرم و در زمینه‌ای سرتاسر سفید به تصویر درآمده‌اند. گویا این عناصر بدون اتصال به زمینه و در حال خارج شدن از پهنه بوم هستند و داستانی حماسی و پرشکوه را روایت می‌کنند. ایده مدرنیستی هنرمند در حساسیت بصری و تضاد شدید بین عناصر اشباع در تصویر و سکوت زمینه‌ای سفید خود را جلوه‌گر می‌سازد به این ترتیب کنش نوگرایی تیریزی در بافتاری جدید، با حساسیت بصری در نقش مایه‌های آشنا و در بستری مدرن ظهور پیدا کرده است.

تحلیل دو نمونه از نقاشی‌های مسعود عربشاهی

مسعود عربشاهی (۱۳۹۸-۱۳۱۴) در مسیر کاوش‌گری‌های خود برخلاف برخی دیگر از هنرمندان جریان نوسنت‌گرایی سقاخانه علاقه‌ای به بهره‌جویی از عناصر عامیانه، بومی یا مذهبی نشان نمی‌داد بلکه با جست‌وجویی عمیق‌تر در گذشته تاریخی هنر ایران و تمدن بین‌النهرین، منبع الهام خویش را از نقوش کتیبه‌ها و نقش‌برجسته‌های سومری، آشوری، مفرغ‌های لرستان و هنر زبویه برمی‌گزید (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۴۷). به عنوان مثال وی در تابلوی شماره ۱۱، متعلق به سال ۱۳۵۴ش، از اشکال ساده هندسی، رنگ‌های محدود و خطوط رمزی بهره برده و بازخوانی وی از آثار عتیق ایرانی و پلان‌های باستانی در قامت اثری مدرن و انتزاعی جلوه‌گر شده است. در این اثر رویکرد نو-سنت‌گرایی هنرمند در استفاده از ترکیب مواد و کاربست رنگ‌های آبی و طلایی به صورت پتینه خود را به نمایش می‌گذارد و یادآور حس جاری در بافت اشیاء قدیمی و مفرغینه‌ها است. عربشاهی به واسطه مطالعه گسترده در زمینه‌های سفال‌گری، نقش‌برجسته و معماری، همین‌طور علاقه او به اسطوره، در زبان بصری خود به بیانی رمزی و نمادین دست پیدا کرده است از همین رو در اثر حاضر،

که این نشانه، تأثیرات نقاشی قهوه‌خانه‌ای را بازگو می‌نماید. در همین امتداد «تیریزی با استفاده از تمبرها و عکس‌هایی از آثار قدیمی به شیوه کلاژ، سعی در آشنایی‌زدایی و احیای هنر سنتی ایران دارد. در راستای این هدف چهره‌هایی را شبیه به مینیاتورهای ایرانی خلق می‌کند، به صورتی که بیننده در نگاه اول شباهتی را میان چهره‌های او با نگاره‌های دوره صفویه پیدا می‌کند» (گروسی و کفشچیان‌مقدم، ۱۳۹۹: ۶۹). از دیگر نمودهای نوگرایی در این اثر، تجلی خط ثلث است که به وضوح در خدمت جهان‌فَرَم درآمده است. در اکثر آثار فیگوراتیو تیریزی، ترکیبی دایره‌وار به صورت هاله‌ای به رنگ آکر و طلایی با تزیینات خط ثلث پشت سر شخصیت‌ها به تصویر درآمده که به واسطه این تمهید، تلاش دارد حسی از تمرکز را بر حالت چهره‌ها به وجود آورده و اثر را از حالت طبیعت‌گرایانه خارج ساخته و به آن جلوه‌ای نمادین ببخشد. همچنین بهره‌مندی از خط ثلث بر زمینه‌ای از طیف رنگ‌های قهوه‌ای و نخودی با تکنیک اکریلیک و ورق طلا روی بوم در کنار تتالیه‌های آبی لاجوردی (کُبالت)، علاوه بر ایجاد هارمونی، به شکل تلویحی متأثر از هندسه کلی گنبد، کتیبه و کاشی‌های زرین‌فام مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان به نظر می‌رسد و احساسی غیرمادی و معنوی را برای تماشاگر متجلی می‌سازد. بدین‌سان رهیافت تیریزی از ظرفیت‌های نهفته در فرهنگ بصری ایرانی در ساختاری نوین و با امضایی واحد پدیدار می‌گردد.

اثر شماره ۱۰، متعلق به دهه ۱۳۶۰ش، دارای ساختار یکپارچه از عناصر بصری است. ادغام فیگورهای سوار بر اسب در حالت حرکت و با نگاه رو به مخاطب، استفاده از عناصر بصری تزیینی بر پیکره اسب‌ها، بهره‌مندی از شمشیر، کمان و خنجر و کاربست رنگ‌های گرم نارنجی، نخودی، قهوه‌ای و سیاه در مجاورت با یکدیگر، جملگی یادآور سنت فرنگی‌سازی صفویه و پیکرنگاری درباری قاجار است. همچنین قطع اثر در حالت افقی و در اندازه ۹۸×۱۹۸ سانتی‌متر، به صورت ضمنی به دیوارنگاره‌های



تصویر ۱۰: بدون عنوان، اثر صادق تیریزی، دهه ۱۳۶۰، اکریلیک روی بوم، ۹۸×۱۹۸ سانتی‌متر. (منبع: سایت حراج تهران URL9)



تصویر ۹: سه سوار، اثر صادق تیریزی، ۱۳۷۵، اکریلیک و ورق طلا روی بوم، ۱۰۳×۱۳۷ سانتی‌متر. (منبع: سایت حراج تهران URL8)

گنبدی بالای آن است، چهارگوش نشان استواری زمین و گنبد نماد آسمان است» (میت‌فورد، ۱۳۸۸: ۱۰۸). به این ترتیب کیفیت هندسه‌گرایی در کنار کاربست مواد روی بوم با ضربه قلم‌های آزاد و برون‌گرا اثر را به سمت هنر اکسپرسیونیسم انتزاعی سوق داده، اما در لایه‌های پنهان‌تر به مفاهیم معنوی، ماورایی و حقیقت غایی اشاره دارد. هنر عربشاهی همواره درونی و ذهنی است با این حال حضور فعال امر سنجش و اندازه‌گیری، در ورای ساختار آثار او مشهود است. نگاره‌های وی، پیوسته در حالتی از راز و اسرارِ پنهان همراه با عقلانیت ظاهر می‌شوند. «در این نمونه‌ها طراحی انتزاعی فرم‌ها بر جنبه سه‌بعدی و مادی‌شان سیطره دارد و نیز جنبه منحصرأ بصری با محاسبات عقلانی و غایت‌گرایانه درهم می‌آمیزند. به زبان دیگر در نقاشی‌های عربشاهی همواره حضور فراگیر «امر فهم‌پذیر» به مدد رمزگونی تکنیک، فرم‌ها و روش‌های مبدعانه شخصی تحقق یافته و منجر به نوعی ادراک نوین از «امر کهن» می‌شود» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶: ۱۵۰).

نتیجه‌گیری

مفهوم نو- سنت‌گرایی، گرایشی در هنر معاصر است. این گفتمان تلاش دارد با تأکید بر تشخیص بومی و ملی به تفسیر دوباره نظام قراردادهای حاکم در جهان هنر بپردازد. برای ژرف‌اندیشی در پیرامون این مفهوم، جریان‌های فکری سنت‌گرایی، نوگرایی و پسانوگرایی مورد مذاقه قرار گرفت. بر این اساس، سنت‌گرایان، مفاهیم حاکم در مبانی الهی بر عالم انسانی را خاطر نشان می‌سازند، پندارهای این نهضت در حوزه هنر، در قالب هنر سنتی و هنر قدسی متجلی گشته است. از سویی دیگر، نوگرایی در بستر جهان مدرن

بهره‌مندی از سطوح بزرگ هندسی و شکل‌بندی ساده، خطوطی حسی و رها به رنگ روشن روی زمینه‌ای سیاه و بالعکس، یادآور پلان‌های معماری و نقشه‌کشی است که علاوه بر کیفیتی رمزی، برداشت آزاد و نوگرایی او را خاطر نشان می‌سازد. در آثار عربشاهی، «پیشرفت در تحلیل بنیادی آثار باستانی و اسطوره‌ای و درک کامل از هنر مدرن به بازگویی مفاهیم ذهنی هنرمند و پیشگامی در ایجاد یک سبک منحصر به فرد شخصی کمک شایانی کرده است. عربشاهی با انتخاب هوشمندانه بر اساس برقراری رابطه میان عناصر بصری همواره کوشیده تا تصاویر ذهنی‌اش را بدون اتکا به روایت‌پردازی خلق کند» (قرشی، ۱۳۹۴: ۲۷). وی در ارتباط با دیدگاه هنری خود این طور اذعان می‌دارد: «در واقع با تسلط یافتن بر هنر مدرن و تکنیک‌های آن سعی کرده‌ام با شیوه‌های که دست‌آورد هنر نوین نقاشی غرب است بینش عرفان شرقی را بازگویم» (شمخانی، ۱۳۸۴: ۱۸).

تابلوی شماره ۱۲، متعلق به سال ۱۳۵۲ ش، دارای بیان رمزآمیز است و به دلیل تجربیات عربشاهی در زمینه نقش‌برجسته، تأثیرات این هنر را به لحاظ برخورداری از بافت در تصویر مشهود می‌سازد. از نمودهای نو- سنت‌گرایی در این اثر، اشاره به فرم‌های دایره محصور شده در یک مربع یا چهارگوش، به همراه طیف رنگ‌های زرد مایل به قهوه‌ای (اخرایی)، سفید و سیاه که یادآور شمایل مقدس ماندالا است و به مفاهیمی معنوی همچون مراقبه و خویشتن اشاره دارد. از سویی دیگر بهره‌مندی از فرم‌های هندسی مربع و دایره است که در حوزه معماری باستانی ایران از جمله چهارطاقی‌ها مورد استفاده قرار می‌گرفته و بیانی نمادین و سمبولیک داشته است به طور مثال: «معابد چهارگوش که



تصویر ۱۲: بدون عنوان، اثر مسعود عربشاهی، ۱۳۵۲، ترکیب مواد روی بوم، ۱۱۰×۱۳۰ سانتی متر. (منبع: سایت حراج تهران ۱۱ URL)



تصویر ۱۱: بدون عنوان، اثر مسعود عربشاهی، ۱۳۵۴، ترکیب مواد روی بوم، ۱۱۰×۱۱۹ سانتی متر. (منبع: سایت حراج تهران ۱۰ URL)

جهان کهن و با بینش شرقی خلق می‌شد. به این ترتیب مفهوم نو-سنت‌گرایی در آثار نقاشان جنبش سقاخانه جلوه‌ای حقیقی یافت و روایات هنرمندان سقاخانه از ظرفیت‌های تجسمی که برگرفته از تاریخ هنرهای بصری ایران بود در قالب آثار بدیع خلق گردید. بر این اساس، در پاسخ به پرسش این پژوهش که اشاره به نحوه بازنمود مفهوم نو-سنت‌گرایی در نقاشی‌های جنبش سقاخانه دارد، با تجزیه و تحلیل دوازده اثر از هنرمندان جریان سقاخانه، روشن می‌شود که عناصر برگرفته از فرهنگ بصری ایران شامل: الگوی سنتی سیاه‌مشق، عناصر بصری بر اساس ادبیات فولکوریک ایرانی، نشانه‌های بصری مذهبی و شاخصه‌های زیبایی‌شناسی در مکاتب نگارگری در شکل اجرایی مدرن و با زبان بصری نوینی به تصویر درآمده‌اند. امید است سایر پژوهندگان با دستمایه قراردادن آثار هنری جنبش سقاخانه به تفحص در زوایای پنهان این آثار پردازند و از دریچه تجزیه و تحلیل، به سویه‌های بصری نهفته در تاریخ هنرهای تجسمی ایران اشاره نمایند.

فهرست منابع

- احمدی، بابک (۱۳۹۷)، *معمای مدرنیته*، تهران: مرکز.
- افشارمهاجر، کامران (۱۳۸۴)، *هنرمند ایرانی و مدرنیسم*، تهران: دانشگاه هنر.
- الدمدو، کنت (۱۳۸۹)، *سنت‌گرایی: دین در پرتو فلسفه جاویدان*، ترجمه رضا کورنگ بهشتی، تهران: حکمت.
- بهمنی‌پور، آزاده و افضل طوسی، عفت سادات (۱۳۹۵)، پروپاگاندا در مکتب سقاخانه بر اساس نظریات پیر بوردیو، *کیمیای هنر*، شماره ۱۹: ۷۱-۸۸.
- پاکباز، روین (۱۳۷۹)، *نقاشی ایران از دیروز تا امروز*، تهران: نارستان.
- _____ (۱۳۸۳)، *دایره‌المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، روین و امدادیان، یعقوب (۱۳۸۰)، *پیشگامان هنر نوگرایی ایران: حسین زنده‌رودی*، تهران: موزه هنرهای معاصر تهران.
- پورسعدانی، علی و شیخ‌زاده، مرجان (۱۳۸۸)، اشیاء جادویی در فرهنگ عامه ایران و تأثیر آن در نقاشی مکتب سقاخانه، *باغ نظر*، شماره ۶: ۵۳-۶۸.
- حقیقی، شاهرخ (۱۴۰۱)، *گذرا از مدرنیته؟ نیچه، فوکو، لیوتار، دریدا*، تهران: آگه.
- خورشیدیان، رانیکا و زاهدی، حیدر (۱۳۹۶)، مکتب سقاخانه: نگاهی پسااستعماری یا شرق‌شناسانه؟، *باغ نظر*، شماره ۵۳: ۵۳-۴۱.
- خیری، مریم (۱۳۸۷)، نقاشی قهوه‌خانه: خوانشی بر نقاشی قهوه‌خانه (بررسی نوشتار نقاشی قهوه‌خانه)، *آینه خیال*، شماره ۱۰: ۳۵-۳۹.
- دادور، ابوالقاسم و کشمیری، مریم (۱۳۹۶)، باستان‌گرایی: شیوه‌ای بیانگر برای نوسنت‌گرایان (با نگاهی بر آثار پیشگامان جریان سقاخانه)، *جلوه هنر*، شماره ۲: ۶۲-۵۳.
- دل‌زنده، سیامک (۱۳۹۴)، *تحولات تصویری هنر ایران: بررسی انتقادی*، تهران: نظر.
- دین‌پرست، منوچهر (۱۳۸۵)، *سنت‌گرایی به روایت خودمان/ داستان سنت و سنت‌گرایی در ایران*، *خردنامه همشهری*، شماره ۵: ۲۰-۱۸.
- سمیع‌آذر، علیرضا (۱۴۰۱)، *اوج و افول مدرنیسم*، تهران: نظر.
- _____ (۱۳۹۵)، *زایش مدرنیسم/ ایرانی*، تهران: نظر.
- شاه پروری، محمدرضا و میرزاامینی، سید محمد مهدی (۱۳۹۵)، *تجلی نقش*

قرار دارد و محوریت اصلی جریان فکری نوگرایی، بر اساس خرد انسان، علم و عقل است و مفهوم فردیت از مهم‌ترین مفاهیم جهان مدرن تلقی می‌گردد. در حوزه هنر، نوگرایی به معنای گسستن خودآگاهانه از گذشته و کاوش در قالب‌های نوین است و خاصه، به جنبش‌های پیش‌تاز نیمه نخست سده بیستم اشاره می‌کند. به این ترتیب مفاهیم جاری در سنت‌گرایی و نوگرایی در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند. سپس پسانوگرایی (پست‌مدرنیسم) مطرح می‌گردد. از شاخصه‌های قابل توجه پست‌مدرنیسم، اشاره به کثرت‌گرایی و التقاط‌گرایی است که در آثار هنری، نمود اثرگذار دارد و اشاره به زمینه‌های اجتماعی و تاریخی از مصادیق مهم آن است. از این رهگذر، در تاریخ هنر معاصر ایران، گفتمان نو-سنت‌گرایی در برخی از جریان‌های هنری و به مقصود احیای هویت ملی و توجه به گنجینه و میراث سنتی ایران مطرح گشت و زمینه پیدایش جریان اصلی هنر نو-سنت‌گرای ایرانی، تحت عنوان «جنبش سقاخانه» فراهم آمد. هنرمندان منسوب به این جنبش حسین زنده‌رودی، فرامرز پیلارام، منصور قن‌دیز، ناصر اویسی، صادق تبریزی و مسعود عربشاهی بودند و به طور مشخص به فعالیت در عرصه هنر نقاشی می‌پرداختند. این هنرمندان شکل نوینی از زبان تصویر را بر مبنای خوانشی معاصر خلق کرده و تعاملی از ساختار هنر مدرن با مظلوفی ایرانی را برقرار ساختند. حسین زنده‌رودی در آثار خود مفهوم نو-سنت‌گرایی را با به تصویر کشیدن قابلیت‌های تجسمی خط ایفا نمود. از نمودهای نو-سنت‌گرایی در آثار وی برداشت شکل‌های آشنای سقاخانه‌ای و چیدمان این عناصر بدون توجه به ویژگی‌های طبیعت‌گرایانه و مفهوم آنها بود. مفهوم نو-سنت‌گرایی در آثار فرامرز پیلارام در نگاهی نوین به گستره خوشنویسی خود را جلوه‌گر می‌ساخت. در آثار وی خط شکسته نستعلیق به مثابه ماده خام هنری مورد استفاده قرار می‌گرفت و نحوه هم‌نشینی خطوط در کنار یکدیگر تصویری فیگوراتیو را خلق می‌کرد. منصور قن‌دیز مفهوم نو-سنت‌گرایی را در آثار خود بر اساس شمایل‌نگاری چکیده‌محور بر پایه نمادهای فرهنگ بومی استوار ساخت و به سبب گرایش به انگاره‌های مدرنیسم، سعی در خلق آثاری با نگاهی شهودی نمود. آثار وی همواره نشان از کوشش او در انطباق نظام زیبایی‌شناسی نقاشی آبستره با سنت‌های هنر گذشته ایران داشت. ناصر اویسی نیز رویکرد نو-سنت‌گرای خود را با نشانه‌های اسطوره‌ای و درون‌مایه‌های تغزلی در بستر مدرن نشان می‌داد. وی مفهوم نو-سنت‌گرایی را با تلفیق ساختار حاکم در نظام زیبایی‌شناسی مکاتب نگارگری ایرانی به صورت یکپارچه نمود می‌بخشید. صادق تبریزی با به کارگیری شاخصه‌های تجسمی بر اساس نظام تصویری نگارگری ایرانی آثار خود را با خوانش شخصی خلق می‌کرد. در آثار مسعود عربشاهی بازنمایی مفهوم نو-سنت‌گرایی در قالب اجرا به شکلی مدرن همراه با بازخوانی

یگانه، سیروس (۱۳۸۶)، مدرنیزاسیون و «پست مدرنیزاسیون»، جامعه‌شناسی هنر، تهران: فرهنگستان.

یوسف‌زاده، غلامرضا (۱۳۹۹)، سنت‌گرایی در هنر: رویکردی انتقادی به مبانی سنت‌گرایی و کار بست آن در آرای هنر، تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی صداوسیما.

URL1: <https://tehranauction.com/auction/hossein-zenderoudi-b-1937-7/> (Accessed: 2022/2/9)

URL2: <https://tehranauction.com/auction/hossein-zenderou-di-b-1937-2-2/> (Accessed: 2022/2/9).

URL3: <https://tehranauction.com/auction/1316-1362> فرامرز-پیلارام
(Accessed: 2022/2/9).

URL4: <https://tehranauction.com/auction/-فرامرز-1316-1362-3> (Accessed: 2022/2/9).

URL5: <https://tehranauction.com/auction/>-منصور
۴-۱۳۱۴-۱۳۴۴/قنذرین- (Accessed: 2022/2/9).

URL6: <https://tehranauction.com/auction/mansour-ghandriz-1935-1965/> (Accessed: 2022/2/9).

URL7: <https://tehranauction.com/auction/mansour-ghandriz-1935-1965/> (Accessed: 2022/2/9).

URL8: <https://tehranauction.com/auction/nasser-ovissi-b-1934-6/> (Accessed: 2022/2/9).

URL9: <https://tehranauction.com/auction/>-صادق
1396-1317-5- / تهریزی (Accessed: 2022/2/9).

URL10: <https://tehranauction.com/auction/مسعود-1398-1314-2> (Accessed: 2022/2/9).

URL11: <https://tehranauction.com/auction/مسعود-1314-1398-2> (Accessed: 2022/2/9).

خورشید خانم در قالی ایران، جلوه هنر، شماره ۱۵: ۵۵-۶۶.
شمخانی، محمد، (۱۳۸۴)، نوشت و نقدهایی دربارهٔ پیشگامان هنر معاصر ایران (مجموعه مقالات)، تهران: آگه.

قرشی، سید عمادالدین (۱۳۹۴)، نوگرا در بروز کهن الگوها نمایشگاه آثار مسعود عربشاهی در گالری شهرپور، تندیس، شماره ۳۱۷: ۲۶-۲۷.

کشمیرشکن، حمید (۱۳۹۳)، *هنر معاصر ایران*، تهران: نظر.

گرامی، پیمان (۱۳۹۴)، *مکتب سقاخانه آشتی رویارویی تعارضات، حرفه هنرمند*، شماره ۵۷: ۷۳-۸۴.

گروسی، عاطفه و کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۹۹)، بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشنایی‌زادای شکوفسکی (منتخب آثار اویسی، قنذرزی و تبریزی)، بیکره، شماره ۲۲: ۵۹-۷۲.

گودرزی (دیباچ)، مرتضی (۱۳۸۰)، جست و جوی هویت در نقاشی معاصر ایران، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

مجبای، جواد (۱۳۹۵)، *نود سال نوآوری در هنر تجسمی/ایران، تهران: پیکره*.
میت‌فورد، میراندابروس (۱۳۸۸)، *نمادها و نشانه‌ها در جهان، ترجمه ابوالقاسم دادور و زهرا تاران، تهران: کلهر، دانشگاه الزهرا^(س)*.

ناغانی، حسین (۱۳۸۹)، جنبش سقاخانه: انکشاف و گشودگی تمهیدات و شگردهای زیبایی‌شناختی هنرهای کهن، قومی و سنتی ایران، هنرهای زیبا، شماره ۴۱: ۳۹-۵۲.

هافتمان، وزیر (۱۳۸۵)، اندیشه و کار پل کلی، ترجمه محسن وزیری مقدم، تهران: سروش.



استاد: صحتی، بهزاد؛ و اسدی، مهیار. (۱۴۰۲). تطبیق نظریه زیبایی‌شناسی نور از منظر ابن هیثم با اصول زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن. رهیویه حکمت هنر، ۱۲(۱)، ۱۳۳-۱۴۶.

https://rph.soore.ac.ir/article_704865.html



دوفصلنامه رهیویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.



COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooeye 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/>)

تطبیق نظریه زیبایی‌شناسی نور از منظر ابن هیثم با اصول زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن

بهزاد صحتی^۱، مهیار اسدی^۲

نوع مقاله: پژوهشی

دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۵ □ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۱۸ □ صفحه ۱۴۶-۱۳۳

Doi: 10.22034/RPH.2023.2000405.1034



چکیده

ابن هیثم را می‌توان از جمله مهم‌ترین اندیشمندان دانست که در مواجهه با مفهوم «زیبایی»، مبتنی بر روش‌شناسی علمی سعی در تبیین آن بر مبنای اصول و ویژگی‌های عینی و ذهنی نموده است. او میان دو جنبه «ادراک بصری» و «احساس بصری» تفاوت قائل بود و ادراک بصری را حاصل احساس بصری تلقی می‌نمود و آنها را تحت عنوان معانی «جزئی» نام نهاد که از منظر او جمعاً بیست و دو عدد است. با توجه به ماهیت ساختاری عکاسی که زیبایی‌شناسی صوری آن بر پایه اصولی است که کاملاً منطبق با موارد مطروحه در آرای ابن هیثم است، تطبیق این موارد نظری و چگونگی کاربری آن در هنر عکاسی، می‌تواند علاوه بر تأکید بر اهمیت آرای هنری ابن هیثم، بازخوانی زیبایی‌شناسی ساختاری عکاسی را از منظری دیگر به همراه داشته باشد. هدف این مقاله، تطبیق میان جزئیات بیست و دو گانه ابن هیثم با ویژگی‌های ماهوی رسانه عکاسی از بعد زیبایی‌شناسی است و در پی پاسخ به این پرسش که چگونه نظریه زیبایی‌شناسی نور از منظر ابن هیثم را می‌توان با اصول مدرن زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن تطبیق داد، ابتدا ماهیت عکاسی را تبیین کرده و سپس تطبیق آن با آرای ابن هیثم را مورد بحث قرار می‌دهد. این مقاله که از رویکردی تطبیقی بهره می‌برد، از نظر هدف بنیادی - نظری بوده و از نظر روش توصیفی - تحلیلی به شمار می‌رود. همچنین اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و تارنماهای گوناگون گردآوری شده و نهایتاً با رویکردی کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. بر همین اساس با توصیف موارد بیست و دو گانه زیبایی‌شناسی ابن هیثم و توصیف و تحلیل زیبایی‌شناسی عکاسی از منظر ساختار بصری، چگونگی تطبیق میان این دو مورد بحث قرارگرفت و نتایج تحقیق بیانگر انطباق و کارایی کامل آرای ابن هیثم در حوزه زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن است.

کلیدواژه‌ها: ابن هیثم، المناظر، ابصار، زیبایی‌شناسی نور، عکاسی.

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران
Email: behzad.sehati@ut.ac.ir (نویسنده مسئول).

۲. استادیار، گروه نقاشی و مجسمه‌سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: mahyar.asadi@ut.ac.ir

مقدمه

زیبایی از دوران افلاطون همواره از منظری فلسفی مورد شناخت واقع شده و این مهم تا روزگار معاصر نیز ادامه داشته است. اما نکته مهم اینجاست که هیچکدام از نظریه‌پردازان و حکما و دانشمندان نگاهی از زاویه علم تجربی به این مقوله نداشته‌اند و تنها در تعریف ابن هیثم است که این مهم متجلی می‌شود. ابن هیثم که به واسطه دانش فیزیک و اکتشافات نوری و به ویژه در دنیای هنر به دلیل ابداعات او در بحث اتاق تاریک که به نوعی منجر به ساخت دوربین عکاسی شد شناخته شده است، در مواجهه با مفهوم «زیبایی»، در کتاب *المناظر* خود مبتنی بر روش‌شناسی علمی سعی در تبیین آن بر مبنای اصول و ویژگی‌های بصری نموده است. او میان دو جنبه «ادراک بصری» و «احساس بصری» تفاوت قائل بود و ادراک بصری را حاصل احساس بصری تلقی می‌کرد و آنها را تحت عنوان معانی «جزئی» نام نهاد که از منظر او جمعا بیست و دو عدد است و به واسطه درک چشم، این زیبایی‌ها حاصل می‌شوند. البته او ابتدا از دو عامل نور و رنگ نام می‌برد که این دو عامل حاصل احساس بینایی هستند و سپس هجده عامل را برمی‌شمرد که حاصل ادراک بینایی هستند و از قوه فهم و خیال پدیدار می‌شوند. در ادامه دو عامل نیز رجعت به همان گفتار گذشتگان یعنی فلاسفه و همان مبحث تناسب و تعادل است که به ویژه در بحث ارسطو و متقدمان فلاسفه اسلام همچون بوعلی سینا بسیار دیده می‌شود. از سویی عکاسی، پدیده‌ای جدید است و تصویر حاصل از آن برای هنرمندان و کسانی که از آن استفاده می‌کنند هنوز هم جای بحث و شگفتی دارد. زیبایی‌شناسی ساختاری در عکاسی مبتنی بر عناصر و کیفیات بصری است که به واسطه دوربین ثبت و ضبط می‌شود. سازکوفسکی برای عکاسی پنج خصوصیت را نام می‌برد که اختلاف آن با سایر هنرها است. ماهیت عکاسی هر آن چیزی است که مستقلاً در رسانه عکاسی و به دور از وابستگی به هنرها یا علوم دیگر اتفاق بیفتد. به عنوان مثال هر چیزی که مربوط به ذهن پدیدآورنده آن یعنی شخص عکاس و دستگاه آن یعنی دوربین و تجهیزات آن یعنی فلاش و فیلم و فیلتر و لنز و غیره باشد. بنابراین به این نوع نگرش، عکاسی مستقل یا مدرن گفته شده است. عکاسی مدرن در وهله اول برای اینکه مجبور نباشد که به هنر نقاشی شباهت داشته باشد، هر نوع دستکاری را منع کرد و تنها بر عناصر داخلی دوربین مانند شاتر، عمق میدان و دیافراگم تأکید می‌کرد و سوژه را با این امکانات به مخاطب معرفی می‌کرد. به این ترتیب عکس‌هایی که به وجود می‌آمد، حاصل هیچ رسانه یا هنر دیگری نبود و مختص خود عکاسی بود.

در محصول عمل عکاسی یعنی عکس، صرفاً نمی‌توان آنچه را که دیده می‌شود مد نظر قرار داد؛ زیرا هر عکسی دو دلالت دارد که دلالت اول آشکار یعنی هر آنچه که دیده می‌شود و دلالت

دوم پنهان یعنی معنای نهفته در عکس است. این معنای دوم تنها از طریق دیدن حاصل نمی‌شود، بلکه نیازمند ادراک دیگری نیز هست که از دیدن حاصل می‌شود. همین مطلب را ابن هیثم در کتاب *المناظر* خود و در بیان زیبایی‌شناسی عنوان کرده است. او معتقد است که با دو عامل رنگ و نور که با ادراک بصری حاصل می‌شود، جزئیات دیگری نیز پدید می‌آیند که وابسته به تامل در ادراکاتی غیر از بینایی است. هدف این مقاله، تطبیق میان جزئیات بیست و دو گانه ابن هیثم با ویژگی‌های ماهوی رسانه عکاسی از بعد زیبایی‌شناسی است.

این مقاله در پی پاسخ به این پرسش که چگونه نظریه زیبایی‌شناسی نور از منظر ابن هیثم را می‌توان با اصول مدرن زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن تطبیق داد، ابتدا ماهیت عکاسی مبتنی بر آرای جان سازکوفسکی تبیین کرده و سپس تطبیق آن با آرای ابن هیثم را مورد بحث قرار می‌دهد.

روش تحقیق

این مقاله که از رویکردی تطبیقی بهره می‌برد، از نظر هدف بنیادی-نظری بوده و از نظر روش توصیفی-تحلیلی به شمار می‌رود. همچنین اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و تارنماهای گوناگون گردآوری شده و نهایتاً با رویکردی کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. نمونه‌های مورد استفاده در روند تطبیق به صورت تصادفی از فضای مجازی حاصل شده‌اند و غالب آنها در اصطلاح عکاسی «وانموده» هستند؛ یعنی تصاویری که به صورت زیاد در جاهای مختلف تکثیر شده و دیگر صاحب عکس شناخته شده نیست.

روند انجام تحقیق نیز بدین شکل است که ابتدا ماهیت عکاسی مورد تعریف و تبیین قرار گرفته و پس از ذکر آرای ابن هیثم که در *المناظر* مکتوب شده است، تطبیق میان این دو صورت می‌پذیرد.

پیشینه تحقیق

حسن بلخاری قهی (۱۳۸۷) در کتاب *معنا و مفهوم زیبایی در المناظر و تنقیح المناظر* که توسط فرهنگستان هنر منتشر شده است به شرح آرای ابن هیثم در مورد زیبایی پرداخته و با تأملی بر روش‌شناسی دقیق ابن هیثم به شرح و تفصیل زیبایی‌شناسی از منظر او پرداخته است.

احمد میراحمدی، مرتضی شجاری و محمدتقی پیربابایی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای تحت عنوان «زیبایی‌شناسی ادراک بصری در معماری از منظر ابن هیثم. مورد پژوهی: مسجد جامع اصفهان» آرای طرح شده در کتاب *المناظر* را جهت تحلیل و واکاوی معماری مسجد جامع اصفهان به کار بسته‌اند.

دسته‌بندی کرده و آزمایشات وی را با شرح کامل و اثبات آنها آورده است.

آرش احمدی خلجی (۱۳۹۷) در پایان نامه خود با عنوان «نظریه شعاع در باب ابصار و تأثیر آن در خلق آثار تجسمی» که به راهنمایی ایرج داداشی در دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر دانشگاه هنر تهران انجام شده است، عدم پرسپکتیو در هنرهای تجسمی مسلمانان را مورد بحث قرار داده و معتقد است که عدم شناخت پشتوانه‌های متافیزیکی باعث شده تا هنر مسلمانان به خاطر عدم پرسپکتیو به درستی درک نشود، در حالی که هنرمندان مسلمان با آرای ابن هیثم در باب پرسپکتیو آشنایی داشته‌اند.

زهره شبانی داریانی (۱۳۹۷) در پایان‌نامه خود با عنوان «تحلیل زیبایی در کتاب المناظر ابن هیثم» که به راهنمایی امیر مازیار در دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر دانشگاه هنر تهران به انجام رسیده است، بر این مطلب تأکید کرده است که ابن هیثم یک نظریه علمی درباره ادراک زیبایی داشته و نگارنده نیز بیانی از ادراک زیبایی داده که هم راستا با نظریه ابن هیثم است. همچنین در این پایان‌نامه روش‌شناسی و معرفت‌شناسی ابن هیثم مورد بحث قرار گرفته است.

تفاوت عمده مقاله حاضر با دیگر تحقیقات، تکیه بر رویکردی عکاسانه است. در تحقیقاتی که تا کنون به انجام رسیده است، آرای ابن هیثم در باب نور به صورت کامل مورد بحث قرار گرفته است. حتی کاربرت آن در حوزه نگارگری نیز مدنظر بوده؛ ولی تا کنون در حوزه عکاسی بحثی شکل نگرفته و مقاله حاضر از این منظر می‌تواند راهگشا باشد.

تعریف ماهیت عکاسی

جان سارکوفسکی برداشتی از عکاسی ارائه کرد که بر پایه مفهوم «رسانه ویژگی» شکل گرفته بود. در مفهوم رسانه ویژگی، به جای تأکید بر آنچه که تصویر می‌شود، بر ابزار به تصویر کشیدن تأکید می‌شود. نتیجه اینکه ویژگی‌هایی اهمیت پیدا می‌کنند که در سایر هنرها دیده نمی‌شوند. او بر پنج مشخصه اشاره می‌کند که معرف رسانه عکاسی هستند. از نظر سارکوفسکی، دنباله‌روی از قوانین ریشه‌دار هنر اهمیت ندارد؛ بلکه فرد باید بر پایه امکاناتی که دوربین در اختیارش می‌گذارد، یکی را انتخاب و صحنه را به شکلی جدید تغییر دهد؛ بدون اینکه به هنرهای دیگر وابسته باشد. به دیگر سخن، عکاسی باید صرفاً بر ویژگی‌های خود استوار باشد.

این پنج مشخصه عبارتند از خود شیء، جزئیات، کادر، زمان و نقطه دید. منظور از خود شیء، واقعیت موضوع است. البته عکس‌ها با وجود واقعی بودن و متقاعدکنندگی، با واقعیت متفاوت

فاطمه پورذبیح، همایون حاج محمدحسینی و محمد اعظم‌زاده (۱۴۰۰) در مقاله «تحلیل و خوانش آثار هنری بر اساس نظریه ادراک زیبایی ابن هیثم، مطالعه موردی: تابلوی شب پرستاره و نسان ونگوگ» که در شماره ۲۶ نشریه هنرهای تجسمی به چاپ رسیده است، آرای ابن هیثم را در راستای تجزیه و تحلیل بصری اثر ونگوگ مورد استفاده قرار داده‌اند.

حسن بلخاری قهی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای تحت عنوان «تأملی در نورشناسی با تأکید بر المناظر، شاهکار ابن هیثم» که در نشریه حکمت نامه مفاخر به چاپ رسیده است، به بحث و تحلیل آرای ابن هیثم در باب نور پرداخته است.

مریم کشمیری و زهرا رهبرنیا (۱۳۹۸) در مقاله «نگرشی بر ژرفانمایی در نگارگری ایرانی بر پایه آرای ابن هیثم در المناظر» که در نشریه هنرهای تجسمی هنرهای زیبا دوره ۲۴ به چاپ رسیده است، تفاوت پرسپکتیو در نگاره‌های ایرانی و تفاوت آن با نقاشی غربی را به بحث گذاشته و در ادامه به شناخت و معرفی انواع پرسپکتیو در نقاشی ایران نیز پرداخته‌اند.

پروانه دلفانی و اسماعیل بنی‌اردلان (۱۳۹۷) در مقاله «تأثیر نظریه ابصار ابن هیثم بر رواج پرسپکتیو خطی در نقاشی دوره رنسانس» که در نشریه تاریخ و تمدن اسلامی به چاپ رسیده است به چگونگی اثرگذاری آرای ابن هیثم بر شکل‌گیری و رواج پرسپکتیو در نقاشی رنسانس پرداخته‌اند.

پروانه دلفانی (۱۳۹۸) در رساله دکتری خود با عنوان «مقایسه قواعد بصری حاکم بر طراحی در نگارگری ایرانی - اسلامی با نظریه ابصار ابن هیثم» که به راهنمایی اسماعیل بنی‌اردلان در دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر دانشگاه هنر تهران به انجام رسیده است، دلایل عدم بازنمایی منظر و هندسه بینایی در نگارگری ایرانی در قیاس با قواعد بصری که از نظریه ابصار ابن هیثم نتیجه شده است را مورد بحث قرار داده است. در واقع به دنبال پاسخ به این سؤال بوده است که چرا در نگارگری ایرانی پرسپکتیو وجود ندارد. وی در نهایت به این نتیجه می‌رسد که ساختار پرسپکتیو در نگارگری ایرانی در قالب هندسه بینایی نمی‌گنجد.

فاطمه موحدی (۱۳۹۰) در رساله دکتری خود با عنوان «ترجمه کتاب الحسن بن الهیثم بحوثة و کشوفه البصریه همراه با تاریخچه دانش نورشناسی در میان مسلمانان» که به راهنمایی محمدعلی آذرشب در دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران انجام شده است، کتابی را که مصطفی نظیف دانشمند و ریاضی‌دان مصری قرن بیستم درباره ابن هیثم نوشته ترجمه کرده است. به گفته نگارنده رساله، این کتاب کاملترین کتاب علمی در خصوص ابن هیثم و نظریات نورشناسی اوست. نظیف نظریات ابن هیثم در زمینه نورشناسی را به شکل نوین و کاملاً علمی

اسطوره‌ای و کتاب‌های مقدس و به سبک پیش رافانلی، چیزی که در آن دوره (اواسط و اواخر قرن نوزدهم) در نقاشی رواج داشت، انجام می‌گرفت (ادواردز، ۱۳۹۰: ۷۳-۷۵).

به طور کلی عکاسی که بر پایه اصول منحصر به فرد خودش انجام شود، عکاسی مدرن و بنا به تعبیری دیگر عکاسی مستقل نیز نامیده می‌شود. با توجه به اینکه گروه عکاسانی در مقابل سبک پیکتوریال ایستادند تا استقلال عکاسی را از هنر نقاشی اعلام کنند، آنان به عدم دستکاری عکس پای‌بند و بر امکانات درونی دوربین وفادار بودند. به همین دلیل از موضوعی که انتخاب می‌کردند تا خلاقیت فردی که بر اساس زاویه و کادری که انتخاب می‌کند و نیز امکانات فنی دوربین مانند عمق میدان و سرعت شاتر و یا فاصله کانونی لنز تأکید می‌کردند. به همین دلیل آنان به فرد عکس‌گیرنده اهمیت بسیاری می‌دادند و او را فردی نابغه می‌دانستند. معتقد بودند که او باید فردی خلاق و مولف محور باشد و ایده و کاری که انجام می‌دهد اصالت داشته و قبلاً به ذهن کسی نرسیده و کاملاً بکر باشد (برت، ۱۳۸۰: ۱۷۹-۱۸۰).

محور بحث‌هایی که درباره عکاسی در می‌گرفت، این مسئله بود که عکاسی را تا کجا می‌توان هنر قلمداد کرد. عکاسی در ابتدا به خاطر توانایی خود در تولید تصویری دقیق از آنچه در مقابل لنز قرار می‌گرفت، ستایش می‌شد و فرض بر این بود که تصاویر عکاسی چون به روش مکانیکی تولید و تکثیر شده‌اند، اغلب بیرون از حوزه هنر بود (ولز، ۱۳۹۰: ۲۴).

عکاسی در مدرسه باهاوس به شکل دیگری به صورت مدرن ادامه یافت و آن را «نگاه نو» می‌نامیدند. در این مدرسه تکنیک‌های جدید مانند فتوگرام و زوایای دید غیر عادی، شیب رو به پایین، استفاده آگاهانه از خطوط مایل، اعوجاج، کنتراست زیاد، فتوماکروگرافی و استفاده از آینه‌های مقعر و محدب هم مورد بررسی قرار گرفت (باتس، ۱۳۹۰: ۹۰).

حسن ابن هیثم

بدون شک یکی از بزرگترین دانشمندان جهان که تأثیری به سزا بر علم و هنر گذاشت ابن هیثم است. عبدالحمید صبره نظریه او را در مورد زیبایی‌شناسی نور کامل‌ترین تعریف زیبایی دانسته و گل‌رو نجیب اوغلو نیز نظریه او را جامع‌ترین نظریه در زیبایی‌شناسی اسلامی و آن را شرط لازم برای فهم هنرهای دیداری اسلامی می‌داند (بلخاری، ۱۳۹۸: ۱۷).

از اینها گذشته تأثیر شگرف ترجمه لاتین المناظر را در انتشار نظریه پرسپکتیو در آثار هنری و معماری فیلیپ برونلسکی و نیز در نگارش کتاب درباره تماشایی توسط لئون باتیستا آلبرتی با تأکید بر پرسپکتیو و نیز گفته ویتلو که کتاب خود با عنوان پرسپکتیو را در سال ۱۲۷۰ میلادی با الهام از ابن هیثم نوشته است، نمی‌توان

بودند. واقعیت به لحاظ اندازه کوچک‌تر، سیاه و سفید، واضح‌تر و یا اغراق شده بود. او میان دو مفهوم حقیقت و واقعیت فاصله گذاشت. از دید او این وظیفه عکاس بود تا مورد اول را از دل مورد دوم به دست آورد. از این رو هر عکس به دلیل ویژگی‌های گزینشی‌اش چیزی را به واقعیت اضافه می‌کرد.

در بخش جزئیات، موضوعات اغلب پیش پا افتاده مهم می‌شوند و بر این نکته باید تأکید شود که پیش از به وجود آمدن عکاسی، آنها نامرئی بودند و به چشم نمی‌آمدند. عکاسی از سویه‌هایی از جهان پرده برداشت که در ریزترین چیزها زندگی می‌کنند.

سارکوفسکی در بخش کادر، توضیح می‌دهد که قسمت‌هایی از چیزها ناخواسته در لبه تصویر دیده می‌شوند. این چیزها با اینکه بخشی از سوژه نبودند، به تعادل و کمال عکس کمک می‌کنند. در نظر عکاس، جهان بی‌شمار برش و کادر را ارزانی می‌کرد. عکاس در بخش زمان نیز، زیبایی موجود را در کسری از زمان که تأثیر چندانی بر کلیت رویداد ندارد کشف می‌کند. این تقطیع زمان، بیشتر به دیدن تصویرهایی مربوط است که قبلاً از چشم پنهان مانده بودند.

او در بخش نقطه دید تصورات همگان در مورد واقعیت را به چالش می‌کشد. زوایای نامتعارفی همچون دید پرنده، دید اغراق شده از پایین به بالا و بالعکس همگی مربوط به خصوصیات رسانه عکاسی هستند (صحتی، ۱۳۹۵: ۴۳۲).

اینها تعاریفی بودند که جان سارکوفسکی از عکاسی داشت. این تعریف برآمده از درون ذات عکاسی و ابزار خاص آن یعنی دوربین است و هیچ وابستگی به همانندسازی با هنرهای دیگر ندارد. این موضوع از این جهت بیان شد که در روزهای اولیه که عکاسی اختراع شده بود، بسیاری از عکاسان در پی آن بودند تا با همانندسازی آثار خود با هنر نقاشی، خود را به نوعی هنرمند جلوه دهند. به همین جهت در راستای تقلید از نقاشی بر می‌آمدند و کارهایی مانند روایت گونگی را در تصاویر عکاسی خود به کار می‌بردند؛ زیرا عکس‌ها در مفهوم ذات خود به صورت مستند و واقعگرایی بودند. همچنین محوی تعمودی تصویر را برای شباهت تصویر به بوم نقاشی به کار می‌بردند و یا عکس را به صورت دستی رنگ‌دار می‌کردند، چراکه عکس‌ها رنگ نداشتند و آنچه که رنگ داشت، نقاشی بود. از کارهای دیگری که برای تشابه به نقاشی در آثار عکاسی خود به کار می‌بردند، ترکیب‌بندی‌های مختص نقاشی مانند تناسبات طلایی یک‌سوم و ترکیب‌بندی مثلثی و هر آنچه که در نقاشی رواج داشت، بود. حتی اولین سبک عکاسی را «پیکتوریالیسم» به معنای تصویرگرایی نام نهادند و در این سبک هر نوع روش عکاسی که به موضوعات معمولی می‌پرداخت ممنوع شد و می‌بایست موضوعات با شکوه و یا از داستان‌های

بینایی، ادراک می‌شوند. رنگ و نور دو معنایی هستند که در اجسام وجود دارند. چون چشم به اشیا می‌نگرد، معانی رنگ و نور را در همان نگاه اول ادراک می‌کند. این ادراک همان احساس بینایی است. اما این ادراکات منحصر در ادراک نور و رنگ نیستند، بلکه معانی دیگر درک می‌شوند که آنها معانی جزئی هستند که فراتر از رنگ و نور است (بلخاری، ۱۳۹۸: ۴۷ - ۴۶). ابن هیثم رنگ و نور را فی‌النفسه زیبایی آفرین قلمداد می‌کند و این دو را در کنار تناسب مهم‌ترین عوامل در ایجاد زیبایی برمی‌شمرد (میراحمدی و همکاران، ۱۴۰۰: ۵۲). او ادراک رنگ و نور اشیا را با احساس صرف و دیگر جزئیات را وابسته به ادراک از طریق حواس باطنی می‌داند (پورذبیح و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۲۷).

جزئیات بیست و دو گانه

این بیست و دو عامل زیبایی توسط حس، معرفت و استدلال، احساس و ادراک می‌شوند: ۱. نور: مثل خورشید، ماه و ستارگان؛ ۲. رنگ: مثل رنگ‌های متنوع بنفش، صورتی همچون بستان‌ها، خانه‌ها و فرش‌ها؛ ۳. بُعد: (فاصله) که البته منظور ابن هیثم به صورت ظاهری نیست و حالت عرضی آن ملاک است؛ مثلاً صورت زیبایی که جای زخم دارد و اگر از دور دیده شود دیگر جای عیوبش دیده نمی‌شود؛ ۴. وضع (مکان): قرار گرفتن مرتب اشیا در کنار یکدیگر مثل نقوش و کتابت که این نقوش و کتابت اگر زیبا هستند چون مرتب در کنار هم قرار گرفته‌اند؛ ۵. تجسم: به معنای اجسام زیبا و اشخاص است. مراد تنومندی و برومندی اندام است؛ ۶- شکل: شکل‌های خاص بعضی چیزها مثل هلال ماه، صورت مردمان، حیوانات و شکوفه‌ها؛ ۷- عظم (بزرگی): به عنوان نمونه ماه از ستارگان زیباتر است چون بزرگتر است؛ ۸. تفرق: چراغ‌ها، شمع‌ها، شکوفه‌ها و ستاره‌ها وقتی در تفرق باشند زیباترند؛ ۹. اتصال (در تضاد با تفرق)؛ ۱۰. عدد: زیادی تعداد موضوع است؛ مثلاً زیادی ستاره‌ها؛ ۱۱. حرکت: ابن هیثم رقص را مثال می‌زند. نفس حرکت راقص و بسیاری از اشارات و حرکات انسان در افعالش زیبایی آفرین است؛ ۱۲. سکون؛ ۱۳. زبری (خشونت) مانند برخی لباس‌ها و فرش‌ها؛ ۱۴. ملاسه (نرمی)؛ ۱۵. شفافیت (جواهر)؛ ۱۶. کدری: اگر اجسام روشن را در متن کدر قرار ندهیم دیده نمی‌شوند. تأکید بر تضاد متن و رنگ می‌کند؛ ۱۷. سایه: ابن هیثم می‌گوید که عوامل قبل زیبایی آفرینند، اما سایه زیبایی را اظهار می‌کند یعنی مثلاً زخم را در سایه قرار دهیم؛ ۱۸. تاریکی: این مورد، زیبایی را بیان می‌کند. ستاره‌ها و نورها در شب زیباترند. کلاً موضوعات نورانی در تاریکی زیباترند؛ ۱۹. تشابه: مثل شبیه بودن دو چشم؛ ۲۰. اختلاف: اختلاف اجزا مثلاً دست و پا فرق دارد (طباطبایی، ۱۳۹۷: ۲۰۰؛ بلخاری، ۱۳۹۸: ۶۰-۵۳؛

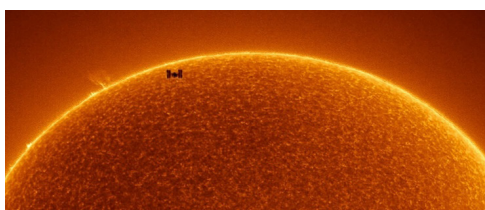
نادیده گرفت. تاتار کیویچ معتقد است ویتلو که کتاب او نیز هم نام کتاب ابن هیثم است، با معرفی ابن هیثم به به جهان غرب سبب تحول در زیبایی‌شناسی قرون وسطی و چرخش از جدل به سمت مشاهده شد (تاتارکیویچ، ۱۳۹۶: ۴۰۲). هانس بلتینگ نیز رواج پرسپکتیو خطی در زمان رنسانس و ریاضیات نورشناسی را نیز برگرفته از کتاب المناظر می‌داند (دلفانی و بنی اردلان، ۱۳۹۷: ۱۶۸). ابن هیثم گرچه از نظرات پیشکسوتانی همچون بطلمیوس و اقلیدس بهره بسیار برد، اما نظریات نورشناسی او از آنها اقتباس نشده و نظریات او سابقه‌ای در میان دانشمندان یونان و یا مسلمانان نداشته است. حتی وی منتقد آرای یونانیان است. از جمله این موارد نقد این سخن بطلمیوس است که چشم به هنگام رویت، فقط جسم و شکل، رنگ، بزرگی، حرکت و سکون را درک نمی‌کند، بلکه می‌تواند بیست و دو جزئی را درک کند که همان موارد بیست و دوگانه زیبایی‌شناسی است که مورد بحث این مقاله است (بلخاری، ۱۳۹۸: ۲۰-۱۸).

کتاب المناظر

این کتاب یکی از عمیق‌ترین و دقیق‌ترین مباحث مربوط به فیزیک نور است و تا قرن هفدهم یگانه مرجع اصلی علم مناظر در اروپا بود و در بین سال‌های ۴۱۱ تا ۴۱۵ هجری قمری نوشته شده است. کتاب شامل هفت مقاله و هر مقاله دارای چند فصل است. مقاله اول ساختمان چشم و چگونگی دیدن است. مقاله دوم در شرح کیفیت درک چشم و معانی جزئی‌ای مانند رنگ، نور، بزرگی، فاصله و غیره است. مقاله سوم درباره خطاهای چشم هنگامی است که مناظر را به صورت مستقیم می‌بیند. مقاله چهارم درباره ادراک چشم از پرتوهای بازتابیده از اجسام صیقلی است. مقاله پنجم درباره تصاویری است که از اجسام صیقلی دیده می‌شود. مقاله ششم به انواع خطاهای بینایی تابشی از بازتابش اختصاص دارد و مقاله هفتم به شکست نور می‌پردازد. المناظر کتابی کاملاً تجربی درباره موارد خاص نور و روابط نور و چشم است. نام کتاب به معنای جمع منظر نیست، بلکه جمع مناظره (چیزی که وسیله دیدن می‌شود) است. چیزی که ابن هیثم از روش تحقیق خود در این کتاب نام می‌برد، روش تجربی، ریاضی، استقرایی و اعتبار است. امروزه این واژه اخیر با نام آزمایش به کار می‌رود (بلخاری، ۱۳۹۸: ۳۹ - ۳۷).

از دیدگاه ابن هیثم بین ادراک بینایی و احساس بینایی تمایز وجود دارد. وی معتقد است که احساس بینایی، ادراک صورت اشیا است؛ مانند اشکالی که از رنگ و نور اشیا به چشم می‌رسد؛ اما علاوه بر احساس بینایی امری، فراتر هم وجود دارد که انسان آن را ادراک می‌کند. این ادراک با عقل و خیال روی می‌دهد و آن درک معانی جزئی‌ای است که در جسم وجود دارد و پس از احساس

و غیر هنری بود. پس از پیشرفت های فنی که در فیلم های رنگی پیش آمد و با رویکردهای عکاسان جدیدتر، گروهی پیشرو در کار عکاسی شروع به کار کردند که نگرش آنان به عکاسی مفهوم هنری بود. آنها موضوعات رنگی را عکاسی نمی کردند، بلکه رنگ را عکاسی می کردند. رنگ برای آنان فرم بود و تمام موارد عکاسان مدرن را رعایت می کردند، تنها با این تفاوت که به جای سیاه و سفید، عکس های رنگی می گرفتند و در عکس های آنها مانند عکاسان مدرن، معنا جایگاهی نداشت و صرفاً فرم اهمیت داشت (تصویر ۲).



الف



ب



پ

تصویر ۱. الف: عکاسی از خورشید با کمک تجهیزات جدید (منبع: URL1)؛ ب: نورپردازی زهوار است (منبع: URL2)؛ پ: عکاسی با سرعت های آهسته شاتر برای ثبت حرکت ستارگان است (منبع: URL3).

ابن الهیثم، ۱۹۸۳: ۲۳۰؛ ۱۳۸: ۱۳۸ (sabara, 1989). در نهایت اینکه او مهم ترین عامل ایجاد زیبایی را تناسب و تالیف می داند که به نحوی با حکما و علمای سلف خویش اشتراک دارد و نقش بنیادین در تئوری زیبایی شناسی او دارد اما ذکر دو نکته ضروری است؛ اول اینکه مبنای ابن هیثم در اثبات حضور این عوامل در ایجاد احساس زیبایی استقراء است. از دیدگاه وی بر اساس استقراء مشخص گردیده که این عوامل در مواضع متفاوت و متعدد، زیبایی را در انسان برانگیخته اند. دوم اینکه از دیدگاه او حضور عواملی که از آنان سخن گفتیم نسبی است. مثلاً این معانی در هر صورت زیبایی آفرین نیست؛ مثلاً هر بزرگی در هر جسمی زیبایی آفرین نیست. همچنین عوامل مذکور گاه به صورت تنها و گاه به صورت ترکیب احساس زیبایی را می انگیزانند.

تناسب و ائتلاف دو عامل آخر است. یعنی بین اجزا و اعضای یک شی مرکب تناسب و تالیف وجود داشته باشد و گرنه زیبایی حاصل نمی شود. یعنی در کنار هم تناسب داشته باشند. زیبایی به صورت کمال و تمام از همان تناسب و ائتلافی برخوردار است که بین معانی جزئیة واقع می شود (بلخاری، ۱۳۹۸: ۶۰-۵۳).

تطبیق بیست و دو عامل زیبایی با ماهیت عکاسی

نور

ابن هیثم اولین عامل زیبایی را نور معرفی کرده است. در عکاسی نور مهم ترین عامل در ثبت تصویر است. بدون نور هیچ تصویری نیز به وجود نخواهد آمد. گفتنی اینکه مراد ابن هیثم از زیبا در جزئیة نور، خود عامل نور است. امروزه به کمک لنزهای پر قدرت تلسکوپ و سوپر تله، تصاویر نزدیکتری از ستارگان و صورت فلکی و ماه و خورشید و نیز در شرایط نجومی خاص مانند کسوف و خسوف گرفته شده است. همچنین در عکاسی از طریق نورپردازی، حالات مختلفی را بر روی سوژه تعریف می کنند که شامل موارد بسیاری می شود. تمامی این نورپردازی ها منوط به منبع نور و کار با دستگاه های نوری است که در نهایت باعث ایجاد زیبایی در سوژه و بیان حالت و شخصیت سوژه خواهد شد. کافیهست که منابع نوری کمی جابجا شوند، مثلاً در نورپردازی زهوار، صرفاً نور بر فرم سوژه تأکید دارد (تصویر ۱).

رنگ

دومین عامل زیبایی رنگ است. نکته قابل توجه این است که در مقوله عکاسی مدرن رنگ جایگاهی نداشت. رنگ را عکاسان مدرن متعلق به دنیای نقاشی می دانستند و مدت ها از آن دوری می کردند؛ دلیل عمده آن به جز مطلبی که ذکر شد، نقص فنی فیلم های رنگی و نیز کارکرد این دسته از فیلم ها در مسائل روایتی

فاصله

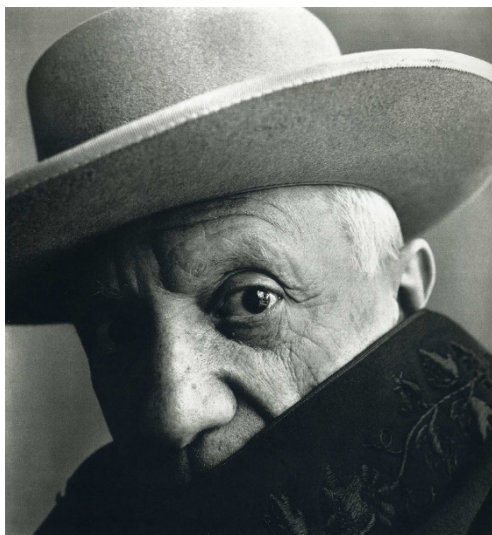
ابن هیشم در بحث فاصله، از دوگونه فاصله ذاتی و بزرگی فاصله بحث می‌کند (کشمیری و رهبرنیا، ۱۳۹۸: ۸۰). در بحث فاصله می‌توان گفت که در عکاسی چندین فاصله داریم؛ نخست، فاصله از طریق لنز. همانگونه که توضیح داده شد، فاصله‌ای در لنز دوربین وجود دارد به نام فاصله کانونی که آن جابجا کردن اشیاء بر حسب عدسی‌ها است و بر اساس آن اشیاء، دور یا نزدیک می‌شوند بدون اینکه لازم باشد که عکاس از جای خود تکان بخورد. فاصله دیگر همان است که جان سارکوفسکی با عنوان زاویه دید یاد می‌کند و آن جابجایی عکاس نسبت به موضوع است. در این جابجایی، نسبت عکاس تا سوژه می‌تواند کمتر یا بیشتر هم بشود؛ علاوه بر اینکه زاویه دید تغییر می‌کند. فاصله دیگر جابجایی خود سوژه نسبت به اشیاء دیگر در صحنه است. این موضوع به ویژه در جاهایی که موضوع به صورت چیدمانی باشد، کاربرد دارد؛ مانند عکس‌های طبیعت بیجان، پرتره و تبلیغاتی. نوع دیگر فاصله مربوط به منابع نوری است که قدرت نوری بر روی سوژه را کمتر یا بیشتر می‌کند و بر همین اساس تغییراتی بر روی سوژه ایجاد می‌کند که مفهوم موضوع را برای مخاطب تغییر می‌دهد. با هرکدام از این فاصله‌ها می‌توان کاستی‌های سوژه را پوشاند و به این ترتیب بر زیبایی‌های سوژه تأکید بیشتری کرد. شکل دیگر ایجاد فاصله که با مفهوم زیبایی ابن هیشم نزدیکی بیشتری دارد، تأکید بر جزئیات و پوشاندن بخش‌هایی از سوژه به کمک لوازمی مانند پوشاک و یا در تاریکی قرار دادن است. به ویژه این مهم در عکاسی پرتره و نیز در عکاسی از مشاهیر بسیار حائز اهمیت است؛ چراکه با دیدن جزئی از آن فرد، مخاطب قابل شناسایی سوژه خواهد بود. گفتنی اینکه این قضیه همیشه برای پوشاندن زشتی‌های شخص نیست و می‌تواند متوجه بیان مفهوم زیبایی یا تعریف شخصیت پرتره نیز باشد (تصویر ۳).



تصویر ۲. از آثار فرمالیستی ارنست هاس که صرفاً بر رنگ تأکید دارد (منبع: URL4).

وضع

عامل چهارم، وضع است. شاید بتوان این موضوع را با مبحث ترکیب‌بندی در عکاسی هم‌ساز کرد. اما نکته ظریف اینجاست که در ماهیت عکاسی، عنوانی به اسم ترکیب‌بندی نداریم و ترکیب‌بندی موضوعی است که از هنرهای دستی مانند نقاشی وارد عکاسی شده است. البته در صحنه‌هایی که می‌توان بر روی آنها تمرکز و وقت گذاشت بدیهی است که از ترکیب‌بندی استفاده کنند و باعث تعالی تصویر بشوند؛ مانند عکاسی تبلیغاتی. اما در غالب تصاویر عکاسی چون بر ذات آتی بودن تأکید می‌شود، عکاس قادر به تصمیم‌گیری در لحظه نیست. بنابراین در عکاسی به جای ترکیب‌بندی، کادر بندی (یکی از عواملی که سارکوفسکی هم به آن اشاره کرده بود) وجود دارد. در کادر بندی است که عکاس با دو حالت روبه‌رو می‌شود؛ کادر افقی یا کادر عمودی. در هر دو مورد نیز تنها با یک مطلب سروکار دارد؛ چه موضوعاتی وارد کادر می‌شوند و چه موضوعاتی از کادر حذف می‌شوند. این نگرش را باید در لحظه انتخاب کند که نیازمند ذهنی هوشیار و سریع‌العمل به همراه دقت در فرایند فنی ثبت است. در کادر بندی مهم‌ترین کار چیدمان مرتب و دقیق عناصر داخل صحنه است که ارتباط صحیح را با مخاطب برقرار کند. این عامل با کادر بندی صحیح توسط عکاس و قرار دادن درست عواملی که باید در آن صحنه نقش اصلی را داشته باشند، به وجود می‌آید. کادر بندی اشتباه باعث می‌شود که عناصر اضافی و بی دلیل به کادر اضافه شوند و مفهوم سردرگمی را به کادر اضافه کنند اما کادر بندی صحیح باعث



تصویر ۳. تصویر پابلو پیکاسو که توسط اروینگ پن عکاسی شده است و نیمی از چهره با نور و بخشی دیگری از آن با البسه برای زیبایی نمایی پوشانده شده است (منبع: URL5).

شد. ضمن اینکه با کیفیت بالای عکسبرداری، امکانات جدید عکاسی و لحظات شکار حالات حیوانات یاد شده، زمان‌هایی را می‌توان ثبت کرد که از لحاظ زیبایی عامه پسند در جایگاه رفیعی قرار گیرند که بالطبع در زمان ابن هیثم این تصاویر موجود نبود (تصویر ۵ پ).



تصویر ۵. الف: تصویر ادری هپورن از عکس‌های مد که سسیل بیتون گرفته است (منبع: URL7).



تصویر ۵. ب: شی یافت شده. داخل لامپ تنگستن. مجموعه خصوصی، عکس از شمیم امینی.



تصویر ۵. پ: عکاسی ماکروگرافی (منبع: URL8).

جای‌گیری عوامل درست در صحنه خواهند شد و مطلب را کامل به مخاطب انتقال می‌دهد (تصویر ۴).

تجسم

عامل پنجم تجسم است. زیبایی ظاهری و برومندی را ابن هیثم عاملی بر زیبایی دانسته است. جالب اینکه در عکاسی مد، تأکید فراوانی بر همین مطلب شده است (تصویر ۵ الف).

شکل

عامل ششم در زیبایی، شکل‌های خاص است. این مطلب را می‌توان در عکاسی با اصطلاحی به نام «شیء یافت شده» برابر دانست که در حیطه عکاسی سوررئال قرار دارد؛ زیرا به صورت تصادفی پیدا می‌شود و تصادف در عرصه سبک سوررئال عکاسی قرار می‌گیرد (تصویر ۵ ب).

همانگونه که سارکوفسکی نیز در خصوصیات عکاسی اشاره کرده بود، عکس گرفتن از جزئیات یکی از مشخصات عکاسی است. موضوعی که پیش از پدید آمدن عکاسی، پنهان مانده بود. سوژه‌هایی که بعد از اینکه عکاسی پا به عرصه موجودیت و شناخته شدن خود به عنوان یک رسانه مستقل گذاشت، به عنوان فرم‌هایی انتزاعی معرفی می‌شدند که ساختاری جدید داشتند و دیگر در معنای مصداق خود به کار نمی‌رفتند، بلکه معنای جدیدی داشتند که آن فرم تازه‌ای بود که صرفاً معنایی زیبایی می‌دادند. این گذشته از مطلب ساده‌ای است که ابن هیثم در عامل شماره شش به آن اشاره کرده بود. در واقع در بحث زیبایی شماره شش، عکاس یک گام پیشروتر از ابن هیثم است. زیرا ابن هیثم صرفاً به موضوعات زیبای خاص همچون برخی حیوانات و اجسام مانند طاووس، شیر و هلال ماه بسنده کرده است که بالطبع در تصاویر عکاسی هم به خاطر ساختار واقعگرایی بودنش، به زیباترین شکل ثبت خواهد



تصویر ۴. با انتخاب صحیح کادر افقی، برش مناسبی زده شده تا نگاه خارج از کادر شخص، به انسانی که چهره‌اش قابل شناسایی نیست، نوعی حس همدردی و ترحم با وی را ایجاد کند و بار مسئولیت را بر دوش مخاطب بگذارد. عکاس: تام استادارت (منبع: URL6).

شده است. این نظریه بر پایه تعادل بصری تصویر و ترکیبی است که با دقت و زاویه‌ای که برگرفته از مهارت دیداری عکاس است، حاصل می‌شود. صحنه از تعادل کامل عناصر برخوردار است و سوژه اصلی قرار گرفته در آن در لحظه‌ای عکاسی شده است که دمی پیش یا پس از آن به چیدمان صحنه لطمه وارد می‌کرد. بنابراین در این نوع چیدمان تمامی عناصر صحنه در استقلال کامل بوده و هیچ کدام از عناصر دیگری را نپوشانده است (تصویر ۶ الف). البته نوع دیگر تعریف این زیبایی در عکاسی به صورت دوایر نابسامان یا به تعبیری دیگر بوکه دیده می‌شود. بوکه‌ها اجسام نوری شکلی هستند که در فوکوس نشده‌اند. این نقاط نیز می‌توانند تعبیری دیگر از تفرق باشند (تصویر ۶ ب).

اتصال

عامل نهم در تضاد با تفرق یعنی اتصال است. این عامل جزو خصوصیات لنزهای با فاصله کانونی بلند یا همان تله است. لنزهای تله، تصویر را در طول به هم فشرده می‌کنند که در نتیجه باعث در هم تنیدگی موضوعات و کم شدن فاصله آنها در طول یکدیگر خواهد شد. از سوی دیگر تعبیر زیبایی‌شناسی اتصال را می‌توان به حضور عناصر در صحنه ارجاع داد و آن برحسب شناخت عکاس از صحنه است که هر عنصری در کنار عنصر دیگر بررساندن مفهوم یاری می‌کند. این نیز با کادربندی و استفاده صحیح از فاصله کانونی لنز و زاویه دید مناسب حاصل می‌شود (تصویر ۷).

عدد

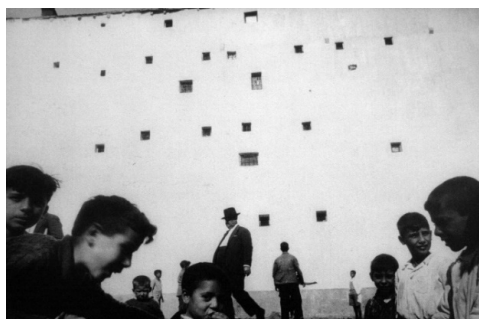
عامل دهم، عدد یا زیادی موضوع است که به نظر می‌رسد قابل تعمیم دادن به هر موضوع عکاسی باشد. اما به طور خاص، عدد را می‌توان به لنزهای با فاصله کانونی کوتاه یا به تعبیری دیگر واید و همچنین عکاسی پانورامیک مرتبط کرد. عکاسی پانورامیک نوعی

بزرگی

در مرحله بعدی ابن هیشم از بزرگی نام برده است. بزرگی در عکاسی به دو شکل به وجود می‌آید؛ به کمک تجهیزات عکاسی با لنز ماکرو و عکسبرداری از موضوعات ریز که باعث دیدن اشیایی خواهد شد که در حالت عادی، عادت به دیدن آنها نداریم (تصویر ۵ پ). این همانی است که والتر بنیامین از آن با عنوان «ناخودآگاه دیدمانی» یاد می‌کند. زیرا معتقد است که عکاسی باعث شده است دنیایی دیده شود که قبلاً بشر قادر به دیدن آن نبود. اما به نظر نمی‌رسد که مقصود ابن هیشم در اینجا این نوع تصاویر باشد، ابن هیشم از قیاس صحبت می‌کند. موضوعی که در کنار سایر موضوعات دیگر بزرگتر به نظر بیاید. پر واضح است که به کمک عکاسی می‌توان به ویژه در عکاسی تبلیغاتی موضوعاتی را بزرگتر از آنچه که هستند برای قیاس با سایر محصولات همسان در ذهن مخاطب نشان می‌دهند تا تأثیر آن با توجه به اغراق صورت گرفته بیشتر شود. این روش یکی از راهکارهای عکاسی تبلیغاتی است.

تفرق

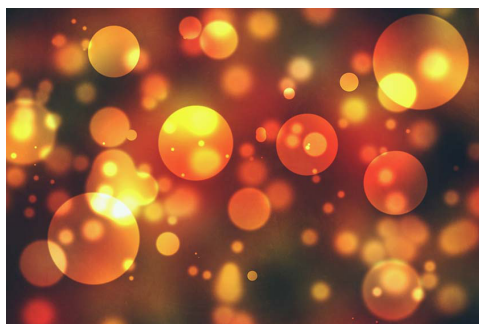
عامل هشتم که تفرق باشد، در یکی از مشهورترین نظریات عکاسی به نام «لحظه قطعیت» و توسط هانری کارتیه برسون بیان



تصویر ۶. الف: از تصاویر لحظه قطعیت کارتیه برسون که در آن تمامی عناصر در صحنه پراکنده هستند (منبع: URL9).



تصویر ۷: کارتیه برسون با زاویه دید مناسب توانسته که اتصال را نشان دهد (منبع: URL11).

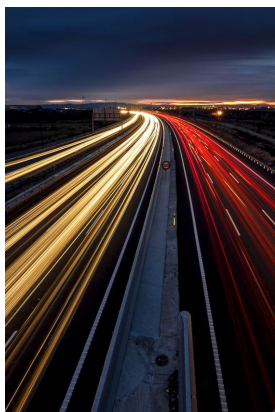


تصویر ۶. ب: بوکه‌ها (منبع: URL10).

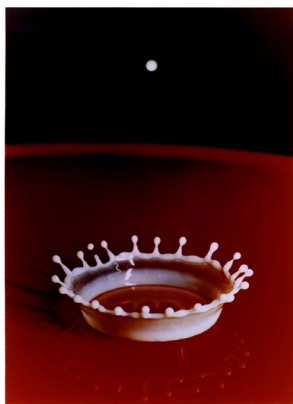
عامل به کمک سرعت‌های شاتر و کم یا زیاد کردن آن افکت‌هایی در موضوعات متحرک به وجود می‌آید که باعث کشیدگی یا ایستایی آن می‌شود. به موضوع متحرکی که کشیده می‌شود اصطلاحاً move و به موضوعی که بی حرکت می‌شود freeze می‌گویند. کشیدگی و ایستایی موضوع بستگی به سرعت شاتر و فاصله عکاس تا آن موضوع دارد. اگر فاصله عکاس تا موضوع بیشتر یا سرعت شاتر سریع‌تر بشود، کشیدگی هم کمتر می‌شود. از سوی دیگر هر چقدر سرعت آهسته‌تر شود، کشیدگی بیشتر می‌شود تا جایی که دیگر اثری از موضوع باقی نمی‌ماند. ضمن اینکه به سرعت موضوع متحرک هم بستگی دارد (تصویر ۹).

زبری

عامل سیزدهم یا زبری به حساسیت فیلم برمی‌گردد. حساسیت فیلم باعث ایجاد کنتراست در صحنه می‌شود. کنتراست به معنای اختلاف تاریکی و روشنایی در صحنه است. هر چقدر که



تصویر ۹. الف: صحنه کشیده شده با سرعت شاتر آهسته (منبع: URL15)

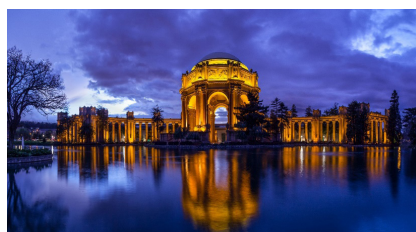


تصویر ۹. ب: صحنه فریز شده توسط هارولد اجرتون با یک قطره شیر (منبع: URL16)

عکاسی است که در آن تصویر عکاسی به صورت کشیده با طول بلند عکاسی می‌شود. زاویه عکاسی گاه به ۱۸۰ تا ۳۶۰ درجه هم می‌رسد. لنزهای واید نیز باعث گستردگی زاویه دید شده و بالطبع تعداد بیشتری از عناصر را در گستره دید دوربین قرار خواهد داد. گذشته از آن، استفاده از تکنیک‌های لاباتواری که سوررئالیست‌ها استفاده می‌کردند مانند دبل اکسپوز، ساندویچ نگاتیو و مالتی اکسپوز می‌تواند یک موضوع را چندین بار تکرار کند (تصویر ۸).

حرکت و سکون

عوامل یازدهم و دوازدهم مربوط به سرعت شاتر است. در این دو



تصویر ۸. الف: تصویری پانورامیک (منبع: URL12).



تصویر ۸. ب: ساندویچ نگاتیو (قرار دادن دو نگاتیو بر روی هم و چاپ آن)، اثر جری اولسمن (منبع: URL13).



تصویر ۸. پ: دبل اکسپوز (منبع: URL14).

می‌توان از رویکرد واقع‌گرای عکاسی مدد گرفت. ابن هیثم از شفافیت و با مصداق جواهر یاد کرده است، بنابراین عکس‌های زیبایی‌گرای تبلیغاتی که در چهارچوب جواهر گرفته شده است، بهترین نمونه در همین راستا است (تصویر ۱۱).

کدري

عامل شانزدهم کدري است. برای بهتر دیده شدن شی، آن را در رنگ متضادش قرار می‌دهند. کنتراست رنگ‌های مکمل برای نمایاندن موضوع، یکی از مهم‌ترین راه‌های تأکید یک سوژه در عکاسی است. گذشته از آن در عکاسی آتلیه، استفاده از رنگ‌های متضاد برای تأکید بر سوژه است. یکی دیگر از موارد زیبایی در این مورد، تکنیکی با عنوان سیلوئت یا ضد نور است که در آن سوژه اصلی تیره خواهد شد و پس‌زمینه روشن می‌شود. این عامل روشی برای زیاتر شدن عنصر اصلی است که ابن هیثم از آن با عنوان کدري یاد کرده است (تصویرهای ۱ و ۱۱).

سایه

عامل هفدهم در زیبایی ابن هیثم سایه است که خودش می‌گوید زیبایی را اظهار می‌کند. نورپردازی در عکاسی عامل مهم زیبایی است. دقیقاً همین نکته ابن هیثم که برخی زیبایی را می‌آفرینند و برخی زیبایی را اظهار می‌کنند، در عکاسی به کمک نورپردازی انجام می‌شود. یعنی برخی از نورپردازی‌ها زیبایی را می‌آفرینند و برخی از نورپردازی‌ها زیبایی را اظهار می‌کنند. یکی از نورپردازی‌هایی که زیبایی را اظهار می‌کند نورپردازی رامبرانت است. این نورپردازی معمولاً با یک منبع نور انجام و باعث می‌شود که یک بخش سوژه در تاریکی فرو برود و به این ترتیب بخش‌هایی که نباید دیده شوند، در معرض نگاه مخاطب در نمی‌آیند (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۱. عکاسی از جواهر. استفاده از بک‌گراند آبی با توجه به اینکه رنگ مکمل زرد است (منبع: URL19).

حساسیت فیلم بالاتر باشد، کنتراست کمتر می‌شود و هر چقدر که حساسیت کمتر باشد، کنتراست بیشتر می‌شود. از سوی دیگر عکاس می‌تواند با ذهنیت و خلاقیت خود -یعنی عکاس مولف- که از ارکان اصلی عکاسی مدرن است، در کنتراست عکس با نور محیط تغییراتی را ایجاد کند و به این ترتیب بر خشونت و زبری تصویر که حال و هوای این عامل نامیده می‌شود، تأکید کند. به طور کلی دو عامل فیلم و نورپردازی در راستای بیان زبری در موضوع هستند (تصویر ۱۰ الف).

نرمی

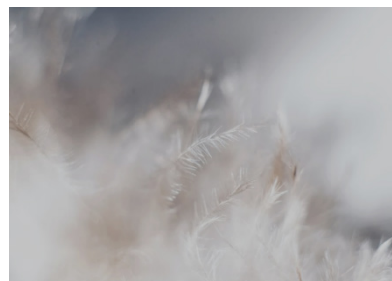
در قسمت نرمی نیز به چندین شکل این زیبایی رخ می‌دهد. ابتدا تمامی مواردی که در عامل سیزدهم ذکر شد به صورت برعکس یعنی با حساسیت بالای فیلم عکاسی می‌شود و از سوی دیگر با نورپردازی ملایم بر روی سوژه به کمک عواملی مانند سافت باکس، سوژه با نوری نرم که به آن سافت لایت می‌گویند روشن می‌شود. روش دیگر استفاده از فیلترهای مخصوص سافت بر روی لنز دوربین است تا باعث ملایم شدن انعکاس‌های برخاسته از سوژه‌ها شود (تصویر ۱۰ ب).

شفافیت

عامل پانزدهم را با توجه به اینکه ابن هیثم صرفاً نام برده است،



تصویر ۱۰. الف: تصویری با کنتراست بالا که زمختی از آن حاصل می‌شود و در عین حال بر زیبایی حاصل از واقع‌گرایی صرف تأکید می‌کند. (منبع: URL17).

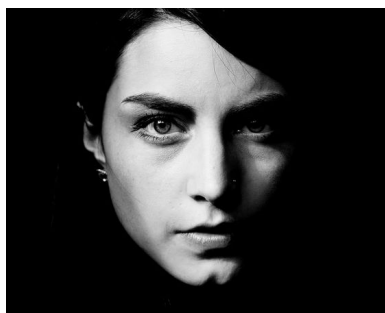


تصویر ۱۰. ب: نرمی ایجاد شده حاصل از فیلتر (منبع: URL18).

تطبیق نظریه زیبایی‌شناسی نور از منظر ابن هیثم با اصول زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن ■ بهزاد صحتی، مهیار اسدی ■ صفحه ۱۳۵-۱۴۸

تاریکی

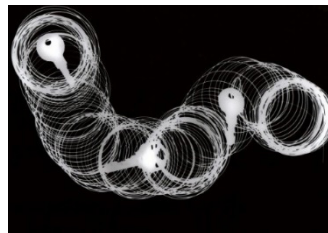
تاریکی عامل هجدهم است که در آن نیز بحث اظهار زیبایی است و مراد ابن هیثم موضوعات نورانی است که در شب دیده می‌شوند. تکنیک‌های نورانی چندی در عکاسی وجود دارد که دقیقاً با رویکرد زیبایی‌شناسی ابن هیثم در این بند همخوانی دارد؛ اوپن فلاش، فلاش استروبو سکوپ، فیزیوگرام، فتوگرام و لومینوگرافی همگی با سرعت‌های شاتر آهسته و در تاریکی یا تاریکخانه انجام می‌شوند (تصویر ۱۳).



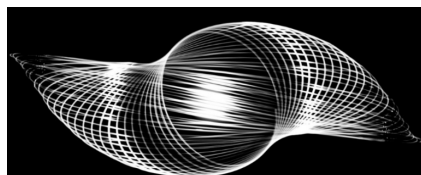
تصویر ۱۲. نورپردازی رامبرانت (منبع: URL20)



تصویر ۱۳. الف: نقاشی با نور یا لومینوگرافی. عکس از بهزاد صحتی



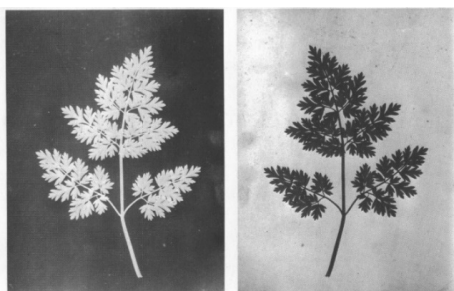
تصویر ۱۳. ب: فتوگرام که عکاسی بدون دوربین است (منبع: URL21).



تصویر ۱۳. پ: فیزیوگرام. شبنی نورانی را در برابر دوربینی که شاترش باز است رها می‌کنند و حرکت آن شی در برابر دوربین ثبت می‌شود (منبع: URL22).

تشابه و اختلاف

عامل نوزدهم و بیستم تشابه و اختلاف است. در این خصوص می‌توان باز به ویژگی بارز عکاسی یعنی واقعگرایی آن اشاره کرد. عکاسی با کپی‌برداری از موضوعات دویعدی از همان ابتدای تاریخ عکاسی و توسط یکی از بنیانگذاران عکاسی یعنی هنری تالبوت عامل مهمی تلقی می‌شد و حتی در کتاب خودش از کاربردهای قضایی عکاسی نام برده است. این از جایگاه شباهتش به مصداق بر می‌خاست. از این بابت همانند نظر ابن هیثم است که تشابه را در همانندی دو جفت شی همانند هم می‌دانست. در اینجا هم عکس همانند مصداق خود است. به دیگر سخن ابژه همچون سوژه است. در تعریف عامل بیستم که متضاد عامل نوزدهم است، تعبیر نگاتیو و پوزتیو را می‌توان به کار برد. از سوی دیگر تفسیر نظریه‌پردازان از سوژه و ابژه در اینجا کاربردی است. چون سوژه و ابژه هر آنقدر هم که مانند هم باشند، نمی‌توانند که یکی باشند، باز با یکدیگر اختلاف دارند. این اختلافات می‌تواند از جزیی‌ترین نگرش به موضوع تا کلان‌ترین آن به معنای مفهوم موضوع باشد (تصویر ۱۴).



تصویر ۱۴. الف: از عکس‌های نگاتیو - پوزتیو تالبوت (منبع: URL23).



تصویر ۱۴. ب: عکسی از چینی‌ها که تالبوت در کتاب قلم طبیعت آورده است و در متن آن گفته است که بهترین سند برای دادگاهی است که اگر این چینی‌ها روزی به سرقت رفتند با توجه به شباهت عینی آنها با مصداق‌شان می‌تواند قابل شهادت دادن باشند (منبع: URL24).

بماند. بنابراین تناسب و ائتلاف در عکاسی کاملاً منوط به ذهن خلاق عکاس است که به دریافت او و چگونگی ارسال تصویر به مخاطب وابسته است (تصویر ۱۵).

نتیجه‌گیری

با توجه به رویکرد تطبیقی مقاله، بخشی از نتایج پژوهش حین روند تحلیل تطبیق عرضه شد. با این حال باید گفت جزئیات بیست و دوگانه مطروحه از سوی ابن هیثم، با ویژگی‌های ساختاری و زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن انطباق کامل دارد و تمامی موارد ذکر شده توسط ابن هیثم از جمله نور، رنگ، فاصله، بافت و غیره امروزه با بیانی دیگر به عنوان مبانی هنرهای تجسمی در هنرهای گوناگون از جمله عکاسی مورد استفاده قرار می‌گیرد. مشخصاً آرای ابن هیثم بر مبنای مشاهدات او مبتنی بر ابزار مورد استفاده در زمانه وی بوده است و با گذشت زمان و پیشرفت‌های فناوریانه، کیفیت کار بست عوامل طرح شده توسط وی دچار تغییر و دگرگونی شده است که از آن جمله می‌توان به اختراع لنزهای مختلف و عکاسی میکرو و ماکرو اشاره نمود. ولی با این حال این تغییرات در اصل موضوع تغییری ایجاد نکرده و صرفاً تغییر کیفیت را به همراه داشته است. نهایتاً باید گفت با توجه به نگاه جامع ابن هیثم به مقوله زیبایی که هم بعد عینی و هم بعد ذهنی را در بر می‌گیرد، آرای او فراتر از زمانه‌اش حرکت کرده و امروزه نیز قابلیت کاربرد دارد.

گفتنی اینکه با تعمیم دادن آرای مدرنیسم به سایر هنرها، می‌توان جزئیات ابن هیثم را در آنها نیز به انحای مختلف مشاهده کرد. شاید عکاسی نقطه آغازی باشد بر این اساس که ایده زیبایی ابن هیثم هم ارز ایده مدرنیسم است.

این نکته را می‌توان در نهایت بیان کرد که عکاسی با توجه به رویکردهای مکانیکی خود، با این بیان همواره روبه‌رو بود که از هنر بری است؛ اکنون با این توصیف می‌توان عکاسی را علمی دانست که بر اساس شیوه خاص بیان خود، در جست‌وجوی هنر است. این هماهنگی عکاسی با سویه علمی، با نگرستن به نظریه زیبایی ابن هیثم که بر مبنای علم قرار گرفته، قابل تأمل است.

فهرست منابع

ابن‌الهیثم، علی بن حسن بن حسن (۱۹۸۳)، *المناظر، المقالات ۱-۲-۳* فی الابصار علی الاستقامه، حققها و راجعها، علی الترجمة اللاتینیة عبدالحمید صبره، کویت.

ادواردز، استیو (۱۳۹۰)، *عکاسی، ترجمه مهراں مهاجر، انتشارات ماهی*.

اوکویک، استیونسون و دیگران (۱۳۹۷)، *مبانی هنر، نظریه و عمل، ترجمه محمدرضا یگانه دوست، تهران: انتشارات سمت*.

باتس، ویلفرید (۱۳۹۰)، *کاغذ و آینه، ترجمه کیانرنگ علایی، حرفه هنرمند، ۱۳۹۰*.

تناسب و ائتلاف

و عامل آخر نیز کلیتی است که ابن هیثم جمع‌بندی کرده است؛ تناسب و ائتلاف. در کل می‌توان گفت که این دو نیز مفهومی کلی دارند. یعنی هر پدیده زیبایی الزاماً باید این دو عامل را داشته باشد؛ اگر نداشته باشد، نقص دارد. اگر جزئیاتی که گفته شد در عکسی باشد و این دو عامل آخر نباشد، تصویر کامل از نظر زیبایی مردود خواهد شد. اما نکته‌ای ظریف در اینجا وجود دارد و آن دو مبحث فنی و نظری در کنار یکدیگر است. در عکاسی این دو محور در کنار یکدیگر همواره حضور دارند.

ممکن است که تصویری از لحاظ فنی کاملاً عالی کار شده اما از لحاظ کادربندی و زاویه بار مفهومی نداشته باشد و یا برعکس، از لحاظ فنی بسیار ضعیف کار شده باشد. حال به نظر می‌رسد که آن تناسب و ائتلافی که ابن هیثم از آن صحبت می‌کند، ائتلاف فن و هنر در کنار همدیگر و نسبت صحیح مقادیر عناصر مکانیکی دوربین و کادربندی درست همراه با زاویه مناسب است که باید باشد. همانطور که در جزئیات بالا که با زیبایی‌شناسی ابن هیثم هماهنگ شده بود ملاحظه کردید، موارد فنی در کنار موارد دیگر هم نهفته بود که بر زیبایی عکاسی تأکید دارد. تناسب در عکاسی نیز به کار بردن صحیح اندازه جزئیات است. به عنوان نمونه، در جزئیات اول اگر که نور نباشد کلاً تصویری حاصل نمی‌شود. اگر بیش از حد باشد، تصویر اصطلاحاً از بین می‌رود یا over می‌شود. در عکاسی دیجیتال نیز پیکسل‌های تصویر می‌سوزند و حاصل کار بخش سفید شده‌ای در تصویر است که زیبایی ندارد و این همان است که ابن هیثم در تضاد با زیبایی از عبارت «قبح» استفاده می‌کند. از سویی دیگر عکاس می‌تواند با بیش خود از همین رویه برای بعضی موارد خاص از نوردهی بیش از حد استفاده کند و سخن خود را به مخاطب القا کند. به عنوان نمونه در عکاسی تبلیغاتی، برای اینکه بخواهند بر روی شیئی تأکید کنند، نور صحنه را بالا می‌برند تا جزئیات از میان برود و تنها آن بخش



تصویر ۱۵. عکسی تبلیغاتی که برای مشهود شدن رنگ لب، تعمداً با نوردهی بیش از حد انجام شده است (منبع: URL25).

تطبیق نظریه زیبایی‌شناسی نور از منظر ابن هیثم با اصول زیبایی‌شناسی عکاسی مدرن ■ بهزاد صحتی، مهیار اسدی ■ صفحه ۱۳۵-۱۴۸

فهرست URLها (تاریخ آخرین دسترسی: ۱۴۰۲/۲/۴)

- 1: <https://mymodernmet.com/nasa-iss-sun-photo/>
 - 2: <https://www.reddit.com/r/spaceporn/comments/ckpg52/>
 - 3: <https://www.thesun.co.uk/news/4099210/spectacular-images-of-the-northern-light>
 - 4: <http://www.ernst-haas.com/site/color-abstract.html>
 - 5: <https://www.artsy.net/artwork/irving-penn-pablo-picasso>
 - 6: <https://iconicphotos.wordpress.com/2010/06/15/food-theft/>
 - 7: <https://www.artsy.net/artwork/cecil-beaton-audrey-hepburn-my-fair-lady>
 - 8: <https://ahps.org/shop/super-macro-photography-sept/>
 - 9: <https://www.artsy.net/artwork/henri-cartier-bresson-madrid-spain-3>
 - 10: <https://design.tutsplus.com/tutorials/how-to-make-a-bokeh-background>
 - 11: <https://www.moma.org/audio/playlist/244>
 - 12: <https://www.art.com/products/p13348433811-sa-i6454105/chuck-haney-panoramic-of-the-palace>
 - 13: <https://abcnews.go.com/blogs/headlines/2011/11/digital-darkroom-an-exploration-of-altered-realities-2>
 - 14: <https://www.pinterest.com/pin/185914290847183286/>
 - 15: <https://www.icanvas.com/canvas-print/road-lights-34>
 - 16: <https://www.artsy.net/artist/harold-eugene-edgerton>
 - 17: <https://guliverlooks.wordpress.com/2013/09/28/the-work-of-lee-jeffries/>
 - 18: <https://teascentedlibrary.wordpress.com/2020/11/05/fluffy-fragrances/>
 - 19: https://www.justdial.com/jdmart/Ahmedabad/Abdhi-Jewels-Pvt-Ltd-Near-City-Gold-Cinema-Ashram-Road/079PF006357_BZDET/catalogue
 - 20: <http://www.photoandvideography.com/use-window-light-to-add-character-to-your-portraits-424/>
 - 21: <http://meganblakeycsephotography.weebly.com/photogramsrayographs.html>
 - 22: <https://www.wired.com/2015/06/dark-web-know-myth/>
 - 23: <https://ar.pinterest.com/pin/306596687129825162/>
 - 24: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/289173>
 - 25: <https://www.vogue.com/article/derby-days-hats-off-to-headpieces-in-vogue>
- برت، تری (۱۳۸۰)، *نقد عکس*، ترجمه اسماعیل عباسی و کاوه میر عباسی، نشر مرکز، ۱۳۸۰
- بلخاری، حسن (۱۳۹۸)، *معنا و مفهوم زیبایی در المناظر و تنقیح المناظر*، چاپ سوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- پورذبیح، فاطمه؛ حاج‌محمدحسینی، همایون و اعظم‌زاده، محمد (۱۴۰۰)، «تحلیل و خوانش آثار هنری بر اساس نظریه ادراک زیبایی ابن هیثم، مطالعه موردی: تابلوی شب پرستاره ونسان ونگوگ»، *نشریه هنرهای تجسمی*، ۲۶ (۲)، ۱۲۵-۱۳۳.
- تاتاریکیویچ، ولادیسلاف (۱۳۹۶)، *تاریخ زیبایی‌شناسی*، ترجمه هادی ربیعی، جلد دوم، تهران: مینوی خرد.
- دلفانی، پروانه و بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۳۹۷)، *تأثیر نظریه ابصار ابن هیثم بر رواج پرسپکتیو خطی در نقاشی دوره رنسانس*، *نشریه تاریخ و تمدن اسلامی*، ۱۴ (۲۸)، ۱۵۹-۱۸۳.
- صحتی، بهزاد (۱۳۹۵)، *معماری عکاسی*، تهران: دانشگاه پارس.
- طباطبایی، صالح (۱۳۹۷)، *ابن هیثم فیزیکدان اسلامی*، تهران: روزنه.
- کشمیری، مریم و رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۸)، *نگرشی بر ژرفانمایی در نگارگری ایرانی بر پایه آرای ابن هیثم در المناظر*، *نشریه هنرهای تجسمی*، ۲۴ (۴)، ۷۷-۹۰.
- میراحمدی، احمد؛ شجاری، مرتضی و پیربابایی، محمدتقی (۱۴۰۰)، «زیبایی‌شناسی ادراک بصری در معماری از منظر ابن هیثم. مورد پژوهی: مسجد جامع اصفهان»، *فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی*، ۳۲ (۹)، ۳۹-۶۰.
- ولز، لیز (۱۳۹۰)، *عکاسی، درآمدی/انتقادی*، ترجمه مهران مهاجر و دیگران، تهران: مینوی خرد.
- Sabra, A.I. (1989), *The Optics of Ibn Al-Haytham, Book I-III on Direct Vision*, London: The Warburg Institute, University of London.

image is still a matter of debate and surprise for artists and those who use it. Structural aesthetics in photography is based on visual elements and qualities that are recorded by the camera. Sarkovsky names five characteristics of photography that are different from other arts. The nature of photography is everything that happens independently in the medium of photography and away from dependence on other arts or sciences. For example, anything that is related to the mind of its creator, i.e. the photographer, and its device, i.e. camera, and its equipment, i.e. flash, film, filter, lens, etc. Therefore, this type of attitude is called independent or modern photography. In the first place, modern photography, in order not to have to resemble the art of painting, prohibited any kind of manipulation and emphasized only the internal elements of the camera such as the shutter, depth of field, and aperture, and introduced the subject to the audience with these features. In this way, the photos that were created were not the result of any other media or art and were specific to photography itself.

In the product of the act of photography, i.e. photo, it is not possible to consider only what is seen; Because every photo has two meanings, the first obvious meaning is everything that can be seen, and the second hidden meaning is the meaning hidden in the photo. This second meaning is not only achieved through seeing but also requires another perception that results from seeing. Ibn Haitham mentioned the same thing in his book of *Al-Muhammad* and in his description of aesthetics. He believes that with the two factors of color and light that are achieved by visual perception, other details also emerge that are dependent on reflection in perceptions other than vision. The purpose of this article is to compare the details of Ibn Haitham's twenty-two books with the essential characteristics of the photography medium from the aesthetic point of view.

In order to answer the question of how the theory of light aesthetics from Ibn Haytham's point of view can be reconciled with the modern principles of modern photography aesthetics, this article first explains the nature of photography and then discusses its compatibility with Ibn Haytham's opinions. The current article, which uses a comparative approach, is fundamental-theoretical in terms of its objective and descriptive-analytical in terms of its method. Also, information has been collected from various library sources and websites and finally analyzed with a qualitative approach. Accordingly, by describing the twenty-two cases of Ibn Haytham's aesthetics and describing and analyzing the aesthetics of photography from the perspective of visual structure, how to reconcile them was discussed, and the results of the research show the full compatibility and effectiveness of Ibn Haytham's opinions in the field of modern photography aesthetics.

Keywords: Ibn Al-Haytham, Perspectiva, Al-Manazir, Optics, Photography.



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/>)



The Ibn Al-Haytham's Theory of Light Aesthetics and the Principles of Modern Photography Aesthetics: A Comparative Study

Behzad Sehati¹, Mahyar Asadi²

Type of article: original research

Receive Date: 25 April 2023, Accept Date: 08 May 2023

DOI: 10.22034/RPH.2023.2000405.1034

Abstract

Since Plato's time, beauty has always been recognized from a philosophical perspective, and this importance has continued until modern times. But the important point here is that none of the theorists, sages, and scientists have looked at this category from the perspective of empirical science, and it is only in the definition of Ibn Haitham that this importance is manifested. Ibn Haytham, who is known for his knowledge of physics and optical discoveries, and especially in the world of art for his innovations in the discussion of the dark room, which in a way led to the construction of the photographic camera, faced with the concept of beauty, in his book *Al-Mubadah* based on the method Scientific studies have tried to explain it based on principles and visual characteristics.

He distinguished between the two aspects of visual perception and visual feeling, and he considered visual perception to be the result of visual feeling and called them under the title of minor meanings, which from his point of view are twenty-two in total, and through the perception of the eye, these beauties are obtained Of course, he first mentions the two factors of light and color, which are the result of the sense of sight, and then he lists eighteen factors that are the result of visual perception and emerge from the power of understanding and imagination. In the continuation of the two factors, there is a return to the same speech of the ancients, that is, the philosophers, and the same topic of proportionality and balance, which is especially seen in the discussion of Aristotle and the predecessors of Islamic philosophers, such as Bu Ali Sina.

On the other hand, photography is a new phenomenon and the resulting

1. Ph.D. Student, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: behzad.sehati@ut.ac.ir

2. Assistant Professor, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: mahyar.asadi@ut.ac.ir

developed a style of abstract iconography that drew on folk symbolism, creating a medium for neo-traditionalism. Inspired by modernist ideas, he also experimented with an intuitive approach to art. His work reflects an effort to reconcile the aesthetics of abstract painting with Persian artistic traditions. Nasser Ovissi expressed his neo-traditionalist approach by bringing mythical symbolism and lyrical themes into a modernist setting and also by incorporating the aesthetics of different Persian miniature painting styles into a cohesive whole. Sadegh Tabrizi built his style upon a personal interpretation of the aesthetics of Persian miniature. Lastly, Massoud Arabshahi represented neo-traditionalism in a modernist form that he developed by revisiting the ancient world through Eastern eyes. Neo-traditionalism was thus realized in the art of *Saqqakhaneh* painters, who revealed in their unique works the visual potentials found throughout the history of Persian art. To answer the research question, which concerns how neo-traditionalism is represented in *Saqqakhaneh* paintings, the paper analyses twelve paintings from the movement and shows that certain elements from Iranian visual culture—including *Siyah mashq* (calligraphic practice sheets), imagery from Iranian folk literature, Islamic imagery, and aesthetic characteristics of Persian miniature traditions—are rendered in a modern artistic language. Relying on their distinct interpretations of cultural imagery, *Saqqakhaneh* artists pioneered a particular form of Iranian modernism using a traditional visual vocabulary. Conceptually overlapping with postmodernism, neo-traditionalism reveals a tendency towards postmodern art and, in general, qualifies stylistically and content-wise as a pluralist approach. On a deeper level, however, attention to a native and national identity is the defining feature of neo-traditionalism, which aims to tailor tradition to the tastes of the contemporary viewer by blending familiar traditional imagery with modern styles of representation.

Keywords: Neo-traditionalism. Postmodernism. *Saqqakhaneh* movement. Painting.



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/>)



Tracing Neo-Traditionalism in Twelve Paintings from the *Saqqakhaneh* Movement

Negar Bagheri¹, Ameneh Mafitabar²

Type of article: original research

Receive Date: 10 April 2023, Accept Date: 11 May 2023

DOI: 10.22034/RPH.2023.1996441.1032

Abstract

Throughout its history, modern Iranian art saw the rise of several movements that, influenced as much by modernist ideas as values of the past, aspired to develop a “national art.” At the core of these movements was a neo-traditionalist approach that presented a contemporary take on the hallmarks of Iranian traditional arts while emphasizing a native character, an approach that paved the way for the *Saqqakhaneh* movement of the 1960s. Aiming to understand *Saqqakhaneh* artworks better, this paper explores what neo-traditionalism meant in that movement. The article’s main question is: “What visual elements connect *Saqqakhaneh* paintings to neo-traditionalism and how?” Conducted as qualitative and descriptive-analytical research, the study looked at paintings by Sadegh Tabrizi, Hossein Zenderoudi, Faramarz Pilemarz, Mansoor Ghandriz, Nasser Ovissi, and Massoud Arabshahi, selected through stratified random sampling. The analysis found that the artists crafted a novel artistic language upon their contemporary interpretations of traditional culture, forging a structural interaction between modern art and Iranian decorative art: Hossein Zenderoudi embodied neo-traditionalism in his works by showcasing the visual potentials of Persian calligraphy, as well as by taking familiar *Saqqakhaneh* motifs and arranging them regardless of their naturalistic qualities and their meanings. Similarly, neo-traditionalism manifests itself in the works of Faramarz Pilemarz through the artist’s novel approach to calligraphy. Pilemarz treated the Shekasteh-Nastaliq script as raw artistic material, harmonizing calligraphic strokes into figurative art. Another neo-traditionalist feature of his works is the use of the color gold, which hallmarks his style. Mansoor Ghandriz

1. Master’s student in textile and clothing design, Faculty of Applied Arts, Art University, Tehran, Iran. Email: A.mafitabar@art.ac.ir

2. Assistant professor, faculty member of the Department of Textile and Clothing Design, Faculty of Applied Arts, University of Arts, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: A.mafitabar@art.ac.ir

category of theoretical research. The collected information is the result of library studies and recording field observations, and the theoretical framework is inspired by Victoria Alexander's reflection theory. The result of the article reflects the stages of seeking, knowledge, poverty and annihilation in the researched paintings. Mentsha, Chante, Kashkul and Tabarzin are important signs in conveying meaning. In other words, the mentioned objects and tools indicate the belonging of the seekers to the way of walking. Many similarities between signs and symbols can be seen in each two pictures, with the difference that Mantsha, horn and ring are not seen in the image of the elderly dervish, and they are not present in the image of the young dervish of Tabarzin. The presence of old and young dervishes, as well as their specific building and mansion (the Hafttanan mansion), as well as the travelogues, narratives and stories in popular culture, are proof of the improvement of the status of this class in the twelfth century of Lunar Hijri. In this article, their clothes, tools and equipment were studied. Some signs point to the position of two dervishes, old and young, on the path of pilgrimage. They are symbols of their poverty, contentment and remembrance. Even in the image of a young dervish, the use of a ring in the ear refers to belonging to a Heydari dervish. Many Turkish hats, sticks or canes, kashkul and ax, wind instrument and ring (earring) are the most important symbols known in every picture, which express deep concepts of the situation of dervishes in the Zandiya era. Artworks are superstructures that provide detailed information about the society's infrastructure to the audience and researchers.

Keywords: Zendieh era, mural, *Hafttanan*, Seluk stages.



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/>)



The reflection of Seluk stages in two wall painting “Old Dervish” and “Young seeker” from the pictures of *Hafttanan* mansion of Zendieh era

Samaneh Kakavand¹

Type of article: original research

Receive Date: 18 December 2022, Accept Date: 03 February 2023

DOI: 10.22034/RPH.2023.1982975.1024

Abstract

Visual documents are significant as first-hand illustrated sources in any period and express thought patterns and thought in different periods. From this point of view, the remaining wall paintings from the Zendiyeh era in the Hafttanan building of Shiraz are important and show special information about the common literary and mystical themes and foundations of the mentioned period. This research tries to read two pictures, one of the artworks in Hafttanan's Building, from the perspective of mystical cryptology. It seems that the two pictures of the mentioned mansion refer to the houses of the seven stages. Dervish tools, accessories and clothes in the pictures help guide the research. This article explores the mystical themes of young and old two picture Dervishes, which are also attributed to Saadi and Hafez or Saadi and Shah Abbas in some texts, in the context of reflection theory. The aim of this research will be an approach to the image system of two images of old and young dervish in relation to the authorities of mystical behavior. It seems that signs and symbols in the form of Sufis' customs and instruments can be seen in the paintings, which are related to their position in the path of their conduct. How are the bag, hand stick or mantasha, kashkul and tabarzin, many Turkish hats and special robes effective in explaining their position in the way of conduct? The explanation of the position of Kashkul and Tabarzin, Mantasha and Pashak have a significant relationship with their position in the path of the Seluk. Dongareh, one of the wall paintings of the Hafttanan monument in Shiraz, from the works of the Zendiyeh period, are the study examples of the present research. The research is descriptive and analytical from the point of view of its nature and method, and considering the purpose of the research, it belongs to the

1. Assistant Professor, Department of Carpet, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran. Email: s.kakavand@art.ac.ir

use. The research method is descriptive-analytical and the library method was used in collecting sources. The findings show that the Meraj journey of the Prophet became the subject of mystical stories, a spiritual journey that was interpreted by the mystics as a journey through the mortal world and a step in the valley of love and its stages. The sages wrote treatises on this subject to be the basis of Mantiq al-tair, the best of which, according to Attar's narration, was written down. Although Ibn Sina's and Ghazali's Risalah al-Tayir and Sana'i and Khaqani's Risaleh al-Tayir were written before Attar, his work was a common chapter of all four works. The only commonality of all the schools was the belief in unity, which is the basis of Tariqat and Sufism, and the schools that were derived from them, and it is well evident in the words of Attar. In Mantiq al-tair Sanai and Khaghan regions, the number of Murghan does not reach thousands and there are only a few. And not all types, but those whose place is in the garden, rag, and grass, and who love and admire the beauty of greenery, grass, and rhizomes. Their problem is not related to themselves. Rather, they want to choose the most beautiful among all those flowers, each of which shows off and emits fragrance in a way. This feature is also understood and deduced in Rams al-Rayahin and Kashf al-Asrar fi Hokm al-Tayyur and Al-Azhar Ibn Ghanem. In Mantiq al-tair of Attar, Marghan like a seeker, a soul in love walks in a difficult valley. The story of the nightingale and her love for the red flower, which is a symbol of worldly love, is the beginning of a love story in Mantiq al-tair, which she expands and expands on in the Bulbul Name and Nezhat al-Ahbab, and becomes the foundation of several centuries of Sufi love stories among mystics after her. A flower in Attar's eyes is pink, mortal, and has attributes such as beautiful, short-lived, falling under the feet, sitting with thorns, and in the fire of rose water, which were mentioned before by poets; But Attar's nightingale is sometimes the language and mood of atar himself. But the most obvious feature is the seeking Murqh and the spirit of love. Among other mystics, this attribute is imagined, the nightingale is sometimes a thousand-story teller who speaks the truth, al-Hamdukan, Abjadjkan, and Zandavaf. The nightingale, which is a symbol of attachment to earthly love, according to mystics, must be the soul of a lover who breaks the cage of his life and frees himself from these attachments to reach true love. This mystical aspect of his representation in the painting of Gol-o- Murqh is a sleeping Murqh that is observing.

Keywords: Gul-O-Bulbul, Mantiq al-tair, Ibn-e Ghanem, Ramz al-Ryahin, Murgh Salek



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/>)



A Mystical Reading of *Gul-o Bulbul* in Paintings and Mystical Literature Based on Treatises of '*Kashf Al-Asrar fi Hokm Al-Tayyur val Al-Azhar*', '*Ramz Al-Ryahin*', '*Bulbul Nameh*' and '*Masnavi-e Gol-o Bulbul*'

Alireza Sheikhi¹, Muhammad Savari²

Type of article: original research

Receive Date: 20 December 2022, Accept Date: 10 February 2023

DOI: 10.22034/RPH.2023.1983164.1025

Abstract

The story of Gol and Bulbul is a romantic story that was noticed by mystics and writers in the Middle Ages of Iran. For the first time, Attar has given an independent story about the love of a nightingale to a flower in the *Mantiq al-tair*, and in the continuation of this story, its Sufi aspects are discussed in *Bulbul Nameh* and *Nozhat al-Ahbab*. In the analysis of the stories that are written in the language of al-Riyahin and Murghan, the Arabic version of *Kashf al-Asrar fi Hokm al-Tayyur va al-Asrar* and *Ramz al-Riyahin* has described the development of beauty in a similar format, but in *Bulbulnamehs* and especially *Gol and Bulbul's Masnavi* of Sheikh Abu Ali Qalandar mentioned its Sufi aspect. The stories of the flower and the nightingale were romantic narratives that became the basis of Sufi views, and it was not without reason that the basis of all these mystical texts originated from the *Mantiq al-tair*, and in the continuation of this story, its Sufi aspects are discussed in B. The nightingale was a searching bird that was considered to be the home of the soul of a lover, who in an attempt to reach a worldly lover has exposed himself to thorns and fire, and is condemned by other pilgrims of truth to go to true love. This research, by examining the sentences of poems that deal with the flower and the nightingale, seeks to answer the question, what is the place of the flower and the nightingale in the mystical literature of Iran in the Islamic period, and how can the character of the searcher be explained? This research, by referring to first-hand literary sources, recognizes the place of the nightingale and explores the reason for its widespread

1. Associate Professor, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: a.sheikhi@art.ac.ir

2. Master student of handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Art, Tehran, Iran. Email: savari.muhammad.ms@gmail.com

osophical thinking. Although it cannot be claimed that the painters of the Isfahan school were influenced by Sadra's ideas, the manifestation of the concept of love in the theoretical-philosophical foundations of this era and visual arts is quite evident, and this article seeks the reason for it in the ruling discourse of the era. Based on this, this research analyzes the three levels of love in Sadra'i's thought in an analytical-fundamental way and using written sources, and then identifies the visual elements in the three selected images that show true love, human love, and animal love. According to Aghia Mulla Sadra, the levels of love have three stages: animal love, which is the lowest level of love, and its source is physical lust and the desire for animal pleasure, and it is more about the lover's admiration for the appearance of the beloved, the color and shape of his parts because these are physical and earthly affairs. are. The level of virtual love of the ego that belongs to the ego and in which the ego is in essence in love with the beloved. That is when the lover sees knowledge, perfection, piety, and courage in the beloved, and his soul demands knowledge, perfection, piety, and courage; So he loves a person who has these qualities. As a result, this type of arrangement does not involve sex and physical affairs. True love, is the highest order of love and divine love. A lover is a perfect human being, and a lover is a supreme essence with all its beautiful and glorious names and attributes. Therefore, in this order, there is no physical attribute for the beloved or an emotional one. Everything is the essence, and for this reason, the connection and unification of the lover and the beloved are possible at this time, because the other is removed from the midst, and man returns to his essence, which is divine and the same as the spirit of God. The results of the research indicate that the three levels of love in Sadra's philosophy in the paintings of the Isfahan school have found a visual dimension and independence from the literary and mystical text in cases such as the portrait of Shah Abbas with one of the women, the artist portrays the concept of love regardless of mystical approaches and in the order of animal love, thus minimizing the metaphorical and figurative approaches as one of the ancient principles of art and presenting an image of the king's daily and personal life. However, there are still elements in the images that confirm the divine view of Eastern thought; The existence of an azure sky without stars is a symbol of the heavens. The complementary color in the clothes of the lover and the beloved is an allegory of their inherent unity in the world of example. The existence of a young tree is an allegory of a seeker who travels the distance between the earth and the sky, and even though he is rooted in the soil, he always tries to move towards the divine light and bring himself closer to the essence of truth.

Keywords: Safavid art, Sadraei love, Mulla Sadra's philosophy, Isfahan school painting, discursive approach.



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/>)



Analysis of Paintings of Lovers of Isfahan School Based on the Three Levels of Love in Sadra's System of Thought

Azadeh Sadat Majdzadeh¹, Somayeh Ramezanmahi²

Type of article: original research

Receive Date: 19 December 2022, Accept Date: 12 March 2023

DOI: 10.22034/RPH.2023.1982932.1023

Abstract

One of the brilliant periods of Iranian culture and art in the Islamic era is the Safavid rule. Social, political, cultural, and religious developments along with the expansion of relations with foreign countries lead to the formation of a new discourse in this period, the effects of which can be traced in the philosophy, culture, and art of this era. This article intends to answer the question by addressing the discursive features of the Safavid era, what were the effects of the spirit of the era on the art of painting and philosophical thoughts. And how is it possible to have a new reading of the painting based on that? Among the painting schools of the Safavid era, the Isfahan school has special characteristics in terms of form and content that separate it from the schools of the past periods; This transformation in the formal context is accompanied by a decrease in color and the strength of the line; In terms of content, the independence of the image from the text will lead to the prosperity of wall paintings and murals. Depicting the human role as a single character or lovers and lovers is popular. Artists such as Reza Abbasi, Mohammad Yusuf, and Mohammad Qasim are among the most famous painters of this era. Also, at the same time, Mulla Sadra forms the foundations of Sadra's thoughts and deals with the issue of love and its three levels. Although the concept of love has existed in the philosophical thoughts of the past, for the first time, Mulla Sadra has addressed the level of earthly love and love between a man and a woman for the first time and narrates its features and characteristics. This issue is important because, in Iranian-Islamic culture, such feelings are always denied, and due to their insignificance, it has not been important in the course of phil-

1. Master's student in Art Research, Department of Advanced Studies, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: majdzadeh.azadeh@ut.ac.ir

2. Assistant Professor, Department of Illustration, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: ramezanmahi.s@soore.ac.ir

looking at beautiful Shirin, the Persian artists used to present Khosrow who put his index finger on his lips. This posture as a repeated pattern shows a Persian phrase that means being surprised. In this article, I traced the repeated pattern in 25 illustrated Khamsah manuscripts in which were painted *bathing Shirin*. These manuscripts are in famous libraries and museums around the world, such as the British Library, the national library of France, the Walters art museum, the metropolitan museum, Etc. Analyzing Khamsahs' illustrations provides that in the two pioneering illustrated Khamsahs (in 1365 and 1386-88 AD) the index-finger-on-the-lip pattern was painted to show being surprised in *bathing Shirin* scenes for the first time. Therefore, the dual relationship of the pattern/concept appeared in the ancient viewers' minds. Since the 15th century, the pattern was frequently painted in the *bathing Shirin* to consolidate the pattern/concept. Since the mid of 15th century, in addition to repeating the pattern in *bathing Shirin* scenes, the index-finger-on-the-lip patterns were painted in the diverse scenes in other stories to transfer and spread. After this time, the index-finger-on-the-lip patterns are used to show being surprised in whole scenes or stories. Achieving this article, Khamsah as a frequent and popular story was duplicated and illustrated repeatedly. Because of this, these manuscripts have important roles in the three-step production of repeated patterns.

Keywords: Persian Painting, Illustrated Khamsah, *Bathing Shirin*, the Repeated Patterns, *al-Manazir*, Ibn al-Haytham.



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/>)



The Role of Illustrated Persian Khamsa in the Three-Step Production of Repeated Patterns Based on ‘Recognition’ in Islamic Optics

Maryam Keshmiri¹

Type of article: original research

Receive Date: 21 January 2023, Accept Date: 31 January 2023

DOI: 10.22034/RPH.2023.1987974.1027

Abstract

Based on Ibn al-Haytham’s theories, especially the recognition in the second part, and third chapter in *al-Manazir* (book of optics), the visual signs/codes are the most effective visual elements through the perception process of seen images. The perception power of human beings compares the specific signs of the observed objects or scenes with the forms that have been seen and saved in the memory before and via this process, it can recognize. While Ibn al-Haytham’s idea was published more than ten centuries before (1011-1021 AD), modern science verifies the role of signs and recognition in the perception process. Therefore, several art theorists described the process of understanding the artistic works that relied on these concepts. They explained that if a viewer’s mental visual codes match the visual forms/signs in an artwork, the viewer will be able to decipher the artwork and will understand it. In this article, I emphasize both Islamic optics theories and modern art theorists’ interpretations and demonstrate the role of repeated patterns as visual signs in Persian paintings. These patterns both caused them to survive a collection of the standard forms and facilitated the viewers’ perception process. These repeated patterns were produced in a three-step process: first, production/selection; second, consolidation; third, transfer and continuity. Due to the importance and necessity of repetition to do both processes (i.e., the perception process and the three-step process), the illustrated Persian manuscript that used to be duplicated frequently played an important role. Nizami’s Khamsah (which means quintet or five treasures) was one of them. This book contains five poems one of which is narrated the love story of Khosrow and Shirin. A part of this story in which was depicted *bathing Shirin* used to paint in the most illustrated Khamsa from the 14th century. Since the narration emphasizes Khosrow’s surprise after

1. Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

the position of the divine caliph of the perfect human being, and after that, he considers the perfect human being, who is the caliph of God, worthy of attaining the position that God Almighty has delegated to him. His caliph continues, based on the verses of the Holy Quran and the traditions of divine saints, the place of innovation in God's actions has been analyzed and explained. Then the manifestation of the position of heresy delegated to the perfect man in the creation of artificial works is explained. Also, in this research, an attempt has been made to express the levels of innovation in the creation of the perfect human being. The order begins with the dignity of the prophets and continues with the creation of divine saints and continues with the creation of industries by mystics. Investigating the roots of the formation of various industries throughout history is the most important concern of the researcher in writing this article. Things that were called industry in the past and in historical times and gradually with the rise of modernism and the industrialization of human production were named industrial arts or handicrafts. By naming these works in a non-binding form of art, their importance for modern man was reduced and they were introduced as low-value decorative works, the fashion of the modern world. In this article, it has been tried to place the roots of today's modern industries in the same previous traditional industries based on meeting the basic needs of humans, and based on this finding, try to value these industries again. It is also appropriate to consider the position of innovation, which has been the solution to human problems and dilemmas throughout the history of life on the planet, as a position worthy of a complete human being and centers its development towards other human beings. According to Aref, this research is a type of basic study with a descriptive-analytical method, which was formed by referring to written sources and analyzing the content of verses, hadiths, and Islamic wisdom. In this research, following the explanation of the place of innovation in the creation of the perfect human being, it comes to the conclusion that the perfect human being is the first creation and the best one that pays attention to recognizing the basic needs and deficiencies of human life on the planet, as a mediator from the Almighty God, by inventing various industries, which today are called handicrafts and artificial arts, made human life easier on the planet. The secrets and techniques of these crafts and innovations, which were created by the perfect human being in the first step, have been entrusted to the qualified human beings, whom Ibn Arabi called mystics, through the teaching method of the master-disciple from the perfect human being. Mystics and qualified people have expanded and developed industries by using these techniques, until today, as the modern advanced industries are also the result of the development of the original innovative industries. This formation and development in industries continue as long as humans are present in the world.

Keywords: Innovation, Artificial works, Caliph of God, Perfect human being, Islamic wisdom.



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/>)



Explaining the Position of Innovation in Making a Perfect Human Being from the Perspective of Islamic Wisdom

Mehdi Khankeh¹

Type of article: original research

Receive Date: 06 June 2023, Accept Date: 18 June 2023

DOI: 10.22034/RPH.2023.1999245.1031

Abstract

Muslim thinkers have always been trying to define and explain the nature of the perfect human being and his actions in the position of caliph and vicegerent of God on earth by relying on the powers of reason and by relying on the verses of the Holy Quran and traditions. and hadiths of the prophets and imams of purification. A perfect human being, the Caliph of God, has the attributes that make him competent for the position of the caliphate of the Almighty God. By giving man the position of successor on the planet, God Almighty has deemed him worthy of attaining ranks and positions. Among these degrees granted by God Almighty, we can mention the status of innovation and creation. The position of innovation is a position that has helped man during his life on earth to fulfill his basic needs and with the help of this position, to make life on earth easier for himself. Because it is very difficult to reconcile the divine spirit and the earthly body on earth. The restless soul of the seeker in the soul and the earthly body needs tools and crafts to find the comfort of the body and the peace of the soul for life on earth. The most important effect of innovation in the production of innovative industries has been revealed. Industries that have helped man in the hot and cold bed of nature. Considering the design of multiple perspectives in explaining the concept of innovation and the development of industries and innovation in artificial works, this research seeks to answer the question of how innovation can be compiled and explained in the creation of a perfect human being. From Islamic wisdom in this perspective, relying on the verses of the Holy Quran, hadiths, and traditions from reliable sources and using the interpretations and views of Muslim sages based on Islamic wisdom, we first discuss the stages of human creation and matters of perfection. The creation of man is explained. Then, God Almighty explains

1. Assistant Professor, Department of Architectural Engineering and Urban Management, Technical and Engineering Faculty, Islamic Azad University, Damavand Branch, Tehran, Iran. Email: mehdi.khankeh@yahoo.com

considered the essence as a fixed thing. Mulla Sadra proved by relying on the proofs that were taken from various intellectual, religious, and mystical sources that the movement in the symptoms follows the movement that is created in the essence. One of the sources that Mulla Sadra used in presenting his theory is the theory of continuous creation, which was presented by mystics, especially Muhyiddin Ibn Arabi. The rule of substantial motion is the most important view of Mulla Sadra in the intellectual structure of transcendent wisdom. The aim of the present research is to analyze the works of Reza Abbasi from this point of view by reviewing the definitions related to the physical movement. Based on this and considering what was mentioned, we can ask: How can we imagine a relationship between the movement in Reza Abbasi's works with the existing definitions of the physical movement? It is assumed that the artist has succeeded in inducing movement by using symbolic language, and through the gentle movement of figures, curved lines, and non-static design. In this regard, while examining the way of presenting movement, as a visual element, it has been presented mystical foundations in the works of Reza Abbasi. The results show that the artist depicts symbolic movement in two ways; First, by creating the figures and arranging the elements in the composition, it has created a gentle movement. It also depicts movement in detail, using the capabilities of the line and the direction of the look and pointing of the fingers. The approach of this article is descriptive-analytical. How to collect content is in the form of online libraries.

Keywords: Safavid, Isfahan school, Substantial motion, Reza Abbasi, Mulla Sadra.



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/>)



Analytical Research About the Possible Relationship Between Substantial Motion and Reza Abbasi's Works

Mansour Hosami Kermani¹, Mehri Mohaghegyan Gortani²

Type of article: original research

Receive Date: 20 April 2023, Accept Date: 15 May 2023

DOI: 10.22034/RPH.2023.2000623.1033

Abstract

Isfahan in the Safavid era, especially during the reign of Shah Abbas I, is the center of the meeting of conflicting ideas. What has created such a free space for presenting different ideas is the cultural atmosphere and relative stability in the economy and politics prevalent in that period. During this period, the foundations of the philosophical school of Isfahan were established by Mirdamad (1040-969) in Isfahan, and later on, it was supported by Mulla Sadra and transcendental wisdom. One of the fundamental effects of this school on the atmosphere of thought in this era is the changes presented in the definitions of the world of example. The world of example in this period is intermediate between the world of imagination and the world of the senses, of course with a tendency towards the world of the senses. The influence of this theory can be clearly seen in the painting works of the Isfahan school. The world depicted by Reza Abbasi Mabe is the image of a world described in the Fasfi school of Isfahan. Accordingly, in the art school of Isfahan, we see paintings with fundamental changes compared to the previous periods. Using his personal style, Reza Abbasi made major changes in the painting of the Isfahan school. What is very impressive in Reza Abbasi's works is his use of calligraphy with the same power and quality of coloring. One of the concepts presented in the philosophical field of Isfahan is the theory of substantial motion. This theory was proposed by Mulla Sadra using extensive sources and sources, and it is one of the most important theories that created a great revolution in the field of Islamic philosophy. Until Mullah Sadra, Iranian thinkers, following Aristotle's point of view, attributed any changes and transformations to symptoms and

1. Associate professor, faculty member of painting department, art faculty, al-Zahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: m.hessami@alzahra.ac.ir

2. Master of Painting, Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran. Email: mehrimohaghegyan@gmail.com

civilization, in the form of Fatu-Tanamehs, as a moral text, is aligned with these thoughts. In the investigation, it was found that clothes have form and meaning. From the point of view of traditional arts, its meaning has a transcendental and non-material aspect and is aimed at bringing the audience to the principle of tariqat. In the religious worldview, the form of every work of art is an expression of its essence, and the individuality of the artist has no role in the work, and art is an expression of the origin and principle of truth, and what is in the highest order is represented in a material form. Spiritual beliefs about cloth and clothing among traditionalists and their connection with the higher and spiritual levels of Shiite thought are evident in Chitsazan's Fatutnameh. This issue exists in the view of traditionalists towards traditional clothing, that what comes from the patterning on the garment and the type of construction is all in line with reaching a lofty goal.

Keywords: Dressmaking, Traditional art, Ethics, Traditionalist philosophers, Chitsazan's Fotovvatnameh.



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/>)



Dressing: The Traditional Art of Ethics in Chitsazan's Fotovvatnameh

Maryam Mounesi Sorkheh¹

Type of article: original research

Receive Date: 27 February 2023, Accept Date: 15 April 2023

DOI: 10.22034/RPH.2023.1990532.1030

Abstract

Many narrations indicate that morality and spirituality are current in the fields of Muslim life. Dressmaking is a traditional art-craft that is aligned with ethical principles. Clothing has two dimensions, appearance, and content: The change of its appearance dimension can be seen during time and space, and the content dimension of clothing is part of its unchanging identity, which in religious worldview is an expression of the essence and principle of truth. Attributing this matter to imams and performing the steps of this art by mentioning the verses of the Quran and resorting to remembrance, all express a transcendental view of it. The aim of this research is to understand the ethical elements of traditional dressing. Question: What are the most important ethical principles in creating the content of traditional Aryan clothing? Conclusion: The covering system is a truth beyond the realm of matter. Referring to mystical sources can justify historical reflections on the meaning of traditional arts and the type of applied concepts in their structure based on transcendental matters. Dressmaking as an opportunity, in addition to professional skills, has moral elements that make this art-craft spiritual. Its most important moral elements are monotheism, based on the master-disciple system (qualification), and goodness of character. In this article, the content reading of ethical aspects of traditional clothing is done from the perspective of traditionalist philosophers (Cumaraswamy, Schoan, Burkhardt, and Nasr) and based on the text of Chitsazzan's Fotovvatnameh (as a historical-ethical guild text). The research method, the analysis of historical content, and the method of gathering information based on written documents are valid. Dressing as a traditional art in the opinions of Muslim traditionalist thinkers has dimensions of monotheism, functionalism, and usefulness. The spiritual charter of industries and arts in Islamic

1. Assistant Professor, faculty of art, Alzahra university, Tehran, Iran.
 Email: M.Mounesi@alzahra.ac.ir

done with the significance of the phenomena. The meaning is hidden in the text and the work, and the interpreter is required to find the hidden meaning in the work. The works and texts guide the commentators to understand the interpretation methods.

Therefore, the text and artwork have always been the subject of interpretation; And man as an interpreter is always interpreting the phenomena around him; But due to the existence of different understandings in a person, there have always been multiple interpretations of a work. Therefore, the important question raised here is what is the position of the text or the work of art, or even the creator of the work in hermeneutic science? Are the interpretations as countless as the number of people, and it is the audience of the work of art that determines the meaning of the work? Or that the author or the artist is the main pillar in the interpretation and the interpretation is formed based on their thinking. Can the text or artwork determine which interpretation is valid and which is not? What is the validity of these valid and invalid interpretations? Is it possible to determine a certain basis for the interpretation of works of art by summarizing the opinions of different thinkers during different centuries and classifying them? Therefore, the purpose of compiling this research is a critical and analytical reflection on the opinions of hermeneutic thinkers and the bases of achieving the true meaning of the work.

The purpose of this research is a critical and analytical reflection on the opinions of thinkers about hermeneutics, its role, and its place in the interpretation of phenomena and especially works of art. Therefore, firstly, the works and ideas of the first thinkers in the field of hermeneutics are investigated and a brief history of hermeneutics and its types are introduced. Then, by dividing hermeneutics into two historical periods, classic and modern, the theorists have been categorized. Hermeneutics has been examined in terms of the subject and its types, and by summarizing the opinions of theorists, an attempt has been made to reach a certain basis in hermeneutic criticism, so that with its help, a criticism appropriate to the work can be presented. After summarizing and classifying the opinions of thinkers and examining the science of hermeneutics in the world of art, it has been tried to present specific models of hermeneutics and its criticism in the field of visual arts. Research shows that hermeneutics, as knowledge in obtaining the meaning of phenomena, always plays an important role in determining the meaning of works of art. But paying only to each aspect of the author, the audience, and the text in hermeneutics reveals only a part of the meaning of the work; Therefore, despite the modern hermeneutics that determines the meaning only in the interpretation horizon of the interpreter, the text and the author also have a central role in determining the meaning of the work.

Keywords: Hermeneutics, Explanation, Interpretation, Author, Audience, Text.



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/>)



An Introduction to Hermeneutics and its Position in Art Criticism

Mahboubeh Pahlevan Noudeh¹, Mostafa Goudarzi²

Type of article: original research

Receive Date: 18 February 2023, Accept Date: 15 April 2023

DOI: 10.22034/RPH.2023.1989942.1029

Abstract

Hermeneutic theory and criticism are one of the important theories and criticisms of art and literature. The term hermeneutics or the science of interpretation and interpretation has entered the field of visual arts from the field of literature. The polysemous of this word indicates the types of uses that this word has been used for. Hermeneutics is defined as an attitude, knowledge, method, and art that deals with the understanding of the world, humans, and text. Texts and works of art are open to interpretation, and the goal of interpreting and understanding works is to reach their true meaning. The science of hermeneutics was first used in the interpretation of the holy books and then entered the literary and artistic fields. From the point of view of this science, understanding, and interpretation of phenomena are inseparable from each other, texts and works of art are opened in interpretations and their hidden aspects are revealed by interpretation. The purpose of interpretation is to understand the works and obtain their true meaning; Therefore, achieving meaning is associated with the process of understanding.

As an interpretive creature, man also tries to communicate with phenomena by understanding and interpreting them. (These phenomena can be the holy texts of the books of the prophets or books of philosophers or works of art.) But in reality, what is the ultimate goal in interpretation and hermeneutics is to achieve the true meaning of the phenomena. Shapes, images, signs, social customs, and in general any phenomenon that is made by nature or man are placed in the position of interpretation and understanding. For understanding the world made up of forms and colors that are constantly changing, transforming, giving birth, expanding, and transforming, a man gives meaning to them or discovers their meaning. So, the act of interpretation is

1. PhD student in Art Research, Fine Arts Campus, University of Tehran, Tehran, Iran.

Email: mahboobeh.pahlavan@gmail.com

2. Professor, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, School of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: mostafagoudarzi@ut.ac.ir

Hence, contrary to the legislator, the poet, like a fountain, allows to flow out freely whatever God inspires him. In other words, the poet narrates things as they are, drawing no distinction between good and bad. The poet is unable to distinguish what is appropriate to the city and what is not so. For example, Zeus, according to Homer, is the author of all things that occur to men, good or evil: two casks lie at the threshold of Zeus, full of lots, one of good, the other of evil lots (Republic:379c-d-Iliad: xxiv.527). Plato, in Republic, states the opposite of this belief and maintains that God is not omnipotent, but he is the cause of a few things only, and these things are all good, of the evils the causes are to be sought elsewhere. (Nevertheless, in book x, Plato states nearly the same opinion) But it is not the same for the legislator: he must not give two rules about the same thing (ibid.: 719b-c). Contrary to the poets, the legislator should make a clear distinction between good and bad, wrong and right, or else he would be unable to enact laws. To put it otherwise, there is no city without law; while the poet, somehow, stands above law. Accordingly, he could neither be a legislator nor govern the city. Moreover, poets' obscure and allegorical speeches may mislead young people. These ambiguous or allegorical poems, being destined to be heard only by "a chosen few", id est the philosophers, or those who are supposed to govern the city, reappear, but in metaphysical terms, in Parmenides. In it, somehow, logos meet Muthos. But why Plato reveals these facts in Parmenides? This dialogue essentially describes dialectics or the play of One and Many. In other words, the subject of Parmenides is Universe (to pan), as it contains all things, good and evil, sensible and intelligible spheres, and not only the sensible world as some commentators believe. For this very reason, Plato, here, has no concern regarding the constitution or the education of young people. So, he speaks freely about fundamental truths. In Parmenides Muthos appears to agree with logos.

Keywords: logos, *muthos*, the One, the One-being, the infinite multiplicity of beings.



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/>)



Muthos and Logos on Agreement; Rethinking Plato's Critique of Poets, Homer in Particular, in the Light of Parmenides

Saeed Binayemotlagh¹

Type of article: original research

Receive Date: 11 May 2023, Accept Date: 05 May 2023

DOI: 10.22034/ RPH.2023.2002097.1037

Abstract

This article aims at rethinking Plato's ambivalent attitude vis-à-vis the poets through the Parmenides. Is Plato unremittingly hostile aux poets? Does he obstinately banish them from his ideal city? In fact, Plato praises the poets, he blames them as well. So, his ambivalence over poetry needs to be explained. First, let's remind the fact that Plato's view on poetry, a fortiori of the poets, remains unchanged from

Ion, among the first dialogues, until the Laws, the last one. All good poets, believes Plato, epic as well as lyric, compose their beautiful poems, being inspired and possessed by God. In other words, the poets are, so describes them Plato, light and winged and holy individuals, and there is no invention in them until they have been inspired and out of their senses. As long as they have not attained this state, they are powerless, hence unable to utter any words. The Laws present the same view: the poets speak the words of God and nature, for the poets are a divine race. So, by the aid of Muses and Graces, they attain the truth (Laws: 682a). Now the question is: if the poets are a divine race, whence comes the ambivalence, characterizing Plato's attitude towards them? It seems to be inherent in poetry itself. That is why, Plato, criticizing Homer, distinguishes in his speech's multiple levels of reality: admitting those he finds fitted to the education of young people and favorable to the law, omitting, but not rejecting, ambiguous or allegorical poems susceptible to lead astray the citizens, thereby causing damage to the city. That is why, the legislator is supposed not to allow the poets to say whatever they like. For this very reason that they would not know in which of their words, they go against the laws, to the hurt of the state (Laws: 719b). The poet is unable to distinguish what is appropriate to the city and what is not so. He simply utters what God inspires him, even if he contradicts himself.

1. Professor of Philosophy, University of Esfa`han, Esfahan, Iran.
Email: Said_binayemotlagh@yahoo.fr

relationship between order and beauty. They saw, understood, and defined beauty in order and size (megethos). Pythagorean philosophy was the root and foundation of the philosophy of harmonic, musical, mathematical, and geometrical orders among the elements of the universe. They used the word “cosmos” to mean this. The connection between order and continuity of life is deep, rooted, and ontological. Order is a necessity of life. It is not a coincidence that wherever and whenever we have seen order, we have felt peace, security, and joy. In past cultures and societies, the order was not only morals and manners of living but also the art of living and the beautiful, noble, and dignified art of living. The role and contribution of orders in art and living artistically and creating meaningful and magnificent works of art was bold and decisive. There is a big gap between the art and artistry of traditions and heritages and the art and artistry of people of our age.

Keywords: Order, Tectonic orders, Organic orders, Mixed orders, Aesthetic categories.



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/>)



An Essay on the Aesthetics of Order

Hekmat Allah Molla Salehi¹

Type of article: original research

Receive Date: 30 December 2022, Accept Date: 11 January 2023

DOI: 10.22034/RPH.2023.1986227.1026

Abstract

This article is a short and compact inquiry about the order, and the role and importance of orders, whether tectonic, organic, or mixed orders, in art and artistic creative actions and some aesthetic categories. The physical and natural world is full of all kinds of physical and natural orders. Our cognitive system is designed in such a way that it feels and perceives order and disorder well, but it is not satisfied with just watching the orders and appropriateness and harmonious and musical relationship between “objects” and between physical and natural phenomena. Our cognitive system learns from seeing and watching the faces, shapes, structures, harmonious and musical spaces, and the variety of tectonic, organic, and mixed orders and from well-shaped and beautiful, and decorated compositions between objects, as well as learns from the orders which are between physical and natural realities and so it goes beyond and enters another sphere of relationship with objects, realities, and phenomena of the world. Also, He takes help from his lived experiences and enters into an active, poetic (acting, creative, and constructive) relationship with the world. With the help of his complex perceptual spheres, including sense, reason, knowledge, praxis, imaginative faculty, inspired by his lived experiences, inspired by the world and in the world, he started to create well-shaped, decorated, and harmonious faces and structures and spaces; and creates another world in the world; a rich world, and full of all kinds of symbols, metaphors, and living, artistic and aesthetic allegories. The place and importance of all kinds of orders are special in art and artistic creative actions as well as in aesthetic categories. Especially in the aesthetic categories of beautiful, the aesthetic category of sublime, and the aesthetic category of graceful, and elegance. Interestingly, Plato and Aristotle deeply understood the relevance and the fundamental

1. Professor, Department of Archaeology, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: msalehi@ut.ac.ir

Title	Pages
An Essay on the Aesthetics of Order Hekmat Allah Molla Salehi	4
Muthos and Logos on Agreement; Rethinking Plato's Critique of Poets, Homer in Particular, in the Light of Parmenides Saeed Binayemotlagh	6
An Introduction to Hermeneutics and its Position in Art Criticism Mahboubeh Pahlevan Noudeh, Mostafa Goudarzi	8
Dressing: The Traditional Art of Ethics in Chitsazan's Fotovvatnameh Maryam Mounesi Sorkheh	10
Analytical Research About the Possible Relationship Between Substantial Motion and Reza Abbasi's Works Mansour Hosami Kermani, Mehri Mohaghegyan Gortani	12
Explaining the Position of Innovation in Making a Perfect Human Being from the Perspective of Islamic Wisdom Mehdi Khankeh	14
The Role of Illustrated Persian Khamsa in the Three-Step Production of Repeated Patterns Based on 'Recognition' in Islamic Optics Maryam Keshmiri	16
Analysis of Paintings of Lovers of Isfahan School Based on the Three Levels of Love in Sadra's System of Thought Azadeh Sadat Majdzadeh, Somayeh Ramezanmahi	18
A Mystical Reading of Gul O Bulbul in Paintings and Mystical Literature Based on Treatises of 'Kashf Al-Asrar fi Hokm Al-Tayyur val Al-Azhar', 'Ramz Al-Ryahn', 'Bulbul Nameh' and 'Masnavi-e Gol O Bulbul' Alireza Sheikhi, Muhammad Savari	20
Reflection of Stages of Suluk in "Old Dervish" and "Young Salik" in Haft Tanan Mansion from the Zand Period Samaneh Kakavand	22
The reflection of Seluk stages in two wall painting "Old Dervish" and "Young seeker" from the pictures of <i>Haft-tanan</i> mansion of Zendieh era Negar Bagheri, Ameneh Mafitabar	24
The Ibn Al-Haytham's Theory of Light Aesthetics and the Principles of Modern Photography Aesthetics: A Comparative Study Behzad Sehati, Mahyar Asadi	26



Rahpooye Hekmat-e Honar

(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)

Vol. 2, No. 1, Spring and Summer 2023

License Holder: Soore University

Director in-charge: **Mohammad Hossein Saei**

Editor in-chief: **Hassan Bolkhari Ghahi**

Publisher: **Soore University**

Editorial Board:

Yaghoub Azhand

Hassan Bolkhari Ghahi

Mandana Berkashli

Seyyed Gholamreza Eslami

Zahra Asali

Mostafa Goudarzi

Mehran Houshiar

Mohammad Khazaie

Seyed Razi Mousavi Gilani

Abdolhamid Noghrekar

Marzieh Piravi Vanak

Mohammad Ali Rajabi

Somayeh Ramezanmahi

Mina Sadri

Executive Director: **Somayeh Ramezanmahi**

Circulation: 1000 Copies

Design, Preparing and Publishing: "Soore University" Publication

Adjusting Overall Design and Supervision: Vahid Roozbahani

Editor of English Abstracts: Zakiyeh Sadat Tabatabaei

Editor of Articles (In Persian): Jabbar Ojaghloo

Logotype: AhmadAli Asali

Cover Design: Mohamad Sharif NikShohrat

Page Layout: Javad Mohamadi



Soore University

Address: Soore University, No.252, Kamyaran Alley, Azadi Ave., Tehran, Iran.

Postal Cod: 1345633151

Phone: (+98-21) 66374455

Website: <https://rph.soore.ac.ir>

Email: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir

philosophy.rahpooye@gmail.com

