

SOPHIA PERENNIS

The Semiannual Journal of Sapiential Wisdom and Philosophy

Vol. 16, Number 1, spring and summer 2019, Serial Number 35

Traditional Fundamentals of Islamic Art

Hossein Sabri*

Gholamreza Aavani**

There have been varieties of discussions about formation of Islamic Art. Traditionalistic view, comprehensively and holistically, involves in the issue, which explains origination and influential factors of Islamic art, while defining history of the art from the same view.

Material culture of different people uniquely specializes for a given group of people, symbolizing what is usable for recognizing and understanding the same people. Characteristics of the culture suggest interpretations that were unavailable earlier, however, it is heir and extract of the whole past of the cultural zone. But, it should not present contradiction to the material culture of a given period of time. one can suggest a contradiction in territories such as Egypt, where local material culture abandoned and the state transformed to an Islamic polity during Islamic period. In other countries, including Iran, combination of pre Islamic culture to Islamic message led to a new material culture consisted of earlier cultural legacy that is purely authentic .

Present paper discusses formation of Islamic art and how pre Islamic material culture transformed to a new Islamic one, considering authentic traditionalists' ideas. However, there is a critical comparison of few outlined non traditionalists' view to traditionalist ones. Accordingly, lack of progressive and linear evolutionary view is one of the most outline points. Tradition, including Islamic one, is a whole body of common techniques, arts, and beliefs of a group of people within a given temporary

* Postdoctorate researcher of Iranian philosophical society of Iran.

E-mail: hsabri51@gmail.com

** Professor Emeritus of Iranian Philosophical society of Iran.

E-mail: aavani@irip.ir

Recived date: 7/10/2018

Accepted date:2/11/2018

framework. Furthermore, functional and conceptual values precede to decorative and ornamental values in Islamic traditional arts. Islam, characteristically, gathers and combines earlier traditions, where there are obvious veins of pre Islamic cultures .

Quran is axis of Islamic art, while the art depends on the interior of Quran as the ultra-imagination and belief in the One, which leads to reluctance to realistic illustration in Islamic arts .

Examples of Islamic arts are available in the paper as manifestations of tradition in the Islamic arts, However, there are summaries of few modern and non-traditional beliefs, with lines of traditionalistic criticism with. Referring to ancient Iranian legacy, the authors explain how Islam affects the formation of artistic manifestations that followed by presentation of the history of some main types of Islamic arts. For example, coinage demonstrates absorption and transformation of pre Islamic styles into Islamic later ones. Architecture, specially the sacred one, shows the extract of Islamic belief in mosques as a combinational achievement of earlier pre Islamic advances. However, illustration roots in ancient Iranian drawings, it appears that it followed Islamic and traditional rules, at least until Islamic modern times.

Information and data collected bibliographically

Key Words: Islamic art, Tradition, pre Islamic legacy, formation, historic process

References

- Al-Bahansi, Afif. (1391). *Honarē Eslāmi*. Trans by Mahmood Puraqasi. Tehran: Sooreh Mehr. 3rd edition.
- Azhand, Yaqub. (1392). *Tazhībe Irani*. Vol. 1. Tehran: Samt. 2nd edition.
- Burkhardt, Titus. (1390). *Mabaniē Honare Masihī*. Trans by Amir Nasri. Tehran: Hekmat Publication. 1st edition.
- ----- . (1987). *Mirror of the Intellect*. Cambridge: Quinta Essentia.
- ----- . (1388). *Jahanshenasī Sonnatī va Elme Jadīd*. Trans by Hasan Azarkar. Tehran: Hekmat Publication. 1st edition.
- Canby, Sheila R. (1393). *Jozīatī az honare Eslami*. Trans by Afsoongar Rasat. Tehran: Mirdashti. 1st edition.
- Coomaraswamy, Ananda. (1389). *Phalsafe Honaē Sharqi va Masihī*. Trans by Amir Hossein Zekrgoo. Tehran: 2nd edition.
- Corbin, Henri. (1393). *Ēslāme Iranī*. Vol. 2. Tans by Enshallah Rahmati. Tehran: Sophia Publication. 2nd Publication.

- Dinevari, Ahmad bin Davood. (1371). *Akhbar al'Tival*. Trans by Mahmood Mahdavi Damqani. Tehran: Ney. 4th edition.
- Ettinghausen, Richard. Grabar, Oleg. (1383). *Memāri va Honare Ēslami (I)*. Trans by Samt Publication. 4th edition.
- Grabar, Oleg. (1978). *The Formation of Islamic Art*. Yale: Yale University Press.
- Genon, Reneh. (1389). *Seytareye Kammiyyat va Alaeme Akhar al'Zaman*. Trans by Alomohammad Kardan. Tehran: Markaz Nashre Dāneshgāhī. 4th edition.
- Hagedorn Annette. (1394). *Honarē Ēslamī*. Trans by Atieh Asarpoor and Masih Azarakhsh. Tehran: Yasavoli. 1st edition.
- Herlihy, John. (2009). *The Essential of Rene Guenon*. World Wisdom, Inc. and Sophia Perennis.
- Hillenbrand, Robert. (1390). *Memāri Ēslami*. Trans by Iraj Etesam. Tehran: Urban Process and Planning Co. 4th edition.
- Irwin, Robert. (1389). *Honare Ēslami*. Trans by Roya Azadfar. Tehran: Sooreh Mehr. 1st ed.
- Kuhnel, Ernst. (1387). *Honare Ēslami*. Trans by Hooshang Taheri. Tehran: Toos. 7th edition.
- Maqdassi, Abu Abdollah, Mohammad bin Ahmad. (1361). *Ahsan al'Taqasim*. Trans by Alinaqi Monzavi. Authors and Translators Publishing. 1st edition.
- Eldemdo, Harry Kent. (1389). *Din dar Partovē Falsafeyeē Javidān*. Trans by Reza Kurang Beheshti. Tehran: Hekmat.
- Price, Christine. (1393). *Tārikhē Honarē Ēslami*. Trans by Masood Rajabnia. Tehran: Amirkabir. 8th edition.
- Fritiof, Shoan. (2005). *Ēslami va Falsafeye Javidān*. Trans by Foroozan Rasekhi. Tehran: Hermes. 1st edition.
- ----- (1991). *Roots of the Human Condition*. World Wisdom Books.
- ----- (2005). *The Transcendent Unity of religions*. Quest Books.
- ----- (1998). *Understanding Islam*. World Wisdom.
- ----- (1989). *In the Face of The Absolute*. World Wisdom.
- Talbot Rice, David. (1393). *Honarē Ēslami*. Trans by Mahmalek Bahar. Elmi Farhangi Publication. 6th edition.
- Nasr, Seyyed Hossein. (1987). *Islamic art and spirituality*. New York: State University of New York Press.
- ----- (1383). *Armanhā va Vaqeiate Ēslam*. Shahab al-Din Abbasi. Tehran: Pazhoohesh va Nashr Publication. 2nd edition.
- ----- (1989). *Knowledge and Sacred*. New York: State University of New York Press.
- ----- (1393). *Niaz be Ēlme Moqaddas*. Trans by Hasan Miandarihasan. Tehran: Taha Book. 3rd edition.

جاویدان خرد، شماره ۳۵، بهار و تابستان ۱۳۹۸، صفحات ۱۳۵-۱۵۵

مبانی سنتی هنر اسلامی

* حسین صبری

** غلامرضا اعوانی

چکیده

شکل‌گیری هنر اسلامی موضوعی است که از دیدگاه‌های مختلف به آن پرداخته شده است. منظر سنت‌گرایانه با نگاهی کل‌نگر و جامع به این مبحث می‌پردازد و ضمن توضیح درباره‌ی خاستگاه این هنر به عوامل آن می‌پردازد و سیر تاریخی آن را از این دیدگاه توجیه می‌کند. در نوشتار پیش‌رو، با مبنا قرار دادن آرای اصیل سنت‌گرایان، به بحث درباره‌ی شکل‌گیری هنر اسلامی پرداخته می‌شود، در همین راستا سیر تاریخی برخی انواع شاخص هنر اسلامی نیز مطرح می‌گردد. در عین حال، برخی آرای غیرسنتی و مدرن نیز مورد اشاره‌ی اجمالی قرار گرفته و به اختصار به نقد کشیده می‌شوند. ضمن اشاره‌ی بسیار کلی به میراث گذشته ایران، تأثیرگذاری اسلام بر آن به بحث گذاشته می‌شود و نحوه‌ی بروز جلوه‌های جدید توضیح داده می‌شود. سیر شکل‌گیری برخی گونه‌های اصلی هنر اسلامی نیز برای نمونه در همین چهارچوب مطرح خواهند شد. گردآوری اطلاعات و داده‌ها بر مبنای فعالیت کتابخانه‌ای است.

* (نویسنده مسئول) پژوهشگر پسادکتری انجمن حکمت و فلسفه ایران. رایانامه:

hsabri51@gmail.com

** استاد فلسفه. رایانامه: aavani@irip.ir

تاریخ پذیرش: ۹۷/۸/۱۱

تاریخ دریافت: ۹۷/۷/۱۵

کلیدواژه‌ها: هنر اسلامی، سنت، میراث پیش از اسلام، شکل‌گیری،^۱ سیر تاریخی.

مقدمه

تاریخ برای انسان گذشته وسیله‌ای برای بازگشت به اصل^۲ بوده است و نه امری برای رساندن به وجود ظاهری برمبنای بقایای باستان‌شناختی (کرین، ۱۳۹۳: ۳۸۰). آنچه به عنوان فرهنگ مادی و بقایای مادی اقوام و فرهنگ‌های مختلف قابل بررسی و مستندسازی است، «ویژه» و مختص همان فرهنگ است به نحوی که به تنهایی نماد نشانه‌ای است از آنچه از آن فرهنگ یا قوم شناخته می‌شود. در برهه‌ها و ادوار مختلف که با نام‌های مجزایی شناخته می‌شوند، فرهنگ مادی نه تنها دارای ویژگی‌های مختص همان دوره و گویای تعاریف و تعبیری است که پیش‌تر وجود نداشت، بلکه هم‌زمان میراث‌دار و عصاره تمام گذشته‌ای است که در آن حوزه فرهنگی جاری بوده است.^۳ البته این به شرطی است که میراث گذشته در تناقض و تضاد با چیزی نباشد که در فرهنگ مادی هر مقطع زمانی به منصفه ظهور می‌رسد. چنین امری در زمان ظهور اسلام و توسعه آن نیز صادق است. در برخی از حوزه‌های فرهنگی تضادهای حاصل باعث حذف و متروک گذاشتن میراث پیشین آن سرزمین گردید و فرهنگ اسلامی و عربی غالب شد همانند مصر که در عمل میراث مسیحی و پیش از آن به کنار نهاده شد و بدل به کشوری عربی اسلامی گردید، در حالی که برای مثال در ایران میراث گذشته با پیام اسلام «تلفیق» شد و فرهنگ مادی‌ای به وجود آمد که سرشار از پیشینه گذشته فرهنگی و غنی از پیام اسلامی گردید و کاملاً اصیل^۴ می‌نمود. هم‌خوانی و هم‌راستایی مواد فرهنگی با پیش‌زمینه‌های فکری هر دوره^۵ و متون و موادی که نماینده آن‌اند تا زمانی است که فکر مورد نظر در جامعه سایه گسترانده باشد. اما میراث گذشته پیش از اسلامی هنر دوره اسلامی ایران چیست و آنچه که در دوره تمدن اسلامی جدید می‌نماید چه می‌تواند باشد؟

در حوزه فرهنگی ایران، مجموعه عظیمی از فرهنگ‌ها و خرده‌فرهنگ‌های بومی وجود داشته که در طول تاریخ هر یک ویژگی‌های خود را داشته‌اند که در فرهنگ مادی

آنها بروز یافته است. میراث پیش از اسلام ایران علاوه بر صور و آرایه‌های بومی از یک سو میراث شرقی بودایی و هندی است و از سوی دیگر جلوه‌ها و فنون یونانی و بیزانسی به فراوانی در آن وجود دارند که کاملاً ایرانی شده‌اند. چنین پیش‌زمینه غنی و پرباری در زمان ورود اعراب وجود داشت؛ میراث هنری و فرهنگی متنوع که در زمینه‌های مختلف به اوج فرهیختگی خود رسیده بود. گچ‌کاری‌ها و موزاییک‌کاری‌های موجود در موزه‌های مختلف مربوط به دوره ساسانی را می‌توان به عنوان مثالی روشن برشمرد. ویژگی فرهنگی ایران به گسترش اسلام در ایران دامن زد و در ایجاد رابطه با عالم مادی شکل منحصر به فرد خود را به وجود آورد که با وجود اسلامی بودن ایرانی است (نصر، ۱۹۸۷: ۳).

آرای برخی صاحب‌نظران هنر اسلامی

تعریف‌ها و رویکردهای غالب در زمینه شکل‌گیری هنر اسلامی معمولاً سیری تاریخی را مد نظر داشته و هنر دوره اسلامی را کاملاً تداوم پیش از آن می‌دانند در حالی که شاید به ندرت به چیزی جدید اشاره داشته باشند و یا در بین آرایه‌ها و اجراهای جدید به دنبال آنچه می‌توان اسلامی نامید بگردند، در صورتی که هیچ پاسخی نسبت به «اسلامی شدن» احتمالی میراث گذشته ندارند و یا به هر دلیل به سمت آن نمی‌روند. برای مثال رویرت ایروین (۱۳۸۹) هنر دوره اسلامی را بیشتر برگرفته از میراث روم شرقی، بیزانس و ساسانیان می‌داند و مثال‌های متعددی در کتاب خود آورده است تا نشان دهد هنر آغازین دوره اسلامی تقریباً بدون هیچ کم و کاستی همان میراث پیشین اقوام دیگر است؛ یا شیلا کنبی (۱۳۹۳) ضمن برشمردن عوامل متعدد در شکل‌گیری هنر دوره اسلامی مثل جرح و تعدیل فرم‌های انسانی، ایمان اسلامی، عوامل ماوراءالطبیعی، منشأ محلی نقوش گیاهی و جانوری، سیری تاریخی برای آن ترسیم می‌کند و هیچ تلاشی برای توضیح نحوه تأثیرگذاری این عوامل ندارد؛ رایس (۱۳۹۳) سیری تاریخی برای شکل‌گیری هنر اسلامی قائل است ضمن اینکه آن را میراث‌دار بیزانس و ساسانیان می‌داند؛ ارنست کونل (۱۳۸۷) ضمن اذعان به تأثیر مستقیم اسلام در شکل‌گیری هنر دوره اسلامی، قرآن را به خاطر خط عربی محور مشترک اقسام این هنرها می‌داند ضمن اینکه میل فرمانروایان را نیز در شکل‌گیری این هنرها بی‌تأثیر نمی‌بیند. وی تمایز سبک هنر اسلامی ایرانی را به خاطر مذهب تشیع ایرانیان می‌داند، ولی باید پرسید وجود سبک‌های شاخص هنرهای متنوع دوره‌های متقدم را چگونه می‌توان توجیه کرد. برای

مثال سلسله‌هایی مانند سلجوقیان حکومت‌هایی شیعه نبودند و یا اگر مانند آل‌بویه شیعه بودند بسیاری از هنرهای ظریف معاصرشان بیشتر در مقیاس منطقه‌ای بروز می‌یافتند، مانند سفال‌های مناطق مختلف. برخی دیگر از جمله آنته هاگه‌دورن (۱۳۹۴) به تبادل فرهنگی بین سرزمین‌های مختلف اسلامی اصالت می‌دهند و هنر اسلامی را ترکیبی از سنت‌های پیشین و میل به انتزاع در ترکیب آنها می‌دانند در حالی که به درستی هیچ «جزء» جدیدی را نو و تازه نمی‌داند. وی نیز دلیلی برای این میل به انتزاع در هنر دوره اسلامی ندارد و به اشاره به سیر تاریخی بسنده می‌کند؛ گرابار (۱۹۷۳) در کتاب خود، شکل‌گیری هنر اسلامی را امری تطوری و آزمونی دانسته و اذعان دارد که نمی‌توان عنصر ساده‌ای را اصالتاً اسلامی دانست بلکه هنر اسلامی ترکیبی از عناصر عاریه‌ای پیش از اسلام است و معنایی در خود دارد که در هنرهای معاصر خود یا هنرهای قدیمی‌تر وجود ندارد، ضمن اینکه تلویحاً انتشارگرایی^۶ را نیز مهم می‌داند. وی معتقد است فرقه‌های مختلف اسلامی در شکل‌گیری هنر اسلامی مؤثر هستند اما توضیح نمی‌دهد چگونه عوامل فرقه‌ای در شکل‌گیری هنر دوره اسلامی مؤثرند؛ از طرفی کسانی مانند بهنسی^۷ (۱۳۹۱) نیز برای هنر اسلامی منشأ قومی قائل‌اند و آن را هنر عربی می‌دانند. وی خاستگاه هنر اسلامی را همان خاستگاه اسلام می‌داند و می‌گوید که ایمان اسلامی عامل شکل‌دهنده هنر متنوع اسلامی است اما درباره نحوه تأثیر این عامل هیچ توضیحی نمی‌دهد و از سوی دیگر نمی‌گوید که چرا تنوع عظیم موجود در این هنر، در شبه‌جزیره عربستان به وجود نیامد. برعکس، کریستین پرایس (۱۳۹۳) اعراب را فاقد پیشینه هنری دانسته و پیروزی آنها بر جوامع دیگر را دلیل آشنایی ایشان با «پیشه و هنر» می‌داند و اینکه پس از آشنایی با اقوام مغلوب صنعت توسعه یافت و هنرهای پیشین رونق گرفت. وی این گروه از دست ساخته‌ها را صرفاً چون در دوره اسلامی واقع شده‌اند هنر اسلامی نامیده است. در آخرین اشاره به صاحب‌نظران در این حوزه باید به اثر مشترک اتینگهاوزن و گرابار اشاره کرد که به پیش‌زمینه‌های ذهنی هنر اسلامی اشاره شده و خاستگاه آن از شبه‌جزیره دانسته می‌شود و معتقدند برخی از اجزای شاخص هنر اسلامی به نوعی در عربستان پیش از اسلام وجود داشته است. این در حالی است که تأثیر قرآن بالاخص در معماری مساجد را نادیده نمی‌گیرند و به میراث شرقی و غربی (بیشتر غربی) در زمینه هنر اسلامی نیز اشاره‌هایی دارند و در

نهایت تأثیر خرده فرهنگ‌های حاضر در سرزمین‌های ساسانی و بیزانسی را نیز مد نظر قرار می‌دهند (اتینگهاوزن؛ گرابار، ۱۳۸۳: ۳-۱۳).

تعریف سنت

اسلام در اقلیم‌های متفاوتی وارد شد که جهان‌بینی‌های متفاوتی نیز داشتند، از سرزمین هند با خدایان کثیر تا آسیای غربی که خاستگاه ادیان توحیدی ابراهیمی بوده است. در همین راستا فرهنگ مادی حاصله نیز به شکلی به وجود آمده بود که کاملاً منطبق با این جهان‌بینی‌های متنوع است و می‌توان آن را به دو بخش قدسی و غیرقدسی تقسیم کرد. از یک سو هنر قدسی کاملاً منطبق با شعائر و مناسک بود و از سوی دیگر هنر غیرقدسی آنها از منظرهای مختلف کارکردی، زیبایی‌شناختی و غیر آنها وجهی پررنگ‌تر داشتند،^۸ هرچند الزاماً نمی‌توان آنها را فقط از یک وجه بررسی کرد.

چنین در هم‌تنیدگی را می‌توان مجموعه‌ای از آموزه‌هایی دانست که به صورت نوشتاری و بیشتر شفاهی قابل انتقال است و در آن هیچ امری نادیده گرفته نمی‌شود، از اصول و ضوابط جهان‌شناختی و معنوی تا علوم ریاضی و تجربی و غریبه، و از پایه‌ریزی نظام‌های اجتماعی و موازین رفتاری تا کنترل و تنظیم هنر. این مجموعه رفتاری پیش‌زمینه دیدگاه دینی جامعه مورد نظر و خاص همان جامعه است که در جوامع دیگر یافت نمی‌شود (Herlihy, 2009: 93-96). بهترین اطلاق برای این مجموعه رفتاری «سنت» است که البته با تعبیر و برداشت جوامع امروزی از سنت بسیار متفاوت است و هم‌خوانی و انطباق فراوانی با ادیان اصیل دارد اما عین آنها نیست. چنین تعبیری از سنت نیازمند برهان نیست بلکه اصلی بدیهی است که در کنکاش آن فقط فهم یا عدم فهم آن ممکن است و علتی آغازین دانسته می‌شود که خود علتی ندارد و خارج از پدیدارهای حادث و زمان‌مند قرار می‌گیرد و مطلقاً فراشخصی است (الدمو، ۱۳۸۹: ۱۵۲). جلوه‌های این امر فراشخصی که در قالب اساطیر، مناسک، نمادها، شمایل، آداب و مظاهر فرهنگی دیگر بروز می‌یابد در حقیقت به شکل امری ظاهری انتقال دهنده همان سنت هستند. این ناقلان با توجه به کیهان‌شناسی قابل درک جامعه میزبان (در اینجا ایرانی) ملموس می‌شوند و قابل معنا هستند؛ در عین حال، هر یک از این جلوه‌های سنتی به تنهایی نماینده تمامی سنت مورد نظرند (نصر، ۱۳۹۳: ۱۷۰). نیروی سنت به کل فرهنگ انتقال می‌یابد و هنرها و صنایعی را شکل می‌دهد که موضوع آنها در بدو امر متضمن هیچ امر قدسی نیست و مصارفی غیرقدسی و غیرآیینی داشته و در زندگی

روزمره مردم و امور عادی آنها کاربرد دارند. چنین نیرویی حتماً درون‌زاست و اسلوب فرهنگ‌های سنتی را تشکیل می‌دهد^۹ (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۶). در این نوع جهان‌شناسی، ساختار جهان سلسله مراتبی از وجود است که در آن مراتب مادی با مکان، زمان و کمیت تحدید شده و قابل سنجش است در حالی که مراتب دیگر وجود در توالی زمان و مکان نمی‌گنجد^{۱۰} (بورکهارت، ۱۳۸۸: ۳۲-۳۳). در همین باور «تطور» جایی ندارد و موجودات روندی خطی را نمی‌پیمایند (Burckhardt, 1987: 74) در عین حال، در سنت به گذر خطی زمان توجه می‌شود هرچند آن را روندی مستمر در نظر نمی‌گیرد بلکه آن را توالی منظم ادواری می‌بیند که قوانین حاکم بر فضا بر آن احاطه دارد و این سلسله مراتب طولی باعث نمی‌شود سیر خطی عرضی همانند تطور داروینی در سنت ورود پیدا کند (نصر، ۱۳۹۳: ۱۷۱).

سنت در هنر اسلامی

تغییر صور دینی با توجه به کیهان‌شناسی رایج باعث جرح و تعدیل و تغییر در صورت‌های هنری می‌شود. باید یادآور شد که چنین تغییراتی را نمی‌توان تقلیدی کورکورانه از صور وارداتی یا دستوری دانست. در حقیقت سنت را می‌توان «پیکره کاملی از فنون، صنایع و عقاید مشترک گروهی از انسان‌ها در یک مقطع زمانی مشخص» دانست (Herlihy, 2009: 93-96). به زبان دیگر بحث از کمیت و کیفیتی است که دو وجه مکمل یکدیگرند و ثنویتی ظاهری دیده می‌شود که عین وحدت و یکپارچگی است و حدودی با ظهور هر دو را القاء می‌کند (گنون، ۱۳۸۹: ۱۳-۱۸). در این راستا هر کمیتی صرفاً ابعادی فاقد کیفیت و فقط مادی تلقی نمی‌شود بلکه کیفیتی برای آن وجود دارد که قبض و بسط کمیت مورد نظر در جهات مختلف وابسته به آن است (همان، ۳۷-۴۱) و هیچ ارتباطی به بزرگی و حجم شیء ندارد. هر آنچه به شکل ماده فرهنگی از گذشتگان وجود دارد دارای جنبه‌های کمی و کیفی است و تأکید می‌شود که روش‌های کمی به هیچ روی توانایی توضیح جنبه‌های کیفی را ندارند (بورکهارت، ۱۳۸۸: ۷۹-۸۱). به تعبیری دیگر، اگر چیزی در جامعه سنتی به کار گرفته شود حتماً معنا و کارکردی توأم دارد (کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۴۲۰)، هرچند در راستای انتقال معنا، ارزش‌های کاربردی و معنایی بر ارزش‌های تزئینی تقدم دارند^{۱۱} (همان: ۱۰۲ و ۲۳۹). در این نگرش به واسطه انتقال ظاهر و باطن در طول زمان، امور، ثبات و ایستایی را تداعی می‌کنند و در طول یکدیگر قرار می‌گیرند زیرا به کیفیات ثابت و کلی رجوع دارند (بورکهارت، ۱۳۸۸: ۴۲-).

۴۳). شباهت‌های کلی مشهود در جلوه‌های متنوع هنر اسلامی را می‌توان در همین راستا تعبیر و تفسیر کرد. «تشابه» مادی و ظاهری میان جهان‌بینی‌های سنتی و مواد فرهنگی حاصل از آنها هیچ ارتباطی با سیر تاریخی مواد ندارد^{۱۳} (همان: ۳۴). در سطح ظاهری و آنچه که ملموس است هماهنگی کاملی بین این معنای غایی و محیط بکر پیرامونی وجود دارد. این وجه غیرمخدوش هم نشان بهشت زمینی^{۱۴} است و هم پیش‌فرض بهشت آسمانی؛ یک فرهنگ تا جایی یکپارچه و متوازن خواهد ماند که تعادل کاملی بین این معنای ازلی و ماده فرهنگی منبعث از آن وجود داشته باشد. در جهان مادی این روند خود رخ می‌نماید و قابل پی‌گیری نیست زیرا بنیان‌هایی بر بی‌نهایت دارند و دسترسی کامل به آنها غیرممکن است (Schoun, 1991: 15). ارتباط بین این ظاهر و باطن متناظر است با ارتباط بین صورت و روح که در همه گزاره‌ها و نمادها قابل دسترسی است (Schoun, 2005: 30) و این صورت یا ظاهر را نمی‌توان از «هنر» جدا کرد زیرا هنر تجلی باطن دانسته می‌شود، باطنی که خود را متجلی می‌سازد و برعکس، ظاهر باطن را می‌آراید (Ibid: 61, 78). این دوگانگی ظاهری در حقیقت هیچ قطبیتی ندارد و نمی‌توان این دو وجه را متضاد یکدیگر دانست. در جلوه‌های سنتی به ظاهر امری متناقض^{۱۵} وجود دارد و این مربوط به تجلی امر نامحدود در فضا و زمان محدود است (Ibid: 55). دو بُعد ظاهری و باطنی به ترتیب گویای نوعی صلابت ریاضیاتی و لطافت موسیقایی^{۱۶} هستند که با هم در وحدت بوده و با عمق غیرقابل درک الوهیت پیوند دارند (Ibid: 95). در بُعد ظاهری، انسانی و مادی عوامل مختلف قومی و فرهنگی برجسته هستند که آنها نیز بیشتر در شریعت مطرح هستند و در طریقت (باطن) راه ندارند (شوان، ۱۳۸۳: ۶۳). جلوه‌های سنتی چون در جهان کهن‌الگویی^{۱۷} روح ریشه دارند فقط به شرطی تداوم حیات می‌یابند که سنت زنده دیگری بتواند آنها را جذب کند. فحوای این جذب بسیار بیشتر از یک وام‌گیری تاریخی صرف است. در هر مورد، نمادها و عقاید سنت‌های غیرزنده یا بیگانه را نمی‌توان به طور مشروع در جهان دیگری به کار گرفت یا جذب کرد که خود سنتی نیست یا سنتی است در خلاف جهت؛ به کارگیری هر عنصر از سنت دیگر باید قوانین و آموزه‌هایی را دنبال کند که نحوه وجود سنتی را که عناصر فوق را به کار می‌گیرد تعیین کند، در غیر این صورت این به کارگیری می‌تواند سبب آسیبی بزرگ یا حتی نابودی سنتی شود که پیش‌تر زنده بود (Nasr, 1989: 77؛ نصر، ۱۳۹۳: ۱۰۶). مرگ یک سنت زمانی است که انحرافی در صور اصلی نمادین آن آغاز می‌شود و

دخل و تصرف‌هایی نابهنجار در آن صورت پذیرد که با باورهای روحانی آن سنت همخوانی ندارد (Burkhardt, 1987: 74).

اما در اشاره به اسلام و تأثیر آن در شکل‌گیری هنر در قرون اولیه که بحث اصلی این نوشتار است می‌توان بر همین مبنا گفت که اسلام دین یقین و توازن (Schoun, 1998: 5)، دین امر مطلق (Ibid: 7) و فاقد دیدگاه تاریخی به معنای مدرن آن (Ibid: 10) است. به بیان دیگر همانند فرهنگ‌های سنتی، فرهنگ اسلامی نیز در «مکان» است و نه در «زمان»؛ و برای اسلام زمان فقط انحراف از همین مکان است^{۱۸} (Ibid: 22)، به این معنا که در حوزه‌های فرهنگی مشخص، شکلی از ایستایی در صورت‌های مرتبط با خود را بروز می‌دهد که در راستای ماهیت اسلام است و از منظر ظاهر، منطبق با موازین فرهنگی و روزآمدی است که کلیت فوق را دستخوش قرار نمی‌دهند و تا جایی که به این ماهیت خدشه وارد نشود از حد ظاهر و پوسته فراتر نرفته، تداعی‌کننده نوعی سبک و سیاق خواهند بود که مختص یک زمان خاص و معین است. ویژگی بارز اسلام قدرت ترکیبی آن است و از آن جایی که آخرین وحی است عناصر تمدن‌های پیشین را به شرط سازگاری در خود جذب کرده اما نه به این معنا که هم‌سطح و یک شکل گرداند (نصر، ۱۳۸۳: ۱۰۵).

جایگاه قرآن در هنر اسلامی

قرآن نقش محوری در بروز جلوه‌های هنری ایفا می‌کند زیرا تجلی و تجسد الهی در اسلام قرآن است (Schoun, 1998: 39). منظر قرآنی در رویکرد به جنبه‌های صوری فراتر از ادیان توحیدی دیگر است (Ibid: 56) و در برگیرنده تمامی صور پیشین است به نحوی که در حد امکان و تا جایی که صور پیشین کارکرد داشته باشد در بیان اصیل اسلامی ابراز خواهند شد. پیوند بین هنر اسلامی و قرآن نه در ظاهر قرآن، بلکه در حقیقت آن نهفته است که صورتی فراصورت دارد و در باور به توحید است و فحوای شهودی آن^{۱۹} (Burkhardt, 1987: 245). در چنین بستری نمادهای گفتاری و قرائت، محسوس و ملموس دانسته می‌شود (Schoun, 1998: 161). بی‌دلیل نیست که قرائت و کتابت قرآن رواج خاصی در بین هنرهای اسلامی دارند زیرا هر شکل هنری بیانی مکفی از محتوای آن است و نمی‌توان آن را به قراردادهای و احساسات افراد تقلیل داد (Ibid: 162)، ضمن اینکه هنر اسلامی به مسائل روان‌شناختی بی‌توجه است و فقط عناصری را حفظ می‌کند که ارزش جاویدان دارد (Burkhardt, 1987: 226-227). در همین

راستا نیل به اوج انتزاع و نفی شمایل معنا پیدا می‌کند زیرا بنا به حدیثی از پیامبر (ص) واقع‌گرایی در هنر تقلید از خداوند و مستوجب سخت‌ترین کیفر است.^{۲۰} در اینجا تصویرسازی برابری با خالق را تداعی می‌کند و نفی یگانگی اوست (Schoun, 1970: 15). منع تصاویر خلائی است که با نوع دیگر هنر یعنی اسلیمی پر می‌شود. اسلیمی جایگزین تصاویر نمی‌شود بلکه ضد آن و نافی هنر تجسمی است (Burkhardt, 1987: 226-227). نفی بت‌ها و حتی نابودی‌شان ترجمان شهادت به وحدانیت خداست. بنابراین به تصویرکشیدن رسولان، انبیاء و اولیاء منع شده است،^{۲۱} نه تنها به خاطر اینکه چنین تصاویری منظور و مقصود بت‌پرستی می‌شود بلکه به خاطر احترام به آنچه در آنها غیرقابل تقلید است (Ibid: 231-232). در هنر اسلامی با حالتی سر و کار داریم که جنبه‌های ظاهری محدود و فارغ از کثرت است و از طرف دیگر کثرتی است که فارغ از هر جنبه ظاهری تداعی‌گر ماهیتی لایتناهی است. در همین راستا همیشه باید عنصری از مطلق بودن با بیکرانگی همراه باشد (Schoun, 1970: 72).

در اسلام توجه به حقیقت معطوف به مطلق است و نه پدیدارها (Schoun, 2002: 2). پس در این هنر جسمانیت پیامبر (ص) همانند مسیحیت موضوعیت نمی‌یابد [و مثلاً نمی‌توان محمدیت نامید] زیرا (حداقل بخش قدسی) هنر اسلام همانند هنرهای سنتی دیگر تداعی‌کننده کلام الهی است و انتساب الوهیت به هر شخص چنین معنایی را مستفاد نمی‌کند زیرا آنگونه که در این نوشتار بر آن تأکید شده است منظر اسلام بر وجود مطلق متمرکز است (Schoun, 1998: 107; نصر، ۱۳۸۳: ۷۸). در چنین هنری فردیت هنرمند ضرورتاً ناپدید می‌شود بدون اینکه خط و مسیر خلاقانه آن خاموش شود؛ چنین هنری کمتر احساسی و بیشتر شهودی می‌گردد (Burkhardt, 1987: 227).

از طرفی هنر اسلام فقط برخاسته از شریعت نیست زیرا شریعت چهارچوب رابطه خدا و فرد را تعیین می‌کند و نقش مهمی در ایجاد حال و هوا و زمینه برای خلق و شکل‌گیری هنر اسلامی ایفا می‌کند و از سوی دیگر محدودیت‌هایی برای بعضی هنرها و دلگرمی برای برخی دیگر پدید می‌آورد. شریعت در اصل احکامی عملی است و دستورالعملی برای خلق چیزی نیست. نقش شریعت در هنر به غیر از ایجاد زمینه اجتماعی شکل دادن به روح هنرمند از طریق القای شیوه‌های رفتاری و فضایل خاص منبث از قرآن، حدیث و سنت پیامبر است اما راهنمایی برای خلق هنر قدسی ارائه نمی‌دهد (Nasr, 1987: 5-6). برای مثال، نفی کمابیش جزمی تصاویر در هنر اسلامی به

صراحت با دلایل شرعی توضیح داده می‌شود (Burkhardt: 1987: 242). از سوی دیگر، هنر اسلامی صرفاً استدلالی نیست و از تمثیل‌های انتزاعی برای تجسم توحید مدد می‌گیرد که فقط با توسل به احکام سلبی و از طریق طرح‌های هندسی می‌توان در عالم مادی به آن اشاره کرد (Nasr, 1987: 18).

یگانگی عیسی (ع) در مسیحیت به دنیا آمدن او از یک باکره را توجیه می‌کند. توحید مطلق مد نظر اسلام نیز چنین بستری می‌طلبد و باید بر ذهن شخصی خطوط کند که هیچ دانشی از پیش ندارد و ذهن او نیز «بکر» است در نتیجه برای تداعی «لااله الا الله» که بنیان اسلام است نیازی نیست که پیامبر بیش از یک انسان باشد و تنها دلیل یگانگی وی خاتمیت اوست^{۲۲} (Schoun, 2002: 23). اگر پیامبر (ص) خاتم است به این معناست که باید مجموع چیزهایی باشد که پیش از او آمده است و جنبه «متوازن»، «بی‌نام» و «بی‌شمار» اوست که در قرآن مستتر است (Schoun, 1998: 125). بنابراین اسلام با تأکید جزمی بر جنبه جامع و شامل مطلق، پیامی را ارائه می‌دهد که عین هستی است و بدون زمان. این حقیقت بر خلاف ادیان پیشین و غیرتوحیدی باید حتماً چه از منظر معنا و چه از منظر مادی در چرخه تک‌خدایی شکل می‌گرفت که به اسلام ختم شود^{۲۳} (Schoun, 2002: 27). هنر اسلامی به طور کاملاً گویا نشان می‌دهد که چگونه هنر باید تکرار طبیعت باشد،^{۲۴} به شکل خلاقانه آن اما بدون گرت‌برداری صرف از نتایج (Schoun, 2007: 38). همان‌طور که قبلاً اشاره شد زیبایی حاصل از این هنر بازتاب امر فراصوری در امر صوری است. از همین روی اگر پیامبران توحیدی، از جمله پیامبر اسلام، شرک را نفی کردند به این دلیل بود که ادیان گذشته کارآیی خود را از دست داده بودند و شکل صوری آنها فاقد فحوای معنوی گذشته بود.

تصویر مقدس نوعی پشتوانه برای شهود و مکاشفه است اما برعکس، هنر دینی که صور انسان‌ریخت^{۲۵} دارد به خاطر امیال روانی که هم فردی هستند و هم جمعی، حائز نوعی ماهیت بی‌ثبات است؛ از طرفی ممکن است بسیار سهل‌الوصول باشد و به یک حد واقع‌گرایانه محض کشیده شود. اسلام این مسأله را با مستثنی کردن تصویر انسان از چهارچوب نیایشی خود و ایجاد یک خلاء روحانی ریشه کن کرده است. آنچه در مناسک و در هنر اسلامی اولویت دارد شهادت به وحدانیت خداست و این شعار هرگونه عینیت‌تراشی برای خدا را حذف می‌کند (Burkhardt, 1987: 235). از منظر قومی

نیز این امر مصداق دارد زیرا سامی‌های بدوی فاقد حسّ عینیت‌گرایی بودند (Schoun, 1989: 76).

فحوای عقاید رایج در زمینه هنر اسلامی و شکل‌گیری آن دلالت دارد بر اینکه در مقطع ورود اسلام نقطه‌ای برای سرآغاز آنی این هنر وجود داشته باشد و با تأکید بر جلوه‌های مختلف آغازین هنر این دوره اصرار بر غیراسلامی بودن آن دارند و بنابراین بر وجود چیزی به نام «هنر اسلامی» خرده می‌گیرند. این در صورتی است که بیشتر بر عواملی مثل شرایط سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و امثال آن پافشاری می‌کنند و آنچه را که پیش‌تر در این نوشتار به عنوان عوامل ذاتی در شکل‌گیری هنر اسلامی ذکر شد را باور ندارند و در این زمینه در ورطه تاریخی‌نگری مدرن و تکامل‌باوری غرق شده‌اند. اشاره‌های ضمنی این نوشتار در رابطه با فحوای هنر اسلامی و «روند» شکل‌گیری آن، به این معنا نیست که عوامل دیگر را باید نادیده گرفت و همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد عوامل دیگری نیز در این زمینه مؤثر هستند، اما آنچه اهمیت دارد این است که این عوامل به هیچ وجه بر ذات آنچه هنر اسلامی خوانده می‌شود تأثیرگذار نیستند و این قدرت را ندارند که معنا و مفهوم اشیاء را تغییر دهند و در حد نفاست و ظرافت اشیاء (پرداخت ظاهری) باقی می‌مانند. سیر ظاهری تاریخی هنر اسلامی و شکل‌گیری آن «در طیّ زمان» به معنای بازی کردن با میراث گذشته و زایش جلوه‌های جدید از همان میراث است. در این زمینه شرایط سیاسی، اقتصادی و بسترهای اجتماعی منافاتی با آنچه «سنت» دانسته می‌شود ندارند، بلکه عوامل تسهیل‌کننده شکل‌گیری جلوه‌های اسلامی بوده و باعث تقدّم و تأخّر در بروز آنها می‌شوند. در ادامه به اختصار به شکل‌گیری برخی از جلوه‌های هنری در دوره اسلامی اشاره می‌شود.

مثال‌هایی از شکل‌گیری هنر اسلامی

اولین جلوه‌ای که می‌توان به آن اشاره کرد سکه‌ها هستند. سکه یکی از مهم‌ترین وسایل اعلان و ادعای مشروعیت است که از بدو ظهور، بار معنوی، سیاسی و اجتماعی بسیار پررنگی داشته است هر چند هم‌زمان به عنوان کالایی عمومی و وسیله‌ای کمی با معیارهای معین و رایج نیز مطرح و پذیرفته بوده است (گنون، ۱۳۸۹: ۱۲۸-۱۳۳). در زمان ورود اعراب برای اعلان ادعای سیاسی و مشروعیت‌سازی در نقاط مورد مناقشه و مراکز مهم ایالتی شاهنشاهی ساسانی سکه ضرب شده است که کاملاً از جلوه‌های سکه‌های ساسانی استفاده شده است. در آغاز از رایج‌ترین سکه‌های متأخر شاهنشاهان

ساسانی به واسطه مشروعیت فراگیر آنها (در جامعه پیش از اسلام ایران) استفاده گردید و در ادامه با تعدیل صور این سکه‌ها و نوشتارشان سکه‌های «عرب ساسانی» به وجود آمد که حدواسط بین سکه‌های ساسانی و تراز اسلامی بودند و در حقیقت آنچه سکه‌های اموی خوانده می‌شود، از دل آنها بیرون آمد. تنوع فراوان سکه‌های عرب ساسانی و به اصطلاح «جرح و تعدیل»^{۲۶}های فراوانی که در آنها صورت پذیرفت تا به تراز اسلامی برسند و فارغ از اینکه چه معنایی را تداعی می‌کنند گویای استفاده از میراث پیشین و سنت رایج جامعه ایرانی برای رسیدن به جلوه‌های جدید سکه‌های اسلامی هستند، در این روند شرایط سیاسی، عدم ثبات و رقابت‌های گروه‌های مختلف باعث شد که اولین سکه تراز در دهه هشتم قرن اول ظاهر گردد و ثبات نسبی این چند دهه و کوشش‌های قبلی که در این زمینه صورت گرفت منجر به ظهور سکه‌های تراز اسلامی گردید. جلوه جدید سکه‌ها که به درستی اسلامی خوانده می‌شود کاملاً منطبق با انتزاع مطلق و بی‌شکلی است که در اسلام مد نظر است و آنچه شرایط جانبی خوانده می‌شود فقط باعث تقدم و تأخر بروز آن گردید.

مثال دیگر از جلوه‌های هنر در دوره اسلامی می‌تواند مساجد^{۲۷} باشد که روند شکل‌گیری آنها در ایران و سرزمین‌های دیگر گویای تأثیرگذاری شرایط جانبی بر بروز و ترکیب‌بندی آنهاست. متأسفانه به جز روایت‌های تاریخی، شواهد مستقیم باستان‌شناختی از مساجد دو قرن اول هجری در ایران وجود ندارد اما با اندکی تسامح می‌توان اینگونه استنباط کرد که اولین مساجدی که در بدو ورود اعراب احداث گردیدند به جز ترکیب کلی خانه پیامبر الگوی خاصی نداشتند و برای همین هم به نظر چهاردیواری‌های ستون‌داری بودند که یا بر اساس الگوی شبه جزیره، یا بنا بر روایت‌های تاریخی با استفاده از مصالح و سازه‌های شاخص محلی ساخته شدند؛ که از اوکی شاید بتوان از توج^{۲۸} و از دوومی استخر^{۲۹} را نام برد. استفاده از معماری شاخص ایرانی در مساجدی مانند فهرج و دامغان در مساجد ستون‌دار فقط در قرون بعدی اتفاق افتاد که کاملاً متفاوت از شبستان ستون‌دار عربی و در عین حال هم‌معنا و عین آن است. اما گنبدخانه‌های ایرانی^{۳۰} آنگونه که در جامع عتیق اصفهان شاهد هستیم در عین اینکه رجعتی به میراث گذشته ساسانی است و بر مبنای کیهان‌شناسی سلسله مراتبی ایرانی، به معنای عقب‌گرد به گذشته نیست بلکه چنان سازه‌هایی در مقیاس کوچک‌تر (ترکیب مکعب و دایره) در شبستان ستون‌دار دامغان دیده می‌شود و می‌توان اینگونه

استنباط کرد که در اولین فرصت گسترده سیاسی و اقتصادی (دوره سلجوقی) مجال بروز یافت و این به‌رغم سنی^{۳۱} بودن این سلسله است.

اینگونه سیر تاریخی امری «تطوری» نیست بلکه «تبلور» و «انطباق» چیزی است که در ذات فرهنگ ایرانی و در پیشینه آن وجود داشته است.

در مورد دیگر، اگر بخواهیم الگویی کلی از روند تاریخی ظروف فلزی و سفالین ارائه دهیم باید بگوییم که این روند نسبتی معکوس با توسعه و تمرکزگرایی دارد به این معنا که در طول تاریخ ایران، در پیش و پس از اسلام، در مقاطعی که شاهد تمرکز قدرت و سلسله‌های فراگیر هستیم، فلزینه‌های پیچیده و پرتفصیل ظاهر می‌شوند و به موازات آنها سفالینه‌ها بیشتر کارکردی و دارای گستردگی محلی یا شاید فاقد پیچیدگی‌ها در تزئینات هستند. برای مثال در دوره هخامنشی و ساسانی با وجود فلزگری پیچیده و بسیار شاخص، سفالینه‌های چندان با کیفیت و دارای پیچیدگی‌های تزئینی تولید نشده است. با ظهور اسلام و عدم تمرکز قدرت به آن معنایی که در دوره ساسانی وجود داشت فلزگری از رونق افتاد و به همان مقدار سفالگری رونق گرفت. در این دوره شاهد هستیم که سفالینه‌ها هرچه بیشتر با رویکرد منطقه‌ای دارای تزئینات پیچیده و عالی هستند اما در عین حال ویژگی‌های مشترک نقشی نیز در آنها وجود دارد که شاخص دوره اسلامی است؛ مانند میل نقوش به انتزاع هرچه بیشتر که این انتزاع در مرکز ظرف با استفاده از نقوش فراوان و طرح‌های متنوع به حداکثر خود می‌رسد و یا اگر نقوش انسانی یا جانوری در آنها استفاده می‌شود با پرهیز از واقع‌گرایی است و انسان‌ها و جانوران این نقوش فقط جنبه نمادین دارند.

در زمینه نگارگری^{۳۲} میراثی بس غنی در پیش از اسلام وجود داشته که از هزاره‌های پیشین ساخته و پرداخته می‌شده است؛ انواع طراحی‌های جانوری، گیاهی، هندسی و انسانی به طریقی تجربیدی و نمادگرایانه بر روی انواع سطوح پدید آمد و این حدود با انواع تکنیک‌های معاصر هر دوره اتفاق می‌افتاد.

آن‌گونه که در جلوه‌های دیگر هنر دوره اسلامی شاهدیم در اینجا نیز در دوره آغازین (یعنی دوره اموی) انبوهی از تصویرهایی استفاده شد که کمتر می‌توان آنها را اسلامی نامید و مورد آزمون و خطا قرار گرفتند. باید در نظر داشت که به‌واسطه عدم نیاز اسلام به هرگونه بازنمایی بصری و انطباق آن با بی‌شکلی مطلق،^{۳۳} نگارگری ایرانی جنبه غیرقدسی و کارکردی پررنگی یافت و هرچه بیشتر به عنوان وجهی کمکی در

تفصیل متون مختلف و کمتر در سطوح ساختمانی استفاده شد. در عین حال، در اینجا نیز هرگونه بازنمایی در این زمینه نیز بیشتر وجهی غیرواقع‌گرایانه دارد و هرگونه تصویرگرایی فارغ از پیامی که دارد با سبک و سیاق دوره‌های مختلف بازنمایی کلی و اشاره‌ای به چیزی است که گویای آن است و فقط از اواخر دوره صفوی است که میل به بُعدنمایی پیدا کرده و هر چه بیشتر به واقع‌گرایی سوق می‌یابد تا جایی که در اواخر دوره قاجار و ظهور استادانی مانند کمال‌الملک کاملاً به واقع‌گرایی پرداخته و آثار معاصر شباهت‌های تامی با عکس‌های آن دوره می‌یابند.

در برخی جلوه‌های دیگر هنری، وجه کارکردی آثار بسیار پررنگ بوده و شاید معنا و مفهوم قدسی کمتری بتوان برای آنها متصور بود، مانند انواع پارچه‌بافی‌ها که علاوه بر نقوش اساطیری پیش از اسلام، از انواع کتیبه‌های کوفی و نیز نقوش گیاهی بهره می‌جستند (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۸۳: ۵۰۶).

نتیجه

میراث مادی و معنوی ایران پیش از اسلام گویای سنتی است که از بی‌شکلی مطلق در سرآغاز آن شروع شده و به کثرت می‌گراید تا اینکه با ظهور اسلام به بی‌شکلی آغازین خود بازمی‌گردد. کثرت صور در سرآغاز ظهور اسلام در سرزمین‌های مختلف از جمله ایران باعث ایجاد فرم‌های متنوع و بروز جلوه‌هایی گردید که شاید سنخیتی با آنچه مدّ نظر اسلام است نداشته باشد اما آزمون و خطاها و جرح و تعدیل‌هایی صورت گرفت که در ادامه منجر به ظهور و بروز صور هنری گردید که حداکثر انطباق با پیام اسلام را داشتند و می‌توان آن را «اسلامی» نامید. در چنین حالتی انتقال صور از پیش از اسلام به دوره اسلامی تقلید صرف نیست، بلکه آفرینشی آگاهانه است و در راستای رسیدن به معانی حاکم جدید تلقی می‌شود. در این زمینه، سلسله‌ها، دوره‌ها و تأثیرات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی باعث تقدّم و تأخّر در بروز اشیاء شده و بر نفاست و ظرافت آنها و ایجاد سبک‌های متنوع تأثیر می‌گذارند. سیر تاریخی هر یک از انواع آثار هنری دوره اسلامی گویای چنین چیزی است و ثبات و یکنواختی در کلیت فرم‌ها و تنوع فراوان ظاهری آنها در طی دوره‌های مختلف را نشان می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. formation

۲. البته دیدگاه مدرن تاریخی به این امر بی‌توجه است و با نگاهی خشتی یا متضاد نسبت به این امر، نگاه متفاوتی به «گذشته» دارد. این در حالی است که با نگاهی از جنس گذشته به این مقوله می‌توان نگاه نمادین پیشینیان به جهان هستی را تا حدودی درک کرد.

۳. برای مثال، از ابزار سنگی دوره‌های مختلف پارینه سنگی تا سفالینه‌های فرهیخته دوره اسلامی را می‌توان نام برد که هریک به تنهایی نشانه‌ای از دوره‌ها و گویای فضای فرهنگی‌اند که به آن تعلق دارند.

۴. این اصالت به معنای ویژگی‌های ظاهری است که در عین ایرانی بودن در چارچوب اسلامیت نیز قابل تعریف‌اند.

۵. فارغ از اینکه خوانندگان محترم ارتباط بین فرهنگ مادی و غیرمادی را پذیرفته باشند یا خیر، در هر دوره تاریخی می‌توان ارتباط آشکاری بین این دو حوزه یافت و نیز بخش غیرمادی را مقدم بر مادی دانست.

۶. Diffusionism

۷. Bahnassi

۸. مظاهر هنر قدسی همانند معماری مساجد که به شکل مستقیم با مناسک و آیین‌ها ارتباط دارد. هنر غیرقدسی همانند انواع سفالینه‌ها و فرش‌ها که هرچند جایگاهی در مناسک اسلامی ندارند اما حداقل از منظر نقش و نگار می‌توان نگاه سنتی اسلامی را در آنها مورد بحث قرار داد.

۹. سنت در تمامی لایه‌های زندگی افراد تسری می‌یابد و تمامی آثار مادی که در زندگی روزمره کاربرد دارند در دوره‌ای معین شباهت‌های کلی با یکدیگر دارند تا جایی که هر یک به تنهایی معرف همان سنت هستند. ریشه‌های آن را نمی‌توان در جایی غیر از همان جامعه جستجو کرد.

۱۰. بر مبنای این باور آنچه از آثار مادی و غیرمادی وجود دارد حتماً بر مبنای شکلی از جهان‌بینی تعریف می‌شود که معرف نظام هستی است؛ بخش مادی آن به نحوی شکل می‌گیرد که در امتداد بخش نادیدنی همان جهان قرار می‌گیرد و برگرفته از آن است.

۱۱. در عرض یکدیگر قرار نمی‌گیرند و جانشین هم نیستند.

۱۲. همان‌طور که در این نوشتار به کرات بیان شده است صور و آرایه‌ها تا جایی که هم‌خوان و قابل انطباق باشند قابل استفاده‌اند و این فقط در هنر امروز است که بدون هیچ حد و مرزی و فقط بر مبنای سلیقه و تلقی هنرمند جنبه‌های تزئینی و هنری یک اثر اجرا می‌شود. در فضای سنتی چنین چیزی غیرممکن است.

۱۳. تشابه آثار در دوره‌های متوالی تقلید ناآگاهانه از یکدیگر نیستند.

۱۴. فضایی آرمانی که سایه و نماد جهان ابدی در هر جهان‌بینی سنتی است.

۱۵. این تناقض فقط در نگاه تاریخی مدرن معنا دارد که ظاهر و باطن مذکور را امور فیزیکی و متافیزیکی می‌شناسد و دارای حوزه‌هایی مجزایند و گرنه در یک جامعه سنتی این دو یک کل را تشکیل می‌دهند.

۱۶. به همین دلیل است که قرائت قرآن جنبه‌ای هنری نیز دارد.
۱۷. Archetype: این واژه در نگاه تاریخی مدرن کهن‌ترین اثر مادی دانسته می‌شود که شباهت‌های کلی با آثاری پیچیده‌تر از همین شکل در قرون و هزاره‌های بعدی دارد؛ برای مثال شباهت‌های کلی بین تالارهای ستون‌دار پیش از تاریخی و شبستان‌های ستون‌دار مساجد. این تعبیر ظاهری باعث پیدایش سیری تطویری برای آثار مختلف می‌شود که البته نسبی است زیرا تا جایی معتبر خواهد بود که نمونه‌های دیگری متقدم‌تر و یا متأخرتر پیدا نشوند. چنین رویکردی هیچ توضیحی برای ماهیت آثار نخواهد داشت به غیر از یک روند تاریخی مدرن که هیچ قرابتی با گذشته ندارد و فقط توجیه‌گر ایجاد آثار متأخر است بر مبنای آثاری قدیمی‌تر.
۱۸. شکل‌گیری فرهنگ‌ها و تمدن‌های سنتی همیشه با استفاده از امکانات موجود بومی و شرایط و امکانات حاضر در منطقه است، به نحوی که تمامی جلوه‌های مادی هر فرهنگ کاملاً نشانه‌ای از آن خواهند بود. این در حالی است که گذر زمان در این مورد چارچوب اصلی جلوه‌های مورد نظر را تغییر نخواهد داد و فقط در آن تنوع ایجاد می‌کند.
۱۹. هرچند نوعی از امر مطلق در ادیان غیر توحیدی نیز وجود دارد اما این فقط در اسلام است که بی‌شکل‌ترین و انتزاعی‌ترین تلقی از امر مطلق دیده می‌شود.
۲۰. أَشَدُّ النَّاسِ عَذَابًا يَوْمَ الْقِيَامَةِ رَجُلٌ قَتَلَ نَبِيًّا، أَوْ قَتَلَ نَبِيًّا، وَ إِمَامٌ ضَلَّالَةً، وَ مُمَثِّلٌ مِنَ الْمُتَمَثِّلِينَ (میزان الحکمه، ج ۲، ص ۳۷۲، ح ۳۰۷۸).
۲۱. البته در این زمینه استثناهایی نیز دیده می‌شوند که بستر وجودی آنها متفاوت است و می‌تواند توجیه‌گر خلق این آثار باشد. مانند برخی مینیاتورهای دوره ایلخانی که چهره پیامبر (ص) را به تصویر کشیده‌اند. به نظر نگارنده پیشینه بودایی مغولان بستر مناسبی برای پذیرش ادیان مختلف و نیز فرهنگ مادی آنها بود. عدم تداوم این نگارگری گویای ناهمخوانی آن با اسلام است. توضیح بیشتر در این زمینه در اینجا نمی‌گنجد و فرصت دیگری می‌طلبد.
۲۲. کلمه الله ریشه در مطلق دارد که کاملاً بی‌نام، بی‌شکل و فاقد هرگونه فرم مادی است، پس بستر شکل‌گیری مادی و زمینی آن نیز به طور نمادین باید فاقد هرگونه پیشینه مادی باشد. یعنی عیسی (ع) باید بر مادری بکر، و قرآن کریم بر پیامبری امی نازل شود.
۲۳. تجمیع صور و عدم کثرت فقط در ادیان توحیدی بروز می‌یابد که غایت آن و بی‌شکلی مطلق همان شعار توحیدی اسلام است.
۲۴. سرآغاز خلقت بشر مصادف است با کمترین آثار مادی که انسان در آن دخل و تصرف دارد تا جایی که در تاریخ طبیعی محو می‌شود. پس از ظهور انسان است که تنوع مصنوعات (artifact) فراوان می‌شود. آنچه مد نظر اسلام است بازنمایی همان انتزاع آغازین است در کثرت متنوعی که به میراث برده است.

۲۵. Anthropomorphic

۲۶. Manipulation

۲۷. برای اطلاع از سیر تاریخی معماری اسلامی (به معنای مدرن آن) رجوع کنید به هیلن برنند، ۱۳۹۰.
۲۸. مسجد جامع شهر توج به دست عثمان ابن ابی‌العاص فرماندار بحرین در زمان عمر ساخته شد (دینوری، ۱۳۷۱، ۱۶۷).

۲۹. «...جامع آن مانند جامع‌های شام در بازار است و ستون‌های گرد دارد که سرستونش همانند سر گاو است و گویند آتشکده بوده است...» (مقدسی، ج ۲، ۱۳۶۱، ۶۴۸).
۳۰. فارغ از سبک و دوره، گنبدخانه‌ها در مساجد از بالا به پایین گویای واحد به کثیر و از پایین به بالا بروز کثیر به واحدند.
۳۱. شاهدی بر این مطلب که فرقه عاملی تأثیرگذار بر شکل‌گیری مساجد نیست بلکه این در قرون بعدی است که مساجدی با سبک‌های منطقه‌ای مانند سبک‌های ایرانی و عثمانی، به عنوان نشانه‌ی مذاهب بومی پذیرفته شده و ساخته می‌شوند.
۳۲. در این زمینه به آژند، ۱۳۹۲ رجوع کنید.
۳۳. نفی هرگونه صورت‌گیری در اسلام گویای همین مطلب است.

منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد؛ گرابار، الگ؛ هنر و معماری اسلامی (۱)، چاپ چهارم، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۳.
- آژند، یعقوب، نگارگری ایران، جلد اول، چاپ دوم، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۹۲.
- البهنسی، عقیف، هنر اسلامی، ترجمه محمود پور آقاسی، چاپ سوم، انتشارات سوره مهر، ۱۳۹۱.
- الدمدو، کنت، سنت‌گرایی: دین در پرتو فلسفه جاویدان، ترجمه رضا کورنگ بهشتی، چاپ دوم، انتشارات حکمت، ۱۳۸۹.
- ایروین، روبرت، هنر اسلامی، ترجمه رویا آزادفر، چاپ اول، انتشارات سوره مهر، ۱۳۸۹.
- بورکهارت، تیتوس، جهان‌شناسی سنتی و علم جدید، ترجمه حسن آذرکار، چاپ اول، انتشارات حکمت، ۱۳۸۸.
- _____، مبانی هنر مسیحی، ترجمه امیر نصری، چاپ اول، انتشارات حکمت، تهران، ۱۳۹۰.
- پرایس، کریستین، تاریخ هنر اسلامی، ترجمه مسعود رجب نیا، چاپ هشتم، مؤسسه انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۹۳.
- تالبوت رایس، دیوید، هنر اسلامی، ترجمه ماه ملک بهار، چاپ ششم، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۹۳.
- دینوری، ابوحنیفه احمد بن داود، اخبار الطوال، ترجمه محمود مهدوی دامغانی، چاپ چهارم، نشر نی، ۱۳۷۱.
- شوان، فریتیوف، اسلام و حکمت خالده، ترجمه فروزان راسخی، چاپ اول، انتشارات هرمس (وابسته به مؤسسه شهر کتاب)، تهران، ۱۳۸۳.
- کربن، هانری، اسلام ایرانی، ج ۲، ترجمه انشالله رحمتی، چاپ دوم، نشر سوفیا، تهران، ۱۳۹۳.

- کنبی، شیلا، *جزئیاتی از هنر اسلامی*، ترجمه افسونگر فراست، چاپ اول، فرهنگسرای میردشتی، تهران، ۱۳۹۳.
- کونل، ارنست، *هنر اسلامی*، ترجمه هوشنگ طاهری، چاپ هفتم، انتشارات توس، تهران، ۱۳۸۷.
- کوماراسوامی، آناندا، *فلسفه هنر مسیحی و شرقی*، ترجمه امیرحسین ذکرگو، چاپ دوم، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن»، تهران، ۱۳۸۹.
- گنون، رنه، *سیطره کمیت در آخرالزمان*، چاپ چهارم، مرکز نشر دانشگاهی، تهران، ۱۳۸۹.
- مقدسی، ابو عبدالله محمد بن احمد، *احسن التقاسیم*، ترجمه علینقی منزوی، چاپ اول، شرکت مؤلفان و مترجمان ایران، تهران، ۱۳۶۱.
- نصر، سید حسین، *آرمان‌ها و واقعیت‌های اسلام*، ترجمه شهاب‌الدین عباسی، چاپ دوم، دفتر پژوهش و نشر سهروردی، تهران، ۱۳۸۳.
- _____ (۱۳۹۳). *نیاز به علم مقدس*، ترجمه حسین میان‌داری، کتاب طه، چاپ سوم،
- هاگه‌دورن، آنته، *هنر اسلامی*، ترجمه عطیه عصاریپور و مسیح آذرخش، چاپ اول، انتشارات یساولی، تهران، ۱۳۹۴.
- هیلن‌برند، روبرت، *معماری اسلامی: فرم، عملکرد و معنی*، ترجمه ایرج اعتصام، چاپ چهارم، شرکت پردازش و برنامه‌ریزی شهری، تهران، ۱۳۹۰.

- Burckhardt, Titus. (1987). *Mirror of the intellect*. Quinta Essentia.
- Grabar, Oleg. (1978). *The Formation of Islamic Art*. Yale University Press..
- Herlihy, John. (2009). *The Essential of Rene Guenon*. World Wisdom, Inc. and Sophia Perennis.
- Schoun, Frithjof. (1991). *Roots of the Human Condition*. World Wisdom Books.
- _____. (2005). *The Transcendent Unity of religions*. Quest Books.
- _____. (1998). *Understanding Islam*. World Wisdom.
- _____. (1989). *In the Face of the Absolute*. World Wisdom.
- Nasr, Seyyed Hossein. (1987). *Islamic art and spirituality*. State University of New York Press. Albany
- _____. (1989). *Knowledge and Sacred*. State University of New York Press.

