ماهنامه علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال دوم، شماره نهم، مرداد ۱۴۰۲
صص۳۳-۴۵

تاملی در باب زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی

مانا نیستانی / دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.*
neiestani3@gmail.com

چکیده

یکی از مسایل مهم در ارزیابی نتایج پژوهش‌ها در زمینه هنر ایرانی اسلامی و در پی آن، زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی، بررسی روش‌ها و رویکردهای پژوهش‌گران و اندیشمندان است. در نظر داشتن یک تلقی خاص از هنر ایرانی اسلامی یا زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی، می‌تواند به کلی نتایج و یا ارزیابی پژوهش‌گران را متفاوت کند. یکی از رویکردهایی مهم در زمینه بررسی هنر ایرانی اسلامی، رویکرد عرفانی است که سنت‌گرایی یکی از مهم‌ترین جریان‌های آن به شمار می‌رود. مسئله اصلی در این پژوهش این است که معنای زیبایی‌شناسی ایرانی چیست و نظریه‌های رقیب در باب هنر ایرانی اسلامی و دیدگاه‌های مرده و زنده به تاریخ در این باره چگونه است. در ادامه این پژوهش، معنای رمز، نماد و نشانه بررسی شده و در در پایان، در راستای تطبیق مبانی نظری، تجلی نمادین سرو در ادبیات و نگارگری ایرانی مطرح می‌شود. این پژوهش از نظر ماهیت، کاربردی است. همچنین از نظر نوع، پژوهش توصیفی تحلیلی به شمار می‌رود. روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است و تحلیل با روش کیفی صورت می‌گیرد. این پژوهش نشان می‌دهد که ضمن وارد بودن انتقادهای مختلف به دیدگاه سنت‌گرایان در باب تعریف هنرهای سنتی، مقدس و دینی، آن‌ها نمی‌توانند پیوند مناسبی بین هنر و عرفان برقرار کنند و در ارایه جایگزین مناسب عملکرد خوبی ندارند. نگاه به تاریخ ممکن است به صورت زنده یا مرده باشد و این امر در نتیجه‌گیری برای پژوهش‌های زمان حال و آینده بسیار اهمیت دارد. به عنوان نمونه، در این پژوهش، خطوط ختایی و درخت سرو با منظری جدید به صورت مختصر بررسی شد که نشان می‌دهد می‌توان از منظری دیگر نیز به موضوعات هنر ایرانی اسلامی پرداخت. به عنوان آینده پژوهش، می‌توان مفهوم هنر ایرانی اسلامی را از منظرهای مختلف نظری با یکدیگر مقایسه کرد و همچنین این راهکار را در قبال موضوعات مختلف در هنر ایرانی اسلامی استفاده کرد.

کلیدواژه‌ها: هنر ایرانی اسلامی، سنت‌گرایی، عرفان، نماد، اسطوره، سرو.

A Monthly Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.2, No.9, August 2023
pp.33-45

A Reflection about the Iranian Islamic Aesthetics

Mana Neyestani / Master's student in Islamic Art, Faculty of Arts, Ferdows Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.*

neiestani3@gmail.com

Abstract

One of the important issues in evaluating the results of research in the field of Iranian Islamic art and following it, Iranian Islamic aesthetics, is to examine the methods and approaches of researchers and thinkers. Considering a specific perception of Iranian Islamic art or Iranian Islamic aesthetics can completely render the results or assessment of scholars different. One of the most important approaches to the study of Iranian Islamic art is the mystical approach, of which traditionalism is one of the most important currents. The main issue in this research is what is the meaning of Iranian aesthetics and what are the competing theories about Iranian Islamic art and the dead and alive views on history in this regard. In the continuation of this research, the meaning of code, symbol, and the sign is investigated and in the end, in line with the application of theoretical foundations, the symbolic manifestation of cedar in Iranian literature and painting is presented. This research is practical. In addition, with regard to type, descriptive and analytical research is taken into consideration. The collection of information is a library, and the analysis is done qualitatively. This research shows that while there are various criticisms of the traditionalists' point of view regarding the definition of traditional, sacred, and religious arts, they cannot establish a proper link between art and mysticism and do not perform well in providing a suitable alternative. Watching history can be alive or dead, and it is very important to conclude current and future research. For example, in this research, the fault lines and the cedar tree were briefly examined with a new perspective, which shows that it is possible to approach the subjects of Iranian Islamic art from another perspective. As the future of research, it is possible to compare the concept of Iranian Islamic art from different theoretical perspectives and use this solution for different issues in Iranian Islamic art.

Keywords: Iranian Islamic art, traditionalism, mysticism, symbol, myth, cypress.

مقدمه

بحث از زیبایی‌شناسی ایرانی، بازگشتی به تاریخ تمدن این مرز و بوم دارد. با نگاهی به هنر ایرانی به این نتیجه می‌رسیم که این هنر در بطن خود چه قالب‌هایی فرهنگی را پرورانده است. این فرهنگ دیرینه که با فرهنگی دینی عجین گشته، به عنوان هنر اسلامی قالبی نو را درهم آمیخته‌است. جریان‌هایی که این تمدن از ابتدای گذرگاه تاریخی خود شامل هنر، تاریخ، سیاست، فرهنگ و ادب با آن‌ها مواجه شده، اعم از پیروزی‌ها و ناکامی‌ها، مجموعه‌ای از فرهنگ‌های قومیت‌ها و بوم‌های مختلف فرا روری ما گذاشته‌است. اشتراکات فرهنگی در گذر زمان، فرایندمدار و شکوفا شده و در دامن خود، نمادها و اسطوره‌هایی را پرورش داده که سینه به سینه منتقل گردیده‌اند. مسئله اصلی در این پژوهش این است که معنای زیبایی‌شناسی ایرانی چیست و نظریه‌های رقیب در باب هنر ایرانی اسلامی و دیدگاه‌های مرده و زنده به تاریخ در این باره چگونه‌است. در ادامه این پژوهش، معنای رمز، نماد و نشانه بررسی شده و در پایان، در راستای تطبیق مبانی نظری، تجلی نمادین سرو در ادبیات و نگارگری ایرانی مطرح می‌شود.

پیشینه پژوهش

در زمینه واکاوی مفهوم زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی، منبع مستقیمی که با مسئله این پژوهش مشترک باشد، یافت نشد. تنها منابعی به صورت غیرمستقیم به این موضوع می‌پردازند که به عنوان منبع در بخش‌های بعدی استفاده شده‌اند.

روش پژوهش

این پژوهش از نظر ماهیت، کاربردی است. همچنین از نظر نوع، پژوهش توصیفی - تحلیلی به شمار می‌رود. روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای است و تحلیل با روش کیفی صورت می‌گیرد.

هنر اسلامی

درباره هنر اسلامی و واکاوی مفهوم آن، تلقی‌های مختلفی وجود دارد (ن.ک: موسوی

گیلانی، ۱۳۹۰). برخی بر این باورند که هنر اسلامی، هنری است که حداقل‌های شریعت دینی را رعایت کرده است (Nasr, 1990: 3-5)، اما برخی هنر اسلامی را صرفا هنر دوره و تمدن اسلامی می‌دانند (Grabar, 1987: 3-18). همچنین برخی از اندیشمندان، مفهومی همچون زیبایی‌شناسی اسلامی را با اشکالاتی مهم روبه‌رو می‌دانند (Leaman, 2004). هر کدام از تلقی‌ها، باعث ایجاد نتیجه متفاوت در پژوهش می‌شوند (Shaw, 2019). در این پژوهش، منظور از هنر اسلامی، هنری برخاسته از باور اسلامی است. در این تلقی، هنرمند مسلمان با باوری دینی به خلق آثار هنری می‌پردازد. هنر اسلامی، هنری مرتبط با فرهنگ و جامعه اسلامی است. یکی از عوامل تاثیرگذار در جهت‌دهی خلق آثار هنر اسلامی، نقش «ممنوعیت تصویرگری» در باور اسلامی است. این عامل نقشی اساسی در شکل‌دهی انتزاعی نقوش و ساده شدن فیگورها و تزئین‌گرایی نقوش گل و گیاه و پرنده در رشد هنر داشته‌است. به بیانی دیگر، هنر اسلامی در راستای درهم بافته شدن عقاید اسلامی با سنت‌ها، آداب و رسوم و فرهنگ‌های ملی اقوام ایجاد شده‌است. از این‌رو، زیربنای هنر اسلامی، از یک طرف، بر اساس جهان‌بینی دینی و عقاید اسلامی پایه‌ریزی شده‌است. این باورها تقریبا در همه کشورهای اسلامی یکسان است. از طرف دیگر، هنر اسلامی بر پایه سنت‌ها، تمدن‌ها و فرهنگ‌های ملی و باستانی و سلیقه و تمایلات قومی ملت‌ها شکل گرفته‌است. همین سنت‌ها و سلیقه‌های مختلف ملی، در شیوه اجرا و نوع ایجاد شاخه‌های هنر اسلامی تنوع به وجود آورده‌است.

رویکرد عرفانی

از رویکردهای مختلفی می‌توان به هنر ایرانی اسلامی پرداخت. یکی از این رویکردها، رویکرد عرفانی است (پازوکی، ۱۳۹۶: ۵۳-۶۰). از نگاه عرفا، هنرمند اهل طریقت است. او از ابداعات خود استفاده نمی‌کند، بلکه اصولی برای طریقت هنر دارد که آن‌ها را پیش می‌گیرد. در واقع، نگرش هنرمند کانون توجه نیست، بلکه اصناف هنرمندان موضوعیت دارند. از نگاه عرفا، زیبایی همان حقیقت است. تمام حقیقت‌ها مقامی الهی است. از منظر عرفا، خدا زیبایی حقیقی و حس مطلق است. خداوند زیبایی خود را در موجودات به ظهور رسانده پس همه چیز در قالبی زیبا است. این امر برگرفته از عرفان نظری و عملی در بستر عرفان اسلامی است (برای مطالعه فصول عرفان اسلامی، ن.ک: یزدان پناه، ۱۳۹۳).

هنر از دیدگاه سنت‌گرایان

یکی از مهم‌ترین رویکردهای عرفانی در زمینه پرداختن به هنر اسلامی، سنت‌گرایی است. در مقابل جریان مدرنیسم، جریان‌های فکری متفاوتی شکل گرفت. سنت‌گرایی یکی از جریان‌هایی است که به طور مستقیم در برابر باورهای تجددگرایانه قرار می‌گیرد. دیدگاه سنت‌گرایان در طول تاریخ اندیشه، تبدیل به یک نظام فکری منسجم شده‌است. این دیدگاه در زمینه‌های مختلفی جاری است و در دوره معاصر، یکی از مهم‌ترین جریان‌های فکری در باره شرق و غرب (نه به معنای جغرافیایی آن) بدل شده‌است (امین خندقی و هندسی، ۱۴۰۱: ۳۶۰). سنت‌گرایان یا اصحاب حکمت خالده طرفداران گرایشی هستند که در قرن بیستم ظاهر شد و مهم‌ترین وظیفه خود را احیا و دفاع از سنت و تمدن‌های سنتی از طریق شرح و تبیین مفهوم سنت نهفته در این تمدن‌ها می‌دانند. تیتوس بورکهارت (۱۳۸۳ و ۱۳۸۶)، سید حسین نصر (۱۳۸۰ب و ۱۹۹۰) و مارتین لینگز (۲۰۰۵) از جمله مهم‌ترین سنت‌گرایان هستند که آثاری در باب هنر اسلامی پدید آوردند.

در سنت‌گرایی، «سنت» مترادف «عرف» یا «عادت» نیست (Guénon, 2004: 211). سنت امری تاریخی و زمانی نیست. از این‌رو، تکرارپذیر است (نصر، ۱۳۸۸: ۴۶). سنت نوعی حکمت بی‌زمان، بی‌صورت و تغییرناپذیر است که در آغاز زمان آشکار شده‌است. تجسم صوری این حکمت است که در طول زمان منتقل شده‌است. سنت جریان پویای انتقال است. مجراها یا بسترهای انتقال، سنت نام دارد (الدمدو، ۱۳۸۹: ۱۵۳). سنت مجموعه حقایق و اصولی است که منشا الهی دارد. این حقایق از طریق شخصیت‌های گوناگونی همچون پیامبران، انبیاء، اواتارها و لوگوس نمود یافته‌اند. این اصول در حوزه‌های گوناگونی همچون حقوق، ساختار اجتماعی، هنر، نمادپردازی، علوم و نیز معرفت عالی توام با ابزارهای کسب آن، سنت به شمار می‌روند (نصر، ۱۳۸۰الف: ۵۸). لازمه تحقق یک سنت کامل، وجود منبع وحی، جریان تاثیر یا فیض، راه تحقق و تجسم صوری سنت در تعالیم، هنرها، علوم و دیگر عناصر است (Pallis, 2008: xxvii-xxviii).

یکی از موضوعات مهمی که سنت‌گرایان در دیدگاه خود در باب هنر به آن می‌پردازند، تعریف و تبیین مفاهیمی همچون «هنر سنتی»، «هنر مقدس» و «هنر دینی» و تفکیک آن‌ها از یکدیگر است. بررسی این مفاهیم در فهم نظریه سنت‌گرایان در باب هنر اهمیت بسزایی دارد (امین خندقی و موسوی گیلانی، ۱۳۹۴: ۱۰۹-۱۱۴). البته دیدگاه سنت‌گرایی

در باب هنرهای سنتی، مقدس و دینی، با انتقادهایی روبه‌رو است. از جمله، می‌توان به موضوعاتی همچون تعصب داشتن نسبت به شرق، نادیده گرفتن دستاوردهای غرب، مفروضات معرفت‌شناختی و مابعدالطبیعی غیر قابل قبول، کلی‌گویی و کثرت‌گرایی باطنی در تعبیر خاص از سنت، تعمیم‌دهی نادرست نظریه‌ها، اغراق در شخصیت هنرمند سنتی، مابعدالطبیعی بودن، تطبیق نادرست با مصادیق، مبتنی شدن هنر بر مفهوم شهود عقلانی، ایهام در ماهیت صورت سنتی و تفاوت آن با صورت مدرن، کهنه‌گرایی، عدم همخوانی با تمام سنت‌های راست‌اندیش، تناقض و اشکال در تقسیم‌بندی و ارزش‌گذاری دور از انصاف آن اشاره کرد (همان: ۱۱۴-۱۲۴).

جایگزین در دیدگاه سنت‌گرایان

ابتدا باید توجه داشت که برخی شواهد تاریخی همچون خانقاه‌ها، حلقه‌های اهل فتوت، نظام اصناف در عرفان نظری و دیدگاه ابن عربی، اخوان الصفاء و شیخ اشراق وجود دارد. در عرفان نظری، همانند فلسفه از هستی‌شناسی بحث می‌شود و در عرفان عملی، از این بحث می‌شود که سالک راه خدا برای رسیدن به قله انسانیت، یعنی توحید از کجا باید آغاز کند و چه منازلی را باید طی کند. دانش عرفان به دلیل دوری از دسترس عامه مردم و بسیاری از اهل علم، همیشه در هاله‌ای از ابهام پیچیده‌است. شاید مهم‌ترین عامل در این عدم وضوح، به جز غامض بودن مفاهیم و اصطلاحات عرفانی، وجود فرقه‌های فراوان باشد که به تعبیری وجه فرهنگی اجتماعی عرفان هستند.

در واقع، سنت‌گرایان هیچ جایگزینی برای مدرنیته ندارند. سنت‌گرایی وقتی از سنت صحبت می‌کند، متنی را در اولویت قرار می‌دهد. در تمام این آثار، قرآن به عنوان متن محوری تمدن اسلامی چه جایگاهی دارد؟ مسئله محوری این است که سنت‌گرایان که علم جدید را نفی کرده‌اند، جایگزینی که ارایه می‌دهند، علم قدسی است که نسبتش با متن محوری تمدن اسلامی روشن نیست. علم چهار مساحت دارد: مساحت تجزیه زیسته، مساحت معرفت‌شناسگانه، مساحت نهادی و مساحت گفتمانی. سنت‌گرایان در بهترین حالت، در مورد اول و سوم بحث می‌کند و از مقام اول و چهارم بازمانده‌اند (حیدری، ۱۳۹۹).

پیوند هنر اسلامی و عرفان اسلامی

بیشتر پژوهش‌گرانی که نظر بر این دارند که میان هنر اسلامی و عرفان اسلامی ارتباط وجود دارد. این افراد از آثار ابن عربی و آثار حکمای اسلامی مانند اخوان الصفا و شیخ اشراق استدلال نموده‌اند، یعنی این دیدگاه‌ها را پایه استدلال خود قرار داده‌اند؛ بر این اساس که هنر اسلامی بر مباحث اصلی عرفان نظری مانند وحدت در کثرت استوار است، اما این ادعا گواه تاریخی ندارد. عرفان نظری از نظر ماهیت ویژه نخبگان و فرهیختگان است و در فضای هنری فرهنگی جهان اسلامی ردپایی از نمود و نفوذ آن در بین عوام نیست. حال جایگاه هنرمند به عنوان پیشه‌ور و صنعت‌گر در زمره اعیان نبوده‌است. نکته اساسی این است که نیاز به عواملی داریم که بین حکیمان (عرفان نظری) و هنرمندان اسلامی پیوند ایجاد کند، یعنی سخن حکیمانه را تبدیل به الهام هنرمندانه نماید. این عامل در کجا تحقق پیدا می‌کند؟ این عامل در بستری به نام تصوف دنبال شده‌است. تصوف، حقیقت، مغز طریقت و طریقت، مغز شریعت است. تصوف علم راه رفتن است. تمام مردم را به این راه فرا می‌خواند. تصوف در جامعه اسلامی صورت‌های مختلف داشته، نحوه رویارویی صوفیان با امور دنیایی، حرفه و صنعت و پیشه و هنر یکسان نبوده است. صوفیانی به مانند ابومحمد غزالی طوسی، ملامحسن فیض کاشانی، ابوسعید ابوالخیر و خواجه بهاءالدین نقش بند در کسب روزی حلال، اسباب معاد را شیوه راه خود قرار داده بودند. قطب اعظم خراز، شیخ ابوبکر نساج طوسی، استاد علی اکبر معمار باشی اصفهانی و مانند این افراد از مشایخ صوفیه، صنعت‌گر در اصطلاح امروزی و هنرمند دوران خود بوده‌اند (قیومی بیدهندی، ۱۳۸۹: ۱۷۶-۱۷۷).

راه و روش دیگر نفوذ تصوف بر اهل هنر و صنعت‌گران و پیشه‌وران، «فتوت» بود. فتوت کسوتی بود که هر صوفی باید به آن آراسته می‌شد، یعنی آن را می بایست داشته باشد؛ جماعتی که به آن اهل فتوت می‌گفتند (ن.ک: ابراهیمی و موسوی گیلانی، ۱۳۹۸).

رمز، نماد و اسطوره

زمانی که از رمز، نماد و اسطوره صحبت به میان می‌آید، اولین چیزی که ذهن را درگیر می‌کند، خاستگاه اولیه و نقطه آغازین آن‌ها است. این مفاهیم با تاریخ گره خورده‌اند. دو دیدگاه رقیب برای رمز، نماد و اسطوره وجود دارد (حیدری، ۱۳۹۹):

۱. دیدگاه مرده به تاریخ: گستره و عمومیت بیشتری دارد. اکثر افراد یک جامعه، دیدگاه مرده با تاریخ دارند. صرف سرگذشت پادشاهان، جنگ‌ها، پیروزی‌ها و شکست‌ها و اتفاقاتی که در گذشته رخ داده‌است و به زمان حال ربطی ندارد و مربوط به همان دوران قدیم است.

۲. دیدگاه زنده به تاریخ: در این دیدگاه، تاریخ مانند رودخانه‌ای است که مبدا داشته و جریانات را در بستر خود حمل می‌کند و به حال و آینده بشریت تقدیم می‌کند. با نگاهی به تاریخ، این میراث ماندگار (رمز، نماد و اسطوره) را مشاهده می‌کنیم و سیر پس رونده آن را که در این جریانات می‌بینیم.

رمز، نشانه‌ای مخصوص است که از آن مطلبی درک شود و بیان مقصود با نشانه‌ها و علایم قراردادی و معهود است. ریشه ظهور اساطیر، اندیشه و تخیل بشر است که در پاسخ به نیازهای مادی و معنوی مردم ایجاد می‌شود. از نمادها اسطوره‌ها شکل می‌گیرند. در واقع، اسطوره‌ها همان نمادهایی هستند که روایت‌دار شده‌اند. انسان در هر عصری با فرهنگش زندگی می‌کند و اصول سرشت فرهنگ او را شکل می‌دهد. اسطوره‌ها نه تنها سازهای زندگی هستند، بلکه بخشی از هر فرد و پاره‌ای از هر شخص هستند (بیرلین، ۱۴۰۱).

احمدی (۱۴۰۰) رویکردهای مختلف به تاریخ را بیان می‌کند. یک نشانه یا رمز از هنر اسلامی را بر همین اساس می‌توان بررسی کرد. برای نمونه، در راستای رمزگشایی از خطوط اسلیمی که در مساجد، نقاشی‌ها و نگاره‌ها مشاهده می‌شود، در باب چیستی آن، پاسخ‌های مختلفی ارایه شده است، اما ما نباید تنها یکی از این پاسخ‌ها را درنظر بگیریم. باید تمام پیش‌فرض‌ها و پاسخ‌های دیگران را به حالت تعلیق (اپوخه) دربیاوریم و حال درباره آن فکر کنیم (حیدری، ۱۳۹۹). برای نمونه، در زمینه خطوط اسلیمی با تجزیه پرسش اصلی، با این پرسش‌ها روبه‌رو هستیم: خطوط اسلیمی از لحاظ فرمی چه خصوصیاتی دارند؟ چه کارکردی در یک بنا دارند؟ چه کارکردی در یک نگاره دارند؟ چرا خطوط اسلیمی در تاریخ ما مهم شده‌اند؟ چرا خطوط اسلیمی در سابقه دیداری و هنری ما اهمیت پیدا کرده‌اند؟

در پاسخ به این‌گونه پرسش‌ها، با یک پاسخ که از سنت‌گرایان است، روبه‌رو هستیم: خطوط اسلیمی نشان‌دهنده وحدت در کثرت و کثرت در وحدت هستند. نشان دهنده هماهنگی دنیای آفرینش هستند. ناهماهنگی یا عدم تقارن در آن ایجاد نمی‌شود. اما می‌توان به دنبال پاسخ درست و متفاوت برای پرسش باشیم و از منظری دیگر، به آن نگاه کنیم و پرسش‌هایی از این دست را دنبال کنیم: خطوط اسلیمی کارکرد تزیینی دارند؟ کارکرد

مفهومی آن‌ها چیست؟ مفهوم بنا به مفهوم نگاره می‌افزاید؟ منع شمایل‌نگاری چه تاثیری در استفاده هنرمندان از خطوط انتزاعی داشته است؟ خطوط، اموری انتزاعی هستند یا بازنمایی چیزی به شمار می‌روند؟ نگاه ما به خطوط در هنر امروزه به چه شکل است؟

نقوش ختایی اسلیمی

سه مولفه تذهیب، ختایی و اسلیمی همواره در هنر ایرانی اسلامی به عنوان تکمیل‌کننده هنرهای دیگر بوده‌اند و هیچ‌گاه به صورت مستقل نبوده‌اند. چند برداشت درباره خطوط اسلیمی وجود دارد:

۱. جنبه تزئینی دارند؛ به این دلیل که فضای خالی نگاره را تکمیل نموده‌اند و جایگاه مستقلی نداشتند.

۲. این خطوط حالت انتظار شده اشکال هستند که خطوط عصاره، خلاصه و تجزیه یافته اشکال هستند.

۳. انتزاع جنبه‌ای نمادین دارد. انتزاع جنبه‌ای عرفانی است (مانند مفاهیم وحدت در کثرت و کثرت در وحدت).

چیزی به عنوان هندسه اسلامی نداریم. هندسه یک علم است که در فیزیک و ریاضی کاربرد دارد و به جای آن، سخن از سلیقه هندسه اسلامی صحیح است. سلیقه هندسی هندی‌ها، چینی‌ها و ایرانی‌ها کاربرد دارد. اصل یا قلم ختایی دومین اصل از اصول هفتگانه کتاب‌آرایی ایران است. هنرمندان ایرانی این اصل را با الهام از نقش‌مایه‌های چینی بر روی ظروف چینی، به کار گرفته و آن را متحول کردند و با ذوق و سلیقه تزئینی کتاب‌آرایی ایران تطبیق دادند. نقش ختایی در بیشتر آثار هنری اعم از کتاب‌آرایی، کاشی‌کاری، نجاری، منبت‌کاری، قالی‌بافی، پارچه‌بافی، فلزکاری، آثار لاکی، ظروف سفالی و غیره جلوه پیدا کرده است. در بعضی از نقوش ختایی، گل عناب به خوبی قابل تشخیص است. طرح دایره‌وار گل عناب و و پیچ و خم شکسته تاج آن و شعله‌سانی گلبرگ‌های آن و تقدس آن، در اندیشه مذهبی پیش از اسلام ایران، باعث شد تا هنرمندان ایران در کنار گل‌های ختایی به گل انار که شبیه گل عناب است و خود آن نیز توجه کنند و از نقش‌های آن در آرایه‌های خویش بهره جویند (آژند، ۱۳۸۸).

یکی از نگارههای تک برگی کمال‌الدین بهزاد، پیکره جوان ختایی یا چینی را نشان

می‌دهد که گل‌های ختایی یا چینی را نشان می‌دهد. گل‌های ختایی و نیلوفر از پارچه جامعه او بیرون زده و پیکره او را فراگرفته و جوان یکی از گل‌های ختایی را با دو دست جلو روی خود نگه داشته است. نگاره حاوی شعر زیر است:

آن قبای نیلگون نبینند بر سیمین برش / همچون شاخ گل که باشد خلعت نیلوفرش

نقش یا نقش‌های ختایی از سده هفتم هجری بخشی از آرایه‌های تزئینی نقاشی ایران درآمد و در کتاب‌آرایی به نحوی گسترده استفاده شده و به تدریج، در کنار اسلیمی و سایر اصول نقاشی ایران به کار رفت و بر اثر گذشت زمان، زیبایی و پختگی ویژه‌ای پیدا کرد .هنگامی که شاه عباس اول در اصفهان برای پیشبرد امور تجاری و بازرگانی ایران، با ممالک خارجی ۳۳ کارخانه یا بیوتات سلطنتی راه انداخت و هر کارخانه را به شغلی اختصاص داد و در تعامل نزدیک با کارخانه‌های دیگر از جمله نساجی یا شعربافی، قالی‌بافی و غیره قرار گرفت و نقوش ختایی بیشترین بهره را در آثار هنری پیش‌رو می‌نهاد، از این زمان به بعد، نقوش ختایی به گل‌های شاه عباسی تغییر نام داد و انواع مختلف آن از نیلوفر گرفته تا گل‌های ماهی، سه سر، پنج پر، اناری، برگی و غیره در آثار هنری دوره صفویان به ویژه در قالی‌ها به کار رفته و تا به روزگارها ادامه داشته است (همان).

نماد: درخت سرو

حال نوبت به انتخاب نماد و نشانه‌ای است که به شکلی غیر یک‌سویه بررسی شود. برای این منظور، درخت سرو به عنوان نمونه انتخاب شده‌است. سرو عنصری پرکاربرد و مشترک در ادبیات و هنر نگارگری است. در بازنمود باورداشت‌های مردم یزد، در نقش نمادین، سرو را به عنوان یک نماد در بستر حیات اجتماعی به عنوان نظامی از مفاهیم باروری، برکت، ارتزاق، شفابخشی، رستاخیز، حیات دوباره و بازگشتی جاودانه به اصل واحد است که در گذر زمان فرسوده نشده، بلکه به حیات خود و در پهنه آیین‌ها و رفتارهای اجتماعی مردم ادامه داده‌است. رابطه بینامتنی بین ادبیات منظوم و نشانه‌های تصویری از آن‌رو که شامل دو نظام نشانه‌ای یعنی کلامی و تصویری است، به گونه بینانشانه‌ای تعلق می‌یابد. یکی از نمادهایی که هم در هنر ایرانی و هم در ادبیات بسیار به کار رفته، درخت سرو است (زندی و سفیری، ۱۳۹۵).

یکی از درختانی که از گذشته در نقوش ایرانیان دیده می‌شود، درخت سرو است. در باورهای اسطوره‌ای ایرانیان، انتساب صنعت آزادگی به سرو، یادگار ارتباط آن با ناهید است که

در اساطیر و افسانه‌ها، رمزی از آزادی و آزادگی به شمار می‌رود (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۴۵). نقش سرو در نمونه‌های آغازین همچون تخت جمشید هم کارکرد زینتی داشته و هم نماد آزادی و آزادگی و عنصری مقدس به شمار می‌رفته‌است. در دوره اسلامی، سرو نماد سرسبزی و طراوت‌بخش فضا بود و فضای فرح‌بخش مفهوم بهشت را تداعی می‌کرد. صفات سرو در متن ادبی و اشعار، مقدم بر نگارگری است. سرو غالبا استعاره از معشوق است و بیشتر با همین معنی به‌کار برده می‌شود و صفات و معانی آن در ادبیات فارسی، به عنوان پیش متن تصاویر و مفاهیم سرو در نگارگری به عنوان پیش متن مطرح می‌شود. به دلیل تفاوت نظام نشانه‌ای پیش متن و بیش متن، رابطه بینانشانه‌ای وجود داشت و آن‌چه از این رابطه بینامتنی حاصل شد، بیش متن‌هایی با دو نوع متفاوت بوده‌است. در بیش متنیت، هماهنگی صورت تصویری به تقلید از نشانه کلامی ظاهر شده‌است، اما در نمونه‌های بیش متنیت، دگرگونگی کارکرد بیش متن معنوی است و هنرمند تغییر معنا ایجاد کرده‌است. در پایان، می‌توان این‌گونه جمع‌بندی کرد که تصویرسازی شاعر با سرو، مشابه تصویرآفرینی‌های نگارگر است، زیرا هر دو از اصل واحد طبیعت در تصویرآفرینی تقلید و پیروی کرده‌اند. شاعر و نگارگر هر دو نگاهی نمادین به سرو داشته‌اند، اما مفاهیمی که با این عنصر واحد القا کرده‌اند، در هنر و ادبیات متفاوت است (زندی و سفیری، ۱۳۹۵).

نتیجه

یکی از مسایل مهم در ارزیابی نتایج پژوهش‌ها در زمینه هنر ایرانی اسلامی و در پی آن، زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی، بررسی روش‌ها و رویکردهای پژوهش‌گران و اندیشمندان است. در نظر داشتن یک تلقی خاص از هنر ایرانی اسلامی یا زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی، می‌تواند به کلی نتایج و یا ارزیابی پژوهش‌گران را متفاوت کند. یکی از رویکردهایی مهم در زمینه بررسی هنر ایرانی اسلامی، رویکرد عرفانی است که سنت‌گرایی یکی از مهم‌ترین جریان‌های آن به شمار می‌رود. این پژوهش نشان می‌دهد که ضمن وارد بودن انتقادهای مختلف به دیدگاه سنت‌گرایان در باب تعریف هنرهای سنتی، مقدس و دینی، آن‌ها نمی‌توانند پیوند مناسبی بین هنر و عرفان برقرار کنند و در ارایه جایگزین مناسب عملکرد خوبی ندارند. نگاه به تاریخ ممکن است به صورت زنده یا مرده باشد و این امر در نتیجه‌گیری برای پژوهش‌های زمان حال و آینده بسیار اهمیت دارد. به عنوان نمونه، در این پژوهش، خطوط ختایی و درخت

سرو با منظری جدید به صورت مختصر بررسی شد که نشان می‌دهد می‌توان از منظری دیگر نیز به موضوعات هنر ایرانی اسلامی پرداخت. به عنوان آینده پژوهش، می‌توان مفهوم هنر ایرانی اسلامی را از منظرهای مختلف نظری با یکدیگر مقایسه کرد و همچنین این راهکار را در قبال موضوعات مختلف در هنر ایرانی اسلامی استفاده کرد.

منابع

ابراهیمی، احمدرضا و موسوی گیلانی، سید رضی. (۱۳۹۸). «راه‌کارهای نظری و عملی برای سلوک معنوی هنرمند در منشور فتوت‌نامه‌ها». *مطالعات هنر و رسانه*. ۱(۱). ۱۱-۳۶.

احمدی، بابک. (۱۴۰۰). *رساله تاریخ: جستاری در هرمنوتیک تاریخ*. تهران: مرکز.

امین خندقی، جواد و موسوی گیلانی، سید رضی. (۱۳۹۴). «نقد دیدگاه سنت‌گرایان در باب هنر سنتی، هنر مقدس و هنر دینی». *معرفت ادیان*. ۶(۳). ۱۰۷-۱۲۸.

امین خندقی، جواد و هندسی، سیده مرضیه. (۱۴۰۱). «مطالعه انتقادی جایگاه عقل شهودی در خلق و فهم هنر سنتی از منظر سنت‌گرایان». *تاملات فلسفی*. ۱۲(۲۸). ۳۵۹-۳۸۴.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۸). «اصل ختایی در کتاب‌آرایی ایران». *نگره*. ۳(۱۰). ۱۶-۲۹.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۳). «ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی». *هنر و معنویت*. ترجمه انشاالله رحمتی. تهران: فرهنگستان هنر.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۶). *مبانی هنر اسلامی*. ترجمه امیر نصیری. تهران: حقیقت.

بیرلین، ج ف. (۱۴۰۱). *اسطوره‌های موازی*. ترجمه عباس مخبر. تهران: مرکز.

پازوکی، شهرام. (۱۳۹۶). «رویکرد عرفانی به هنر اسلامی». *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی (مجموعه مقالات و درس‌گفتارها)*. به اهتمام هادی ربیعی. تهران: فرهنگستان هنر. ۵۳-۶۰.

حیدری، مجید. (۱۳۹۹). *رمز، نماد و نشانه در هنرهای اسلامی*. درس‌گفتار شفاهی. موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد.

الدمدو، کنت. (۱۳۸۹). *سنت‌گرایی: دین در پرتو فلسفه جاویدان*. ترجمه رضا کورنگ بهشتی. تهران: حکمت.

زندی، نیلوفر و سفیری، فاطمه. (۱۳۹۵). «مطالعه تطبیقی تجلی نمادین سرو در ادبیات و نگارگری ایرانی». *نگره*. ۱۱(۴۰). ۸۶-۹۹.

قیومی بیدهندی، مهرداد. (۱۳۸۹). «بازنگری در رابطه میان هنر و عرفان اسلامی بر مبنای شواهد تاریخی». *تاریخ و تمدن اسلامی*. ۶(۱۲)، ۱۸۹-۱۷۵.

موسوی گیلانی، سید رضی. (۱۳۹۰). *درآمدی بر روش شناسی هنر اسلامی*. قم: ادیان؛ مدرسه اسلامی هنر.

نصر، سید حسین. (۱۳۸۰الف). *معرفت و امر قدسی*. ترجمه فرزاد حاجی میرزائی. تهران: فرزان روز.

نصر، سید حسین. (۱۳۸۰ب). «هنر دینی، هنر سنتی، هنر مقدس؛ تفکراتی و تعاریفی». *راز و رمز هنر دینی*. تنظیم و ویرایش مهدی فیروزان. تهران: سروش. ۴۵ـ۵۷.

نصر، سید حسین. (۱۳۸۸). *گلشن حقیقت*. ترجمه انشاالله رحمتی. تهران: سوفیا.

یاحقی، محمدتقی. (۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: فرهنگ‌معاصر.

یزدان پناه، سید یدالله. (۱۳۹۳). *مبانی و اصول عرفان نظری*. قم: موسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی.

Grabar, Oleg. (1987). *The Formation of Islamic Art*. New Haven: Yale University Press.

Guénon, René. (2004). *The Reign of Quantity and the Signs of the Times*. trans. Lord Northbourne. Hillsdale: Sophia Perennis.

Leaman, Oliver. (2004). *Islamic Aesthetics: An Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Lings, Martin. (2005). *Splendours of Qur›an Calligraphy and Illumination*. Cairo: Thesaurus Islamicus Foundation.

Nasr, Seyyed Hossein. (1990). *Islamic Art and Spirituality*. New York: State University of New York Press.

Pallis, Marco. (2008). *The Way and the Mountain: Tibet, Buddhism, and Tradition*. Bloomington: World Wisdom.

Shaw, Wendy M. K. (2019). *What is Islamic Art?: Between Religion and Perception*, Cambridge: Cambridge University Press.