به نام خداوند جان و خرد
کزین برتر اندیشه بر نگذرد

گروه هنر دانشکده هنر و رسانه

جزوه درس حکمت هنراسلامی

جهت : رشته های کارشناسی صنایع دستی،هنراسلامی (گرایش نگارگری) و طراحی پارچه و لباس (گرایش طراحی چاپ پارچه)

دکتر الیاس صفاران
۱۳۸۹

بسما للّه الرّحمن الرّحيم

فهرست مطالب

مقدمه
هنر و هنراسلامی
تعریف هنر
مفهوم هنر حکمت
تعریف حکمت
معرفت و قداست زدایی ازآن
فلسفه اسلامی و خواستگاه های آن
درآمدی بر فلسفه اسلامی
ارتباط هنرو معنویت اسلامی
از وحی قرآنی تا هنراسلامی
پیام هنراسلامی
هنر، جزء مکمل زندگی مسلمانان
زبان های صوری
نتیجه گیری
ارزشهای جاویدان در هنراسلامی
عناصر گوهری هنراسلامی (خیال و محاکات)
معنویت هنر و خط (متن سخنرانی آیت الله نجومی)
هنر و معماری اسلامی، قابلیت های جهانی
درباره آموزه های سنتی هنر
منابع و مأخذ

مقدمه

به دلیل کمبود ویا بهتر بگوییم عدم وجود منابع لازم وکافی تخصصی در رشته های مختلف هنر که بتواند نیازهای واحدهای درسی مدرسین و دانشجویان این رشته ها را برابر با سر فصل های مصوب شورای عالی برنامه ریزی پوشش داده ومشکلات آنان را برطرف نماید. این موضوع گروه های علمی دانشگاه پیام نور را بر آن داشت تا از اساتید و مدرسین بزرگوار درخواست شود ، در مرحله اول و در فرصت بسیار کم نسبت به تدوین یا تالیف ،گردآوری و تهیه جزوات موردنیازدروس مختلف اقدام نمایند، تا بتوان آن رابه صورت **pdf** بر روی سایت دانشگاه، جهت استفاده دانشجویان محترم قرارداد وسپس اساتید محترم درفرصت و زمان مناسب بعدا بتوانند با تکمیل کارهای خود منابع و کتب مورد نیاز دروس مختلف را تهیه و تولید نمایند تا انشاالله توسط دانشگاه دراختیار دانشجویان قرار بگیرد.درهمین راستا منبعی که پیش روی شما عزیزان می باشد گردآوری و تدوین مطالب منطبق با سر فصلهای مربوط به موضوعات جزوه درس حکمت هنراسلامی دوره کارشناسی رشته های :صنایع دستی ، طراحی پارچه ولباس (گرایش طراحی چاپ پارچه) و هنر اسلامی ((گرایش نگارگری)) برای هر کدام به ارزش ۲ واحد می باشد .

همچنین از آقای شهرام پازوکی و خانمها شیما سیار خلج و مارال برزین و زهره شریعتی نیا و لیدا اصغریان به خاطر تلاش و کوشش خالصانه ای که در تهیه این جزوه مبذول داشته اند کمال تشکر را دارم.

نگارنده در تدوین ،تهیه و گرد آوری این جزوه از مطالب ومنابع چاپی متعددی استفاده نموده است که در اینجا مراتب تشکر و احترام خود را برای ادای دین امانت بهره برداری از آثار و نیز قدرانی مجدد از محبت هایشان، خدمت تک تک این عزیزان تقدیم می دارم . ضمنا فهرست و عناوین و صفحات استفاده شده از منابع مربوطه به شرح زیر می باشد:

۱- هنر و هنر اسلامی «حکمت و هنر اسلامی» (هنر: تعاریف هنر، مفهوم هنر- حکمت: تعریف حکمت، معرفت و قداست زدایی از آن) از ص ۱۷ الی ص ۲۹ کتاب مهندس طاهره سها

۲- هنر و هنر اسلامی«فلسفه اسلامی و خواستگاههای آن» (درآمدی بر فلسفه اسلامی، ارتباط هنر و معنویت اسلامی)

از ص ۳۱ الی ص ۴۷ کتاب مهندس طاهره (سها) نصر

۳- از وحی قرآن تا هنر اسلامی (ژان –لوئیس میکون) ص ۱۹۹ الی ص ۲۱۵

۴- ارزش های جاویدان در هنر اسلامی (تیتوس بورکهات) از ص ۲۱۷ الی ص ۲۳۵

۵- عناصر گروهی هنر اسلامی (خیال و محاکات) ص ۲۱۵ الی ۲۲۶ از کتاب حسن بلخاری فهی دفتر نشر فرهنگ دکتر حسن بلخاری فهی

۶- معنویت هنر خط (متن سخنران مرحوم علامه آیت الله نجومی) از ص ۱-۴ و ۱-۵ سایت انجمن خوشنویسان

۷- هنر و معماری اسلامی قابلیت های جهانی (تأثیر هنر و معماری اسلامی بر هنر و معماری اروپا و آمریکا)

۸- کتاب هنر و معنویت (مجموعه مقالات مذهبی و حکمت هنر)

دکتر الیاس صفاران

پائیز ۱۳۸۹

هنر و هنر اسلامی (هنر و حکمت)

- هنر

- تعریف هنر

هنر شناختی حدسی است و از تلاقی مبدأ وحدانی با مبدأ موجودی به دست می آید.

انسان در این هستی، موجود کوچکی بیش نیست. اما با این اوصاف، در اعماق وجود خود معانی بزرگی را حمل می کند؛ چنانکه محیی الدین، ابن عربی می گوید : «اتحسب انک جرم صغیر و فیک انطوری العالم الاکبر» " تو می پنداری که جسم کوچکی هستی، درحالی که جهان بزرگی در تو نهفته است." انسان به جهت اینکه همانند ماده است، درمحاسبات هستی، ارزش چندانی ندارد، مگر به خاطر چیزی که در جوهر او نهفته است. حال اگر این جوهر ذاتی را از انسان جدا نماییم، انسان در مجموع چیزی عوضی خواهد بود، و آنچه باقی می ماند، حس است.

هنر ازرسایی، پذیرش بیشتر و سرعت در انتقال پیام برخوردار بوده و به خاطر جهانی بودن زبان آن در میان راههای مختلف پیام رسانی پذیرفته ترین راه می باشد.

اثر هنری به شکلی رازآمیز و نهانی از هنرمند زاده می شود.

فایده هنرمند برای روح هنرمند اینست که با علم به اینکه انسانهایی به اثر هنری او خواهند نگریست و رشد و کمال و یا سقوط آن انسانها در خود هنرمند نیز اثر خواهد کرد،همه استعدادهای مغزی و اعماق و سطوح روح خود را به کار می اندازد، تا اثر وانگیزه تحول به رشد و کمال را به آن انسانها که خود جزیی از آنان می باشد؛ تحویل بدهد، فایده هنر برای انسانهای تماشاگر در صورتی که از اعماق روح هنرمند توصیف شده، برآید، فایده آب حیات برای حیات خواهد بود.

- مفهوم هنر

هنر در لغت به معنای « فن،صنعت،علم،معرفت،امری توأم با ظرافت و ریزه کاری،آن درجه از کمال که فراست و فضل را در بر داشته و نمود آن صاحب هنر را برتر از دیگران بنمایاند،کیاست،زیرکی،خطر و اهمیت،لیاقت،کفایت و کمال» آمده است.

هنر در مفاهیم دیگری نیز از جمله «عشق» و «حقیقت» آمده، چنان که حافظ در شعر ذیل، هنر را به ترتیب – در دو معنی – به کار برده است.

بکوش خواجه و از عشق بی نصیب مباش　　که بنده را نخرد کس به عیب بی هنری
روندگان حقیقت به نیم جو نخرند　　قبای اطلس آنکس که از هنرعاری است

در معنای اصطلاحی هنر،اختلافات زیادی به چشم می خورد که نشان می دهد هنر به خاطر عشق و گستردگی و ظرافت خود، در عین پیدایی ناپیداست؛ چنان که تولستوی، نویسنده کتاب معروف هنر چیست؟ می نویسد :

"براستی هنر که از دیرباز از زمان افلاطون و ارسطو این همه گفت و گو در پیرامون خود برانگیخته، چیست؟ آیا هنر از درون انسان بر می خیزد؟ آیا مائده ای است آسمانی که از ماورای ابرها به روح و جان حلول می کند؟ یا نه، آمیزه ای است از تمامی اینها و یا به باور "فروید" تبلور امیال سرکوفته آدمی است"

هنر وسیله ای است برای ثبت و ضبط احساس انسانی در قالب مشخص و نیز انتقال آن در خارج از عوالم ذهنی وهمچنین تفهم آن احساس هنر به دیگران است.

محمود بستانی ضمن تفسیر زیبایی که از هنر به دست داده است، به نقش موثر آن در انتقال پیامهای مهم اشاره می کند. وی می نویسد:

هنر در تجربه انسانی، روش خاصی از بیان حقایق زندگی است ، یعنی اگر زبان علمی یا عادی که ما آن را در زندگی روزمره خود به کار می گیریم دارای این ویژگی است که بیان مستقیم حقایق میباشد، زبان هنر نیز این ویژگی را دارد که بیان غیرمستقیم همین حقایق است. تفاوت این دوزبان آن است که زبان نخست بر نقل حقایق به صورت واقعی خود استوار است، در حالیکه زبان هنر بر عنصر تخیل استواراست. به عنوان مثال اگر بخواهیم اهمیت انفاق در راه خدا را بیان کنیم می گوییم هرکسی برای خشنودی خدا اموال خود را انفاق کند چند برابر آن پاداش خواهد گرفت. در این حالت این سخن یک بیان واقعی یا عادی یا علمی می باشد.

اما هنگامی که همین مفهوم رابا آیه کریمه (**مثل الذین ینفقون اموالهم فی سبیل الله کمثل حبّه**) بیان می کنیم، این تعبیر یک بیان "هنری" خواهد بود و تفاوت تعبیر گذشته با این تعبیر، ایجاد یا افزودن یک رابطه جدیدی میان "انفاق" و "دانه گندم" است.

از مجموع تعاریفی که برای هنر شده است،می توان دریافت که هنر از عناصری ترکیب می یابد که با وجود آنها انسان می تواند به دستاوردهای لطیفی از احساس آدمی دست یابد که در شرایط دیگر، چنین امکانی میسر نمی باشد. این عناصر عبارتند از: تخیل، ذوق، خلاقیت و زیبایی.

در میان این عناصر، سه عنصر نخست در تکوین و ظهور اثر هنری نقش دارند و عنصر آخری در کیفیت ارزشگذاری آن.

باید اعتراف کرد که هنر بیان تجسمی صورت هیچ آرمان خاصی نیست. هنر بیان هر آرمانی است که هنرمند توانسته باشد آن را در صورت تجسمی تحقق بخشد. و من با آنکه گمان می کنم که هر اثر هنری از حیث صورت و ساختمان منسجم خود از یک اصل تبعیت می کند، این اصل را به هیچ صورت آشکاری مورد تأکید قرار نمی دهم، زیرا هر قدر که ما ساختمان آثاری را که به حکم کشش مستقیم و غریزی خود زندگی می کنند بیشتر مطالعه کنیم، تقلیل دادن آنها به صورت فرمول های ساده و قابل توضیح دشوارتر می شود.

هنرمند حتی اگرستایشگر زیبایی است، باید آن را در درون اصول نیاز درونی بجوید و تنها بر طبق اندازه و شدت نیازش بسنجد.

چیزی زیباست که بر اثر نیاز درونی به وجود آید، و برخاسته از روح باشد.

مترلینک یکی از اولین پیشگامان و هنرمندان نوین روح می گوید: در دنیا چیزی بیش از روح، مشتاق یا جذب کننده زیبایی نیست به این دلیل معدودی روح فناپذیر در مقابل رهبر روحی که به آنها زیبایی می بخشد، پایداری می کنند. و این خاصیت روح همچون روغنی است که حرکت تدریجی، نامحسوس ولی مقاومت ناپذیر مثلث را به جلو و بالا روان می سازد.

جنتیله (۱۸۷۵-۱۹۴۴) در مقدمه کتاب فلسفه هنر اشاره میکند که «مسائل فلسفی را فیلسوفان نمی آفرینند، بلکه همگی سوالاتی هستند که به ناگاه در نفس دراک و تشنه انسان ها سرمی کشند و پاسخ گویی به آنها چون نیازی بنیادین احساس می گردد.» سخن گفتن از چیستی هنر نیز مصداق چنین نیازی است. فعل هنری از پیچیده ترین افعال نفس ناطقه انسانی است، که تبیین چیستی آن همواره باعث تنازعاتی در عرصه اندیشه شده است. برای درک این تنازعات لاجرم باید به خاستگاه هستی شناختی و معرفت شناختی تبیین کننده بازگشت و اصل تنازع را در آنجا جست.

حال اگر نگاهی اجمالی به ادب پارسی، که آیینه تمام نمای فرهنگ ایرانی-اسلامی است،بیفکنیم؛ در خواهیم یافت که در این فرهنگ واژه هنر همواره با تعالی و خیر و زیبایی و عشق و کمال پیوندی وجود داشته است. گنجینه ادب پارسی آکنده از نمونه های بسیاری برای این مدعاست، از جمله این دو نمونه زیبا از اشعار حکیم نظامی گنجوی :

گر سفر از خاک نبودی هنر　　چرخ شب و روز نکردی سفر

در اینجا هنر همان عشق کمال جویانه است؛ و:

در همه چیزی هنرو عیب هست　　عیب نبین تا هنر آری به دست

در این بیت نیز هنر همتای کمال، چه در مفهوم هستی شناختی و چه در مفهوم معرفت شناختی، آمده است. پس در این نظام ارزشی، هنر حرکتی است حبّی برای رسیدن به کمال مطلق و روئت جمال دوست که از طریق سیر انفسی در ذات انسانی حاصل آمده و از عالم معنا به عالم صورت هبوط کرده است. این معنا با مفهوم امروزین هنر، یعنی آنچه اثری لذت آفرین و تخدیری دارد، بسیار متفاوت است؛ هرچند این لذت و تخدیر نازل در گوهر وجودی خود همان لذت و بی خودی ناشی از رویت جمال حق است، در مرتبه حیثیات ماهوی صورتی است به غایت متفاوت و یا به زبان گنون در تناظری معکوس با آن قرار دارد.

- حکمت

جهان، یک واحد کار خداست

ملاصدرا

واحدی در اوج کثرت،تنوع و زیبایی،نگین این «کار هنری» انسان است، انسان کامل. شناخت و دریافت این همه زیبایی و شگفتی، جز با حکمت حکیمان میسر نیست.

- تعریف حکمت

حکمت در لغت به معنای نوعی محکم کاری است که در آن رخنه ای راه ندارد و در معلومات عقلی که ابدأ قابل بطلان و کذب نیست به کار می رود. حکمت به معنای دانایی،علم،دانش،دانشمندی و عرفان نیز به کار رفته و به

شناسایی حق و فراگرفتن علوم شرعی و علوم طریقت و حقیقت و برهان و غایت هرچیز نیز معنا شده است.
سقراط از آن دسته متفکرانی است که معرفت را در معنای حسی آن رد می کند و معتقد است که معرفت، باید معرفت ارزش های جاویدان باشد؛ یعنی ارزشهایی که تابع تأثرات بی ثبات و متغیر حسی یا عقیده شخصی نیستند. از نظر سقراط مردم باید به جای منافع شخصی، جویای فضیلت و حکمت باشند. او فکر می کرد رسالت دارد تا مردم را برانگیزد تا به عالی ترین دارایی خویش، یعنی «نفس» از طریق حکمت و فضیلت توجه کنند. تلقی سقراط از حکمت، بصیرت به آن حقیقتی است که برای انسان خیر است و منجر به سلامت و هماهنگی نفس می شود.
نگاه منفی افلاطون به هنر، از آنجا نشأت می گیرد که معتقد است هنرمند اشیاء را خوب تصویر نمی کند؛ چراکه مقلد ظاهر و نمود است؛ مثلاً نقاشی که یک تخت را می کشد،فقط از دیدگاه تأثیرات بر حواس کار می کند و این از معرفت حقیقی به دور است.
ارسطو نیز در روند مبارزه با دریافت های حسی و سطحی محض نسبت به شناخت اشیاء و رویدادها، به مفهوم "حکمت"دست می یابد؛ از این روی او حکمت و فهم ماوراءالطبیعه را مساوی تلقی می کند و معتقد است فیلسوف یا دوستدار حکمت کسی است که خواستار معرفت درباره علت نهایی و ماهیت اشیاء و واقعیت است و معرفت را برای خود معرفت می خواهد. در نظر او حکمت اصول و علل اولیه اشیاء را مورد بحث قرار می دهد و از این روی معرفت کلی در عالی ترین درجه است و حکمت دورترین علم از حواس، انتزاعی ترین و بنابراین مشکل ترین علم است چون مستلزم بیشترین فکر است. ادراک حسی برای همه مشترک، بنابراین آسان است و هیچ نشانه حکمت نیست. البته از نظر او حکمت، ماوراءالطبیعه به تمام معناست. آنچه را حکمت مورد بحث قرار می دهد چهار چیز است: جوهر یا ذات شیء،ماده یا موضوع،منشأ حرکت یا علت فاعلی و علت نهایی یا خیر.

- معرفت و قداست زدایی از آن

»هل یستوی الذین یعلمون و الذین لایعلمون«
»سوره زمر،آیه ۹«
" پرورد گارا ! چرا این همه دور ایستاده ای! چرا در هنگامه ی سختی ها خویش را پنهان می داری؟«
»مزامیر داوود «

در آغاز حق در آن واحد، هم وجود بود،هم معرفت و هم رحمت (همان ست، چیت و آنندا در سنّت هندو،یا سه اسم الهی قدرت،حکمت و رحمت، در اسلام) ودر آن "اکنون" ی که " در آغاز" همیشگی است، معرفت پیوسته رابطه ای عمیق با آن حق اصیل و اولی دارد که همان ذات قدسی و سرچشمه ی هر امر مقدسی است. طی جریان رو به نزول رودخانه ی زمان و انکسارها و انعکاس های حق بر آینه های متعدد تجلی عالم اکبر و عالم اصغر، معرفت از هستی و وجد یا خلسه ای که مشخصه اتحاد معرفت و هستی است، فاصله گرفته است. معرفت تقریبا به طور کامل، ظاهری و قداست زدایی شده است، به ویژه در میان آن بخش هایی از نوع بشر که به موجب فرآیند تجددیابی به کلی دگرگون شده اند، و آن وجدی که ثمره ی اتحاد با واحد مطلق و جنبه ای از شمیم ذات قدسی است، کمابیش غیرقابل دسترس شده و خارج از درک و فهم اکثریت عظیمی از انسانهای ساکن زمین قرار گرفته است. ولی کنه و حاق معرفت همچنان از امر قدسی جدایی ناپذیر است؛ چراکه ذات معرفت، معرفت به آن واقعیتی

است که جوهر برین، ذات قدسی به معنای واقعی کلمه است و در قیاس با آن همه ی مراتب وجود و همه ی صور وجود متکثر، چیزی جز اعراض نیست. قوه ی عاقله که ابزار شناخت در درون آدمی است، از موهبت امکان شناخت ذات مطلق بهره مند است. قوه ی عاقله به شعاع نوری می ماند که از ذات مطلق می تابد و به آن باز می گردد و عملکرد اعجازآمیزش، خود بهترین دلیل بر اثبات آن حق است که هم مطلق است و هم لایتناهی.

این تامل ذاتی با حدس خارجی روبرو می شود. وبدین ترتیب عالم خارج از ترکیب، جزیی و کلی، جوهر و عرض، ماده و روح، انسان و حق به دست می آید، تا از وجود حقیقی جدا گردد. لذا هنر بر مبنای حدس بنا می گردد، و از طریق آن ادراک جوهر ابدی میسر می گردد. حدس با احساس متفاوت است. حدس از حد و مرز ماده و عرض می گذرد، تا بدون هیچ مقدمه ذهنی در عالم مطلق که عالم خداوند است مستقر گردد. اما احساس، عبارت است از صور واقعی مشخصی که نتیجه ابزار ریاضی است. شناخت حدسی دارای امتدادی مخروطی است، به این معنی که همچنان توسعه می یابد، از نظر عمق نیز وسیع می شود و بالعکس.

اما شناخت حسی دارای امتدادی استوانه ای شکل است واین شناخت، سطحی است و دارای عمق نیست. و بدین ترتیب هنرمند، یک نقاش نیست و به آن معنی که غرب شناخته است. هنر غربی در محدوده انسان و به شکل عرضی وظاهری متمرکز شده است.

آدمی، در بهشت برین، میوه ی «درخت حیات» را که مظهرمعرفت وحدانی است، چشیده است، ولی دقیقا از آن روی که این رویت وحدانی در مرکز وجود وی مقام کرده و در کنه قوه ی عاقله اش جای گرفته است، معرفت همچنان ابزار دست یابی به ذات قدسی است و معرفت قدسی همچنان طریق برتر برای اتحاد با آن حق است که درآن معرفت،وجود و وجد اتحاد یافته اند. با وجود چشیدن از میوه ی درخت خیر و شرّ و همه ی هبوط های بعدی انسان که در ادیان گوناگون عالم به شیوه های مختلف ثبت وضبط است،معرفت بالقوّه،طریق برتر برای دست یابی به ذات قدسی است و قوه ی عاقله شعاع نوری است که در تراکم و انجماد و انعقاد تجلی کیهانی رسوخ می کند و درمرتبه فعلیت یافته اش چیزی نیست مگر خود نور الهی ، که در انسان ودر واقع، در همه ی موجودات، به شیوه ها و انحاء مختلف منعکس شده است.

در دنیای متجدد،فروکاستن عقل شهودی به عقل استدلالی و محدود کردن قوه ی عاقله به زیرکی و زرنگی، نه فقط سبب شده که معرفت قدسی غیرقابل دسترس و حتی برای برخی بی معنا شود، بلکه الاهیات عقلی را نیز به ویرانی کشاند؛ الاهیات عقلی که در بافت مسیحیت لااقل مظهر بازتابی بود از معرفت دارای مرتبت قدسی؛ بازتابی از حکمت و یا سپینتیا اصلی کمال معنوی و فلاح است. الاهیات عقلی که در ابتدا مطابق فهم افلاطون در جمهوری و قوانین، همان حکمت ذوقی بود و بعدها به دست قدیس آگوستین و دیگر مراجع مسیحی به شکلی فروتر و در عین حال ارزشمند،از معرفت به امور الهی تنزل مقام یافت،همین که فرآیندقداست زدایی از معرفت و ارجاع و تحویل عقل استدلالی به یک محمل«این – جهانی» و بشری محض برای ادراک جهان،همراه با آخرین مراحل تطوّر فلسفه جدید، به مرحله پایانی اش رسید، الاهیات عقلی نیز هم از دژ علم و هم از دژ ایمان به کلی ناپدید گردید. بنابراین، احیاء وظیفه ی فوق العاده طبیعی قوه ی عاقله،پیوند دادن دگرباره ی عقل استدلالی با عقل شهودی و بازیابی امکان دست یابی به معرفت قدسی،بازگشت به درک اهمیت الاهیات عقلی در حد و مرتبه خودش را نیز شامل میشود. الهیات عقلی ای که دارای مرتبه ای است فروتر از چیزی که از آن می توان به علم قدسی تعبیر کرد،ولی با این همه اهمیت شایانی در منظره ی تعقلی سنّتی جهان غرب داشته است.

تهی شدن معرفت از سرشت قدسی اش و خلق علمی " ناسوتی" که از آن پس، برای مطالعه ی مقدس ترین آموزه ها و صور،در قلب دین مورد استفاده قرارگرفت، سبب شد که در درون سنت های گوناگون تفوّق ساحت ذوقی به طاق نسیان بیفتد و آموزه ی سنتی درباره انسان که او را موجودی می داند برخوردار از امکان شناخت بالقوه ی اشیاء و نیز شناخت مبادی همه ی اشیاء که مآلاً به شناخت حقیقه الحقایق می انجامد، به دست فراموشی سپرده شود. در واقع، منظر ذوقی چنان به طاق نسیان افتاده است و مدعیات استدلال گرایی، مدعیاتی که قوه ی تعقلی بشر را تنها به وظیفه ی برون نگرانه و تحلیلی آن ذهنی که ازآن پس با نفس بنیادهای دین مخالفت کرده است، فرو کاسته اند،چنان مورد تاکید قرارگرفته اند که در جهان غرب، بسیاری از اشخاص دارای حساسیت دینی، ناگزیر شده اند تنها در ایمان پناه بگیرند و عقیده یا اصول اعتقادی را به الگوها یا نظریاتی دائم التغییر که در چنبره ی فرآیندی نسبی سازی و تبدّل مستمر گفتار آمده اند، واگذارند. بدون آنکه به هیچ وجه نقش اصلی ایمان و اهمیت حیاتی وحی را برای فعالیت بخشی امکانات ذاتی در درون عقل عالم صغیرمنکر شوم – نکته ای که در واقع، در ادامه ی این تحقیق به آن باز خواهیم گشت– باید به خاطر داشت که در منظر ذوقی– خود ایمان از معرفت جدایی ناپذیر است، به طوری که نه فقط گفته ی معروف آنسلم که ایمان میاورم تا بفهمم از منظره ی خاص در مورد انسان راست می آید، بلکه علاوه براین، می توان گفت می فهمم تا ایمان بیاورم که معنایش این نیست که ابتدا استدلال می کنم، بلکه معنای آن، این است که «تعقل می کنم» یا قوه ی تعقل را که نیروی استدلالی که فقط امتداد و انعکاسی از آن است،به کار می بندم.

از این گذشته،تعالیم پایه ای ادیان که زمینه ساز و هدف ایمانند،به نحوی از انحاء، آن منظر ذوقی ای که معرفت را مآلاً با عقل الهی و مبدا کلی همه امور قدسی مرتبط می دانند، دربر دارند.

همانطور که "جوانگ دزو" می گوید:

انسان با فضیلت .... می تواند ببیند در جایی که همه چیز ظلمانی است.می تواند بشنود در جایی که همه چیز در خاموشی فرورفته است. در تاریکی تنها او می تواند نور را ببیند. در خاموشی تنها او می تواند توافق اصوات را کشف کند.

همین معرفت اصیل یا قدسی است که به حکیم امکان می دهد تا « خدا را در همه جا ببیند »، سازگاری اصوات را در جایی که دیگران ناسازگاری در اصوات را ملاحظه می کنند،تشخیص دهد و نور رادر جایی که ظلمت دیگران را کور ساخته است، نظارت کند. انسان اهل معرفت از خویش فراتر می رود تا به عالم بالا و از طریق این فرآیند به « دائو »ی نفس خویش که چیزی جز بنیاد قدسی هستی خودش نیست،برسد؛ یعنی آن « ظلمت » اولیه که تاریکی اش نه به دلیل فقدان نور بلکه به دلیل شدت نورانیت است. همانند مغاک ظلمانی مقدس در قصه های دوران قرون وسطی که چشمه حیات ازآن جاری می شود.

انسان الهی بر جلات آسمان سوار می شود، جایی که هیأت او را دیگر نمی توان تشخیص داد. این را انجذاب در نور می گویند. او تقدیر خویش را محقق می سازد. او مطابق با طبیعت خویش عمل می کند. او با خدا و انسان متحد است. برای او همه ی امور از هستی ساقط می شوند، و همه ی اشیاء به حالت اولیه خویش بازمیگردند. این را احاطه شدن در ظلمت گویند.

در مورد اسلام نیز،که به لحاظ ساختار صوری اش در قالب معنویت ابراهیمی جای میگیرد، پیام وحی حول محور معرفت می چرخد و وحی، انسان را همانند قوه ی عاقله ای که قابلیت تمیز دادن میان امور واقعی و امور غیرواقعی

و نیز شناخت ذات مطلق را دارد، مخاطب می سازد.هرچند وعاء زمینی این پیام، یعنی ذهنیت عربی سامی، در برخی جلوه های این دین عنصری از شور عاطفی،شتاب زدگی،و نوعی حال وهوای الهام گرایی به ودیعت نهاده که در سطح کلامی به عنوان نوعی نظریه ی حسن و قبح الهی « تعقل ستیزانه » مرتبط با اشاعره ظاهر شده است، ولی محتوای پیام اسلامی پیوسته با منظر ذوقی و برتری معرفت متحد بوده است. شهادت به ایمان، **لااله الا الله** ،(معبودی جز خدا نیست) بیانی درباره معرفت است و نه درباره ی احساسات یا اراده. این شهادت خمیرمایه معرفت مابعدالطبیعی درباره ی مبدأ کل وتجلی آن را در بر دارد. پیامبراسلام (ص) فرموده است: « بگویید لااله الا الله تا رستگار شوید » و این مستقیما اشاره به کیفیت قدسی معرفت اصیل دارد.

اسامی سنتی استعمال شده در مورد کتاب آسمانی مقدس اسلام، همگی با معرفت مرتبطند: **القرآن** (خواندن) **الفرقان** (تمیز دادن) و **امّ الکتاب** (مادر کتاب ها). خود قرآن عملا در هر سوره ای به اهمیت تعقل و شناخت اشاره می کند و اولین آیات وحی شده با خواندن (اقرأ "بخوان") که مستلزم معرفت است و نیز با علم (علم،بنابراین،تعلیم،به معنای یاد دادن،علّم، به معنای یاد داد) مرتبط است:

اقرأ باسمِ ربّکَ الذّی خَلّقّ * خّلقّ الاِنسانَ مِن عّلّق * اِقرأ وِّ رّبّکَ الاَکرم * اّلّذی عَلّمَ بِالقَلَمِ * عَلّمَ الاِنسانَ ما لَم یَعلَم*

حتی ریشه ی لغوی واژه ی عربی وضع شده برای علم حقوق اسلامی (فقه) با تعقل یا شناخت مرتبط است.در اسلام و تمدنی که در دامن آن بالید، تجلیل و تکریمی واقعی از معرفت وجود داشت که در آن همه ی اشکال معرفت به نحوی از انحاء با امر قدسی مرتبط بودند،آن هم در قالب یک سلسله مراتبی که از یک نحوه ی «تجربی» و عقلی شناخت تا والاترین شکل شناخت « المعرفه یا عرفان» بسط می یافت که این والاترین شناخت عبارت است از معرفت وحدانی نسبت به خداوند، نه معرفت انسان به خداوند به عنوان یک فرد، بلکه معرفتی از طریق مرکز الهی قوه ی عاقله ی بشری، که در مرتبه ی عرفان، این قوه هم عالم می شود و هم معلوم. به همین دلیل است که عارف یا حکیم اشراق یافته را«العارف بالله» می گویند؛ یعنی « عارفی که از طریق خدا یا واسطه ی خدا علم دارد» نه فقط عارفی که به خدا علم دارد. واژه ی عربی العقل نیز به معنی به هم بستن است؛ زیرا این عقل است که آدمی را به مبدأش می پیوندد؛ از لحاظ ریشه ی لغوی می توان آن را به خود " دین" تشبیه کرد؛ زیرا در این مورد دین نیز همان است که انسان را به خداوند پیوند می دهد و مرتبط میسازد. حتی واژه ی عربی الشعر نیز با معنای ریشه ای شعور و شناخت مرتبط است نه با معنای ساختن،آنگونه که در مورد "پویسیس"دیده می شود . سنت اسلامی شواهد و مدارک خیره کننده ای بر ماهیت نهایتاً قدسی شناخت و محوریت منظر ذوقی در حیات معنوی ارائه می دهد، منظره ای که پیوسته به وظیفه ی نجات بخش معرفت و ماهیت قویه ی عاقله به منزله ی عطیه ی ارزشمندی از خداوند وفادار و واقف است؛ عطیه ای که چون به واسطه وحی فعلیت بیابد، مهم ترین وسیله وصول به ذات قدسی می شود، قوه ی عاقله ای که خود نهایتا سرشتی قدسی دارد.

فلسفه اسلامی و خواستگاه های آن

– درآمدی بر فلسفه اسلامی

گرچه فلسفه اسلامی فی نفسه واقعیتی واحد است، اما این فلسفه دارای «تجلیات» متعدد تاریخی است که در چگونگی بررسی آن در شرق و غرب تبلور یافته است. نخست آنکه سنّت زنده و مستمر فلسفه اسلامی در ایران ومناطق همجوار آن از عراق گرفته تا هند وجود دارد

در این «تجلّی»، فلسفه اسلامی دارای تاریخ مستمر بوده است که به سده های اولیه اسلامی بازمی گردد و نه فقط بر متون نوشتاری بلکه بر سنّت گفتاری متکی است که طی نسل های متعدد از استادان به شاگردان انتقال یافته است.افزون بر این، دراین محیط،فلسفه اسلامی که فلسفه و سپس حکمت نام گرفت،یکی از رشته های فکری اسلامی برای مجادله،مباحثه،مطابقه،یا مقابله با دیگر رشته های فکری است؛ اما این فلسفه به رغم مخالفت فقها جزیی لاینفک از حیات فکری اسلام بوده است و کماکان خواهد بود

چرا از عنوان قلسفه اسلامی استفاده می کنیم. نخست آنکه سنّت فلسفه اسلامی دارای ریشه های عمیقی در جهان بینی برخاسته از وحی قرآنی است و در جهانی دارای کارکرد است که نبوّت یا وحی به مثابه واقعیتی پذیرفته شده است که نه فقط منبع اخلاقیات بلکه منبع شناخت نیز هست. به همین دلیل است که هنری کورین به طرز کاملا محققانه ای آن را فلسفه نبوی نامید. دوم اینکه گرچه فلسفه اسلامی فلسفه به مفهوم کامل کلمه است، اما مفهوم عقل از دیدگاه این فسلفه در محیطی فکری و معنوی انتقال یافت که کارکردش در آن محیط به همان شیوه ای بود که عقل انتقال یافته توسط خردگرایی دوره ی منورالفکری به گونه ای متفاوت با خرد عمل کرد. این امر حقیقی انکارناپذیر برای همه کسانی است که فلسفه اسلامی را در حدود این سنّت بررسی کرده اند؛ همچنین این امر واقعیتی اساسی است که باید آن را به رغم تلاش گروهی از دانشوران مسلمان غربی و نیز غرب زده ای بررسی کرد که اکنون با تسلیم در برابر خردگرایی در فلسفه جدید خواهان این تعبیر از خرد در فلسفه اسلامی اند. سوم اینکه فیلسوفان اسلامی مسلمان بودند و تقریبا همه آنها از روی ایمان پیرو شریعت بودند. هرگز نباید فراموش کرد که این رشد که نمونه فلسفه خردگرایانه در اسلام بود ومدت ها در غرب مظهر خردگرایی تلقی می شد، مقام ارشد مذهب در قرطبه (کوردورو در اسپانیای کنونی) بود و ملاصدرا، یکی از بزرگترین عالمان اسلامی مابعدالطبیعه، هفت باربا پای پیاده به مکه رفت و در طی هفتمین تشرف فوت کرد. همچنین دلایل دیگری وجود دارد که نمی توان دراینجا از آن بحث کرد.

همه این عوامل با یکدیگر درمی آمیزد تا به ماهیت اسلامی فلسفه اسلامی به همان طریقی اشاره کند که به ماهیت مسیحی فلسفه مسیحی و ماهیت یهودی فلسفه یهود اشاره می شود. عجیب آنکه هیچ کس با کاربرد اصطلاح فلسفه یهود بدین علت مخالفت نمیکند که تعدادی از دانشوران تلمود طی سده ها با آن مخالفت کرده اند؛ این امر با برخی تغییرات لازم درباره مسیحیت نیزمصداق دارد.

سنّت فلسفه اسلامی د ارای ریشه های عمیقی در جهان بینی برخاسته از وحی قرآنی است.

فلسفه اسلامی به دلایل متعدد فلسفه ای عربی نیست، هرچند که این اصطلاح دارای پیشینه ای معتبر در غرب اما دارای هیچ تقدم تاریخی در خود جهان اسلام در دوره قبل از سده دوازدهم نسیت. نخست آنکه گرچه اکثر آثار فلسفه اسلامی به زبان عربی نوشته شد،اما بسیاری از آنها به فارسی تألیف شد که مبدأ آن آثار خود ابن سینا می باشد. دوم آنکه گرچه بسیاری از فیلسوفان اسلامی مانند الکندی یا ابن رشد عرب بودند،اما تعداد کثیری و در واقع بیشتر آنان ایرانی و برخی از آنان نیز دارای پیشینه قومی ترک یا هندی بودند. علاوه براین، ایران مرکز اصلی فلسفه اسلامی در طی اکثر دوره های تاریخ اسلام باقی مانده است.

از منظر دیگر نیز استدلال هایی وجود دارد.بخش بزرگی از فلسفه یهود به زبان عربی نوشته شد،اما فلسفه عرب نام ندارد. کل ادبیات عرب مسیحی با ماهیت فلسفی نیز وجود دارد که در تاریخ اولیه فلسفه اسلامی دارای اهمیت است،اما به سنّت فلسفی مجزایی تعلق دارد. چنانچه اندیشه های ملی گرایانه یا میهن پرستانه ی جدید افراطی را کنار گذاشته و به کل سنّت فلسفه اسلامی بنگریم،فقط میتوان به دلایل فکری و تاریخی آن را فلسفه اسلامی نامید. اگر اصطلاح فلسفه اسلامی هنوز هم در زبان های اروپایی به کار می رود،باید دقیقا آن را به مفهوم رایج در سده های میانه درک کرد،نه بر اساس تعبیر جدید این اصطلاح. فلسفه اسلامی توسط مسلمانان عرب،ایرانی،و پس ازآن ترک و هندی،مالیایی و...براساس ترجمه هایی شکل گرفت که غالبا توسط مسیحیان انجام میشدو تا حدی متاثر از تعامل مسیحیان و یهودیان با فلسفه یونانی بودکه وحی قرآنی و تجلی ماهیت اصل الهی با توحید برآن حاکم بود.در چنین جهانی،سنت فلسفی ای ایجاد شد که به عنوان عامل شتاب دهنده برای ظهور فلسفه یهود در سده های میانه عمل کرد و تاثیر عمیقی بر فلسفه و کلام در غرب مسیحی داشت. این سنت فلسفی بر هندوستان هندو مسلک نیز تاثیر گذاشت. سنت فلسفه اسلامی از جنبه های متعدد از دیگر حوزه های تفکر اسلامی تاثیر پذیرفت و بر اساس بخش بزرگی از معرفت دوران قدیم یکی از غنی ترین سنت های فکری جهان را خلق کرد که تا به امروز به مثابه واقعیتی زنده استمرار یافته است.

در جهان عرب، فلسفه به مثابه رشته ای مجزا در حاشیه تعالیم اسلام قرار گرفت،جای خود را به کلام و اصول فقه داد،و غالبا به عنوانت تجاوز خارجی قلمداد شد. در واقع، فقط در سده گذشته بود که فلسفه اسلامی در مصرتوسط جمال الدین افغانی(اسدآبادی) احیا شد که قبل از مهاجرت به قاهره شاگرد حوزه ملاصدرا در ایران بود.

همچنین فلسفه اسلامی وجود دارد که غرب آن را به منزله جزیی از سنت فکری خود می داندو آن را فلسفه عربی تلقی می کند. این دیدگاه فلسفه اسلامی را فلسفه ای می داند که ناگهان با ابن رشد متوقف شد،یعنی زمانی که نفوذ فلسفه اسلامی به غرب کاهش یافت و به تدریج از میان رفت. به مدت هفت سده در اماکنی مانند پاریس،لوون،پادوا و بولونیا،این صورت از فلسفه اسلامی به عنوان جزیی لاینفک از تاریخ فکری غرب تدریس شده است. به علاوه، درغرب این دیدگاه اروپا مدارانه در مورد فلسفه اسلامی به منزله خود فلسفه اسلامی قلمداد شده است و در طی سده بیستم بر اساس دانش پژوهی در جهان غرب تایید شده است. برخی از شخصیت های مشهور جهان عرب تلقی فلسفه اسلامی به عنوان فلسفه عربی توسط اروپایی ها را حمایت نظری استوار از فرض های ناسیونالیسم عرب دانسته اند. به هرحال،این تعبیر از فلسفه اسلامی که عمدتا محافل کاتولیک و افراد علاقه مند به کلام و فلسفه اروپایی در قرون وسطی به آن معتقدند، شماری از دانشوران بزرگ را پرورش داده است که مع هذا تا همین اواخر ترجیح داده اند نسبت به هشت سده از فلسفه اسلامی پس از ابن رشد و نیز این حقیقت بی اعتنا بمانند که فلسفه اسلامی نه فقط مربوط به «قرون وسطی» بلکه فلسفه ای معاصر اما نه چندان جدید است

همچنین از اواسط سده نوزدهم به بعد،با ظهور رشته «تاریخ فلسفه» در آلمان و سپس درسایر کشورهای اروپایی و در پیوند با تحول در شرق شناسی،توجه تعدادی از دانشوران غربی به فلسفه اسلامی معطوف شد که آنان خواهان بررسی«علمی»آن بودند

این دیدگاه شرق گرایانه در مورد فلسفه اسلامی در عین کمک وافر به تصحیح متون و داده های تاریخی عمدتا جنبه فقه الغتی و تاریخی داشت تا جنبه فلسفی؛ البته ظهور "هنری کوربن" کاملا استثنایی بود. در بهترین حالت،این دیدگاه بیشتر به فلسفه اسلامی در حدود تاریخ فرهنگی یا تاریخ اندیشه ها و ندرتا فلسفه پرداخته است.این واقعیت که فلسفه اسلامی در غرب کماکان بطور عمده در گروه های بررسی اسلام،شرق یا خاورمیانه و ندرتا در گروه های فلسفه بررسی می شود،فقط ناشی از حیطه محدود بخش بزرگی از فلسفه جدید نیست که فلسفه را به منطق و زبان شناسی تقلیل داده است، بلکه تا حد زیادی ناشی از روش بررسی و ارائه فلسفه اسلامی توسط شرق شناسان در طی یک سده است.

قرآن و حدیث،همرا ه با سخنان ائمه، که در جهان تشیع به مفهوم بسط حدیث است،در طی سده ها حدود و قالبی را برای فلسفه اسلامی ارائه کرده و اوضاع فکری و اجتماعی را به وجود آورده است که فیلسوفان اسلامی براساس آن فلسفه پردازی کرده اند.

علاوه براین، قرآن و حدیث،علم مبدأ،ماهیت اشیاء،بشریت و تاریخ و اهداف بشریت را ارائه کرده است که فیلسوفان اسلامی در مورد آنها به تفکر پرداخته و در طی اعصار برآنها تکیه کرده اند. قرآن و حدیث،همچنین زبانی را برای تقریر ارائه کرده اند که فیلسوفان اسلامی همراه با بقیه اجتماع اسلامی از آن برخوردار بوده اند. البته هیچ گاه تمدن اسلامی بدون وحی اسلامی نمی توانست وجود داشته باشد، اما تشخیص این نکته اهمیت دارد که در این صورت هیچ فلسفه اسلامی هم وجود نمی داشت. برخلاف ادعای بسیاری از دانشوران غربی و برخی از پیروان مسلمان آنها،فعالیت فلسفی در جهان اسلام صرفا تقلیدی کورکورانه از فلسفه یونانی به زبان عربی نیست که به رغم وجود قرآن و حدیث بسط یافته باشد. برعکس،فلسفه اسلامی دقیقا بدین علت چنین ماهیتی دارد که در محیطی بسط یافت که حیطه های آن براساس وحی قرآنی تبیین شد.

بطور خلاصه میتوان گفت که در میان تمدن های بزرگی که در دنیا به وجود آمده، تمدن اسلامی یکی از درخشان ترین و جهانی ترین و پرثمرترین آنها بوده و هست. چون هنوز زنده است و نمی توان به اشتباه،چنانکه برخی از غربی ها تصور میکنند،آنرا فقط به عنوان میراث گذشته تلقی کرد.

این تمدن ویژگی هایی دارد که قابل تامل و توجه است. نخست گسترش جغرافیایی آن است. از همان آغاز سرزمین های متفاوتی مانند اسپانیا،سودان و ایران و تا سرحد چین و ماچین را در بر گرفت و توانست زبان ها و نژادهای مختلف را تحت لوای یک فرهنگ و یک زبان علمی – زبان عربی – متحد سازد.

تمدن اسلامی به سبب همین گسترش سریع جغرافیایی، توانست وارث تمام تمدن های بزرگ قدیم جهان ، به استثنای تمدن خاور دورباشد. حتی در بعضی از زمینه ها مانند کیمیاگری و شاید بعضی از نظریات ریاضی،و نیز در صنعت با تمدن خاور دور نیز در رابطه بوده است. از این روی اولا اسلام توانست برای اولین بار در تاریخ،علمی بین المللی را به عنوان واقعه ای بین المللی به وجود آورد. تمدن ها–درست مانند هنرها– ناگزیر ازانتخاب هستند.

اسلام در خود به نظر مجدد مذهب اولای بشریت مینگرد. حقیقت الهی توسط انبیاء در ادوار مختلف بر اقوام گوناگون وحی شده است. قرآن،تثبیت و تایید نهایی وحی الهی، و «خاتم» همه آن وحی های عدیده است که

سرسلسله اش تا حضرت آدم بازپس میرود،و یهودیت و مسیحیت،مانند وحی های پیشین،حلقه های آن زنجیره محسوب می شوند

این چشم انداز به تمدن اسلامی این آمادگی را بخشیده است که میراث کهن ترین سنن را با خلق جامه اساطیری همه سنن مزبورو لباسشان با خلعتی از تقریرات «انتزاعی»ترو موافق تر با آموزه ناب احدیت خویش، جذب و ازآن خود کند.

فلسفه اسلامی اساسا «فلسفه نبوی» و متکی برتاویل کتاب مقدس است که ماحصل وحی است.این وحی پیوند لاینفکی با عقل عالم صغیر دارد و به تنهایی قادر است امکانات نهفته عقلی در درون ما را به فعل درآورد. فلسفه اسلامی به مفهوم سنتی آن نیزآشکار کننده ی معنی درونی کتاب مقدس و راهی برای دستیابی به حقیقت نهفته در جنبه درونی قرآن است. فلسفه اسلامی به وجود مطلق یا یکتا،وجود جهان و همه مراحل در سلسله مراتب جهان می پردازد.این فلسفه به بررسی انسان و کمال وی،جهان،و رجعت غایی همه موجودات به خداوند می پردازد. این تاویل وجود همان نفوذ در معنی درونی قرآن است که خود وجود است، کتابی که تامل درباره آن اساس فهم مراتب عینی و ذهنی وجود است که فیلسوفان اسلامی در طی اعصار به آن توجه داشته اند.

بررسی عمیق تر فلسفه اسلامی در طی تاریخ هزارودویست ساله آن نقش قرآن و حدیث را در تدوین،تبیین و مسئله شناسی این سنت عمده فلسفی آشکار می سازد. همانگونه که همه فیلسوفان اسلامی از الکندی به بعد با قرآن و حدیث آشنایی داشتند و با آن زندگی کردند،فلسفه اسلامی پیوند درونی خود را با منابع آشکار اسلامی در طی سده ها هویدا ساخته است. این پیوند حتی با گذشت سده ها هویداتر شده است،زیرا فلسفه اسلامی اساسا به منزله تاویل فلسفه کتاب مقدس در عین استفاده از میراث غنی فلسقه باستان است. به همین دلیل فلسفه اسلامی که اصلا مرحله ای گذرا و بیگانه در تاریخ تفکر اسلامی نیست ،در طی سده ها پابرجا مانده و اکنون یکی از دیدگاه های اصلی فکری در تمدن اسلامی است که همانند هر امر اسلامی دیگر عمیقا در قرآن و حدیث ریشه دارد.

در پرتو قرآن و حدیث که در آنها از اصطلاح حکمت استفاده شده است،مراجع مسلمان در حوزه های مختلف فکری در طی اعصار کوشیده اند تا مفهوم حکمت و فلسفه را تعریف کنند. اصطلاح فلسفه ازطریق ترجمه های یونانی در سده های هشتم و نهم وارد زبان عربی شد.

در طی تاریخ اسلام،اصطلاح های بکار رفته برای فلسفه اسلامی و مباحثه بین فیلسوفان،متکلمان و گاهی هم عرفا در مورد مفهوم این اصطلاح ها برحسب دوره تاریخی با یکدیگر متفاوت بود،اما نه کاملا. حکمت و فلسفه همچنان مورد استفاده بود،اما اصطلاح هایی مانند حکمت الهی وحکمت متعالی در سده های بعدی تاریخ اسلام خصوصا در حوزه ملاصدرا مفهوم و کاربرد جدیدی یافت.اصطلاحی که در مورد آن بیشترین مباحثه وجود داشت،حکمت بود که مورد ادعای عرفا،متکلمان و فیلسوفان بود.همه آنان به حدیثی مانند « طلب حکمت بر شما واجب است و خیر درحکمت است » متوسل می شدند

فیلسوفان اسلامی در مورد تعاریف فلسفه ای به تامل پرداختند که از منابع قدیمی به ارث برده بودندو آنها را با اصطلاح قرآنی حکمت همسان می دانستند که به باورشان خاستگاه حکمت الهی بود. ابو ایوب الکندی،اولین فیلسوف اسلامی،در اثر خود به نام "در باب فلسفه اولی" چنین میگوید: «فلسفه شناخت واقعیت اشیاء در حد توان انسان است،زیرا فرجام فیلسوف در شناخت نظری به منزله کسب حقیقت،و در شناخت عملی به منزله رفتار بر اساس حقیقت است.» به رغم قبول این تعریف، "فارابی" تمایز بین فلسفه یقینیه (تجلی) و فلسفه مظنونه(جدل و

سفسطه) را براین مفهوم افزود وتاکید کرد که فلسفه مادر علوم است و به همه موجودات می پردازد.
ابن سینا نیز این تعاریف اولیه را پذیرفت،اما دقت های خاصی را اعمال کرد.وی در اثر خود به نام " عیون الحکمه" چنین می گوید: «حکمت (که وی آن را همان فلسفه قلمداد میکند) کمال روح انسان از طریق تصور اشیاء و تصدیق واقعیت های نظری و علمی بر حسب توانایی انسان است.» لیکن وی بعدا در طی زندگی خود از این پافراتر نهاد و بین فلسفه مشایی و " فلسفه مشرقی" تمایزی قائل شد که فقط بر تعلق مبتنی نبود،بلکه شناخت تحققی را شامل میشد وزمینه را برای حکمت اشراق سهروردی مهیا ساخت.
با سهروردی ما نه فقط وارد دوره ای جدید بلکه وارد حیطه ای دیگر از فلسفه اسلامی می شویم.
سهروردی که بنیان گذار نگرش جدید فکری در اسلام بود،از اصطلاح حکمه الاشراق به جای فلسفه اشراق بهره جست.زیرا عنوان شاهکار فلسفی و نیز حوزه بنیان گذاشته توسط وی چنین نامی داشت. "هانری کوربن"،محقق پرشور آثار سهروردی و مترجم حکمه الاشراق به زبان فرانسه،برای ترجمه اصطلاح حکمت به مفهوم مورد نظر سهروردی به حکیمان دیگری چون ملاصدرا از اصطلاح" تؤسوفی" به جای فلسفه بهره جست؛
سید حسن نصر نیز حکمت متعالیه ملاصدرا را به" ترانسندنت تؤسوفی" ترجمه کرده و با این ترجمه کوربن موافق است. البته این استدلال نسبتا موجه وجود دارد که اصطلاح «حکمت» در دوران اخیر دارای مفاهیم ضمنی تحقیرآمیزی در زبان های اروپایی خصوصا در انگلیسی بوده و با نهان گرایی و شبه باطن گرایی پیوند خورده است
تاکید بردرک این نکته اهمیت دارد که سهروردی و همه فیلسوفان اسلامی بعدی، حکمت را عمدتا به عنوان حکمت الهی تلقی کرده اند که باید نه فقط در فکر انسان بلکه در کل وجود او تحقق یابد. وی همانند افلاطون حکمت را با خروج از جسم و عروج به عالم انوار یکسان تلقی می کرد.
وی در " الشواهد البربوبیه " چنین می افزاید: (از طریق حکمت) انسان به جهانی معقول بدل می شود که همانند جهان عینی و مشابه با نظم در حیات جهان است.
در جلد اول اسفار در باب وجود، ملاصدرا مفصلا به بحث راجع به تعاریف مختلف حکمت می پردازد.
ملاصدرا معنی فلسفه از منظر سهروردی را می پذیرد و سپس با شمول معنی فلسفه به گنجاندن بعد تنویر و تحقیق درآن می پردازد که تلویحا فهم اشراقی و عرفانی ازاین اصطلاح است.
فلسفه یک علم عالی با خاستگاهی نهایتا الهی است که از «مقام نبوّت» نشأت می گیرد؛ وی حکیمان را کامل ترین افراد انسانی می داند که فقط از انبیاء و ائمه شأن کمتری دارند.
این برداشت از فلسفه به معنی پرداختن به کشف حقیقت ماهیت اشیاء و ترکیب شناخت فکری با تطهیر و کمال وجود انسان تا امروز در هرجا که سنت فلسفه اسلامی استمرار یافته است،وجود داشته است،اهمیت تعریف اسلامی از فلسفه به عنوان واقعیتی است که فکر و روح را دگرگون می سازد و نهایتا هرگز از خلوص معنوی و نهایتا تقدسی جدا نمی سازد که اصطلاح حکمت در حدود اسلام بر آن دلالت دارد.

- ارتباط هنر و معنویت اسلامی

اگر با دیده بصیرت به تجلیات متنوع هنر اسلامی در گستره ی وسیع زمان و مکان نظر افکنیم،پرسشی که خودنمایی می کند این است که سرمنشأ اصول وحدت بخش این هنر را کجا باید جست؟ سرچشمه این هنر کجاست و ماهیت

این اصل وحدت آفرینی که تاثیر خیره کننده آن را به دشواری می توان انکار کرد،چیست؟ با حضور در صحن وسیع مساجد در کشورهای مختلف،با وجود تفاوت های محلی مواد و مصالح و شیوه های ساختاری و نظایرآن، خود را در فضای هنری و روحانی مشابهی می یابیم. خلق این جهان هنری با نبوغ خاص،ویژگی های متمایزو تجانس صوری که در باطن اختلاف های فرهنگی،جغرافیایی یا زمانی نهفته است،حتما علتی دارد،چون معلولی با چنین ابعاد عظیم را به هیچ وجه نمی توان صرفا پیامد اتفاق یا تجمع تصادفی عوامل تاریخی دانست.

آثار متعددی به اندازه گنجایش یک کتابخانه بزرگ،تقریبا به تمام زبان های اروپایی که اینک نه تنها زبانهای رایج در خود کشورهای اسلامی، بلکه زبانهای چینی و اروپایی را هم باید به آن افزود_ توصیف این هنر،تاریخ آن و ویژگی هایش از نظر مواد و مصالح،نگاشته شده است.اما هنوز آن مسئله پایه ای ناظر بر سرچشمه این هنر فوق فردی و قدسی به کفایت مطرح نشده است. اکنون دیگر به خوبی روشن شده است چگونه تکنیک ها و الگوهای ساسانی و بیزانسی در معماری صدر اسلام و شیوه ها و الگوهای رومی در شهرسازی اسلامی به کارگرفته شدوچگونه موسیقیدان های دربار خلفای عباسی،از موسیقی دوره ساسانی اقتباس کردند. اما پاسخ مسائل مرتبط با پیوندهای فرهنگی در طول قرون و اعصار،باوجود جذابیتی که از دیدگاه تاریخ هنر دارد، سرمنشأ هنر اسلامی را بر ما مکشوف نمی کند،چراکه هنر اسلامی همتای هر هنر قدسی،دیگر،صرفا در مواد و مصالحی که به کار گرفته شده خلاصه نمیگردد بلکه به این امر می پردازد که مواد و مصالح مورد نظر چگونه توسط یک جامعه دینی خاص شکل پذیرفته و مورد استفاده قرار گرفته است. هیچ کس یک کلیسای بیزانسی در یونان را با معبدی یونانی یکسان نمی گیرد،حتی اگر تمام سنگهای مورد استفاده در ساخت بنای کلیسای مزبور از آن معبد آورده شده باشد.این سنگ ها اینک اجزای یک عمارتند که به جهانی مذهبی بس متفاوت با جهان مذهبی یونانیان باستان تعلق دارد. به همین ترتیب میتوان گفت که مسجد بنی امیه در دمشق،صرف نظر از سرچشمه های تاریخی ساختمان آن،سرشار از حضور وبازتابگر یک فضای معنوی اسلامی است.

بنابراین،مسئله منشأ هنراسلامی و سرشت نیروها و اصولی را که موجد این هنر بوده است،باید به جهان بینی اسلام و وحی اسلام ارتباط داد که یکی از جلوه های آن بی واسطه،هنر قدسی اسلام و با واسطه،هنر اسلامی در کلیت خویش است.افزون برآن،ارتباط ارگانیک میان هنرو پرستش اسلامی،میان تفکرو تعمق درباره خداوند به صورتی که در قرآن توصیف شده و سرشت تفکر آمیز این هنر،بین «ذکرالله» که هدف غایی همه اعمال و شعاعر مذهبی در اسلام است و نقشی که هنرهای تجسمی و شنیداری در زندگی هر مسلمان به طور خاص و امت اسلامی به طور عام ایفا می کند،موید این رابطه علّی میان وحی و هنر اسلامی است.اگر این هنر به نزدیک ترین وجه ممکن با صورت و معنای دین اسلام پیوند نداشت،هرگز نمی توانست از عهده انجام این وظیفه معنوی برآید

برخی ممکن است به وجود چنین رابطه ای اذعان داشته باشند،اما منشأهنر اسلامی را در شرایط اجتماعی–سیاسی ناشی از ظهور اسلام جستجو کنند. این دیدگاه حتی اگر مقبول گروهی از مسلمانان هم باشد،باز دیدگاهی کاملا متجددو غیراسلامی است،چون منشأ امر باطنی را در ظاهر میداند و هنر قدسی و نیروی جاذبه و هاضمه خاص آن را به شرایط بیرونی و اجتماعی محض،یا همچون مورخان مارکسیست،به عوامل اقتصادی صرف تقلیل می دهد.این دیدگاه را میتوان از منظر متافیزیک و الهیات اسلامی که خداوند را منشأ تمام فرمها می داند به سادگی رد کرد،چراکه اوست که برهمه چیز عالم است و بنابراین ذوات و صور همه اشیاء،حقیقت خود را مدیون «خرد الهی»اند. تفکر اسلامی تنزل اعلی به اسفل، عقلانی به جسمانی یا قدسی به این جهانی را مجاز نمی داند. اما حتی از دیدگاه

غیراسلامی هم،صرف سرشت هنرها وعلوم اسلامی و درک معنوی که از لوازم خلق آن آثار است،هر ناظر بی طرفی را که اسیر ایدئولوژی های مختلفی که امروزه در مقام جهان بینی های فراگیر جای مذهب سنتی رااشغال کرده اند نباشد،به این نتیجه خواهند رساند که صرف نظر از هرگونه پیوند میان هنرو الهام اسلامی،منشأ صدور این آثار نمی تواند تحولات سیاسی–اجتماعی ناشی از ظهور اسلام باشد. در واقع پاسخ را باید در خود دین اسلام پیداکرد

دین اسلام مرکب از قانون الهی یا «شریعت»،راهی معنوی یا«طریقت»و«حقیقت»است که منشأ شریعت و طریقت،هردو محسوب میشود. از سوی دیگر،دین اسلام مشتمل بر اشکال مختلف علم،ازجمله فقه،کلام،فلسفه و علوم باطنی است که با شریعت،طریقـت وحقیقت پیوند دارند.اگر اسلام را از این دیدگاه تجزیه و تحلیل کنیم،درخواهیم یافت که هنر اسلام نمی تواند از شریعت الهی منبعث شده باشد.چون شریعت درواقع رابطه میان خدا و فرد و جامعه را در ساحت عمل مشخص مید ارد.شریعت در ایجاد حال و هوا و زمینه ای برای خلق و شکل گیری هنر اسلامی نقش مهمی ایفا می کند. و از سوی دیگر،محدودیت هایی برای بعضی هنرها و مایه های دلگرمی برای بعضی دیگر پدید می آورد. به هرحال شریعت در اصل حاوی احکامی برای مسلمین است،ونه دربرگیرنده دستورالعمل هایی برای خلق چیزی، نقش شریعت در هنر،سوای ایجاد زمینه اجتماعی کلی،شکل دادن به روح هنرمند از طریق القای شیوه های رفتاری و فضایل خاص منبعث از قرآن و حدیث و سنت پیامبر است. اما همانطور که گفته شد راهنمایی عملی برای خلق هنری قدسی همچون هنر قدسی اسلامی ارایه نمی دهد.

منشأ هنر اسلامی را در علوم فقهی و کلامی هم نمی توان یافت،این دو رابطه نزدیکی با شریعت دارند و به تعریف ودفاع از معتقدات و اصول دین اسلام می پردازند. البته متکلمی چون غزالی درباره زیبایی هم مطالبی به رشته تحریر درآورده است. حتی برخی چهره های شاخص علم فقه نظیر بهاءالدین عاملی،باغ های زیبایی ساخته اند.اما رسالات موجود در زمینه علم کلام و فقه،به واسطه طرح تبیین مسایل هنر و زیبایی شناسی اسلامی نیست که شهرت دارند. افزون برآن،بسیاری از بزرگ ترین شاهکارهای هنر اسلامی پیش ازآنکه این علوم شکل مدون منسجم بگیرند و آثاری که امروزه آنها راآثار موثق و معتبر در این عرصه ها می نامیم نوشته شوند،خلق شده اند.

پس برای یافتن سرچشمه هنر اسلامی باید به باطن دین اسلام که در طریقت مستتر بوده وحقیقت آنرا روشن ساخته است رجوع کرد.این وجه درونی به نحو انفکاک ناپذیری با معنویت اسلامی پیوند دارد. واژه معادل (اسپریچولیتی) در زبانهای اسلامی «روحانیت» یا معنویت است که از واژه «روح» یا «معنا»مشتق می شود.در هر دو مورد خود واژه ها بطور ضمنی بر امر باطنی یا درونی دلالت دارند در واقع،در وجه باطنی یا درونی سنت اسلامی است که سرچشمه هنر اسلامی را باید پیدا کردو به منبع فیاضی رسیدکه خالق این هنرو حافظ آن در طول قرون و اعصار بوده و وحدت خیره کننده و وجه باطنی شکرامیز این هنر را ممکن می سازد

هنر اسلامی بدون این دو سرچشمه و منشأ یکی قرآن و دیگری برکت نبوی به عرصه وجود پا نمی نهاد. هنر اسلامی فقط ازآن رو اسلامی نیست که مسلمانان موجد آن بودند،بلکه این هنر همچون شریعت و طریقت،از الهام اسلام نشأت میگیرد. این هنر حقایق درونی الهام اسلامی را در جهان شکل ها متبلور می کند و چون از وجه باطنی اسلامی ناشی میشود،انسان را به خلوت درونی الهام الهی رهنمون میسازد. هنر اسلامی از نظر پیدایش،ثمره روحانیت اسلامی و از نظر شناخت مبدأ یا بازگشت به آن،نوعی یاور،مکمل و حامی حیات معنوی است.

هنر اسلامی نتیجه تجلی وحدت در ساحت کثرت است. این هنر به شیوه ای خیره کننده،وحدت اصلی الهی،وابستگی همه چیز به خدای یگانه،فناپذیری جهان و کیفیات مثبت وجود عالم هستی یا آفرینش را نشان می

دهد. خلقتی که خداوند در قرآن درباره آن می فرماید: «**ربّنا ما خَلَقَت هذا باطلا**» (این دستگاه باعظمت را بیهوده نیافریدی.)(آل عمران،آیه ۱۹۱). این هنر حقایق واکنشهای مثالی را در قالب نظام مادی که حواس انسان بی واسطه قادر به درک آن آشکار می کند، و لذا نردبانی است برای سفر روح از عرصه جهان دیدنی و شنیدنی به عالم «غیب»که «سکوت» ورای تمام اصوات نیز هست..

هنر اسلامی به شیوه ای بیواسطه از روحانیت اسلامی سرچشمه میگیردو البته در عین حال متاثر از ویژگی های مشخص محل ظهور الهام قرآنی،یعنی جامعه سامی و کوچ نشین است که اسلام به ویژگی های مثبت آن تعمیم بخشید.اما پیوند با ظاهر الهام اسلامی چیزی از بار این حقیقت نمی کاهد که منشأ این هنر در محتوای درونی و وجه روحانی اسلامی نهفته است.آنان که در طول اعصار موفق به خلق اشیاء هنری اسلامی شدند،یا با بهره گیری از امکاناتی که الهام اسلامی و بویژه برکت محمدی در اختیارشان نهاده بود توانستند شهودی از آن جهان مثالی را فراچنگ آورند، یا در محضر کسانی که چنین شهود وبصیرتی داشتند آموزش دیدند،زیرا سرشت فرافردی هنر اسلامی نمی توانست صرفا براساس الهام یا خلاقیت فردی به ظهور رسد. تنها امر کلی و جهانی است که می تواند اثر کلی و جهانی به وجود آورد. اگر هنر اسلامی به خلوت درونی سنت اسلامی راه می برد،از آن روست که این هنر پیامی است ازهمان خلوت درون برای آنان که می توانند این پیام رهایی بخش را بشنوند و نیز برای آنکه فضای آرام و متعادل،همساز با سرشت اسلام،برای جامعه در کلیت آن فراهم شود؛فضایی که در آن انسان به هر سو روی آورد،یاد خداوند در ضمیر او پیدا شود.آیا قرآن تصریح نمی کند: «پس به هر طرف رو کنید،به سوی خدا روی آورده اید.»(بقره،آیه ۱۱۵)

هنر اسلامی مبتنی بر معرفتی است که خود سرشت روحانی دارد. معرفتی که استادان سنتی هنر اسلامی آن را «حکمت» نام نهاده اند.چون در سنت اسلامی،با صیغه عرفانی روحانیت آن،خردمندی و روحانیت از هم جدایی ناپذیرند و وجوه مختلف یک حقیقت به حساب می آیند، حکمتی که هنر اسلامی برآن استوار است چیزی جز جنبه خردمندانه خود روحانیت اسلامی نیست

هنر اسلامی مقلد اشکال ظاهری طبیعت نیست،بلکه اصول اساسی آن را متجلی می کند. این هنر بر پایه علمی استوار است که نه ثمره استدلال و نه تجربه گرایی است،بلکه مبتنی بر«علم مقدسی» است که حصول آن صرفا به واسطه ابزاری که سنت در اختیار می نهد،میسر می گردد. پس تصادفی نیست که هروقت و هرکجا هنر اسلامی به اوج خلاقیت و کمال دست یافته،جریان فکری –یا معنوی– سنت اسلامی با قدرت و سرزندگی خاصی حضور داشته است. و برعکس،همین ارتباط خود دلیلی است برای درک این مسئله که چرا هر وقت وجه روحانی اسلام دستخوش زوال شده یا غایب گشته،از کیفیت هنر اسلامی هم کاسته شده است. درباره جهان معاصر باید گفت همان قدر که روحانیت و تفکرکه در واقع نیروی حیات هنر اسلامی را تامین میکند،مورد غفلت قرار گرفته،به همان اندازه این هنر نابود شده است.

سرانجام در بحث از ارتباط میان هنرو معنویت اسلامی،باید به نقش حامیان این هنر نیز اشاره ای بشود،چون در اغلب موارد،خوانندگان غربی امر معنوی را در چهارچوب تناقض میان امر قدسی و دنیوی (عرفی)،که مشخصه اصلی تمدن غربی است،درک میکنند. برخی از این خوانندگان احتمالا خواهند پرسید اگر بین هنر و معنویت اسلامی چنین رابطه ای هست،چرا برخی از قالب های هنر اسلامی هرگز از حمایت مقامات مذهبی یا مسجد بهره مند نبوده و فقط به حمایت دربار،طبقات حاکم،یا تجار و بازرگانان،که معمولا در تاریخ اروپا با امور دنیوی سروکار

دارند،پشتگرم بوده اند.در پاسخ به این پرسش ابتدا باید به این نکته اشاره کرد که در اسلام چنین دوگانگی و تعارضی میان دین و دنیا به گونه ای که درغرب به آن قائل هستند،وجود ندارد.قدرت ها یا عناصر به اصطلاح دنیوی در جامعه سنتی اسلامی،همواره در چهارچوب فراگیر شریعت الهی همانقدر اهمیت مذهبی داشته اند که عناصر مذهبی به معنی اخصّ کلمه. درثانی،در مسئله حمایت،کاربرد و وظیفه این هنرها،رابطه ظریف تری نهفته است،رابطه ای مبتنی بر نقش تکمیلی متقابل میان آنچه اجمالا می تواند«مسجد» و «دربار»خوانده شود.

هرچه در باب اهمیت هنر اسلامی بیشتر غور کنیم،به رابطه بسیار عمیق میان این هنر و معنویت اسلامی بیشتر پی میبریم؛هنر سنتی اسلامی چه با حمایت مسجد پدید آمده باشد، چه دربار، چه توسط محققان مذهبی، شاهزادگان، بازرگانان بزرگ یا کشاورزان خرده پا بکار گرفته شده باشد، مخلوق الهامی بوده است که در نهایت از «برکت» محمدی سرچشمه گرفته است و به مدد حکمتی پدید آمده که در بطن قرآن کریم نهفته است. برای آنکه بتوانیم اهمیت هنر اسلامی را به تمامی درک کنیم، باید آگاه باشیم که این هنر جنبه ای از دین اسلام و تمثل حقایق الهی در ساحت مادی است ،تا انسان را بر بالهای زیبایی و شکوه رهایی بخش خود بنشاند و به جایگاه اصلی او،که همانا قرب الهی است،برساند.

از وحی قرآنی تا هنر اسلامی

ژان – لوئیس میکون

– پیام هنر اسلامی

اقرأ باسمِ ربّکَ الذّی خَلّقّ * خّلقّ الاِنسانَ مِن عّلّق * اِقرأ وِّ رّبّکَ الاَکرم * اّلّذی عّلّمَ بِالقّلَمِ * عّلّمَ الاِنسانَ ما لَم یَعلَم*

(سوره علق،۱-۴)

با همین خطاب ها،با همین فرمان اعلام شده از سوی جبرئیل امین به محمد رسول الله (ص) بود که وحی قرآنی چهارده قرن پیش در ۶۱۲ بعد از میلاد،ده سال پیش از هجرت،آغاز شد و همین خطاب که محمد را به خواندن(آن)با صدای بلند، به اعلام پیام الهی ترغیب کرد به نظر من،به عنوان پیش درآمدی برای گفتاری که موضوع بحث آن هنر اسلامی است،کاملا مناسب وبجا است.

دلیل این امر فقط آن نیست که این آیات قرآن نخستین آیاتی بودند که وحی شدند و بدین سان سرآغاز مخاطره ی عظیم اسلام محسوب می شوند، بلکه علاوه براین دلایل دقیقتری هم برای این موضوع وجود دارد،زیرا هنراسلامی از قبل همراه با همین نخستین کلمات کتاب قدسی،همراه با مطالبی که این کلمات بیان می کنند و همراه با قالبی که این کلمات از طریق آن به بیان آمده اند،حضور دارد.

این کلمات به صورتی که در زبان عربی بکار رفته اند،طنین کاملا دقیقی دارند. یعنی نیرویی ذاتی دارند،که از آن جمله با معانی اصلی ریشه های سه حرفی زیرو هم آوایی ها و تبدیل و تغییرهایی در حروف که آن ها موجب می شوند،مرتبط است:

خَلَقَ = خلق کردن و علَقَ = لخته شدن

قَرَأ = خواندن و قَلَم = قلم

عَلَمَ = دانستن ، درک کردن و باز هم قلم

خلاصه، قرآن،همانطور که از نامش مستفاد میشود،همان «خواندن» ،«قرائت»به معنای کامل کلمه است و عرضه شده است تا به طور کامل شنیده شود،درخاطر نگه داشته شود و به طور کامل تکرار گردد،ریشه نخستین هنر اسلامی را که همان قرائت قرآن است،در خود دارد. و ازآنجا که کلمات وحی خداوندی در یک «کتاب»گردآمده اند و مرکب از حروفی هستند که از قبل آنها را در حالت جنینی در اختیار داریم، دومین هنر اسلامی همان خطاطی است؛ هنری که آدمی از آغاز وحی آن را به نحوی خاص در درون خویش دارد،چراکه خداوند« نوشتن با قلم را به انسان آموخت» یعنی نوشتن با قلم نی، که با فروبردن آن در جوهر نشانه هایی قدسی را که به آدمی امکان دستیابی به معرفت را می دهند، نقش میکند.

قرائت قرآن، هنری که صدا و تکیه گردی های آیات قرآن رادر زمان متجلی می سازد؛ خطاطی، هنری که آواها را به صورت دیداری استنساخ وآن ها را در مکان تثبیت میکند...با این دو الگوی بیان خود را در همان سرچشمه ی هنر اسلامی می یابیم؛ سرچشمه ای که قرن های قرن همیشه اوقات منبع الهام هنرمندان اسلامی بوده است.

متخصصان هنر اسلامی معمولا ورودشان به موضوع از زاویه ای است که هم گاهشناختی و هم جغرافیایی است.آنها رشد و تکامل این هنر در طی زمان را به توصیف می کشند. اجزاء ابتکاری و عاریتی آن را مورد تحلیل قرار داده، خصوصیات آن آثار خلق شده در دوره های مختلف و در بخشهای مختلف جهان اسلام و در فضاهای گوناگون، به کارگیری آن در عرصه معماری، موسیقی، هنرهای صنعتی و تزیینی را خاطرنشان می شوند. بدیهی است که داشتن چنین رویکردی در چارچوب جستاری واحد که فقط می خواهد به احصاء یکنواخت داده ها بپردازد، و لزوما هم کاملا ناقص است، امکان پذیر نیست. به علاوه، با توجه به ماهیت تحلیلی این رویکرد، همیشه نمی توان ارزشهای ثابت(جاویدان) هنراسلامی را با خیال آسوده در آن طرح کرد. ارزش هایی که این هنرمی تواند به مدد آنها همه جا و در همه زمانها نسبت به خود وفادار بوده و از نوعی اصالت مسلم برخوردار شود.

به همین دلیل به نظر صاحب این قلم مهم است که هنر اسلامی از منظری مورد بررسی قرار بگیرد که نه تاریخی و نه توصیفی است،ولی بر چیزی مبتنی است که می توان از آن به «عالم معنوی»اسلام تعبیر کرد. بی شک این عالم،ملکِ طلق هنرمند به تنهایی نیست. این عالم که عالم پیام وحیانی است به هر مسلمانی تعلق دارد. ولی همینکه هنرمند در این عالم گام می نهد، اندیشه هایی که در سر دارد،به اشیاء مادی که به صورت دارایی مشترک جامعه در می آیند منتقل می گردند. به همین دلیل است که اگر خواسته باشیم در درک و فهم زبانی که محمل توصیف این

اندیشه هاست توفیق بیشتری داشته باشیم، باید معنای این اندیشه ها را بدانیم.
اتخاذ چنین رویکردی به هنر اسلامی، یعنی ورود به بحث درباره این هنر از طریق شارحان آن،به موجب یادآوری دیدارهای بی شمارم با هنرمندان سنتی از خاور دور جهان اسلام تا باختر دورآن،برایم آسان تر شده است. در همه جا آنان را مشابه یافتم: متواضع و صادق،معقول ومتقی،آگاه به ارزشهایی که متولی شان بودند و اغلب در شرایطی نامساعد برای زنده نگه داشتنشان تلاش می کردند. بنابراین در ادامه بحث در درجه اول منابع الهام آنها سپس ابزارهای بیانی را که مورد استفاده قرار داده اند و در نهایت برخی از آثاری را که خلق کرده اند مورد بررسی قرار خواهیم داد.

هنر - جزء مکمل زندگی مسلمانان

خداوند در قرآن،در بحث از انسان می فرماید: " و ما خلقت الجن و الانس الا لیعبدون" " و جن و انس را نیافریدیم جز برای آنکه مرا بپرستند" (ذاریات-آیه ۵۶) . به علاوه فرموده است: " لذکرالله اکبر" "یاد خدا بالاتر است"(عنکبوت،آیه۴۵)
بنابراین لازمه این کلام آن است که فلسفه وجودی آدمی،پرستش خدا است،و این مستلزم آن است که باید همه وجود آدمی عمل عبادت و ذکر در برابر صانعش باشد.
مفهوم ذکر،تذکیر،مفهومی مبنایی برای اسلام است.از قرآن به ذکرالله(یادخدا)تعبیر شده است.به علاوه این نام یکی از نام هایی است که به حضرت رسول داده شده است نه فقط بدلیل آنکه او امانتدار و ابلاغ کننده ی قرآن بود،بلکه علاوه بر این به دلیل آنکه رفتار،کلمات و تعالیمش -خلاصه همه آنچه سنت،سیره نبوی را تشکیل می دهد- حاکی ار آن است که پیامبر همواره پروردگارخویش را فرایاد می داشته و در نتیجه این ذکر دائم به حضرت او نزدیک بوده است.
این اشتغال وحتی می توان گفت این دل مشغولی شدید،به ذکر، یاد خداوند، فقط یکی از مؤلفه های کمال فردی نیست.علاوه بر این خمیرمایه محرک حیات اجتماعی وکمال هنری نیز هست.برای آنکه به یاد خدا باشیم،یاد خدا به همان صورت که مورد تاکید قرآن است،اغلب در واقع لازم است که اعضای جامعه اسلامی اسبابی فراهم کنند تا در تمامی لحظات زندگی- نه فقط در حین نمازهای آیینی- محیط زندگی شان از فضایی مناسب برای یاد خدا سرشارباشد. چنین فضایی باید زیبا و آرام باشد به طوری که نه فقط انسانها بلکه موجوداتی که به آنها برمیخوریم،خواه موجودات طبیعی و خواه موجودات مصنوعی،به موجبات و پشتوانه هایی برای ذکر مبدل شوند. در خصوص محیط بشری و اجتماعی،چنین فضایی از طریق شریعت،یعنی همان قانون دینی وحیانی مشتمل بر قواعد واجب الاطاعه برای همگان،تحقق یافته است.دراین شریعت باید پنج رکن اساسی را تشخیص داد:
شهادت به ایمان،نماز(پنج بار در روز)،روزه،صدقه دادن،زیارت. به برکت همین ها یک چهارچوب متشکل از الگوهای رفتاری تقدس یافته، که به همان اندازه که فردی است جمعی نیز هست،دردل جماعت " امت" تنیده شده است. در خصوص تاثیری که باید بر محیط مادی بخشیده شود،تا این محیط نیز بتواند آینه جهان روحانی شود.باید گفت دقیقا همین جا است که آدمی در حریم هنر،در حریم هنر قدسی وارد میشود؛هنری که به تعبیر آن خداوندگار اندیشه (میتر اپنسرو) معاصر فریتیوف شوان «اول از همه صورت دیداری و شنیداری وحی و سپس کسوت آیینی (عبادی)اجتناب ناپذیر آن نیز هست.»

وظیفه هنرمند ترجمه اصول اسلام به زبان زیبایی شناسی،به عبارت دیگر،انتقال دادن آنها به قالب صورت ها و مضامینی است که باید در ساختارها تجسم بیابند و در تزیین همه اشیاء از محراب ها و قصرها گرفته تا حقیرترین ابزارهای خانگی مورد استفاده واقع شوند.در حدیث آمده است که " الله جمیل و یحب الجمال" (خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد) که میتوان این حدیث را بنیاد نظری زیبایی شناسی اسلامی تلقی کرد.برطبق منظر اسلامی که تفوق حقوق خالق بر حقوق مخلوق را مورد تاکید قرار می دهد،خلاقیت هنری چیزی نیست مگر استعدادی که خداوند در آدمی نهاده تا او را در سلوک در راهی که به خدا می رسد یاری کند. بنابراین هنرمند فقط فردی در عداد بندگان خداوند است. او به هیچ طبقه استثنایی تعلق ندارد.او باید خود برای انکه در جامعه بهتر ایفای نقش کند از طریق خدمتی بی شائبه و بی طرفانه به شفاف ترین شارح ممکن برای سنتی که با آن موافق است،مبدل شود. رابطه ای که همیشه برای هنرمند مسلمان میان عمل به فضایل و کمال عمل حرفه ای موجود بوده است،از همین جاست.پیامبر می فرماید: «خداوند دوست دارد که اگرکاری انجام میدهید،آنرا به صورت تمام و کمال انجام دهید.» و میتوان اثبات کرد که این توصیه خصوصا از سوی هنرمندان اصناف واخوت های تمام دوران کلاسیک،که برای آنها میثاق صنعت گرانه یک قانون نامه حرفه ای معتبر ومتفق علیه محسوب میشده موبه مو مورد تبعیت قرارگرفته است.

دیگرویژگی خلاقیت هنری دراسلام این است که این هنر هرگز بی جهت بکار نرفته است و مراد ما از این تعبیر آن است که هنر اسلامی همیشه به غایاتی کاملا مشخص پاسخ میدهد.هنر اسلامی بر خلاف هنر غرب متجدد،هرگزتمایز میان هنر فرضا " ناب" یا " هنر برای هنر"و هنر منفعت طلبانه یا کاربردی راکه هنر نوع اول صرفا به ایجاد احساس زیبایی شناختی(استحسانی) می اندیشد و هنر نوع دوم صرفا نیاز مشخصی را برآورده می سازد،نمی شناخته است. درحقیقت هنر اسلامی همیشه "کارکردی" است،یعنی هنری مفید است. خوا ه این فایده، فایده ای معنوی باشد مانند آیات قرآنی حک شده بر سنتوری(معماری) یک آرامگاه یا دوخته شده بر پرده ای که خانه کعبه در مکه را می پوشاند و خواه این فایده درعین حال به مراتب متعدد تعلق داشته باشد مانند چلچراغ یا آبنمایی که با اسلیمی ها معرق کاری شده است.

شاید جالب توجه باشد که من مؤلف اصطلاحات هنرمند و صنعتگر را بدون هیچ تمایزی درمورد افرادی که باعث و بانی بیان هنری در اسلام بوده اند بکار می برم دلیل این امر آن است که در زبا ن عربی کلاسیک تنها یک واژه برای دلات بر انسانی که با دستانش عمل میکند وجود دارد و ان واژه "صانع" به معنای عامل یا سازنده است.به معنای کسی است که عامل به یک صناعت است و موظف به شاگردی در یک فن یا هنر به همان معنایی است که این واژه در دوران وسطی بکار می رفته است و در زبان عربی با همان فحوای قرون وسطایی از آن به فن تعبیر شده است. این معنا در این مثل معروف که " فن یا مهارت بدون معرفت"یعنی بدون حکمت هیچ است،به بیان آمد است،مثلی که هنرمندان(صنعتگران) مسلمان توانسته اند آن را از آن خویش سازند و تلویحاً میتوان گفت که بسیار خوب بود اگر فن مداران متجدد ما(غربیها) آن را مورد توجه قرار می دادند، بنابراین هنرمند به معنایی که ما امروزه آن را می شناسیم هنرمند همراه با سعی و تلاشش برای بیان فردی و موضع نسبتا حاشیه ای اش در جامعه در دنیای اسلامی سنتی که اینک موضوع بحث ما است،موجود نیست و به همین دلیل است که به اعتقاد من،استفاده از هریک از دواصطلاح "هنرمند" و "صنعتگر" نباید در این سیاق موجب هیچ گونه سوءتفاهم شود.

بی شک برخی صنایع ذاتا محصول هنری آشکار به بار نمی آورند.اما برخی متخصصان حرفه ای مانند دباغ ها(پوست پیراها) یعنی کسانی را که پوستها را پرداخته میکنند و به صورتی رنگین در می آورند،نمی توان ازآن

فرآیند تولید که محصول نهایی اش زین تشریفاتی یک فرش اثری هنری خواهد بود،منفک ساخت.از سوی دیگر برخی عوامل هنری مانند نغمه ها یا نشان ها و لباس هایی محلی مخصوصی که در ایام جشن یک صنف مورد استفاده قرار میگیرد تقریبا در همه موارد با رویه ی صنایع دستی سنتی مرتبط اندوسهم آنها در حیات فرهنگی جامعه اسلامی را نمی توان نادیده گرفت.

تولید هنری در اسلام دارای دو ویژگی اساسی است: اولا،این تولید هنری از منظر معنوی واخلاقی،اساسا از پیام قرآنی،ازارزشهای چیزی که این هنر می خواهد آن را به مرتبه صوری ترجمه(منتقل)کند،مأخوذ است. ثانیا،از منظر فنی،این هنر بر انتقال قواعد و رویه های ثابت از پدر به فرزند یا از استاد به شاگرد،مبتنی است. چنین انتقالی به هیچ وجه مستلزم تکرار راکد و قهری طرح های اولیه نیست. به عکس در اکثر موارد این انتقال یک منبع الهام ثابت برای هنرمندان و یک نوع ثبات در مرتبه فنی را تضمین کرده است که فضای مطلوب برای خلق شاهکارهای بی شماری را که به هیچ وجه تکراری نیستند فراهم آورده است.اگر در دیگر مواقع این قواعد باستانی در اثر بازآفرینی به نحوی تحلیل رفته باشند،باید در جایی دیگر غیر ازخود آنها در پی علت این انحطاط باشیم.

- زبان های صوری

زبان های مورد نیاز برای تکامل تمام و کمال شخصیت هنراسلامی نسبتا زمانی بسیار کوتاه بود.این زمان ۱۵۰ ساله غیرعادی پس از وفات پیامبر در سال دهم هجری یا ۶۳۲ میلادی)را شامل می شود و با گسترش صاعقه وار اسلام در عوالم آسیایی و مدیترانه ای و نیز با اولین دهه های استقرار خلافت عباسی در بغداد(۷۵۰بعد از میلاد)منطبق است.

این رشد نتیجه تماس با فرهنگ های قدیمی بوده است که با اسلام مواجه شدند و مغلوب آن گردیدند. فنون و گونه های هنری اجرا شده به دست تمدن های گوناگون،یونانی مآبی(و رومی- بیزانسی)،سریانی،ساسانی ایران و بین النهرین،قبطی مصر (همراه با میراث فرعونی آن) در اختیار اسلام قرار گرفتند. والبته لازم به ذکر نیست که در میان سنت های محلی بی شماری مانند سنت های بربرهای شمال افریقا یا گات های غربی اسپانیا که اسلام توانست آنها را در نوردد،همه در اختیار این دین قرار گرفت.

همه این عوامل در خدمت جامعه نوین قرارگرفت.اغلب صورت های اولیه آنها،لااقل در آغاز،دست ناخورده باقی ماند.و به دنبال آن گزینشی در مورد آنها صورت گرفت.که در این گزینش همانقدرکه خود هنرمندان نقش داشتند - هنرمندانی که بسیاری از آنها به اسلام گرویده و بنابراین مطیع معیارهای اخلاقی وزیبایی شناختی نوین بودند- نیازهای نوینی هم که باید هنر ازآن به بعد در برابر آنها تمکین میکرد،موثر بود. در میان این نیازها،نیازهای عبادی نقش برجسته ای ایفا کردندو در عرصه ی معماری دینی بود که هنر اسلامی برای اولین بار قوه و قابلیت خود برای تلفیق و یکپارچه ساختن سنت های هنری موجود از قبل و منطبق ساختن آنها با بصیرت و نیازهای خاص خود را آشکار ساخت.برای انکه نشان دهم این تکامل به چه معنا به وقوع پیوست،نمومه کلاسیک مسجداعظم دمشق رامثال خواهم زد که به دست امویان در قرن هفتم میلادی ساخته شد.در عین ساختن این مسجد از هنرمندان بیزانسی برای آیینه کاری نماهای محوطه و دیوارهای رواق با استفاده از یک سبک تزیین- با درختان انبوه و عناصر معماری که به صورتی واقع نما اجرا شده بود- و در بخش شرقی امپراطوری روم متداول بودو هنوز سنت طبیعت گرایانه یونان و روم را منعکس میساخت،دعوت به عمل آمد. واقعیت جالب توجه این است که مضامین طبیعت گرایانه از این دست

بعدها در بناهای تاریخی ظاهر نشده است،حال آنکه عناصر هندسی و نباتی همین کاشی ها- یعنی مارپیچ های مضاعف،آذین های گل سرخی و برگ ها و تاج گل ها- حفظ شده است و به زودی در تالیف و ترکیب های آراسته،تکامل یافته است.(مانند محراب قرطبه کمتر از یک قرن بعد)

در فضایی مشابه دیوارنگاره های "قصرهای بادیه" یعنی همان دارالحکومه هایی که برای خلافت بنی امیه ساخته شد،حاوی تصاویر بی شماری از انسان ها از قبیل نوازندگان،رقاصان و شکارچیان بود که به سبک یونانی مآبی یا ساسانی اجرا شده بود.این هنر دیوار نگاره تصویری بطور نسبتا سریعی کنار گذاشته شدو میتوان گفت دیگر جز در مدل کوچک،که اندازه های آن بسیار کاهش یافته بود،ظاهر نشد.

می توان شاهد مثال های بسیاری دراین خصوص ذکر کرد.ولی چیزی که بیشتر ازهمه مورد اهتمام صاحب این قلم است،این است که ببینیم این گزینش بر طبق چه معیارهایی صورت گرفته است.

معیار اصلی به اعتقاد صاحب این قلم،نیرویی است که هر اثر هنری باید داشته باشد تا بتواند وحدت الهی(توحید)را یادآوری کند یعنی به نحوی از انحاء و در همه موارد تفهیم کند که نباید توجه و حواس بیننده آنقدر پرت شود که اسیر ظواهر توهمی گردد.هنر باید روح را یاری دهد تا امور ذاتی را کانون توجه خویش سازد و به سوی امور عارضی و ناپایدار میل نکند.

به علاوه دلیل عمیق نفی وانکار بیان تصویری در هنر اسلامی، همین دغدغه است. این نفی و انکار بر نهی شرعی که درقرآن درج شده باشد،مبتنی نیست. بلکه بیانگر نفرت از این است که ببینیم انسان در آرزوی تقلید از صور طبیعی،خود را بر جای خدا نشانده است. کاملا به عکس، این عمل خلاقانه ی هنرمند در ذات خود نکوهیده نیست. زیرا خداوند در قرآن از مثال سفالگری که گل را شکل می دهد،برای توصیف عمل خلاقانه خویش استفاده می کند : «خلق الانسان من صلصال کالفخار»،« انسان را از گل خشکیده ای سفال مانند،آفرید.»(الرحمن-۱۴)

ولی چنین عملی این مخاطره را به همراه دارد که ممکن است درانسان هنرمند این توهم را ایجاد کند که او خود چیزی را به خلقت افزوده است.و وسوسه ی غرور از همین ناشی می شود،چیزی که در اسلام از جمله بدترین همه گناهان به حساب آمده،چراکه می تواند مخلوق را در مرتبه خالق قرار دهد یا به بیان دیگر نظیر یا شریکی را به خدا نسبت دهد.همچنین هنر تصویری ممکن است این تاثیررا بر روی ناظر داشته باشدکه او را به تحسین و تمجید نابغه بشری ای وادارد که بجای آنکه در اثر هنری اش غنای نامتناهی حضرت پروردگارش را آشکار سازد،پروردگارش که مُثل اعلای همه موجودات را آفریده، فقط نحوه ی بازآفرینی یک درخت،یک گل یا جسم بشری را فراگرفته است.

ترجیح نظام بند هنراسلامی در خصوص صور خطی غیرمتشخص که بنیادی هندسی یا ریاضی دارد،از همین جا است.درمورد صور مأخوذ از دو رشته "ارائه شده"از سوی وحی الهی،یعنی در مورد قرائت و خوشنویسی نیز چنین وضعیتی وجود دارد.

قرائت قرآن،هنر قدسی به معنای کامل کلمه است.هفت شیوه رسمی قرائت وجود دارد و برای آموختن هر یک ازآنها سال ها شاگردی لازم است.جلوه های متعدد حیات دینی،مانند اذان،ذکرآیینی مناجات-اوراد،احزاب- وترنم مولودیات(اذکاری در ستایش پیامبر اسلام)و اشعارعرفانی،از همین هنر قرائت گرفته شده است. چیزی که به همین پایه از اهمیت است،تاثیر قرائت قرآن بر کل موسیقی عربی یعنی موسیقی سازی است - خواه این تاثیر به موسیقی دینی مربوط شود- یعنی آن گونه موسیقی که در نشست اخوت های عرفانی اجرا شده است - و خواه به موسیقی ناسوتی ارتباط پیدا کند،مضافا این مرزبندی میان این دو نوع موسیقی اغلب دشوار بوده است.

در مورد خوشنویسی باید گفت،وظیفه این هنر آن است که جمال جاودانی قرآن را ملموس و محسوس سازد. این هنر،پس از آنکه حدود بیست سال بعد از رحلت پیامبر در خدمت تثبیت روایتی کامل و قطعی از قرآن قرار گرفت،همواره این متن را ترویج کرده و برای سبک و صورت های نوشتاری،کیفیاتی زیبایی شناختی پدید آورده که حتی تحسین غیرمسلمان را نیز نسبت به خود برانگیخته اند.

هردست خطی در بازی با صور،ابعاد و تناسب های حروف،به طور اخص،برخی از صفات الهی را برجسته می سازد.مثلا جلال ،قهرو تعالی الهی از طریق خطوط عمودی،بخصوص خط " الف"مطرح شده است که رمز وحدت(توحید)مبدأ متعالی است و نقش و نشان خویش را بر اوزان (ضرب آهنگهای)گفتاربرجای میگذارد.جمال،رأفت و حلول ازطریق خطوط افقی به بیان آمده است که در زیرو زِبَر آنها نشانه ها و حرکاتی مانند نت های یک پارتیتور موسیقیایی نوشته می شود.کمال و وفور(غنا)از طریق اشکال مدور،مانند نون در سبک مغرب عربی بیان شده است.

صورت حروف عربی،ماهیت قدسی آنها- بالاتر از همه در نخستین استنساخ های قرآن-و تناسب هایی که همه رئوس کلی آنها راسامان می دهد،ما را به دیگر شیوه بیان هنری می کشاند که یقینا اعراب مستعد آن بوده اند و اسلام نیز موجبات شکوفایی استثنایی آن را فراهم آورده است.منظور از این هنر،زبان اشکال و صور هندسی است که زبان اعداد نیز بدان پیوند یافته اند.

هنرمندان مسلمان توانستند با کمک هندسه مفاهیمی آن همه متعالی و انتزاعی مانند مفهوم تجلی،یعنی تجلی ذات الهی در کثرت مراتب وجود را به گونه ای بصری(دیداری)تصویر کند.همه فلسفه طرح اسلیمی و نقش توربافت،خواه گلدار باشد و خواه هندسی،آن گونه که در مورد طرح تزیین چند ضلعی دیده می شود،مبتنی بر مرکز همه جا حاضری است که خود را هرجا و هرزمان بخواهد،متجلی میسازد بی آنکه بدین وسیله به هیچ وجه در ذات آن،تغییر یا زیادت و نقصانی بیاید.انفجار ستاره ها برطاق یک گنبد-خصوصا در مساجد ایران و ترکیه-تصویری از این نظریه است.درخصوص کتیبه های نقش توربافت که گرداگرد یک در یا محراب نقش شده یا در زیر یک سقف قرارگرفته یا حاشیه های یک فرش را تشکیل می دهند،باید گفت این کتیبه ها و نقشها،همانند سیر زمان که زندگی ما را نظام می بخشد،یادآور رشته ای هدایت کننده اند که همه عوالم و همه موجودات را هدایت و هماهنگ می کندو این رشته چیزی جز حضور الهی نیست.

هرچند درخصوص این موضوع می خواهم بگویم که طرح خطی اسلیمی ها و همراه با تغییراتی در مضامین مکمل هم در تقسیمات مکانی آن،بسیار به تصنیف موسیقیایی عربی که در آن هنرمند همه ی بازی پرسش و پاسخ ها را بدیهه سرایی میکند،کاملا نزدیک است.

همچنین تشابهی آگاهانه و عامدانه میان تقسیم مکانی که متاثراز شبکه ستاره های چندضلعی است و تقسیم زمانی که در بنیاد قرائت قرآن و نیز در بنیاد شعر عربی قرار گرفته،وجود دارد.هر شبکه چندضلعی برطبق یک طرح هندسی ساخته شده که با تقسیم دایره به اجزای مساوی آغاز می شود.بسته به اینکه دایره ابتدا به سه، چهار یا پنج قسمت تقسیم شده باشد،پایه موزون(ریتمیک)این شبکه مثلث متساوی الاضلاع،مربع یا پنج ضلعی(ستاره پنج پر)و نیز مضرب این اشکال یعنی شش ضلعی یادو مثلث درهم،هشت ضلعی یا ستاره هشت پرو...خواهد بود.معانی رمزی دقیقی به همه این اشکال و اعدادنسبت داده شده است.علم به آن معانی بخشی از تعلیم هنری سنتی است به همان صورتی که در نوشته های مختلف و ازآن جمله نامه های اخوان الصفاء،نوشته شده در قرن چهارم هجری(دهم

میلادی)،مورد تایید قرار گرفته است.این نامه ها اطلاعات ارزشمندی از هنرهاو دانش های آن دوران بدست می دهند.

- نتیجه گیری

امروزه در همه بخش های جهان اسلام،بسیاری از صنعت گران در حوزه صنایع دستی،به دلیل عدم پشتیبانی،از حرفه خویش دست میکشندو به عنوان کارگر در صنعت مدرن یا گاهی بعنوان کارمند صرف در یک سازمان مشغول بکار می شوند.آنها از ضرورت و بااکراه به این وضع تن میدهند،زیرا صنایع دستی آباءو اجدادی شان دیگر قادر به تامین معاش آنها و خانواده شان نیست.

در عالمی که به لحاظ ارزش های معنوی از قبل این همه فقیر شده است و در این عالم دنیای غرب مدت هاست که هنر قدسی اش را از دست داده است،آیا می توان بی تفاوت ماندو ناظر زوال فزاینده ی یک ابزار بیانی بی همتا بود؟ از آنجا که زبان هنر اسلامی دارای الهام فوق بشری است،این هنر درواقع بازتاب حقایق معنوی،حقیقت،در مواد شکل گرفته بدست انسان است. حقایقی که انسان نقش و نشان آنها را دریافت داشته است. هنرمند با قابل ادراک ساختن این حقایق آنها را بعنوان شواهدی بر مشیت الهی که در خصوص عالم ما اعمال شده است،برجای میگذارد.تمامی هنر اسلامی هم به لحاظ بناهای تاریخی پرآوازه اش و هم به لحاظ خلاقیت های معمولی ترش،شاهد بر حقانیت پیامی است که رسول خدا(ص) چهارده قرن پیش دریافت داشته است.علاوه براین،اثربخشی و سرزندگی این پیام در طول زمان ومکان را به کرسی اثبات می نشاند.و این هنر به موجب جمال اغنا کننده اش،کسانی را که با آن ارتباط می یابند،جذب خود میکند.

تیمور لنگ، آن ویرانگر برزگ،که بدون کمترین شفقتی قادربودساکنان شهرهایی تمام وکمال رانابودکند درعین حال از حافظان علم دین- علماءو فقها-و همچنین هنرمندان می گذشت، حتی همرمندان را به پایتخت حکومتش در سمرقند برای آراستن این شهر منتقل میساخت.

آیا باید گفت که دولتهای متجددبا همه تلاش و اشتیاقشان در پی فن آوری و رفاه، در مقام تخریب ارزشهای سنتی، مخرب تر از سپاهیان تیمور لنگ خواهند بود؟ ای کاش می توانستیم به این پرسش، پاسخ منفی بدهیم، بالاخص این که نمی توان گفت بهبود شرایط زندگی، مقتضی فدا کردن اصحاب صنایع دستی است.

برخی رهبران جامعه اسلامی، به نقشی که هنر اصیل، باید همچنان در معماری شهر اسلامی ایفا کند، هنوز وقوف دارند وامید است الگوی آنها در جهان اسلام دقیقا مورد تبعیت قرار بگیرد، به طوری که به موجب ثمراتی که همان آثار هنری اند، همچنان شاهد آن درختی باشیم که آن آثار را به بار آورده و به بلوغ رسانده است.

ارزش های جاویدان در هنر اسلامی

تیتوس بورکهارت

در مورد تکوین هنر اسلامی برمبنای عناصر موجود از قبل،عناصری که اصالتا بیزانسی،رومی،هندوو مغولی بوده اند،فراوان مطلب نوشته شده،ولی درباره ماهیت ونیروی چیزی که همه آن عناصرگوناگون را در قالب تالیفی منحصربه فرد جمع کرده،بسیار کم سخن رفته است. هیچ کس وحدت هنر اسلامی را چه در زمان و چه در

مکان،انکار نمیکند.این وحدت بسیار آشکارو بدیهی است،چه به نظاره مسجد قرطبه بنشینیم،چه به نظاره مدرسه بزرگ سمرقندو یا آرامگاه عارفی در مغرب یا در ترکمنستان چین،درهرحال چنان است که گویی نور واحد و یگانه ای از همه این آثار هنری ساطع شده است.پس،ماهیت این وحدت چیست؟ شریعت اسلام هیچ صورت هنری خاصی راتوصیه نمی کند.این شریعت صرفا حوزه ابراز و اظهار آن صورت ها را محدود می کند و این محدودیت ها در حد ذات خود خلاقانه نیستند. ازسوی دیگرانتساب این وحدت به " احساس دینی"صرف،کمااینکه اغلب دیده می شود،لااقل گمراه کننده است. یک احساس هرقدر هم نیرومند باشد،هرگز نمی تواند دنیایی از صور را به صورتی هماهنگ شکل دهد که در عین حال غنی و وزین،قاطع و دقیق باشد.اتفاقی نیست که وحدت و نظم هنراسلامی قوانین حاکم بربلورها را به ما یادآور شود.دراینجا چیزی وجود دارد که به وضوح فراتر از نیروی احساس صرف است.نیروی احساس که لزوما مبهم بوده وهمواره متغیر است.از این چیز به "شهود عقلی" تعبیر خواهیم کرد و در اینجا عقل را در معنای اصلی کلمه به عنوان قوه ای میگیریم که مستلزم شهود حقایق بی زمان است. معنای العقل در سنت اسلامی نیز همین است.ایمان کامل نیست،مگراینکه به نورعقل نورانیت یافته باشد،عقل که تنها همین قوه لوازم توحید یعنی عقیده به وحدت الهی را درک می کند.به همین صورت هنر اسلامی نیز جمال خود را ازحکمت می گیرد

تاریخ هنر که علمی متجددانه است،لاجرم هنراسلامی را به طریق تحلیلی محض(که در واقع)روش همه علوم متجدد است،مورد بحث قرار میدهد .بدین صورت که این هنر را به شرایط و موقعیتهای تاریخی تجزیه و تأویل میکند.چیزی که در یک هنر،لازمان است- وهنر قدسی مانند هنر اسلامی همیشه حاوی عنصری لازمان است- از حیطه چنین روشی بیرون می ماند. ممکن است اشکال شود که هر هنری مرکب از صورت ها است و ازآنجا که صورت محدود است، بنابراین ضرورتا محکوم زمان است. صورت ها نیز همانند همه پدیده های تاریخی نشو ونما دارند،انحطاط می یابند و می میرند. بنابراین علم هنر ضرورتا یک علم تاریخی است.ولی این فقط نیمی از حقیقت است: یک صورت هرچند محدود و در نتیجه محکوم به زمان است،ولی میتواند حامل چیزی لازمان باشد و به این اعتبار از چنبره شرایط تاریخی بگریزد و آن هم نه فقط در مقام حدوث و تکوین - که از جهتی متعلق به ساحت معنوی است- بلکه در مقام بقاء خود نیز،لااقل تا حدی این گونه باشد، زیرا برخی صورت ها به اعتبار معنای لازمان خویش،به رغم همه تحولات مادی و روانی یک عصر و درمقابل این تحولات باقی مانده اند.معنای سنت، درست همین است.

از سوی دیگر علم متجددانه تاریخ هنر،بیشتر معیارهای زیبایی شناختی خود را از هنریونانی کلاسیک یا از هنر مابعد قرون وسطایی گرفته است.این هنر به رغم تحولات اخیرآن،همواره فرد را خالق واقعی هنر دانسته است.از این دیدگاه یک اثر تا آنجا اثری هنری است که نقش ونشان نوعی فردیت را به بیان آورد.اما از منظر اسلامی،زیبایی اساسا جلوه ای از حقیقت کلی است.

بنابراین جای تعجب ندارد که علم متجدد در مقام بحث و بررسی هنراسلامی،اغلب در سرحد یک داوری سلبی متوقف میشود.این داوری منفی را دربسیاری از آثار عالمانه درباره هنر اسلامی،اگر هم نه در اکثریت غالب انها می یابیم.این آثار،ولو به درجات مختلف،کمابیش یکسانند.اغلب در این آثار می خوانیم که هنر اسلامی فقط در مرحله اولیه اش،خلاق بوده است.یعنی در حینی که میراث های اولیه رادر خود تلفیق کردو متحول ساخت و سپس هرچه بیشتر در قالب قواعد و قوانین عقیم جمود یافت. علاوه براین می خوانیم که این قواعد تفاوتها ی قومی امت های

مسلمان راکاملا مخفی نداشتند ولی با کمال تاسف ابتکار عمل فردی هنرمند را سرکوب کردند.اینگونه بنظر میرسد که همینکه هنر اسلامی در اثر تحریم دینی تصاویراز ساحتی به غایت حیاتی و عمیق محروم شد،راه تحقق چنین فرآیندی بسیار آسان تر شد.این داوری ها را درحادترین شکل آنها نقل کردیم و البته نیک می دانیم که کم اند افرادی از محققان اروپایی که باهمه آنها موافق باشند.مع الوصف خوب است که رودررو به این داوری های نظری بیافکنیم،زیرا به موجب همان محدودیت خود ناظر به دیدگاهی هستندکه واقعا با ماهیت هنر اسلامی منطبق است.

با آخرین مورد از انتقادات فوق الذکر،انتقادی که به تحریم دینی تصویر می پردازد،آغاز میکنیم. این تحریم دولایه است.از سویی تحریم قرآنی در خصوص بت پرستی را داریم که از منظر اسلامی کلی هرگونه تصویر دیداری از خداوند در قالب هر صورتی راشامل می شود. ذات خداوند ورای هر توصیفی،حتی در قالب کلمات است. از سویی دیگر گفته های پیامبر را داریم که بر طبق آنها اراده تقلید از فعل خالق از طریق تقلید از موجودات زنده و به خصوص انسان،خلاف ادب و حتی کفرآمیزآست. این دستور اخیر همیشه و همه جا به صورت اکید مراعات نشده.چراکه بیشتر به نیت افراد مربوط میشود تا به عمل آنها.در دنیای ایرانی و هندی به خصوص،گفته اند تصویری که دعوی تقلید از وجود واقعی را نداشته،بلکه چیزی بیش از اشاره ای به آن نباشد مجاز است.یکی از دلایل سبک غیرتوهمی مینیاتورهای ایرانی،نبود سایه و ژرف نما در آنها، همین است. اماهیچ مسجدی با تصاویر انسان انگارانه تزیین نشده است.

اگر با نگاهی سطحی به امور بنگریم،ممکن است وسوسه شویم که منظراسلامی را به منظر پیرایشگری که رمزپردازی رانادیده میگیرد . بنابراین همه هنر قدسی رابه عنوان یک بیان کاذب انکار دارد،تشبیه کنیم. رمزپردازی برتشابه میان مراتب مختلف وجود مبتنی است.ازآنجا که وجود مطلق یگانه است.(الوجود واحد) هرچیزی که از هستی بهره دارد یا موجود است،باید به نحوی منبع سرمدی خود رامنعکس سازد.اسلام به هیچ وجه این قانون را که قرآن آن را به زبان هزار استعاره بیان کرده است،نادیده نمی گیرد.یعنی این حقیقت که " ان من شیء الّا یسبح بحمده " (هیچ چیز نیست مگر این که درحال ستایش تسبیح او میگوید"(اسراء-۴۴)

پس به دلیل بی توجهی به ماهیت قدسی خلقت نیست که اسلام تصاویر بشری را تحریم می کند.به عکس به دلیل آن است که همانطور که قرآن میفرماید: انسان جانشین (خلیفه)خدا بر روی زمین است.پیامبر فرمود خدا آدم را "بر صورت خویش"(علی صورته)آفرید و صورت در این مورد به معنای شباهت کیفی است، زیرا انسان بهره مند از قوایی است که صفات"شخصی" هفت گانه خداوند،یعنی حیات،علم اراده،قدرت،سمع وبصر و کلام را منعکس سازد.

مقایسه میان رویکردهای اسلامی و مسیحی به تصویر انسان،مارا دربیان دقیق تر مطالب یاری خواهد کرد.هفتمین شورای تقریب مذاهب مسیحی،در واکنش به شمایل شکنی بیزانسی که کمابیش از نمونه اسلام متاثر بود،استفاده از شمایل ها را در مراسم عبادی با این استدلال توجیه کرد که خدا درحد ذات خویش غیرقابل توصیف است،ولی ازآنجا که کلمه (لوگوس)الهی ذات بشری به خود گرفت،در واقع صورت اولیه خویش را دوباره به خود ملحق کرد و آن را از جمال الهی سرشار ساخت. هنر با تصویر صورت بشری مسیح ما را به رازتجسم یادآور میشود.بی شک تقابل شدیدی میان این دیدگاه و دیدگاه اسلام وجود دارد،ولی درعین حال هردو دیدگاه ناظر به مبنای واحد یعنی ناظر به ماهیت خداگونه انسان اند.

در اینجا شایسته است ار یکی از ژرف ترین تبیین ها از رویکرد مسیحی به هنر یاد کنیم که از سوی عارف شهیر

محیی الدین ابن عربی، شیخ اکبر،مطرح شده است.ابن عربی در الفتوحات المکیه می نویسد : «رومیان هنر نقاشی را به کمال رسانیدند،زیرا برای ایشان ماهیت منحصر به فرد (فردانیه) سیدنا عیسی به صورتی که در تمثال او بیان شده است، اولین پشتوانه تمرکزبر توحید الهی است». همان طور که این بیان نشان میدهد نقش رمزی یک تمثال در حد ذات خود برای مسلمانان اهل شهود نامعقول نیست،هرچند که آنها، به تبعیت از شریعت قرآنی،همیشه استفاده از تصاویر مقدس را انکار خواهند کرد و بنابراین" تنزیه" (قیاس ناپذیری) را بر " تشبیه " ترجیح خواهند داد. به یک اعتبار،اولین مورد از این دو "جنبه" – یعنی قیاس ناپذیری یا تعالی الهی –حتی ماهیت خدا گونه انسان را در خود مستحیل می کند. در حقیقت این صفات کلی هفت گانه که " صورت " الهی آدم را تشکیل می دهند – یعنی صفات حیات، علم،اراده،قدرت،سمع،بصر و کلام – هیچ یک تن به تصویر بصری نمی دهند. یک تصویر نه حیات دارد،نه علم،نه قدرت و نه هیچ یک از این صفات فوق الذکر.

تصویر،انسان را به حدود جسمانی اش تنزل می دهد.این صفات هفتگانه هرچند که درانسان محدود هستند،ولی در واقع برطبق این حدیث قدسی که « ... من گوشی خواهم بود که با آن می شنود،من چشمی خواهم بود که با آن می بیند» و غیره،محمل های بالقوه حضورالهی اند. چیزی در انسان هست که هیچ ابزار طبیعی بیان،از عهده افاده و ارائه آن برنمی آید. قرآن می فرماید: «انا عرضنا الأمانـة علی سماوات و الارض و الجبال فأبین أن یحملنها و أشفقن منها و حملها الانسان»، «ما امانت (الهی وبار تکلیف) را بر آسمان ها و زمین و کوهها عرضه کردیم،پس از برداشتن آن سرباز زدند و از آن هراسناک شدند (ولی) انسان آن را برداشت»(احزاب–۷۲)

این امانت در انسان عادی، صرفا بالقوه است.این امانت در انسان کامل،در رسولان ،انبیاء و اولیاء بالفعل است.درآنها این حقیقت حتی از درون به برون فیضان می یابد و در تمامت ظاهر جسمانی ایشان می درخشد. هنراسلامی از بیم توهین به این امانت الهی در انسان،همیشه از به تصویر کشیدن رسولان،انبیاء و اولیاء شانه خالی می کند.

من مؤلف ترجیح می دهم که به جای تعبیر «شمایل شکنی اسلامی»، از «بی شمایلی اسلامی»استفاده کنم، زیرا نبود شمایل در اسلام صرفا نقش سلبی ندارد،بلکه نقش ایجابی نیز دارد.هنر اسلامی با طرد و حذف هرگونه تمثال انسان انگارانه، لااقل در حوزه های دینی،به آدمی کمک می کند تا تماما خودش باشد.و به جای آنکه روح خودش را به خارج از خویش فرافکنی کند،در مرکز وجودی خویش که در آن مرکز در آنِ واحد هم جانشین (خلیفه) و هم بنده(عبد)خداست،آرام بگیرد.هنراسلامی،در تمامت خود به ایجاد فضایی می اندیشد که به آدمی کمک کند تا کرامت ازلی(اولیه)خویش را محقق سازد.بنابراین از هرچیزی که بتواند حتی درحدی کاملا نسبی و موقتی، "بت" باشد،احتراز می جوید.هیچ چیز نباید میان انسان و حضور نامرئی خداوند،حائل شود..

مثلا هنر اسلامی خلاء می آفریند. در واقع این هنر همه القائات پریشان کننده و شهوانی عالم را حذف می کند و نظامی برجای آنها بنا می نهد که حاکی از تعادل،صلح وسلام است.با توجه به این،بی درنگ معلوم میشود که مقام و موضع معماری در اسلام،تاچه حد محوری است.هرچند پیامبر(ص) فوموده است که خداوند برامت وی منت نهاد و تمام بسیط زمین را به عنوان معبد در اختیار این امت قرار داد، ولی این معماری است که باید در نواحی پرجمعیت،شرایط خلوص و آرامش را که در دیگر نواحی از طریق طبیعت فراهم می شود،از نو ایجاد کند.در مورد جمال طبیعت بکر،طبیعت بکر که شبیه به نشان دست خالق است، باید گفت که این جمال در سطح دیگر،که به عقل بشری نزدیکتر و بنابراین به نحوی محدود تر است،ولی در عین حال از حاکمیت خودسرانه عواطف آزاد است،از طریق معماری محقق گشته است.

در یک مسجد،فرد مؤمن هرگز ناظر صرف نیست.گویی او در خانه خویش است،هرچند که دراینجا معنی عادی این کلمه مورد نظر نیست. وقتی او خود را با وضو تطهیر کرده و بدین وسیله از تغییرات عارضی رهایی یافته و سپس به تلاوت کلمات وحیانی قرآن مبادرت می کند،به صورت رمزی به "موقعیت" آدم البشر(ع) که در مرکز عالم قرار دارد،باز میگردد.براین اساس،همه معماران مسلمان سعی بر خلق فضایی داشته اند که کاملا متکی به خود بوده و در همه جا،در هر یک از طریق وسایطی متفاوت، با تفاوتی به اندازه تالار افقی ستون دار،مانند مسجد قدیمی مدینه یا گنبدهای متحدالمرکز ترکیه،به این هدف دست یافته اند.در هیچ یک از این فضاهای درونی ما احساس نمی کنیم که به جهت خاصی،خواه به جلو و خواه به بالا،کشیده میشویم.این فضاها به واسطه محدودیت های مکانی خود ما را تحت فشار قرار نمی دهند.به حق گفته اند که معماری یک مسجد،هرگونه تنشی میان آسمان و زمین را نفی میکند.

یک تالار بازیلیک مسیحی اساسا راهی است که از عالم خارج به میز عشاء ربانی اصلی کشیده می شود.یک گنبد مسیحی یا به آسمان صعود یا به میز عشاء ربانی نزول می کند. همه معماری کلیسا مومنان را یادآور به این میشود که حضور الهی از نان و شراب(عشاء ربانی)که بر میز عشاء ربانی قرار گرفته است،بسان نوری که در ظلمت بدرخشد،فیصان می یابد.مسجد هیچ مرکز عبادی ندارد محراب مسجد فقط حاکی از جهت مکه(قبله)است و حال آنکه همه نظم مکانی اش برای القای حضوری که تمامی ابعاد وجود مومنان رادر بر میگرد،ایجاد شده است.

بسیار آموزنده است که می بینیم چگونه معمار بزرگ ترک، سینان،بااقتباس طرح راهگشای ایاصوفیه،این طرح را بر طبق بصیرت اسلامی توسعه داد تا اینکه توانست به نظم کامل مسجد سلیمیه در ادرنه (در غرب ترکیه) دست پیدا کند. گنبد عظیم ایاصوفیه،به واسطه دو نیمه گنبد حمایت شده و بواسطه چندین و چند محراب کوچک توسعه یافته است. همه فضای درونی آن به معنای محور عبادی بسط یافته،بخش های مختلف آن در نوعی عظمت بی کران در هم آمیخته است. سینان، گنبد اصلی در ادرنه را بر روی یک هشت ضلعی متکی به دیوارهای مستقیم در جهات اصلی و محراب های قوسی شکل(طاقدار)در چهار جهت اریب بنا کرد و نوعی جوهر خوش تراش خلق کرد که لبه هایش نه ناهموار است و نه باریک.

وقتی معماران مسلمان برخی بازلیک های مسیحی را به مالکیت خویش درآوردند و بسط دادند،اغلب تغییراتی در نقشه درونی آنها ایجاد کردند،بطوری که طول آنها تبدیل به عرض شد. در اغلب موارد – و حتی علاوه بر این تغییرات – دریک مسجد فضای اصلی را،رواق ها دربرمیگیرد. این رواق ها برخلاف رواق هایی که شبستان یک کلیسای جامع را تشکیل می دهند،در جهتی واحد پیش نمی روند. این رواق ها حرکت مکان را متوقف می سازند، بی آنکه در آن مداخله کنند و بدین سان آدمی را دعوت به سکون می کنند.

معماران مسلمان عشق و اهتمام بسیاری را نثار صورت رواق ها کردند.تعجب ندارد که روق یا رواق اغلب مترادف با زیبا،خوش ترکیب و ناب است.هنر اروپایی عمدتا دو نوع رواق می شناسد: یکی رواق رومی که ساده،منطقی وایستاست و دیگری رواق به اصطلاح گوتیک که دارای حرکت صعودی است – واین رواق به صورت غیرمستقیم از هنر اسلامی اقتباس شده است. هنر اسلامی انواع بسیاری از رواق ها پدید آورده است که دوتای آنها بیشتر از همه معمول است: یکی رواق ایرانی به شکل ستون فقرات کشتی و دیگری رواق مغربی به شکل نعل اسب با نقطه ای کمابیش برجسته؛ هردو رواق،میان دو صفت فوق الذکر یعنی سکون و سبکی ایستا جمع می کنند.رواق ایرانی درآن واحد هم فراخ است و هم خوش ترکیب. و بی هیچ تقلایی بسان شعله ی آرام یک چراغ نفتی که از باد

وباران در امان باشد،صعود می کند.
در مورد رواق مغربی باید گفت عرض زیاده از حد آن، بواسطه ی یک چهارچوب مستطیل شکلی،یعنی نوعی جمع میان ثبات و وسعت (فراوانی) متوازن شده است.در رواق نوعی تنفس بدون جنبش وجود دارد،و این تصویری از فضایی است که به موجب نوعی فیضان سعادت به درون بسط می یابد.به تعبیر قرآن کریم " الم نشرح لک صدرک" (آیا برای تو سینه ات را نگشاده ایم)
یک رواق ساده،که با رعایت تناسب های صحیح،ساخته شده باشد،این فضل را دارد که مکان را از واقعیتی کمّی محض به واقعیتی کیفی مبدل می سازد. فضای کیفی، دیگرامتداد صرف نیست. این فضا بسان یک حالت وجود(وَجد)تجربه می شود.بدینسان معماری سنتی راه کشف و شهود را تسهیل می کند.
میان معماری مسجد و معماری خانه شخصی یک مسلمان تفاوت در نقشه وجود دارد،ولی تفاوت در سبک موجود نیست،زیرا هر محل سکونت مسلمانان،محل عبادت است: همان مناسک در اینجا نیز همانند مسجد انجام میشود.بطور کلی حیات اسلامی به حوزه مقدس و دنیوی (ناسوتی)تجزیه نشده است،درست همانطور که اجتماع آنان به روحانیون منصوب به این مقام و مردم عادی تقسیم نمیشود: هر مسلمانی که از سلامت نفس و اخلاق برخوردار باشد،می تواند وظایف امام(پیشوای در عبادت) را به عهده بگیرد. این وحدت زندگی،خود را از طریق انسجام و همگنی زمینه اش،آشکار می سازد.این زمینه،خواه اندرونی یک مسجد باشد و خواه اندرونی یک منزل شخصی،قانون و قاعده اش تعادل،سکون و خلوص است.تزیینات آن هرگز نباید با مفهوم فقر در تناقض قرار بگیرد. در واقع آرایه بندی در معماری اسلامی،به اعتبار آهنگ و انتظام خود،به ایجاد خلاء کمک می کند،بدین صورت که بدنه ی نسخته دیوار و ستون ها را از میان برمی دارد و بدین سان تاثیر سطوح بزرگ سپید را که این همه در اندرونی های مسلمانان شاخص است،افزایش دهد.
در مورد خانه یک مسلمان سنتی،کمااینکه در مورد مساجد نیز دیده میشود،چنین است که کسی در کف آن با کفش راه نمی رود و اتاق ها نیز پر از صندلی نیست.
وقتی لباس هایی پوشیده می شود که دیگر منطبق با آیین های توصیه شده نیست،بخش عظیمی از وحدت حیات اسلامی از دست میرود.در حقیقت لباس محلی بخشی از چهارچوبی است که هنراسلامی برای اسلام ایجاد کرده و این هنر پوشش دست کمی از هنرهای اسلامی ندارد. همانطور که قرآن کریم امر می فرماید : " یا بنی آدم خذوا و زینتکم عند کل مسجد" (ای فرزندان آدم جامه ی خویش را در هر نمازی برگیرید) (اعراف،۳۱).
در لباس مردانه سنتی تنوع بسیاری مشهود است ولی همیشه این لباس بیانگر نقشی است که اسلام به مرد داده است یعنی این نقش که جانشین و بنده خدا باشد. بنابراین چنین لباسی در عین حال متین و وزین است.حتی می توان گفت این لباس شاهانه و فقیرانه است.این لباس طبیعت حیوانی مرد را می پوشاند، حالات(وَجَنات)اورا بالا برده و حرکات او را وزانت میبخشد و حالات مختلف در نماز را آسان می سازد.به عکس،لباس اروپایی متجدد،هرچندکه می خواهد مرد را از قید بندگی آزاد سازد،ولی در حقیقت شأن ازلی او را نفی می کند.
دیدیم که طرد و حذف تصاویر از هنر اسلامی،که در ممالک سنی شدیدتر از ممالک شیعی بوده است، معنای ایجابی حتی در مرتبه ی هنر دارد،به این اعتبار که شأنی راکه در دیگر مذاهب به تصویر انسان اختصاص یافته است،به خود انسان بازمیگرداند. ثبات و سکونی که به دلیل آن برهنر اسلامی خرده گرفته اند،به معنای خاص با نبود تصاویر ارتباط می یابد،زیرا انسان از طریق ایجاد تصاویری از خویش تغییر می کند. او روح خویش را در قالب الگویی که

خود شکل داده است،فرامی افکند و بدین سان بر خودش تاثیر می نهد تا این که درصدد تغییر دادن تصویری که از خویش ساخته،برمی آید، واین به نوبه خود واکنشی را در او موجب خواهد شد و این سیر همینطور در سلسله ای بی پایان جریان می یابد که نمونه اش را در هنر اروپایی از دوران به اصطلاح رنسانس(نوزایی) به بعد،یعنی از زمانی که نقش رمزی محض تصویر به فراموشی سپرده شده است،می توان دید.معمولا قواعد سنتی هنرقدسی،این هنر را از فروافتادن در سیر تغییر حفظ کرده است. اما،استفاده از تصاویر انسان وارانگارانه،همیشه شکننده است،زیرا انسان مایل است به رغم همه تحریم های شرعی،محدودیت های روانی خاص خویش را به تصویری که شکل می دهد،منتقل سازد و دیریا زود علیه آن می شورد واین شورش نه فقط علیه خود آن تصویر،بلکه علاوه براین علیه چیزی است که مصداق ومدلول آن محسوب می شود. شیوع همه گیر کفرو توهین به مقدسات که وصف بارز برخی ادوار تاریخ اروپا است بدون وجود هنر دینی انسان وارانگارانه (تشبیهی) و زوال و انحطاط بالفعل این هنر قابل تصور نیست.اسلام ریشه این مسأله را از اصل زده است. اسلام نه تنها از این لحاظ بلکه از لحاظ های دیگر نیز خود راآخرین دین معرفی میکند.این " ثبات وسکون" هنر اسلامی که مورد انتقاد است،در واقع همان نبودهر گونه محرک ذهنی در این هنر است.

هنر اسلامی هنری است که به مسائل روانی اهتمام ندارد وفقط عواملی را که در همه اعصار معتبر است حفظ می کند.

دلیل رشد خارق العاده تزیین هندسی در هنراسلامی همین است.برخی تلاش کرده اند این رشد را برمبنای این واقعیت تبیین کنند که تلاش و تحریم تصاویر در اسلام خلأیی ایجاد کرد که باید این خلأ از طریق نوع دیگری از هنر پرمی شد.ولی چنین تلاش هایی نتیجه بخش نیست.طرح اسلیمی جبران مافات تصاویر نیست.بلکه طرح های اسلیمی ضد تصاویر و درست به معنای نفی و انکار هنر تصویری است.این تزیین اسلیمی با تبدیل سطح صاف به نسیجی از رنگ ها یا به امواجی از نورها و سایه ها،مارا مانع ازآن میشود که بر صورت خاصی که "مَنَم" میزند میگوید،آنگونه که یک تصویر "منم میزند" ثابت بمانیم.مرکز یک اسلیمی همه جا هست و هیچ جا نیست.به دنبال هر اثباتی سلب می آید و به دنبال هر سلبی اثبات.

دوگونه طرح اسلیمی معمول داریم، یکی ار این دو نوعی درهم پیچیدگی هندسی است که از کثیری از ستاره های هندسی ساخته شده است. ستاره هایی که شعاع آنها در یک الگوی پیچیده و بی پایان به هم پیوسته است.این طرح اسلیمی برجسته ترین رمز آن مقام مکاشفه نفس است که " وحدت در کثرت و کثرت در وحدت" (الوحدۀ فی الکثیرۀ و الکثرۀ فی الوحدۀ) را تصور می کند.

این طرح اسلیمی که معمولا به این نام خوانده شده است،از انگیزه های نباتی پدید آمده و سبک و سیاق هنری پیدا کرده تا جایی که هرگونه شباهت به طبیعت را از دست داده است و فقط از قوانین وزن تبعیت می کند.این طرح نوعی طراحی واقعی وزن ها است،هرخط در مراحل مکمل هم پیچ و تاب می خورد و هرسطحی سطح معکوس مکمل خود را دارد. این طرح اسلیمی در عین حال منطقی و موزون،ریاضی و آهنگین (چشم نواز)است و این امر برای روح اسلام به لحاظ تعادلی که میان عشق و متانت عقلی ایجاد می کند، حائز بیشترین اهمیت است.

در چنین هنری فردیت هنرمند ضرورتا ناپدید می شود،البته بی آنکه سرور خلاقیت او کاهش یافته باشد. این هنرحقیقتا کمتراحساسی (شهوانی)و بیشتر کشف و شهودی(مکاشفه ای)است.سرکوب هرگونه سرور خلاقیت، فقط حق انحصاری صنعت متجدد است. در مورد هنر سنتی باید گفت: حتی در سطح صنایع دستی، زیبایی این هنر لذت

ژرفی را که در ان مندرج است، اثبات می کند.
به علاوه خصلت کلی تزیین هندسی – که عناصر اصلی آن،خواه در یک نمد(قالیچه) بدوی ظاهر شود و خواه دریک تزیین شهری مهذب،یکسان است – کاملا با ماهیت کلی اسلام که چادرنشینان بادیه را با دانشمندان شهرنشین و دوران اخیر ما را با زمانه ی ابراهیم نبی متحد می سازد، منطبق اند.
با توجه به مطالبی که تا اینجا گفته شد، بطور ضمنی به انتقادات برخی منتقدان هنر اسلامی که در آغاز سخن آوردیم، پاسخ داده می شود. با این حال باید توضیح دهیم که مفهوم هنر در تفکر اسلامی چیست؟ از این منظر هنر هرگز نمی تواند از یک صناعت به عنوان بنیاد مادی اش و از یک علم که به صورت منظم (نسل اندر نسل) منتقل می گردد،منفک باشد. هنر (فن)در معنای خاص خود هم از صناعت و هم از علم بهره دارد. به علاوه این علم که هنر ازآن بهره دارد فقط تعلیمی عقلی نیست، بلکه علاوه برآن جلوه حکمتی است که امور را به مبادی کلی شان پیوند می دهد.
پیامبر اسلام فرمود: " ان الله کتب الاحسان علی کل شیء" ، (خداوند امر فرموده است که هرچیزی باید در حد کمال انجام شود)و میتوان این سخن را اینگونه ترجمه کرد که " ... باید به صورت زیبا انجام شود". کمال و جمال یک چیز،در حمد و ثنای آن در حق خداوند نهفته است.به عبارتی ،یک شیء تا به آن حد که یکی از صفات الهی را منعکس می کند، کامل یا جمیل است. باری ما نمی توانیم کمال را در چیزی تشخیص دهیم مگر اینکه بدانیم چگونه آن چیز می تواند آینه تجلی خداوند باشد.
اگر معماری را به عنوان یک نمونه در نظر بگیریم،میبینیم که بنیاد مادی آن صنعت بنّا است،درحالیکه علم مورد استفاده در این هنر،مهندسی است. برای مثال در معماری سنتی،برخلاف مهندسی دوران تجدد،هندسه به ابعاد کم وبیش کمّی اش محدود نشده است.این معماری جنبه ای کیفی نیز دارد که خود را در قوانین تناسب که وحدت تقریبا غیرقابل تقلید(بی همتا) بِنا مولود آن است، نمایان می سازد.قوانین تناسب طبق مرسوم بر تقسیم دایره از طریق اشکال منظم احاطه شده، مبتنی است.بدین سان تمامی ابعاد یک بنا در نهایت از دایره مأخوذ است که رمز آشکار وحدت وجود است و همه امکانات وجود را در خود دارد. چه بسیار گنبدها با پایه های چند ضلعی و چه بسیار طاق های مرکب از قوس های مکمل وجود دارد که یادآور این رمزپردازی اند! با ملاحظه سلسله مراتب درونی هنر،که برپایه صناعت،علم و حکمت کشفی مبتنی است،به آسانی می توان دریافت که یک هنرسنتی ممکن است یا از بالا یا از پایین تخریب شود. هنر مسیحی به موجب از دست رفتن اصول معنوی اش انحطاط یافته است. هنر اسلامی به دلیل ویرانی صنایع دستی سنتی،به تدریج در حال ویرانی است.
عمدتا درباره معماری ، با توجه به نقش محوری آن در جهان اسلام سخن گفته ایم. در حقیقت ابن خلدون بیشتر هنرهای فرعی مانند درودگری،منبت کاری،تراش چوب،گچ بری،کاشی سفالی،نقاشی تزیینی و حتی قالی بافی را که آن همه در جهان اسلام شاخص اند،با معماری مرتبط می سازد.حتی خوشنویسی می تواند در قالب کتیبه های تزیینی با معماری ارتباط پیدا کند.اما، خوشنویسی عربی، درحد ذات خود یک هنر فرعی نیست. ازآنجا که این هنر برای کتابت قرآن مورد استفاده قرار می گیرد، بالاترین مرتبه را در میان همه هنرهای اسلامی به خود اختصاص می دهد.
بحث درباره همه هنرهای اسلامی از حوصله این نوشتار خارج است. کافی است دو قطب متضاد هنربصری را مورد بحث قرار دهیم: یعنی دو قطب معماری و خوشنویسی. اولین مورد از این دو،هنری است که بیشترین وابستگی را

به شرایط مادی دارد، حال آنکه قطب دوم از این لحاظ بیشتر از هر هنر دیگری آزاد است. مع الوصف این هنر تحت سیطره قواعدی سرسخت در خصوص صورت های مشخص حروف، تناسب ها،اتصال وزن و انتخاب سبک قرار داد. از سوی دیگر تالیف های ممکن میان حروف تقریبا نامحدود است و سبک های آن از سبک راست خط کوفی تا سیال ترین سبک نسخی خطی متغیر است.جمع میان نهایت قاعده مندی و نهایت آزادی، خصلت های شاهانه ای به خوشنویسی عربی می بخشد.در هیچ هنر بصری دیگری، روح اسلام عیان تر ازاین دمیده نمی شود.

وفور کتیبه های قرآنی بر دیوارهای مساجد و دیگر بناها یادآور این واقعیت است که کل حیات اسلامی با نقل قول هایی از قرآن درهم تنیده است و ذکر(تلاوت) قرآن و نیز ادعیه،اوراد و اذکار مأخوذ از قرآن،پشتوانه معنوی این زندگی است.اگر بتوان تأ ثیر صادراز قرآن را ارتعاش معنوی خواند و من واژه ای بهتر برای این معنا نمی یابم،زیرا آن تاثیر در آن واحد هم ماهیتی معنوی دارد وهم ماهیتی شنیداری. به حق می توان گفت همه هنراسلامی باید حامل نقش و نشان آن ارتعاش باشد. بدین سان هنر بصری اسلامی فقط بازتاب بصری کلام قرآنی است.این هنر جز این نمی تواند باشد.اما در اینجا پارادوکسی وجود دارد،زیرا اگر در مقام جستجوی الگوهای قرآنی هنر برآییم،این الگوهارا نه در محتویات قرآن می یابیم و نه در صورت آن. از سویی،جز در برخی مینیاتورهای ایرانی،هنر اسلامی حکایات و امثال مندرج در قرآن را منعکس نمی کند و این حیث متفاوت با هنر مسیحی است که برای مثال حوادث عهدین را به تصویر میکشد. و نیزهیچ گونه جهان شناسی در قرآن وجود ندارد که بتواند در قالب معماری منتقل شود و از این جهت متفاوت با جهان شناسی ودایی است که در قالب معماری هندو به بیان می آید.از سوی دیگر بیهوده است در قرآن به دنبال چیزی شبیه به یک اصل ترکیب و تدوین باشیم که بتواند به هر هنری انتقال داده شود. قرآن دارای نوعی گسستگی خیره کننده است. در قرآن نه نظمی منطقی مشهود است و نه هیچ گونه معماری درونی. حتی وزن و آهنگ نیرومند آن، از هیچ قاعده و قانون ثابتی تبعیت نمی کند و این درحالی است که هنر اسلامی تماما مرکب از نظم، وضوح و سلسله مراتب و شکل بلورین است.در واقع پیوند حیاتی میان کلام قرآنی و هنر بصری اسلامی را نباید در مرتبه بیان صوری جستجو کرد. قرآن اثر هنری نیست، یلکه با وجود زیبایی خیره کننده بسیاری از آیاتش، چیزی کاملا متفاوت است و هنر اسلامی نه از معنی ظاهری ان بلکه از حقیقت آن یعنی ذات باطنی اش، مأخوذ است.

اسلام در اغاز ظهورش نیازی به هنر نداشت،و هیچ دینی زمانی که پا به عرصه جهان می نهد، دغدغه هنر ندارد. نیاز به قالب محافظی که مرکب از صورت های دیداری و شنیداری باشد، بعدها پیدا میشود.درست همانطورکه در مورد نیاز به تفاسیر مبسوط بر کتاب وحیانی نیز قضیه از همین قرار است. هرچندکه البته در هر بیان راستین از یک دین از قبل به صورت امکانی(قوه ای)مکنون در تجلی اولیه آن جای گرفته است.

هنراسلامی اساسا مأخوذ از توحید است– یعنی از تصدیق به وحدت الهی یا تدبر در آن مأخوذ است – ذات توحید ورای الفاظ است.ذات توحید خود را از طریق پرتوهای دفعی و منقطع عیان میسازد.این پرتوها با برخورد به سطح تخیل بصری، درقالب صورت های بلورین منعقد می شود و همین صورتها نیز ذات هنر اسلامی را تشکیل می دهد.

عناصر گوهری هنر اسلامی (خیال و محاکات)

در اندیشه های خواجه نصیرالدین طوسی

الف: در نگاه اول به نظر نمی رسد بتوان بین اندیشه های فقهی،فلسفی،کلامی،منطقی،هندسی،نجومی و ادبی خواجه نصیرالدین طوسی با مباحث نظری هنر اسلامی پیوند و ارتباطی برقرار نمود و این البته به این دلیل است که از یک سو اندیشه های فلسفی و کلامی خواجه تفوق کامل دارد و از سویی دیگر مباحث نظری در عرصه هنر اسلامی،عرصه ای جدید در علوم و تحقیقات اسلامی است و نیازمند تأمل و تدقق کامل در باز نمودن جنبه های مختلف تاریخی و ریشه های بنیادی آن.

نگارنده این مقاله امیدوار است با تامل در اندیشه های شیخ در مقاله نهم کتاب " اساس الاقتباس" پیرامون محاکات وخیال، منظرگاهی نوین در کشف مبانی هنر اسلامی را پی گیرد. انشاءا...

از جمله تصانیف مشهور خواجه نصیر الدین طوسی کتاب "اساس الاقتباس" در علم منطق است. این کتاب در میان کتب منطقی جهان اسلام پس از کتاب منطق شفاء ابوعلی سینا« بهترین و جامعترین کتابی است که در فن منطق تالیف شده و شاید از ابتدای ترجمه و نقل علوم عقلی از یونانی تا کنون کتابی به تحقیق و بسط و جامعیت مانند این کتاب در این فن به زبان فارسی تألیف نشده است و اگر هم نظیری داشته از میان رفته و به دست ما نرسیده است.همچنین محققان را عقیده بر این است که سهم و نقش نوشته های " منطق" ی خواجه در قرن هفتم هجری بسیار مهم است.البته در میان ۱۸۵ رساله و کتابی که از او به یادگار مانده این تنها کتاب او درعلم منطق نیست بلکه کتب دیگری چون "تجریدالمنطق"(سال ۶۵۶ هجری) و نیز "تعدیل المعیار فی نقد تنزیل الافکار"(همان سال)در این عرصه مطرح هستند. علم منطق با اوج گیری نهضت ترجمه و انتقال معارف یونانی،سریانی و پهلوی به جهان اسلام وارد شد وبه دلیل ماهیت زیربنایی اش در کسب علوم دیگر در مدت کوتاهی، جایگاه مهمی در علوم اسلامی احراز نمود.به قسمی که کتب مهم و ارزشمندی با نقادی، کالبدشکافی و نیز تنقیح و اضافاتی کامل از سوی متفکران اسلامی در همان اوان به جهان فکرو اندیشه هدیه شد. به ویژه " اساس الاقتباس" که نه تنها اضافاتی بر متون منطقی قبل از خود داشت بلکه توضیحات خواجه در این کتاب خود مدخلی برحل برخی مشکلات فلسفی جهان اسلام در مسئله ذات و جوهر بود.

کتاب اساس الاقتباس، ۹ فصل یا به تعبیر خواجه ۹ مقاله دارد. مقاله اول در منطق (ایساغوجی) مقاله دوم در مقولات عشر(قاطیغوریاس) مقاله سوم در اقوال جازم (باریرمیناس) مقاله چهارم در علم قیاس (آنولوطیقای) مقاله پنجم در برهان (آنولوطیقای دوم) مقاله ششم در جدل(طوبیقا) مقاله هفتم در مغالطه (سوفسطیقا) مقاله هشتم در خطابه (ربطوریقا) و مقاله نهم در شعر (بوطیقا) است. اساس این مقاله نیزمطالب گفته شده توسط خواجه در همین مقاله آخر یعنی شعر است و به ویژه مبحث خیال و محاکات و جایگاه مهم آن در مبانی نظری هنراسلامی و این خود نیازمند دو مقدمه ضروری است یکی در باب تبیین نظریه ی تقلید (میمسیس) در عالم هنرو دیگری تأثیرپذیری

جهان اسلام از ایده های زیبایی شناسی اندیشه یونانی به ویژه در مسئله محاکات.
ب: در جهان بینی اسلامی،فلسفه،متفکل تبیین برهانی وعقلانی هستی و عرفان جایگاه کشف و شهود روحاتی و عرفانی عالم وجود است.فیلسوف در این تمدن – که بیشتر حکیم برازنده نام اوست – درپی ارائه تفسیری حکیمانه از جهان و جان عالم و آدم است و عارف در پی ایصال و رسیدن به حضرت حق. حکیم خود یک عارف وجودی و عارف یک حکیم شهود ی است و نقطه ایصال و اتحاد هردو در ماهیت اصطلاح "وجود" نهفته است که در اصل به معنای یافتن و رسیدن است.(رساله قشیریه،ذیل باب وجد،تواجد ووجود)
حکیم و عارف در اصلی دیگرنیز متفق و مشترک اند : اصل تجلی و ظهور. ملاصدرا به عنوان صدرالمتالهین عالم را عرصه ظهور حق می داند: " ان الله یتجلی فی مراتبه بجمیع الاسماء والصفات فی جمیع المراتب" و ابن عربی نیز به عنوان شیخ اکبر درعرفان اسلامی، در فص سوم "فصوص" معتقد است: "فان للحق فی کل خلق ظهورا"
پس در جهان بینی حکیم و عارف اسلامی، جهان،عرصه نور و ظهور است و هنر مصورو مجلای زیبای و جلال و جمال حضرت "او" که جز او همه نمودند وتنها بود و وجود زیبنده ذات بی مثال اوست.دراین میان نسبت میان کثرات نمود و وحدت وجود با تقسیم مراتب وجود و کشف وشهود صوفی محقق می گردد. وبه تعبیر "علاءالدوله سمنانی"(ازعرفای بزرگ قرن هفتم هجری)عالم در قوس نزول براساس آیه (یدبرالامر من السماءالی الارض– سجده۵)از سمای عالم الهی به زمین امکان نزول کرده وبراساس " ثم یعرج الیه" در قوس صعود عروج می یابد.حدیث عالم و آدم در عرفان اسلامی همین حدیث نزول مراتب عالم و صعود روحانی آدم است.بدین ترتیب در متن این اندیشه،عالم نه همین نمود که صاحب مراتبی در بطون است و این مراتب در منظر عارفی چون ابن عربی "حضرات خمس"است و از منظر حکیمی چون ملاصدرا مراتب وجود.
در حضرات خمس ابن عربی،تعین دوم، عالم اعیان ثابته است و از دیدگاه سنت گرای اندیشمندی چون " تیتوس بورکهارت" هنراسلامی به ویژه مینیاتور ایرانی، مصور همین اعیان ثابته است وبه همین دلیل است که رنگ ونور درآن،ازعالم واقع تبعیت نمی کند زیرا راوی و حکایتگر عالمی دیگر است.عالمی که در ذکر سیر نزولی مراتب عالم توسط عارف و حکیم، اینک توسط هنرمند اسلامی به قوس صعود تصویر و تجلی زیبایی درشعر،موسیقی،معماری،خوشنویسی ونقاشی مبدل می گردد.به تعبیر امام محمد غزالی در "کیمیای سعادت": "عالم علوی عالم حسن و جمال است و اصل حسن و جمال تناسب،وهر چه متناسب است،نمودگاری عالم است از جمال آن عالم،چه هر جمال و حسن و تناسب که در این عالم محسوس است همه ثمرات جمال و حسن آنعالم است .
پس آواز خوش موزون وصورت زیبای متناسب هم شباهتی دارد از عجایب آن عالم؛ بدین ترتیب هنراسلامی که به یک معنا بیان و بنان عرفان و حکمت اسلامی است از دو عنصر گوهری بهره می برد: محاکات و خیال، محاکات عالم از یک سو – وبل عوالمی دیگر– و مراتب عالم وجود به ویژه عوالم مثال و خیال از دیگر سو.

نقشی نبسته ایم بغیر از خیال او
حسنی نیافتیم جدا از جمال او

مولانا جلال الدین محمد رومی در ذکر اوصاف پیر ظاهر شده بر پادشاه،در قصه کنیزک و شاه بر این عنصر خیال تاکید می کند:

می رسد از دور مانند هلال — نیست بود و هست بر شکل خیال
نیست وش باشد خیال اندر جهان — تو جهانی بر خیالی بین روان

آن خیالاتی که دام اولیاست　　عکس مه رویان بستان خداست

و "این خیالات روحانی که دام اولیایند و عکس مه رویان بستان خدا،در حقیقت عبارتند ازتجلیات و مکاشفات و دیدن صور بی ماده روحانیون لاسیما زیارت صور معصومین که از عالم مثال و خیال در صفحه قلب ایشان چون آفتاب با چشم سر یا سر که آن هم منقلب بر سر شده رونما و مشهود است واما این خیالات غیر ازخیالات دیگر مردمان است" شرح مبسوطی که ابن عربی در باب دوم جلد اول " فتوحات مکیه" و ابواب مختلف " فصوص الحکم" در باب خیال دارد.

بدین ترتیب عناصر ذاتی هنراسلامی عناصر محاکات وخیال است و "اساس الاقتباس" خواجه نصیر طوسی در باب شعر جزویکی ازاولین متون فارسی است که در مورد عناصر خیال و محاکات سخن گفته است.لکن پیش از ذکر این معانی مقدمه دیگری در مورد سابقه تاریخی محاکات یا تفلید به ویژه در فرهنگ یونانی ضرورت دارد ازاین رو که هنر اسلامی از این سابقه بهره ها برده است.

ج: طبق منابع تاریخی،اولین کسی که درباب منشاء و ماهیت هنر(یا به زبان یونانی: تخنه)سخن گفت، فیثاغورث بود.وی که دانش آموخته مصر،بابل و ایران بودو نزدیک به بیست سال از عمر خود را در این سرزمین ها سپری کرده بود، مباحثی را در موسیقی ارائه داد که بر اساس آن،آهنگ ها و نت های موسیقی بازتاب یا تقلیدی از موسیقی افلاک بود. این موسیقی که توسط خود او نواخته میشد روح را برای رهایی در قلمرو موسیقی کیهانی آماده می ساخت. از دیدگاه او و پیروانش موسیقی افلاک تنها موسیقی نبود بلکه خود یک حقیقت مجسم بود. پیروانش او را تنها کسی می دانستند که می تواند موسیقی کیهانی را بشنود وکسانی چون "اخوان الصفا" در رسائل خود این توانایی او را به واسطه تزکیه نفس و جلای دل می دانستند. او سعی کرد با خواندن و تقلید موسیقی کیهانی به وسیله چنگ بر مریدان خود تاثیرکند.بدین ترتیب او جزو اولین کسانی است که هنر – به ویژه موسیقی را – تقلید از آسمان و حقایق آسمانی گرفت. مولانای رومی در مثنوی آن گاه که سرود:

پس حکیمان گفته اند این لحن ها　　از دوار چرخ بگرفتیم ما
بانگ گردش های چرخ است این که خلق　　می سرایندش به طنبورو به حلق
ما همه اجزای آدم بوده ایم　　در بهشت این لحن ها بشنوده ایم

اشاره به فیثاغورث و خلف او افلاطون داشت. افلاطون نیز در ماهیت تقلیدی هنرمتاثر از قیثاعورث بوداما آراء او در این باب مضطرب و بعضا متضاد است.وی در کتاب دهم جمهوری، تقلید یا میمسیس را دو درجه ازحقیقت دور دانست و هنرمند را مقلد مقلد. او شاعران و هنرمندان را به این دلیل که در جامعه منشاء هیچ حرکت و فعالیت مفیدی برای جامعه نیستند مطرود ومردود شمرد (درحالی که بین هومر وفیثاغورث تفاوت گذارد هومر را شخصیتی نامید که هیچ فعالیت سودمندی نداشته و حتی کسانی را تربیت نکرده که به او علاقه مند باشند در حالی که فیثاغورث محبت شدیدی را به مریدانش الهام کرده که هنوز هم پیروانش راه و روشی که مایه امتیاز از دیگران است فیثاغوری نامند. اما در رساله "ایون" شعرا (به عنوان هنرمند) را وردست های خدا نامید. " شعرا سرودهایی را از چشمه های زلال الهه های شعر(میوزها) گلچین می کنند و خوشه هایی از باغات و دره های سرسبز آنها می چینند، آنها مانند زنبوران عسل از گلی به گلی دیگر می روند و این یک حقیقت است چون شاعر مثل یک چراغ یک چیز

بالدار و یک چیز مقدس است و تازمانی که الهام نگرفته و احساسی در او برانگیخته نشده و ذهنش از ید قدرت او بیرون نرفته باشد هیچ نوع خلاقیتی ندارد. بنابراین خداوند ذهن شعرا را ضعیف و مبهم قرار می دهد و ازآنها بسان وردست های خود بهره می گیرد چنان که این کار را با کروبیان و انبیاء نیز انجام می دهد واز این رو بایستی دانست که آنها این سخنان ارزشمند را که دریک حالت ناخودآگاه به زبان می رانند ،از خودشان بیان نمی کنند بلکه این خداوند است که گوینده اصلی است و از طریق آنها باما سخن می گوید. این اشعارزیبا کار نوع بشر نیست بلکه لاهوتی و کار خداوند است."

بدین ترتیب افلاطون سرچشمه شعروهنر راعالم برین می داند و کار شاعر را جنونی ربوبی که یک هدیه الهی است و منبع ارجمندترین عنایاتی که به انسان هدیه می شود. همچنین افلاطون در کتاب "قوانین"بر نقش بسیار موثر و تربیتی موسیقی تاکید می کند و آن را تقلیدی از خیر می داند : " کسانی که در جست وجوی بهترین نوع آواز و موسیقی هستندباید در جست وجوی آن چه حقیقی است باشند نه آنچه لذت آور است و حقیقت تقلید چنان که گفتیم در نمودن شیء مورد تقلید بر طبق کمیت و کیفیت است." به تعبیر کاپلستون در "تاریخ فلسفه" او بالاخره قبول می کند که تقلید (میمسیس یا محاکات) ممکن است حقیقی باشد.

ارسطو نیز چون استاد، هنر را تقلید گرفت اما کار او در تقریب هنر به فلسفه، فراتر و در تاریخ فلسفه هنر نافذتر بود. وی در کالبدشکافی شعر وبه ویژه تاکید بر آن در بحث منطق خود، بین زیبایی شناسی و شعر ترکیب و اختلاطی به وجود آورد که: "شاخص همه فعالیت ها و تلاش هایی شد که از منظر نظامی از قوانین و مقولات، در پی ایجاد فلسفه هنر بوده است." همچنان که گفتیم ارسطو نیز چون افلاطون هنر را تقلید می دانست اما نه تقلید به عنوان " توصیف واقعی چیزها" بلکه توصیف " چیزهایی که امکان وجود داشتند، وی علاوه بر تاکید بر تاثیر عمیق تراژدی برروح و عاطفه مخاطب که با برانگیختن احساس ترس و شفقت، او را در رسیدن به نوعی پالایش درونی یا "کاثارسیس" کمک می رساند،سعی کرد در حوزه شعر قواعدی عقلانی پایه ریزی کند و آن را به فعالیت فکری بشرمستند سازد تا نوعی الهام. از دیدگاه ارسطو ارزش تقلید به الهام از ماورای طبیعت نیست بلکه این ارزش با فکر وعقلِ ضابطه مند حاصل می شود. وی دررساله " فن شعر" خود که آن را اثری کم نظیر در تاریخ زیبایی شناسی و نقد ادبی می داند.بین هنر تقلیدی با رنگ و طرح (هنر بصری) با هنر لسانی یا همان شعر تفاوت می گذارد و با تقسیم سه ساحتی تفکر انسان به تئوریکه (ساحت نظری)، پراکیته (ساحت عملی) و پوئیتیکه (ساحت ابداع و ساختن) شاعر را طراح زندگی انسانی با تاکید بر حقایق کلی روان شناختی می داند که به انسانها کمک می کند تا عاقل شوند. تلفیق نظرات ارسطو و افلاطون در مورد تقلید و محاکات در اندیشه های فلوطین به بار نشست. وی که یک وحدت وجودی و به عبارت دیگر به باطن مسیحی و به ظاهر کافر محسوب می شد چنان به اندیشه های دینی و قدسی نزدیک شد که " قدیس آگوستینوس" دستگاه فلسفی افلاطون را پاک ترین و روشن ترین دستگاه فلسفی نامید و افلوطین را کسی که در وجود افلاطون بار دیگر زندگی کرد. همچنان که گفتیم فلوطین یک وحدتگرا بود و به عنوان یک نوافلاطونی در دستگاه فلسفی افلاطون ترکیب و تالیف خیر،زیبایی و حقیقت را ادراک نموده بود به همین دلیل در انئاد پنجم رساله هشتم " تاسوعات " هنرمند را کسی دانست که می تواند به نحو حقیقی تری از صورت متعالی تقلید کند و آن جا که طبیعت چیزی کم دارد به آن اضافه کند از دیدگاه فلوطین زیبایی موجود در طبیعت و زیبایی بیان شده در هنر، تجلیات یک واحد محسوب می شوند که به نظمی واحد تعلق دارند.

بدین ترتیب حکمت و هنراسلامی در مواجهه با فلسفه یونان، به معانی و مفاهیمی دست یافت که با جهان بینی

مبتنی بر عقلانیت وحیانی و وحی برهانی و عرفانی اش منطبق بود.در این میان هنر با همان هویت محاکات گونه اش هم از قلمرو فلسفی حکمای یونانی به جهان اسلام وارد گردید و هم از طریق مباحث "منطق"ی ارسطو پیرامون شعر. گرچه دنیای اسلام در مفهوم، ماهیت و منشاء تقلید، مبتنی بر تعالیم خود تغییراتی ایجاد کرد و به تعبیر "عصام السعید" و "عایشه پارمان" تقلید از طبیعت پایگاه برجسته خود را در این فرهنگ از دست داد. " از این رو که گسترش دیدگاهی یگانه و واحد در ترکیب هنر تزیینی انتزاعی و جدا از ماده و طبیعت پدیدار شد که جهان را متعالی می نمایاند و از طبیعت پیروی نمی کرد." لیک فرهنگ اسلامی مفهوم تقلید به عنوان کپی برداری از صورت های ازلی و حتی طبیعت مصنوع خداوندی (به عنوان تجلیگاه زیبایی و کمال حق) را با جان ودل پذیرا شد، چنان که جلال الدین دوانی از عرفای بنام اسلامی تصریح کرد: "طبیعت از صنعت (هنر) افضل است زیرا از اعلای مبادی صادر شده است بی آنکه رای بشر را در آن مداخلتی باشد حال آنکه صنعت صرفا حاصل چنین مداخلتی است پس طبیعت آموزگار و معلم صنعت است و چنان که کمال اشیاء در شباهتشان به مبادی است و کمال صنعت (هنر) در گرو تشبیه به طبیغت است."

اما آنچه در این میان مهم است نقش خواجه نصیرالدین طوسی در تبیین نظریه تقلید یا میمزیس یونانی و استفاده از واژه محاکات – که به مراتب قوی تر از اصطلاح میمزیس است و مفاهیمی چون حکایت، بیان نمایش و تعبیر را نیز با خود دارد – است که امروزه محققان هنراسلامی در ترجمه لفظی و معنوی " میمزیس" به آن استناد می کنند. این معنا که خواجه نصیرطوسی یکی از آغاز کنندگان تبیین مفاهیم گوهری هنراسلامی ونیز مؤثر بر تاریخ تکوین آنند ما را به تأملی عمیق در اندیشه های این یزرگ مرد اسلامی وامی دارد. خواجه در فصل اول مقالات نهم " اساس الاقتباس" ابتدا به تبیین ماهیت شعر می پردازد از دیدگاه او شعر در منظر متقدمان و متأخران تعاریف متفاوتی دارد. در منظر قدما شعر "ملکه ای است که با حصول آن بر ایقاع تخیلاتی که مبادی انفعالاتی مخصوص باشد بر وجه مطلوب قادر باشد." و در نظر متأخران شعر کلامی است مخیل که از اقوالی موزون، متساوی و مقفی تشکیل شده باشد. خواجه این تعریف را جامعتر از تعریف اول می داند و در تبیین آن ماده شعر را کلام و صورت آن را در نظر متأخران وزن و در نظر منطقیان،خیال ذکر می کند. نکته جالب توجه در این باب تبیین تفاوت تصدیق و تخیل است. از دیدگاه خواجه مبنای قبول تصدیق، مطابقت آن است با امر خارج درحالی که مبنای پذیرش تخیل،التذاذ و تعجب نفس است بدون ملاحظت امری دیگر. بدین ترتیب خیال، روایتگر عالمی دیگر است نه عالم عین(و خارج) و به همین دلیل مردم بیشتر مطیع تخیلند تا تصدیق. زیرا صدق اگر مشهور باشد چون مکرر ذکر شود منسوخ می شود واگر غیرمشهور باشد چون ایجاد التذاذ نمی کند التفاتی به آن وجود ندارد. شعر به دلیل دارا بودن عنصر ذاتی خیال می تواند در نفس،بسط،قبض،تعجب،حیرت،خجلت،فتور و نشاط ایجاد کرده و بدین ترتیب امور را تعظیم،تصغیر،تهویل(هراس انگیز) و تسهیل کند. از دیدگاه خواجه چنین قدرتی سبب می شود شعر در اهداف مدنی برطرف کننده مشاجرات و اختلافات و از لحاظ اخلاقی باعث رشد فضائل و منع رذائل باشد. همین معنا سبب می شود خواجه، مقام شعرا را به تعبیر برخی قدما با مقام انبیاء یکی بداند واثر اشعار نیک را از خطبه ها نافع ترو مؤثرتر بداند لیک آنچه مهم است این که این خیال دارای مراتبی است و این مراتب را می توان از تأثیرات متفاوت آن بر مخاطب در ایجاد حالات مختلف انقباضی و انبساطی دریافت.

اما نسبت میان محاکات با خیال چیست؟ شیخ در فصل دوم همین مقالت بدان می پردازد: " محاکات ایراد مثل چیزی بود به شرط آنکه هوهو نباشد مانند حیوان مصور طبیعی را و خیال به حقیقت، محاکات نفس است اعیان

محسوسات را ولیکن محاکاتی طبیعی."

از نظر خواجه، محاکات عین آنچه روایت می شود نیست بلکه تصویری است که ازآن معنا ارائه می شود و این معنا را نه تنها می توان از تعریف فوق که از اشاراتی که به شمایل و تصویرگری در ذکر علل محاکات می کند، دریافت و شعر در این منظر محاکاتی(تقلیدی) است که عنصر ذاتی آن خیال است. شاعر همچنان که ارسطو در " فن شعر" تآکید می کند تنها آنچه را هست روایت و حکایت نمی کند بلکه آنچه را در عالم خیال به آن واصل شده است را در کلماتی موزون و مقفی بیان می دارد: " تخیل محاکات بود و شعر نه محاکات موجود تنها کند بل گاه که محاکات غیرموجود کند،مانند هیات استعداد حالی متوقع، یا هیات اثری باقی از حال ماضی همچنان که مصور صور را بر هیات کسی که مستعد ایجاد فعلی باشد یا از ایجاد فارغ شده باشد و در او اثری ماند، تصویر کند" خواجه نصیرالدین، خیال و محاکات را آن چنان که عرفا وحکما مورد کنکاش و تحلیل قرار می دهند، مورد تأویل قرار نمی دهد بلکه بیشتر به مبانی فنی،کاربردی و تاثیرات آن توجه دارد و این به دو دلیل است: اول این که خواجه متاثر از اندیشه های ارسطو،غایت هنر را به کارکرد آن می داند نه به ماهیت آن. از دیدگاه ارسطو اهمیت و اصالت هنرنمایش که خود محاکات به فعل است (خواجه نیزمحاکات را یا به قول می داند چون شعر یا به فعل) ایجاد " کاثارسیس" یا تزکیه نفس در مخاطب است و دوم این که خواجه محاکات و خیال را در یک متن منطقی مورد بررسی قرار می دهد و نه متنی عرفانی یا هنری. اما همین بررسی نیز گرچه کوتاه است و فنی اما بدین دلیل که خود تحلیلی است در تبیین محاکات (از این رو که ماهیت هنری چون شعر جریان دارد) و نیز در احساس " اقتدار بر ایجاد چیزی" که بعدها درهنر به مفهوم خلاقیت تعریف و تعبیر شد و نیزقدرت خیال که به شاعر و هنرمند اجازه داد مرزهای محصور پیرامون خود را بشکند و روایتگر عالمی دیگر شود، به ویژه باتوجه به اینکه " اساس الاقتباس" جزو اولین متون فارسی است که به شرح دو مفهوم اساسی هنراسلامی،یعنی محاکات و خیال پرداخته است،جایگاه ویژه و مهمی در سابقه تاریخی مبانی نظری هنراسلامی،داراست جایگاهی که به صورت خاص می بایست مورد توجه و تحلیل قرار بگیرد.

معنویت هنر خط

(متن سخنرانی مرحوم علامه نجومی)

کاتبان و خطاطان بزرگ و نابغه‌ای که شیفته و غرق در هنر خط و معنویت اویند غالبا اشخاصی آراسته، بلند همت، بی اعتنا به مال و منال. گویی که عمری را با انبیا و اولیا و بزرگان محشورند «وَالْمَرْءُ یُعْرَفُ بِجَلیسه.» انسان از همنشین شناخته شود، رنگ نبوغ و برجستگی در آنان تجلّی پیدا می‌کند. حالات میرعماد و میرزا محمد رضای کلهر گواهی صادق بر این مطلب است. ولی گهگاه استادانی بزرگ از چنین حالاتی محرومند زیرا با نفسیات و همنشینانی پرورش می‌یابند که چون ابری ضخیم مانع رسیدن انوار این معانی عالی انسانی به دل آنهاست. اتفاقا اینها هم با همه تلاشهایشان به پای آن استادان نابغه نمی‌رسند.

لله ما فی السَّموات والأرْض انَّ اللّه هُوالغَنیُّ الْحَمید – لقمان،۲۶ **ولَو اَنَّ ما فی الأرْضِ مَنْ شَجَرَةٍ اَقْلامٌ والْبَحرُ یَمُدُّهُ مِنْ بَعْده سَبْعَةُ ابْحُرٍ ما نَفدَتْ کَلماتُ اللّه انَّ اللّه عزیزُ حکیم** – لقمان،۲۷

حمد و سپاس بیحد و قیاس مر خداوندی را سزاست که زبان در کام و خامه در دست ما نهاد تا بیانگر احساسات و عواطف باطنی ما بوده و با آنها سوز و ساز و راز و نیاز درونی را با هنرمندی و جمال و زیبایی به گوش و چشم شیفتگان و سوختگان وادی عشق و شیدایی برسانیم.

لطیفه‌ایست نهانی که عشق از او خیزد
که نام آن نه لب لعل و خط زنگاریست
جمال‌شخص‌نه‌چشمست‌وزلف‌وعارض‌وخال
هزار نکته درین کار و بار دلداریست
روندگان طریقت به نیم جو نخرند ،
قبای اطلس آنکس که از هنر عاریست

حبّ جمال و زیبایی از صفات باری تعالی است که از لطف و عنایتش در تمام شؤون خلقت و مشاهد وجود به ودیعه نهاده و در هر جا بنگریم شهود و بروز این زیبایی ظاهری و باطنی برونی و درونی را یافته که هیچ موجودی نیست مگر آنکه مشهدی از مشاهد زیبایی و جمال است و چرا چنین نباشد که این حبّ و دوستی از صفات باری است و او تبارک و تعالی حق است و مطلق است و کمال است و سرچشمه همه حرکت‌ها و زیباییهاست و لطفش عام و بخلی در عموم فیضش و تخلّفی در صفاتش نیست. این زیبایی و جمال با مفهوم عام گستردگی در تمام شؤون خلقت هست امّا لطف زائد خداوندی بر انسان چیزی دیگر است. انسان خلیفةاللّه فی الأرض و گل سر سبد عالم شهود و به حقّ اعجوبه خلقت و وجود است. لطف و محبّت باری تعالی بر انسان مقتضی شد تا از کمالات بی‌نهایت و صفات جمالیه بی‌حدّ و مرز خود در وجود او به ودیعه نهد تا تجلیل گاه صفات باری و مشهد اخلاق اللّه باشد، «**وتَخَلَّقُوا باخْلاقِ اللّه.**» احساس زیبایی و کشش به سوی جمال مطلق ودیعه ملکوتی و الهی است که در نهاد او نهاده شده و از اصل خلقت و خداوند متعال سرچشمه می‌گیرد، سرآغاز و نهایت هر چیز اللّه است. همه چیز از او شروع و به او ختم می‌گردد. آدمی به حکم همین غریزه و فطرت کم و بیش ولی همیشه در مقام ابراز و اظهار

این استعداد و جذّابیت است جوشش درونی و احساسات و تأثّرات باطنی را به زبان هنر که زبانی الهی و ناموسی خلقتی است و کاربردی عظیم دارد به بروز و ظهور می‌رساند. همانطورکه با بیان و استدلالش تفکّرات عقلی و فضایابی ذهنی را آشکار و ابراز می‌دارد این غریزه و استعداد، این فطرت و نهاد از لطف الهی سرچشمه گرفته و چون لطف خداوندی خود بیکرانه است باید حدّ و مرز زیبایی و جمال و حبّ آنها هم مرزی ثابت و حدّ توقّفی نداشته باشد.

کشش این جمال است که انسان را در جاذبه قرب الهی و پیشگاه خداوندی دائما بسوی مطلوب و کمال می‌برد حتی در عالم بهشت و نعمت جاودانگی. و سرّ جاودانگی بهشت هم شاید همین بی‌مرزی و بی‌توقّفگاهی جمال و کمال محبوب و مطلوب است. امّا درک این زیبایی و جمال نیز یکی دیگر از بزرگترین مواهب و الطاف الهی است به این ودیعه آسمانی به نظر عبرت و عشق بنگرید که سبحان اللّه خود این ودیعه سببی است که ما از این همه جمال و زیبایی آگاهی پیدا کنیم. «**ولَوْلا اَنْتَ لَمْ اَدْرِ ما اَنْتَ.**» زیبایی نعمتی و درکش نعمتی افزونتر. موجوداتی که از این لطف خاص محرومند فهم و درک زیبایی را ندارند.

حیوانات از تمیز این زیباییها، هنرها، حدّ و اندازه جمال آنها عاجزند. خوب فکر کنیم اکنون که خداوند متعال به ما این لطف را فرمود و فهمیدیم که زیبایی چیست و چقدر ارزشمند و جان‌فزا و روح‌بخش است و فهمیدیم که حیوانات دون پایه ما از چه نعمت عظمایی محرومند. اکنون باید با دقت به خاطر بیاوریم که راستی ممکن است بسیار زیباییها باشد که ما هم از آن محروم باشیم و اگر محروم نبودیم که آنها را می‌شناختیم و درک می‌کردیم. آن زیباییها را از دل و دامن اولیای خداوند و صالحان درگاه خداوندی و در مشاهد بهشت و پهنه ابدیّت باید دریافت. باری حسن زیباپسندی و زیباآوری عطشی است که در نهاد آدمی سرشته شده و از لطف و عنایت خداوندی سرچشمه می‌گیرد تاب مستوری ندارد و اگر در را برویش ببندند سر از روزن برآرد. این عطش باید بازدهی به نام هنر داشته باشد، هنری که پرده از استعدادها و عواطف و احساسات و عطش‌های درونی آن چنان برمی‌گیرد که هیچ چیز جای او را نمی‌گیرد. زهی سعادت انسانی مکتبی که هنر مخصوصا هنر نجیب خط را در رسیدن و رساندن، وصول و ایصال به پیشگاه ربوی وسیله می‌گیرد و به عطش کاذب و بازده کاذب هنر بی‌کنترل و لجام گسیخته اعتنایی نکرده بلکه همیشه استعداد و ذوق را در جهت اصالتهای مکتبی به کار گرفته و ارزش‌های اسلامی را در آثار هنری خود به وجود می‌آورد. مثلی معروف است که: «یک عکس به قدر یک کتاب گویاست.» این کشش هنری همیشه همراه آدمی بوده و هیچ وقت از انسان و انسان از او جدا نمی‌شود. و عجب آنکه همانطور که هنرمند به حکم غریزه و فطرت هنر خود را به منصّه بروز و ظهور می‌رساند به حکم همین جاذبیّت یعنی کشش به سوی جمال مطلق دیگران هم تحت تأثیر این هنر واقع می‌گردند.

اینجاست که این همنوایی و جاذبیّت و مجذوبیّت برای انسانی تعهّد و مسئولّیت می‌آورد. چون هر غریزه انسانی باید تحت کنترل مسئولّیتش باشد پای تعهّد و پایبندی به ایمان در میان می‌آید. و نقش رهبری مکتب و بالاخره اسلام آشکار می‌گردد. هنری که با تعهّد مکتب و اسلام بوجود آید به جاودانگی اسلام جاودانه و مقبولیّت او مقبول افتد، به شمول و عموم مکتب شامل و عام است. اسیر شخص و زمان و مکان نیست. هر که بیند و بفهمد لذت برد در هر مکان و زمان باشد یا که مسلمان هم نباشد. زیرا هنر متعهّد هنری مؤدّب و موقّر است؛ از شخصیت و ارزش انسانی برمی‌خیزد طبعا مقبول شخصیّات اصیل واقع گردد. انسانها به خاک رفته‌اند و آثار هزاره پیشینشان را می‌بینیم و لذّت می‌بریم. زمانها گذشته و هنر به سرزمین‌ها رفته و مکان‌ها و موزه‌ها عوض کرده است. امّا از قیمتش کاسته نشده چه

به ارزش زمانی خاص و مکانی مخصوص به وجود نیامده است.
زهی سعادت انسانی مکتبی که هنر مخصوصا هنر نجیب خط را در رسیدن و رساندن، وصول و ایصال به پیشگاه ربوی وسیله می‌گیرد و به عطش کاذب و بازده کاذب هنر بی‌کنترل و لجام گسیخته اعتنایی نکرده بلکه همیشه استعداد و ذوق را در جهت اصالتهای مکتبی به کار گرفته و ارزش‌های اسلامی را در آثار هنری خود به وجود می‌آورد.مسلمانان با الهام از همین مفهوم عام جمال و زیبایی چنان چیره‌دستی و ابتکار در ذوق و هنر و صنعت از خود نشان داده‌اند که دنیا متعجّب شده و به راستی این هنر نمایی‌ها را معجزه‌ای می‌شمرند.
بحمداللّه و المنّه که ما شاگرد مکتبی و متدّین به دینی هستیم که خود مشوّق و معلّم عقل و فن و دانش و هنر است و حکم به ملازمه عقل و شرع فرموده است. این طرز برخورد با تلاش‌های عقلی را کدام مکتب و ایدئولوژی به طور گسترده و کامل مثل اسلام نشان داده است از ویژگی‌های این دین و مکتب سعه صدر او نسبت به هنر و فرهنگ است. اسلام نظام در بسته و محدودی نیست و به هر مقدار که استعداد والای انسانی و خدایی او بدو مجال دهد اسلام هم همپای او پویا و روان مشوّق و معلّم و مربّی است. همانطور که به عقل و علم و دانش ارزش و اهمیّت می‌دهد منتهی هنری که در راه سازندگی بوده موجب پیشرفت فکر انسانی و اجتماع و سبب اعتبار فرهنگی ما در مقابل شرق و غرب بوده باشد نه هنرهای مبتذل و پستی که با مردمان فرورفته در منجلاب بدبختی و فساد سر و کار داشته، باعث اتلاف وقت و پول و ارزش و حیثیت آنانست. امید آنکه وفاداری همه طبقات مختلف کشور با رژیم جمهوری اسلامی فرهنگ و هنر ما را به نقطه اوج برده و آنها را به همه صفات کمال آراسته گرداند انشاءللّه تعالی.
هنر نزد مسلمانان از مفهوم عام و جهانی اللّه جمیل یحبّ الجمال زیبایی عمومی که در سراسر جهان هستی و در همه شؤون آن تجلّی کرده سرچشمه گرفته است. ما در جامعه پهناور اسلامی هنرهای زیبا را ملاحظه می‌کنیم که در همه جنبه‌های زندگی آنها در خانه و مساجد و بقاع متبرّکه در بازارها و معابر عمومی، کتابها و جلدهای آنها و حتی در شمشیرها و غلاف آنها به طور وسیعی جلوه نموده، آن چنان که اختصاصی به طبقه ممتازی پیدا نکرده و سبب رفاه و تعیّش دسته معدودی نشده است.کمترین مطالعه در آثار و بناهای تاریخی و مساجد و بازارها و خانه‌های قدیمی که در شام و اشبیلیه و فاس و قیروان و قاهره مصر و ترکیه و هند و ایران عزیز ما وجود دارد به هنرنمایی مسلمانان پی خواهیم برد.مسلمانان با الهام از همین مفهوم عام جمال و زیبایی چنان چیره‌دستی و ابتکار در ذوق و هنر و صنعت از خود نشان داده‌اند که دنیا متعجّب شده و به راستی این هنر نمایی‌ها را معجزه‌ای می‌شمرند.
این ذوق را در همه جا و همه شؤون حیات و زندگی نشان داده‌اند. از در و دیوار و درون و ریز و درشت کشورهای اسلامی در همه جا حتی در قاشق‌های چوبی دوغ‌خوری مجموعه چستربیتی در لندن که از خانه فقیران و مستمندان ده نشین‌های عالم اسلام بدانجا برده شده است این ذوق و هنر نمایانست، ذوق و هنری که مجموعه‌های نفیس موزه‌های بزرگ دنیا را تشکیل می‌دهد.
این هنر اصیل و نجیب هنر خطّ است که در هیچ دینی چون اسلام به او اهتمام داده نشده است. در ادیان دیگر شاید تشویق و ترغیبی نسبت به هنرهای زیبا نشده باشد به خلاف دین مقدّس اسلام که اصل جمال را در همه شؤون مرعی داشته و به خصوص به هنر زیبا و جمیل خط عنایتی بیشتر داشته که خط را موهبتی الهی و آسمانی دانسته. همانطور که عرض شد اسلام خود مربّی و مشوّق و معلّم این هنرها بوده است. البته اسلام نسبت به بعضی از هنرها چندان علاقه‌ای نشان نداده بلکه نفی هم کرده است. فلسفه و علّت این امر باید جداگانه بحث شود امّا نسبت به

بعضی دیگر رغبت و تمایل نشان داده بلکه اشتغال به او را خود عبادتی دانسته که ثواب اخروی هم دارد. این هنر اصیل و نجیب هنر خطّ است که در هیچ دینی چون اسلام به او اهتمام داده نشده است. در ادیان دیگر شاید تشویق و ترغیبی نسبت به هنرهای زیبا نشده باشد به خلاف دین مقدّس اسلام که اصل جمال را در همه شؤون مرعی داشته و به خصوص به هنر زیبا و جمیل خط عنایتی بیشتر داشته که خط را موهبتی الهی و آسمانی دانسته و انصافا که ارزش انسانی که خود منتخب و مصطفای عالم وجود است به خط و بیان قلم و زبان آشکار گردد. عنایت اسلام به قلم و خط سبب شد که هیچ امت و ملت مثل امت و مملکت مسلمانان توجه خاص و عنایتی مخصوص نسبت به خط پیدا نکرد و خط هم این مکان و منزلت را در هیچ امّت و ملّتی پیدا نکرد.

خداوند متعال درکتاب کریم خود به قلم وانچه که می نویسد سوگند یاد فرموده است .

" بسم الله الرحمن الرحیم ،ن والقلم ومایسطرون" قسم قرآنی به جهت گرامیداشت و احترام و ارزشمندی است و او سبحانه خود اول معلّم انسان است که به او فن قلم و خط آموخته است **اِقْرَءْ وربُّکَ الأکْرمُ الّذی عَلَّمَ بِالْقَلَمِ عَلَّمَ الأنْسانَ ما لَمْ یَعْلم**

رسول اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم می‌فرماید: هر که **بِسمِ الله الرَّحْمنِ الرَّحِیمِ** را به خطی خوش بنویسد به بهشت داخل شود

کتب بِحُسنِ الخطِ بسم الله الرَّحْمنِ الرَّحِیمِ دَخَلَ الجَنَّةَ ومَنْ حَسَّنَ کتابَةَ بِسمِ اللّه الرَّحْمنِ الرَّحِیمِ دَخَلَ الجَنَّةَ امیرالمُؤْمنین صلوات اللّه وسلامه علیه فرمود:**مَن عَلَیْکُمْ بِحُسْنِ الْخَطِّ فَاِنَّهُ مِنْ مَفاتیحِ الرِّزْقِ**. بر شما باد. به خوش خطی که از کلیدهای روزی است.

احادیث دیگری چون: «**اَکْرِمُوا الخَطاطینَ فَاِنَّهُمْ یَأکُلُونَ مِنْ اَعْماقِ عُیوُنِهِمْ یا اِنَّمَا الخَطّاطُونَ واَلخیاطوُنَ یَأکُلُونَ مِنْ اَعْماقِ عُیُونِهِمْ.**» هست که محتاج به بررسی سند آنهاست

کلمات بزرگان در این باب بسیار زیاد و در پهنه کتب پخش است. قلم و بیان و کتابت در اسلام آن قدر مکانی ارجمند و مقامی والا، مؤثّر و ارزشمند دارد که در احادیث مکرره بر خونهای شهدا ترجیح داده شده است و حدیث مشهور «مداد العلماء اَفضلُ مِنْ دماء الشّهداء.» گواهی صادق بر این گفتار و عجبی نیست به رسلات علماء اسلام در طول قرنها بنگرید که با بهره‌گیری از قلم چگونه معارف عالیه و اصیل الهی و تمدّن فرهنگی اسلام را به امانت و خوبی حفظ نموده و به نسل‌های خداجو و حق‌طلب اسلام رساندند.

سخن و خط دریچه به سوی معانی و مفاهیم است برای نشان دادن و تفهیم درک‌ها، شناخت‌ها، مفاهیم جزیی و ادراکات کلّی عقلی که در مغز انسانی جولان دارد.

و اکنون بر سر گفتار اصلی یعنی بعد معنوی هنر خط رویم

سخن و خط دریچه به سوی معانی و مفاهیم است برای نشان دادن و تفهیم درک‌ها، شناخت‌ها، مفاهیم جزیی و ادراکات کلّی عقلی که در مغز انسانی جولان دارد. هیچ راهی بهتر و کاملتر از بیان و قلم نیست. اشارات و دلالات ممکن است قدری تکفّل این وظیفه را بنماید ولی خیلی مختصر. زیرا با چه اشارت و دلالتی آن مفاهیم گوناگون عقلیه و تمایز دقیق عقلی معقولات ثانویه را ما بیان کنیم. آن قدر سخن و خط بیانگر معانی خودند که به قول علما اصول فقه ما غرق و فانی در معانی خودند که خود اویند یعنی لفظ قالب معنی و آلت توسّل به اوست نظر به لفظ آلی و حرفی است و نظر به معنی استقلالی و اسمی است. حسن و قبح و خوبی و زشتی معانی به الفاظ و کلمات

سرایت کرده به طوری که آدمی از ذکر و رسم معانی قبیحه و زشت ابا دارد. از همین جا می‌بینیم که سر و کار نویسندگان و کاتبان همه با مفاهیم عالیه و مضامین راقیهِ جمیع ادراکات انسانی است. و آنان در چه بُعد معنوی و جوّی از همه زیبایی‌ها و جمال‌ها، حسن‌ها، خوبی‌ها، عشق‌ها و شیفتگی‌ها زندگی می‌کنند. خط برای آنان گذرگاهی وسیع و درگاهی وسیع و درگاهی بلندمرتبه برای دخول و ورود به عالم معنی از هر جهت: فلسفه، علوم، ادبیات و شعر، هنر و فنّ، عرفان و اخلاق، احکام و شرایع ادیان و عقائد می‌باشد. اگر این نعمت مربوط به مطلق خط باشد، خط خوب و زیبا راهی به سوی حظوظ و لذّات معنوی آن مفاهیم سابق الذّکر است.

بی‌شک و بدون اغراق خط اسلامی در زیبایی و جمال، سلامت و معنویّت در میان هنرهای اسلامی سرآمد و پیشرو و در رتبه اوّل است.

خط واقعا زبانی در انگشتان و تابشی از روان و پیک عقل باطنی و نمایانگر فکر و معرفت درونی و نشاندهنده شناخت نفسی و مایه انس و الفت حضور و ارتباط و اتصال از راه دور، پناهگاه رازها و خزینه وقایع و حوادث و مخزن تواریخ و معارف بشری است. هیچ خاطره‌ای از خاطر نمی‌گذرد و هیچ شناخت و ادراکی از عقلی تحقق نمی‌پذیرد و هیچ ره‌آوردی از فهم و هیچ خیالی از وهم بدست نمی‌آید، هیچ محسوسی که حواس او را درک کند نیست مگر آنکه با خط و کتابت و نوشتن محفوظ و به دیگران منتقل می‌گردد.

امّا تمام اینها یک طرف و لذّت و معنویّت و هنرمندی و والایی کاتبان بزرگ یک طرف. بی‌شک و بدون اغراق خط اسلامی در زیبایی و جمال، سلامت و معنویّت در میان هنرهای اسلامی سرآمد و پیشرو و در رتبه اوّل است. هیچ گاه هنر جلف و مبتذل نبوده و نشده است. هیچ گاه به خدمت طاغوت در نیامده و طاغوت را به خدمت آورده است چنانکه بعدا عرض خواهیم کرد.

چه برای خطّاطان بهتر از آن است که حضرت حق سبحانه به قلم که آلت کتابت آنانست قسم فرموده و گفتیم که قسم قرآنی به جهت گرامیداشت و ارزشمندی و احترام است. اگر خطاط ببیند که خدای سبحانه اوّلین معلّمی است که به انسان فن قلم و خط آموخته، «اِقْرَأْ وربُّکَ الأَکْرَمُ الَّذی عَلَّمَ بِالقَلَمِ عَلَّمَ الإنْسانَ ما لَمْ یَعْلَمْ.» البته سر بر آسمان می‌ساید.به همین جهت بود تا خط را هنری مقدّس و برتر از همه هنرهای جمیله و زیبا ببینند و خط خود در عالم اسلامی از سایر فنون جمیله بالاترین مرتبه را حائز شده است مخصوصا اگر خطاط کار خود را کتابت کلام‌اللّه شریف و احادیث پیغمبر اکرم و ائمه معصومین و کلمات بزرگان ببیند. کتابتی که علّت مبقیه، و موجب پایداری این ذخائر معنوی است ذخائری که به ارزش خلقت می‌ارزد. آنقدر این هنر نجیب را گرامی و مقدّس دانستند که بعضی از آنان بی‌طهارت و وضو به نوشتن نمی‌نشستند مخصوصا اگر می‌خواستند به کتابت کلام اللّه مجید بپردازند.

بُعد معنوی هنر خط چنان کاتبان کلام اللّه را در بر می‌گرفت که بعضی از آنان تراشه‌های قلمش را جمع‌آوری نموده، وصیّت کرد که آب غسلش را با سوزاندن آن تراشه‌ها گرم نمایند (کتاب الفنون الزخرفیۀ الإسلامیّۀ فی العصر العُثمانی و جاهای دیگر) یا بعضی از علما و بزرگان ما به احترام کتابت حدیث و معارف الهی وصیّت نمودند که قلم‌هایش را در کفنش بگذارند چون مرحوم حاج سیّد محسن امین عاملی مؤلّف گرانقدر اعیان الشّیعه (رجوع شود به جلد چهلم اعیان)

خطاطینی که به مقام عالی از خط و هنر می‌رسند از آنجا که سر و کارشان غالبا با کلام خداوندی و آیات الهی و احادیث رسول اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم و ائمّه معصومین علیهم‌السلام و کلمات بزرگان می‌باشد. یک ارتباط

روحی و معنوی بین شخص کاتب و آن مفاهیم والای معنوی پیدا می‌شود که تأثیر مشهود به سزایی در روحیه نویسنده دارد. کاتبان و خطاطان بزرگ و نابغه‌ای که شیفته و غرق در هنر خط و معنویت اویند غالبا اشخاصی آراسته، بلند همت، بی اعتنا به مال و منال گویی که عمری را با انبیا و اولیا و بزرگان محشورند «**وَالْمَرْءُ يُعْرَفُ بِجَلِيسِه.**» انسان از همنشین شناخته شود، رنگ نبوغ و برجستگی در آنان تجلّی پیدا می‌کند. حالات میرعماد و میرزا محمد رضای کلهر گواهی صادق بر این مطلب است. بلی گهگاه استادانی بزرگ از چنین حالاتی محرومند زیرا با نفسیات و همنشینانی پرورش می‌یابند که چون ابری ضخیم مانع رسیدن انوار این معانی عالی انسانی به دل آنهاست. اتفاقا اینها هم با همه تلاش به پای آن استادان نابغه نمی‌رسند.

شاید هم همین نفسیّات وامانده مانع آن باشد که دل‌های شیفته مکارم و فضائل به آنان توجهی نکنند همانطورکه در طرف عکس به واسطه فضائل و مآثر آن استادان تربیت شده توجهی خاص به آنان مبذول می‌گردد. این دو گونه استاد شاید در عالم خط و کتابت به پای هم برسند امّا فضائل معنوی یکی ضمیمه هنرش شده او را به صعود می‌برد و زشتی‌های نفسی دیگری هنرش را رو به هبوط می‌کشاند. نمی‌خواهم جسارت و بی‌ادبی کرده مقایسه‌ای بین مرحوم میرزا محمّدرضای کلهر و معاصرینش نمایم امّا انصافا میرزایی که نماز جماعت و غسل جمعه‌اش ترک نمی‌شود و گرد نان دیوانی که با خون مستمندان و فقرا عجین است نمی‌گردد؛ «اِتَّقُوا طَعامَ الأُمَراءِ فَأَنَهُ مَعْجُونٌ بِدَمِ الضُّعَفاءِ؛» با آن کسانی که هزار فن و فوت به کار می‌بردند. معاشر با فلان الممالک‌ها و سلطنه‌ها و دوله‌ها می‌بودند و آن قدر فیس و افاده و پز و کبریا و حیل و تزویر می‌فروختند که آدمی را بیزار می‌نمودند، آیا این دو در یک کفه‌اند؟ هرگز

هنر واقعی از آنجا که بیانگر احساسات و عواطف درونی است به شرط آنکه بر پایه واقعیت‌های دینی و مذهبی و سیاسی و اجتماعی بوده باشد چه هنری بهتر از آنکه بیانگر بالاترین معنویات و ارزش‌های اصیل انسانی بوده باشد و آن خط زیبا و جمیل است. خطّاطان بزرگ خود متوّجه بوده‌اند که سر و کارشان با چه معانی و مفاهیم عالیه‌ایست و لذا خطی را که نمایانگر آن لطائف و معارف است چنان زیبا و مناسب نگاشته‌اند که توافق و تجانس بین دالّ و مدلول آدمی را به وجد و تحسین درآورده خط زیبا را هم آغوش معنای زشت و خط نازیبا را با معنای جمیل و زیبا هم آغوش نبیند.

خوشنویسان هنرمند در جوّی معنوی زندگی می‌کنند که خط خوش را به عنوان پل و صراط و وسیله و آلت ربط گرفته‌اند. بعد معنوی هنر خط آنان را فرا گرفته و در حقیقت خط را گذرگاه و درگاهی بلند مرتبه برای ورود به عالم معنی و حظوظ و لذات معنوی گرفته‌اند.

قالبیّت و آلیّت و فناء لفظ در معنی سبب است که غالبا خطّاطان بزرگ در انتخاب مضمون قطعه توجه خاصّی به مضمون مکتوب خود دارند. اگر ثلث نویسند آیاتی را که به عنوان قطعه انتخاب می‌کنند حتما دارای، خصوصیات و میزان برتری است. البته آنچه به عنوان قطعه نوشته شود نه آنچه را که بعدها مرقّع سازان و مُجلّدان و قطّاعان جمع آوری نموده، قطعه سازند و اگر نستعلیق‌نویس یا غیر هستند می‌بینیم در قطعه‌های چلیپا یا غیر آن مضامین خوب را انتخاب می‌کنند. همه اینها شواهدی است که خوشنویسان هنرمند در جوّی معنوی زندگی می‌کنند که خط خوش را به عنوان پل و صراط و وسیله و آلت ربط گرفته‌اند. بعد معنوی هنر خط آنان را فرا گرفته و در حقیقت خط را گذرگاه و درگاهی بلند مرتبه برای ورود به عالم معنی و حظوظ و لذات معنوی گرفته‌اند.

کمال معنی و جمال خط با هم چنان در آمیخته که آدمی را به ملکوتی روحانی پرواز می‌دهد که قابل توصیف نیست. به همین علّت است که عاشقان هنر ذخائر فانی و گذران دنیای خود را هر قدر هم گران‌بها باشد حاضرند بدهند.

گاه آن قدر غرق لذّت این بُعد معنوی و هنری می‌گردند که دستان خود را می‌بوسند که ماییم با چنین دستان و انگشتان چنین زیبایی و جمال می‌آفرینیم؟ این ذوق و لذت مخصوص به کاتب و خطّاط نیست. خط و لذّت بیننده گاه از خود نویسنده کمتر نبوده، شاید به مراتب بیشتر باشد. زیرا می‌داند که روزگار دست بخشش و دهش چنین هنرمندانی را به آسانی و زیادی ندارد. لذا هنر را ارج نهاده، گهگاه علاقه بیننده و نویسنده به مرید و مرادی و عاشق و معشوقی رسیده است. گاه همین تماشاگران و لذّت بران به کمک شتافته و صحنه را گرم می‌سازند در تعریف و تمجید خط به همه در زده حساب و ابجد را هم به میدان می‌آورند.

گرچه در مقام بیان این نکات تطبیقی و توافقی نیستیم و ادّعا نمی‌کنیم که حتما در این تطبیقات نکات و لطائفی است ولی از باب لطیفه گفته‌اند که اعداد ابجدی کلمتین شهادت «لااِلهَ الاَّ اللّه، مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللّه.» (بدون واو عطف بین دو جمله) را حساب کنیم ۶۱۹ و مطابق با لفظ (خطّاط) و ارقام حروف «مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللّه» ۴۵۴ و مطابق با لفظ (الکاتب) و حروف (القلم) ۲۰۱ و مطابق با کلمه (نَفّاع) یعنی بسیار بهره دهنده، اینها استدلالی نیستند ولی برای نمک کلام و صحبت بد نیست عرضه شود که آن قدر در مقام خط و قلم و کاتب و خطّاط کوشیده‌اند که کار را بدین دقت‌های حساب‌سازی و ابجد بازی رسانده‌اند ولی حاجتی به این حرف‌ها نیست. زیرا

کَفی قَلَمَ الکُتّاب فَخْرًا ورَفْعَةً مَدَی الدّهرِ اَنَّ اللّه اَقْسَمَ بِالْقَلَمِ

علاقه به آیات کریمه قرآنی و زیبایی هنر خط و حسن تزیین و تمایل به تجمیل و زیباسازی سبب شد که از آیات قرآنی چه قطعاتی برای زینت اطاق‌ها، مساجد، دیوارهای بناهای تاریخی و غیره به وجود بیاید که انسان واقعا حظّ می‌کند. کمال معنی و جمال خط با هم چنان در آمیخته که آدمی را به ملکوتی روحانی پرواز می‌دهد که قابل توصیف نیست. به همین علّت است که عاشقان هنر ذخائر فانی و گذران دنیای خود را هر قدر هم گران‌بها باشد حاضرند بدهند و این قطعات را که همیشه جاودان و پایدار و زنده و گویاست بخرند و خرسند از آنکه جسمی بی‌جان را داده‌اند و جانی شاداب را گرفته‌اند.

همین هم سبب بود که کار خطّاطان و کاتبان بسیار مورد توجه اهل دل و عاشقان معارف الهی و فضائل انسانی و علاقمندان این هنر بود و برای به دست آوردن دست نوشته‌های آنان حاضر بودند هر گونه قیمتی بپردازند. آن چنان که به مرحوم میرزا احمد نیریزی، خطّاط معروف خطّ نسخ در مدت عمرش شصت هزار تومان صفوی اجرت کتابت رسید، شصت هزار تومانی که پانصد تومانش خراج سالانه شهری بوده است. باز هم هنرمند این پول را در مقابل هنر ناچیز می‌داند و به بیش از اینها هم دلش نمی‌آید که یک اثر هنری را بدهد. میرزا اسماعیل توحید پنجمین فرزند وصال شیرازی درباره مثنویی که به خطّ زیبای خود نوشته است به فرزندان و برادران چنین سفارش می‌کند.قیمت این مثنوی جان است جان حیف باشد در بهایش غیر آن

و خرسند از آنکه جسمی بی‌جان را داده‌اند و جانی شاداب را گرفته‌اند.

باری گاهی که انسان نظرش به این قطعات زیبا مخصوصا آیات کریمه ثلثی می‌افتد چنان جذب می‌شود که گویی تازه به معنای آیه بر می‌خورد. یادم نمی‌رود که از حامد آمدی خطاط معاصر ترک قطعه‌ای دیدم که به خطّ ثلث

عالیش این آیه را نوشته بود: «**اِقْرَءْ کتابَکَ کَفی بِنَفْسکَ الْیَوْمَ عَلَیْکَ حَسیبا.**» به قدری این جانب را شیفته کرد که دائما مضمون و خط آیه کریمه در دل و دیده‌ام جلوه‌گر است نه اینکه بخواهم نسبت به خط ثلث این خصوصیت را بیشتر به خرج دهم.قطعات خطهای دیگر هم چنینند مگر آنکه قطعات ثلثی بیشتر آیات و احادیث است و از این جهت سر آمد قطعات است. علاّمه محمّدتقی جعفری وقتی در باختران منزل بنده تشریف آوردند حدیثی از امیرالمؤمنین علیه‌السلام با خط زرّین بدین مضمون نوشته بود.

»زخارِفُ الدنیا تُفْسِدُ العُقولَ الضَّعیفَةَ.» زینت‌ها و زخارف دنیا عقل‌های ضعیف و ناتوان را فاسد می‌کند. دیدم دیدن این احادیث بسیار در استاد اثر کرد. جمال معنی و زیبایی خط و سابقه ذهنی استاد بود که ایشان را گرفت. زیرا در چند هفته قبلش دو سخنرانی مفصّل از ایشان در سروش به چاپ رسیده بود یکی حیات معقول و یکی فلسفه هنر از نظر اسلام و هر دو بحث با این حدیث مربوط می‌شد و ایشان افسوس می‌خورند که کاش این حدیث را قبلاً دیده بودم تا در آن دو بحث مورد استفاده و استناد واقع می‌گردید

صحبت در معنویت این قطعات خطیّ بود گاهی اوقات خط را چنان شکل و ترکیب داده‌اند که هیئت قطعه هم اشعاری بر آن حالت و معنا داشته باشد، مثلاً مکرّر به طور متنوّع این دو شعر معروف توسّل به آقا امیرالمؤمنین علیه الصّلاة و السّلام را:

ناد عَلِّیا مَظهر العجائب تجده عونا لک فی النوائب

کُلَّ هَمٍّ وغَمٍّ سَیَنْجَلی بِوِلایَتِکَ یا عَلِّیُ یا عَلِّیُ یا عَلِّیُ

این دو شعر را به صورت شیر نوشته‌اند گاهی بطور ایستاده و شرزه و پرقوّت و گاهی آرام و نشسته، یا آیه کریمه «**قُلْ انَّ صَلاتی ونُسُکی ومَحْیایَ ومَماتی للّه رَبِّ العالَمین.**» یا عبارت تشهد «**اَشْهَدُ اَنْ لااِلهَ الاَّ اللّه وَحْدَهُ لا شَریکَ لَهْ واَشْهَدُ اَنَّ مُحَمَّدا عَبْدُهُ ورَسَوُلُهُ.**» را به صورت مردی که در حال تشهد نماز است نوشته‌اند تا تطابق کامل بین ظاهر و معنی بوده باشد. یا آنکه حدیث معروف نبوی «**مَثَلُ اَهْلِ بَیْتی کَمَثَلِ سَفینَةِ نُوحٍ مَنْ رَکِبَها نَجی ومَنْ تَخَلَّفَ عَنْها غَرِقَ.**» را به صورت سفینه شناور در اقیانوس نوشته‌اند تا علاوه بر آنکه با الفاظ معانی را به ذهن خواننده بیاورند با نقش و تصویر و شکل هم آن موقعیّت و مکانت قدسی را هم به نمایش بگذارند به قول ابونواس **اَلا فَاسْقِنی خَمْراً فَقُلْ لی هِیَ الخَمْرُ**

در هر صورت اگر بخواهیم این نمونه‌ها را ذکر کنیم بسیار طولانی و خود کتابی مفصّل خواهد شد. بد نیست عرض کنم: وقتی از خیابانی در کربلای معلّی می‌گذشتم دو منظره‌ای از مسجدالحرام و حرم نبوی شریف که کم‌رنگ بطور سیاه و سفید به چاپ رسیده بود در دکان شخصی قابساز نظرم را جلب کرد جلو رفته دقت کردم دیدم همه منظره از آیات قرآنی و هر کدام گویا هفت جزو و نیم از قرآن بود و با دو منظره دیگر که منظره‌ای از بوستان و نخل‌ها بود جمعا همه یک قرآن کامل را شامل می‌شدند. آنچه را که عرض کردیم نه آنکه مخصوص قطعات خطی بود بلکه کمال معنوی کلام الهی و جمال ظاهری و جذّابیّت و زیبایی و گیرندگی خط سبب شد که اغلب زینت‌های عالم اسلام مشهدی از مشاهد هنری خط و نموداری از هنری باشد که حامل معانی عالیه کلام الهی است چون تزیینات نماهای ابنیه متبرکّه و بقاع و مساجد و مدارس و رباطات و خانقاه‌ها و حتّی پل‌ها و سردرخانه‌ها و کتاب‌ها و جلدهای آن، قلمدان‌ها، کاسه بشقاب‌ها و غیر اینها و بحمداللّه این نمودها در پهنه کشورهای اسلامی گسترده و هر کسی کم و بیش نمونه آنها را دیده است با این تفاوت که بعضی جاها کمتر از اهمیّت و ارزش برخوردار است و

بعضی جاها واقعا دیدنی و لذت‌بخش و ارزشمند است یا از جهت کتیبه‌هایی که به خطوط اساتید درجه اوّل نوشته شده است مثل بعضی از مساجد ترکیه که به خطوط راقم، زهدی، عزّت شفیق، حاج احمد کامل و غیر هم است. و مسجد بُنَیَّه و شهداء در بغداد که بخط هاشم محمّد است و مسجد النبی که کتیبه‌اش به خط عبداللّه زهدی استاد بزرگ است. و بعضی از کتابات محمّد مؤنس در قاهره مصر و مسجد گوهرشاد ما در مشهد که کتیبه‌اش به خط بایسنقر میرزا پسر شاهرخ و نوه تیمور گورکانی است و بعضی از ابنیه دیگر که به خطوط علاء الدین تبریزی، علیرضا عباسی و محمّد رضای امامی است و یا از جهت نفاست هنری بنّایی که در گچکاری و گچبری با حروف و خطوط است چون کتیبه‌های بناهای اسلامی اسپانیا، فاسِ مراکش، قیروانِ لیبی. بعضی از ابنیه در ایران، ترکیه، مصر و غیر اینها.

در حکایتی دیگر چنین می‌خوانیم که در زمان المعتمد نامه‌ای به امپراطور بیزانس نوشته شد. امپراطور گفت: من از تمامی آنچه از اَعْراب دیده‌ام هیچ چیز را به زیبایی این شکل نیافته‌ام و در هیچ چیز به اندازه این خط به آنان حسد نمی‌ورزم او خط عربی را نمی‌توانست بخواند ولی آنرا به خاطر تقسیم‌بندی، هندسه، زیبایی، طرز قرار گرفتن و درجه‌بندی حروف تحسین و تمجید می‌نمود

پوشیده نماند که اصل زینت‌های بنّایی اسلامی از اول به صورت نقشهای هندسی که در حقیقت یک نوع بازی هندسی در شبکه‌بندی‌های حجّاری شده پنجره‌های مساجد و کاخ‌ها مثل مسجد امویان در دمشق یا کاخ «خَرَبَةُ المَفْجَرْ.» پیدا شد؛ کم‌کم و به مرور زمان توجّه به معانی کلمات قرآن و حدیث و کشش روحی هنرمندان سبب شد که خط اسلامی برای زینت بخشیدن به این زیبایی و هنرمندی پا در میان گذاشت تا زینت‌بندیهای غرناطه، اشبیلیه، طلیطله و فاس را می‌بینیم که همگی تشکیل شده از مکررّات «لا غالبَ الاّ اللّه یا المُلْکُ للّه وَحْدَهُ.» یا غیر اینهاست. و «کَمْ کَمَکْ» می‌بینیم که زبان و خط قرآن در دنیای اسلام هم همپای هنر در همه جا حضور دارد چه در خانه‌ها، کاسه بشقاب‌ها و چه در میدان‌های نبرد، شمشیرها و غلاف‌ها، و چه در مساجد و اماکنِ عبادت. کتیبه‌ها، منبرها، قرآن‌ها و کتب ادعیه. زینت‌بندی ابنیه اسلامی آن چنان شد که هر گاه صحبتی از مسجدی، مدرسه‌ای، خانقاهی، رباطی شود کارشناسان هنری خط و کتیبه متوجه کتیبه‌ها و نوشته‌هایش می‌شوند گاه برای ارزش‌های هنری و گاه هم برای ارزش‌های تاریخی و شناسنامه زمانی بنا.

زیبایی و گیرایی خط اسلامی و زینت‌بندی و تجمیل با آن مایه تمجید و تحسین بلکه حسد و رشک مسیحیان اروپای قرن دوّم و سوّم و بعد بوده است و کم‌کم آنان به تقلید و نمونه‌سازی از این خط برای خود پرداختند بدون آنکه معنای آن را بدانند. به چند قصه‌ای اشاره کنیم:

از احمدبن خالد معروف بالأحول المحرّر یگانه خوشنویس دربار مأمون نقل شده که از طرف الوثیق به قسطنطنیه رفته و در یکی از جشن‌های آنان شرکت جسته و دیده که طومارهای طولانی به خط خوش او بر در کنیسه‌هایشان آویخته‌اند، علّت را پرسیده گفته‌اند اینها نامه‌های مأمون به خط احول است که از نظر زیبایی و موزونی به نمایش گذارده‌اند بدون آنکه مضمونش را بتوانند بخوانند.

درقرن ششم و هفتم هجری و حتی پیش از آن خط فارسی و زودتر از آن خط کوفی الگوی خیلی دلپـذیری بوده بـرای هنرمندان غربی گوستاولوبون فرانسوی در تاریخ تمدّن اسلام ترجمه مرحوم آقا سیّد محمّدتقی فخرداعی گیلانی صفحه ۶۶۲ چاپ اول چنین می‌گوید: خط عربی (مقصود اسلامی است) به خودی خود چندان زیبا و بدیع است که معماران عیسوی قرون وسطی و تجدّد غالبا قطعاتی از کتیبه‌های عربی را که اتفاقا به دست می‌آورده‌اند عینا

در عمارات و ابنیه‌ای که می‌ساخته‌اند تقلید کرده و بدون آنکه از معنی آن با خبر باشند آن عبارات را فقط نمونه نقش و طرح می‌پنداشته‌اند. مسیو لُنگْ پِرْیَه و مسیو لاوْوا به خصوص در ایتالیا مکرّر از این قبیل استعمالات را معاینه کرده و مسیو لاوْوا به خصوص در ایتالیا مکرّر از این قبیل استعمالات را معاینه کرده و مسیو لاوْوا در رخت‌کن یا مخزن کلیسای بزرگ میلان درگاه جناغی دیده که دور آن کتیبه‌ای از سنگ بیرون آورده و زینت داخل کتیبه عبارت از یک کلمه یا عبارت عربی بوده است که مکرّر در مکرّر در سنگ حجّاری شده، همچنین بر روی درهای کلیسای سِن پِیر که به حکم پاپ او ژن هفتم تعمیر شده عبارت عربی به شکل هاله و تُتُق نور در اطراف صورت حضرت عیسی علیه‌السلام نقش کرده و دور ردای دو نفر از حواریّون سِن پِیر و سن پُوْل که مجسّمه آنها در همان کلیساست دو حاشیه طولانی مشحون به خطوط عربی مشاهده کرده است. جای تأسّف است که مصنّف ترجمه عبارات کتیبه و حاشیه را به دست نداده. بی‌مزه نیست عبارتی که دور سر حضرت عیسی علیه‌السلام نقش بسته است عین کلمه شهادت مسلمانان باشد. یعنی «لااِلهَ الاَّ اللّه، مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللّه پایان کلام گوستاولوبون. در دامن قبای بسیاری از روحانیون بزرگ مسیحی آن زمان «لااِلهَ الاَّ اللّه» کوفی بدون اینکه حتی معنی و مفهومش را بدانند بافته شده. این نشان می‌دهد که غربی‌ها جلب زیبایی و خوش ترکیبی این هنر نجیب گردیده بودند.

شاید اشاره به این قضیه باشد که در مجلّه تماشای دوره مقبور کسی چنین ادّعا می‌کند. در قرن ششم و هفتم هجری و حتی پیش از آن خط فارسی و زودتر از آن خط کوفی الگوی خیلی دلپذیری بوده برای هنرمندان غربی بدین ترتیب می‌بینیم که در دامن قبای بسیاری از روحانیون بزرگ مسیحی آن زمان «لااِلهَ الاَّ اللّه» کوفی بدون اینکه حتی معنی و مفهومش را بدانند بافته شده. این نشان می‌دهد که غربی‌ها جلب زیبایی و خوش ترکیبی این هنر نجیب گردیده بودند.

این گیرایی خط اسلامی است نسبت به آنان که جزء ملّت اسلام نبوده و اعتقادی بدان ندارند از زیبایی و جمال آن لذّت و بهره می‌برد بدون آنکه معنایش را بفهمد حتی در آن هنگامی که منافی با اصل دینش باشد. امّا قضیّه این جمال و دلپسندی نزد ملّت اسلام و پیش آنان که عاشق و شیفته‌اش می‌باشند هنگامه‌ای قابل وصف کردن نیست. در هر گوشه و کنار قرن‌ها و سرزمین‌ها هزاران دلدار و وامق و عذرا و لیلی و مجنون بینی که عاشق و شیدا نشسته‌اند و به شیفتگی خط واله‌اند. اگر بخواهیم حقّ مطلب را ادا کنیم باید دو مورد دیگر بحث یعنی زیباییهای معنوی در خطوط اسلامی و اهمیّت موضوع در ساختن قطعات هنری را کاملاً و مُسْتوفی گفتگو کرد تا انسان ببیند که چه جمال و زیبایی‌هایی که به وجود نیامده و چه هنرمندی‌هایی که بکار نرفته، نسخه‌های خطّی کتب اسلامی به راستی گیج کننده است. افسوس که مجالی نیست تا در میان نسخه‌های گرانقدر اسلامی دنیا و خط و تذهیب آنها گفتاری داشته باشیم، فرصتی نیست که درباره پاره‌ای قرآن‌های خطی که به قول بعضی از نویسندگان کتابت است یا معجزه صحبتی شود، اکنون نمی‌خواهم از نسخه‌های عجیب قرآن‌های نفیس و کتاب‌ها و مرقعات و قطعات زیبای خطی اسلامی که در مجموعه‌های شخصی، یا در موزه‌ها و کتابخانه‌های بزرگ دنیا چون آستان قدس رضوی «علی مشرّفه الصّلاة و السّلام.» یا کتابخانه جمهوری اسلامی (سلطنتی سابق) یا مترو پولیتان نیویورک، یا طوب قاپوسرای استانبول و سایر کتابخانه‌های ترکیه یا کتابخانه قاهره و نسخ عهد مملوکی یا موزه بریتانیا و کتابخانه‌های لندن مخصوصا مجموعه چستربیتی یا کتابخانه ملّی فرانسه یا کتابخانه بزرگ و موزه ارمیتاژ لنین گراد و کتابخانه پاپ در واتیکان یا موزه بوستون نام ببرم .

بحث مستوفای این مطلب در پهنه کتب متعدّد فهرستی پخش و تحقیق کافی در این مورد خود محتاج به

کتابخانه‌ایست نه گفتاری و بحثی. بلی آنچه که از دیدن و زیارت کردن آنها استفاده می‌شود: آنکه هنر خطّ در میان هنرهای زیبای عالم اسلام بدون شک بالاترین مقام را احراز نموده و بر مسند دینی هم تکیه زده است. کاش مجالی بود تا درباره انواع خطوط بحث‌های کافی می‌شد و بیش از پیش به عظمت خط و هنرمندی در آن واقف شویم در نوشته‌ها و سخنرانی‌های برادران ایرانی بسیار گفتگو در خط نستعلیق و بعد شکسته شده است امّا درباره خطوط دیگر خیر، زیرا استادان کامل و خبرگان حقیقی در آن خطوط یا نبوده‌اند یا کم بوده و کمتر در مقام بحث و تشریح برآمده‌اند، مثلاً راجع به خط ثلث شاید بتوان ادّعا کرد که رابطه میان این خط و آیات قرآنی رابطه‌ای باطنی و در حاقّ و حقیقت معانی و مظاهر و مفاهیم و مشاهد باشد که از معنویت والای توحید و قرآن و اسلام سرچشمه گرفته و چون زلالی جان‌بخش و روح‌افزا از عالم غیب به صحنه شهود و وجود می‌ریزد درک این مرحله را با همراهی خضری و راهنمایی ذوقی خدایی باید کرد و بنده اکنون در مقام آن نیستم که گفتگویی در سیر خط و خطّاطان مخصوصا خط ثلث که نویسندگان بزرگ در گذشته ترکیه و سایر دول اسلامی امّ الخطوطش نامیده‌اند بنمایم و به راستی قطعاتی زینتی در این خط به وجود آمده که اعجاب‌آور و تحسین‌انگیز است و عجیب آن است که گویی ارتباطی غیبی در این اعجاز خطّی و زینت ترکیبی با آیات قرآنی در میان است که حدیث و نثر و شعر و کلام معمولی بدان شیرینی و لطافت در نمی‌آید مخصوصا در قطعات ثلثی معاکس که ترکها آینه‌لی (آینه‌وار) می‌گویند گویی فقط آیات قرآنی برای چنین کتابت معجزه آسایی به وجود آمده است «جَلَّ الخالِقُ البارِئُ المُصَوِّرُ.» که این مطالب به راستی چون ملاحت و نمکینی جز با شامّه خاصّی و با ذوقی عرفانی و هنری قابل درک و توصیف نیست. مجالی نیست تا در خط سیر خطّ ثلث نظری شود و اینکه سیر خطّ از ابن بوّاب قرن پنجم تا یاقوت مستعصمی قرن هفتم و بایسنغر میرزا و علاء الدّین تبریزی قرن دهم تا به بعد کیان آمدند که اسلوب یاقوت قدری عوض شد تا نوبت به علیرضای عبّاسی در ایران و حمدالله ابن الشّیخ در عثمانی رسید. و پس از آن خط ثلث درایران راکد بلکه مهجور مانده رو بهبوط نهاد و عده معدودی این خط را تقریبا خوش نوشته‌اند چون ابوالقاسم فرهنگ چهارمین پسر وصال شیرازی و در این اواخر مرحوم عمادالکتاب میرزا محمدحسین سیفی قزوینی و میرزا عبدالحمید ملک الکلامی کردستانی و مرحوم آقا میرزا محمدعلی غروی و آقا میرزا احمد زنجانی. مرحوم میرزا، عبدالعلی اشرف الکتاب یزدی همه خطوط مخصوصا ثلث و نسخ را به حدّ اعلی خوب نوشته و خصوصا کتیبه‌های صحن مطهر آقا امیرالمؤمنین علیه‌السلام را در نجف اشرف بسیار خوب و ممتاز نوشته. وقتی کتابات مرحوم میرزا عبدالعلی را در صحن نجف اشرف می‌دیدیم کلمه جهنم را چنان زیبا نوشته بود که به شوخی گفتم این بهشت است نه جهنم..

ولی در کشورهای عربی و ترکیه (تقریبا عثمانی قدیم) نظر به قطعه‌سازی از خصوص آیات قرآنی خط ثلث مکانتی عالی پیدا کرد و از زمان حافظ عثمان به بعد رو به صعود نهاد آن چنان که خطّاطینی بزرگ چون مصطفی راقم، میکلانژ عالم خط، اسماعیل زهدی، عزّت افندی، محمود جلال الدین، عبدالله زهدی، عمر الوصفی، سیدمحمد شوقی، حاج‌احمد کامل، نظیف افندی، عزیز افندی، حاج سیدحسن رضا، اسماعیل حقّی، حامد آمدی در ترکیه و محمّد مؤنس و محمّد حسنی در مصر و محمّد صبری هلالی و هاشم محمّد بغدادی در عراق و حاج بدوی در شام آمدند که هر کدام دنیایی از هنر بودند. این اشاره مختصر از آن بود که عنایت کافی به خط ثلث آن طور که به خطوط دیگر مخصوصا نسخ و نستعلیق و شکسته شده است نشده و به جرأت می‌توانم بگویم: هیچ خطّی از خطوط اسلامی مجال هنرمندی و انواع و اقسام ترکیبات گوناگون را چون خط ثلث ندارد بطوریکه یک آیه را می‌توان در میان خطّاطین بزرگ به مسابقه گذارد تا چه ترکیباتی از او می‌توانند به وجود آورده و به نوعی خاصّ هنرنمایی

نمایند. قطعات قرآنی و حدیث که با این عنایت و مهارت و هنرمندی نوشته شود بهترین و مقدّس‌ترین زینت برای مساجد و منازل و کاخها و قصور است. هنرمندی ترکیبات در قطعات ثلثی گاهی اوقات موجب می‌شد که خط را چنان تقابل و پیچ و تابی دهند که خواندنش هنری و استادی می‌خواست و خواندن این خطوط خود هنری بود و حل عبارات یک نحو آرامش نفسی چون حلّ معمّاها در بر داشت.

هنرمندی و زیبایی‌های معنوی عالم خطّ به این حرف‌ها تمام نمی‌شود. ابراز استعدادهای گوناگون و اظهار احساسات رنگارنگ درونی هنرمندان سببی است که هر زمان چیزی گرانبها و قطعه‌ای زیبا و تکّه‌ای ارزشمند به وجود آید که سابقه نداشته، چه در حسن ترکیب و چه در درشت‌نویسی یا ریزنویسی. هنرمندان در به وجود آوردن نوشته‌های بسیار کوچک چیزهایی به وجود آورده‌اند که به راستی خارق العاده و معجزه دست‌های انسان‌هایی است که خداوند متعال قدرت شگرفی در آنها به ودیعه نهاده است. بحمداللّه که ایران عزیز ما در هنرهای زیبای اسلامی به خصوص خط و خوشنویسی مقامی بس رفیع و والا دارد که گویی نبوغ ایرانی در خصوص هنر خطّ و زیبایی معنوی آن تجلّی روشنی پیدا کرده و این هنر نجیب و اصیل را بهترین وسیله برای رسیدن به مطلوب‌های مذهبی و هنری خود و نمایاندن آنها دانسته، هر چند زمانی به نحوی گوناگون به هنر نمایی و کتابت‌های مختلف پرداخته است، به طوری که از سبک‌ها و درجات خوشنویسی و اسالیب مختلف نگارش به روشنی می‌توان تشخیص داد که این در چه زمان و مربوط به چه قرنی است.

خط زیبا و جمیل به آسانی از انگشتان یک هنرمند و نابغه به ظهور نمی‌رسد بلکه با زحمات بسیار زیاد از تمرین‌ها و مشق‌ها و مخصوصا حالا روانی انسان؛ زیرا حالات نفسی و ثبات و آرامش نفسی، غم و اندوه و اضطراب درونی تأثیر بارز و روشنی در نوشتن و قلم گرفتن دارد.

همانطورکه‌عرض شدخوشنویسی‌به‌درجه اعلی بسیار مشکل و محتاج به سالیان دراز مشق و تمرین و ممارست و توجه و نظر دقیق به نمونه‌های کلمات و نوشته‌های استادان بزرگ است. شوق و ذوق مشق و خوشنویسی و هنرمندی چنان انسان هنرمند را فرا می‌گیرد که گهگاه خطّاطی که با نوشتن و کتابت امرار معاش و زندگی می‌گذراند کار کتابت اجرتی و مزدگیری را به کناری انداخته به مشق و قطعه‌نویسی و خوشنویسی می‌پردازد. بُعد معنوی خط آنقدر بالا و والاست و آن قدر بُعد معنوی مفاهیم و معانی عالیه خط حاکم بر روح و روان نویسنده است که این بُعد معنوی بین استاد و شاگرد از روابط مادّی گذشته و به یک رابطه معنوی و مرید و مرادی رسیده است. استادان، آن هنگام که از شاگردی استعداد ذاتی و اقبال و روآوری خالصانه و وفاداری و سلامت نفس در راه کسب این هنر ارزشمند و نجیب مشاهده می‌کنند، از بذل هر گونه تعلیم و توجیه محبّت و مودّت کوتاهی نمی‌کنند.

آن چنان که ممکن است نان آن روز به فردا بیفتد امّا باز هم در آداب المشق منسوب به میر عماد چنین می‌خوانیم: خط خوش ممتاز به مدد الهی و ایمان قلبی انسان حاصل شود به شرط آنکه ضمیمه تمرین و مشق خارجی به طور مدام گردد. امتیاز و علوّ رتبه با زحمت و انتخاب و اختیار خطّاط و کاتب به دست آمده،او را به نقطه اوج عروج می‌دهد و اینجاست که هنرمندانی گرانقدر و گرانمایه که در درجات عالی فضائل روانی و هنری بوده باشند. بسیار نادر و طیّ سال‌ها و قرن‌ها تک‌تک بروز و ظهور نموده و روزگار دست دهش و بخشش چنین استادانی را نداشته بلکه خسّت و بخل هم ورزیده است.

در سده چهارده هجری در انواع مختلف خطّ خوشنویسان زیادی در ایران به ظهور رسیدند که خیلی از آنان در مقام والای هنری و در قلّه‌های اوج اند چون مرحوم وصال و فرزندانش، آقا فتحعلی حجاب، میرزا اسداللّه شیرازی،

میرزا محمدحسین شیرازی، میرزا علی‌نقی شیرازی، میرزا عباس نوری، آقا زین‌العابدین اشرف الکتاب، و آقا غلامعلی اصفهانی. ملاعلی عسکر و ملامحمد شفیع ارسنجانی، میرزا احمد تبریزی، آقا علیرضا پرتو، میرزا عبدالغفار تبریزی، همای شیرازی، میرزا سیّد علی نیاز، میرزا رضی تبریزی، نشاط، گلستانه، سیّد محمّد بقاء شرف المعالی و بالاخره دو استاد بزرگ و مسلّم خط نستعلیق میرزا غلامرضا اصفهانی و میرحسین تبریزی اینها همه استادانی بزرگند امّا گویی مرحوم میرزا محمّد رضای کلهر باز هم در مناعت نفس، عظمت هنری، ملاحت خطّ، حسن ترکیب کتابت، قدرت نوشتن گیرایی تعلیم و تفانی در راه فن گوهری تابان است که هر چه دیگران جلو بیایند میرزا محمدرضا جلودار و باز هم جلوتر است خداوند عزّ و جلّ همه آنان را رحمت و در کنف لطف و مرحمتش قرار دهد. نظیر خویش نه بگذاشتند و بگذشتند خدای عزّوجل جمله را بیامرزاد

گهگاه این بنده به کلماتی و سؤالاتی بر می‌خورم که آیا خط به قلّه اوج و نقطه صعود و عروج خود رسیده است؟ جواب در نظر بنده ناچیز آنست که: خیر. چون زیبایی و کمال آن چنان مرزی گسترده دارد که هر قدر زیبایی پیدا شود باز هم مرتبه‌ای بالاتر متصوّر است. البته این منافات ندارد که فعلاً بعضی از خطّاطان و کاتبان نسبت به همه در نقطه اوج و قلّه‌اند چون میر علی هروی، میرعماد، میرزا محمدرضای کلهر در نستعلیق، میرزا احمد تبریزی، اشرف الکتاب اصفهانی، ملا محمّد شفیع ارسنجانی در نسخ، راقم، عزّت، عبداللّه زهدی در ثلث، درویش، میرزا کوچک گلستانه در شکسته یا غیر اینان.

بُعد معنوی خط آنقدر بالا و والاست و آن قدر بُعد معنوی مفاهیم و معانی عالیه خط حاکم بر روح و روان نویسنده است که این بُعد معنوی بین استاد و شاگرد از روابط مادّی گذشته و به یک رابطه معنوی و مرید و مرادی رسیده است. استادان، آن هنگام که از شاگردی استعداد ذاتی و اقبال و روآوری خالصانه و وفاداری و سلامت نفس در راه کسب این هنر ارزشمند و نجیب مشاهده می‌کنند، از بذل هر گونه تعلیم و توجیه محبّت و مودّت کوتاهی نمی‌کنند. علاقه و ارتباط استادی بزرگ‌منش سلیم النّفس، والا و بی‌اعتنا به مال و منال دنیا یا شاگردی متواضع و افتاده، موقّر و ایثارگر و فداکار چون قضیه میرعماد و میرزا ابوتراب دامادش خود مشهدی از مشاهد زیبایی و جمال است. استاد همان گونه که از هنرمندی و خوشنویسی خود لذّت می‌برد از خوشنویسی شاگردش که به مرحله استادی و امتیازی عالی رسیده است ذوق می‌کند و در دل خویش به او معترف است که:

اختر از چرخ به زیر آرد و پا شد بورق گوهر از کلک بُرون آرد و ریزد به کنار

خط خوش همیشه هنری بوده و غالبا نویسندگان خوشنویس هر چه را به هر هدف که می‌نوشته‌اند جنبه هنری را ملاحظه نموده و دل نمی‌داده‌اند که هنر را از مقام هنر بودن پایین بیاورند نقاشی و تذهیب کتاب‌ها به طفیل خط خوب به وجود می‌آمدند. بهترین تذهیب‌ها و نقّاشی‌های کتابی را با بهترین خطوط همراه می‌کردند و هنرمند خطّاط و مذهب ابا داشتند خطّ و تذهیب را از مقام منیع خود پایین آورده هر کدام را همسر نابایی بنمایند و در حقیقت نقش و تذهیب چون خاتمی بود برای نگینی. خاتم ارزشدار را برای نگینی بی‌ارزش نمی‌سازند و این ارزش خط بود که هنر تذهیب کتابی را به میدان می‌آورد. معنویت خط در عالم اسلام خط را بسیار بسیار جلوتر از نقاشی برد بطوریکه غالبا تذهیبها و نقاشیها در سایه خطوط زیبا به روش افتاد. خطّاطان بزرگ در دوره خود از مشهورترین هنرمندان بوده و آن چنان توجهی به آنان مبذول می‌شده که می‌گفتند فلان کتاب را چه کسی تحریر کرده و نمی‌گفتند یا کمتر می‌گفتند چه کسی تذهیب و نقاشی کرده است اصولاً خط خود هنر محض و خود گویای هنر خود بوده است نه آنکه با تزیین هنر می‌شده البته تزیین مؤثّر در گیرایی، ارزش و اهمیّت مجموعه و قطعه می‌باشد.

ولی هنر خطّ را از آن چه هست تغییر نمی‌دهد گهگاه هنر خطّ به کمک نقاشی و تذهیب رفته و در عین آنکه تصویری را کشیده‌اند باز هم دو سه خط ریز هم برای زینتش به کمک شتافته است.

ولی در طول تاریخ هنری در اسلام خط گیرایی به خصوص داشته است و جلو افتادن او از هنرهای زیبای کتابخانه‌ای همانا معنویت او بود که طبقات مختلف را دلبسته خود کرده بود. معنویّت و محبوبیّت در عالم دین خود بزرگترین وسیله توجه عموم به خصوص علما بزرگوار ما به او بود. دلباختگان دیگر چون سلاطین و امرا و پولداران که پیرو بودند. آنقدر عنایت به خط و جمالش در عالم اسلام بود که سلاطین و امرا هر کدام در به دست آوردن و نگهداری آن از دیگران پیشی می‌جست و گهگاه سلطانی چراغی به دست می‌گرفت تا نویسنده در نور او به هنرمندی بپردازد و گاهی هم اکتفا به این نکرده خود به مشق و تمرین پرداخته تا خوشنویس شده، به نوشتن کلام اللّه مجید بپردازند. گویند عضدالدوله دیلمی، سلطان احمد جلایر، شاه طهماسب اوّل و سلطان الجایتو به خط خوش خود قرآن نوشته‌اند. و بعضی از سلاطین از خوشنویسان و خطّاطان بزرگ بوده‌اند چون: عضدالدوّله دیلمی، قابوس بن وشمگیر، و بایسنغر میرزا و ابراهیم میرزا پسران شاهرخ و گوهرشاد و چون شاه طهماسب و احمد سوّم عثمانی، سلیمان دوّم قانونی، محمّدخان سوّم، مصطفی خان دوّم محمود خان دوّم مرادخان دوّم و سوّم و چهارم، بایزید ولی دوّم که همه اینها از سلاطین عثمانی بوده‌اند و غیر اینها که زیاد بوده‌اند. احمد سوّم مذکور قرآن‌های متعددی نوشته که یکی را به خانقاه قوجه مصطفی و یکی را به امام مسجد حافظ پاشا داد که هم اکنون در کتابخانه مسجد مذکور موجود است و دو نسخه هم به حرم مطهر نبوی هدیه کرد. محمّد سوّم قرآنی دست نوشته خود را به مقبره پدرش مصطفی سوم در آستانه وقف کرد. در موزه دارالکتب العربیه مصر قطعه‌ای بسیار زیبا به خط محمود دوم است که انصافا استادانه است. در محراب مسجد ایاصوفیا نمونه خط مراد سوم هست. نمونه‌های قرآن بایسنغر ما هم در مشهد و تهران در دید همگان است.

نظر به اهمیّت و وعده ثواب و فضیلتی که در نظر شرع مقدّس نسبت به خوشنویسی مخصوصا در کتاب قرآن است خیلی از علمای ما خوش خطّ بلکه خوشنویسان ممتاز و عالیقدر بوده‌اند که شمارش آنان تألیف مستقلّی می‌خواهد. در کتابخانه مرحوم آیةاللّه حکیم در نجف اشرف نسخه‌ای خطی از کتاب مقدّس من لایحضره الفقیه مرحوم شیخ صدوق به خط مرحوم آقا محمدهادی مازندرانی خواهر زاده مجلسی ثانی و فرزند والای مرحوم ملامحمّد صالح مازندرانی داماد مجلسی اوّل دیدم که بسیار خوش خط و به خط نسخ ریز تمام کتاب را در یک جلد با حواشی عالمانه خودش چنان نوشته بود که آدمی از دیدنش سیر نمی‌شد و حسن مطلب آنکه کتاب بسیار کم حجم و ظریف بود که هنر خورجین و دستمالی برای حمل و نقل جا می‌گرفت. مرحوم سید علیخان مدنی شارح صحیفه سجادیّه و صمدیّه و مؤلّف کتاب گرانقدر انوار الرّبیع نیز از خوشنویسان بوده است. مرحوم میرمحمّد حسین نوه دختری مجلسی ثانی رحمةاللّه علیه خوشنویس، مجتهد، فقیه بوده است. مرحوم آقا میرزا حسن شیرازی مرجع بزرگ زمان و قهرمان قضیه تنباکو در خط شکسته چنان خوشنویس بود که به راستی خطّ او را در پایه خطّ مرحوم درویش عبدالمجید باید گذارد و غالبا اشخاص برای آنکه نمونه خطّ زیبایش را داشته باشند از او استفتاء می‌کردند تا به خط خودش جواب بنویسد. قرآنی خط بسیار نفیس که به طرز ثلث و نسخ در هر صفحه سه سطر (بالا ـ وسط ـ پایین) به ثلثی و با سطور نسخ میان نویسی شده بود و به خط یکی از، خطّاطان سبک یاقوت و آنطورکه یادم می‌آید قطعا به خط عبداللّه و اکنون چون دسترسی ندارم نمی‌دانم به خط عبداللّه‌بن عاشور شاگرد بلاواسطه یاقوت بود یا خط عبداللّه طبّاخ شیرازی بود با جدول‌کشی بزر مرحوم میرزای مزبور وقف مقبره شیخ‌المجتهدین مرحوم شیخ مرتضی

انصاری فرموده بود و پشت آن را به خط مبارک چنین توشیح فرموده بود: «وَقَفٌ عَلی مَقْبَرِةَ شَیْخِ الأساطینِ العِظامِ الشَیْخ مرْتَضَی الأنْصاری.» و آیا عبارتی دیگری بود یادم نیست و در خاتمه امضا فرموده بود «کَتَبَهُ حَسَنُ الحُسَیْنی.» چنان با درستی این خط شکسته را نوشته بود که به راستی انسان آفرین می‌گفت. مرحومین ملاعلی عسکر ارسنجانی و ملامحمّد شفیع ارسنجانی که از آنان تعبیر به ملاّ می‌شود چنان خوشنویس بوده‌اند که در عرض میرزا احمد تبریزی به شمار می‌روند. یکی دیگر از خوشنویسان متأخّرین علماء ما مرحوم میرزا عبدالرحیم کلیبری انصاری تبریزی بوده است که نسخ و نستعلیق را به حد علی خوش می‌نوشته و اصولاً بسیاری از علمای محترم آذربایجان خوشنویس بلکه همه چیز خوب بوده‌اند. مرحوم آیةاللّه العظمی میرزا محمّدحسین نایینی و مرحوم آیةاللّه آقا سیّدمحمّد هادی میلانی شکسته تحریری را بسیار خوش و شیرین نوشته‌اند. دیگری از علماء و متأخّر خوشنویس ما مرحوم آقا شیخ محمّدحسین اصفهانی معروف به کمپانی شارح کفایه و مکاسب و صاحب تحفهٔ الحکیم وَ الانوار القدسیّه و سایر کتب و رسائل می‌باشد که به راستی خط نسخ را در حدّ اعلای خوبی نوشته است و دیگر از علمای متأخّر ما که خطّ نسخ را به راستی در این دوران قحطی هنر خطّ چون میرزای تبریزی نوشته مرحوم پدرم آقا سیّد محمّدجواد نجومی بود که عالمی متقّی بزرگوار بسیار خوش خط بود که اگر ربط پدر و پسری نبود شمه‌ای از حالاتش را برای ثبت در تاریخ عرض می‌کردم تا همگان بدانند که در همین دوره‌های ما چه عزیزانی بزرگ و ارزشمند آمدند و رفتند و گردی از عالم خاک بر دامان آنان ننشست. حسن الختام و بیت‌القصیده مجتهدین خوشنویس رهبر عالیقدر ما امام می‌باشد که به راستی خط تحریری ایشان بسیار عالی و حقّا گاهی اوقات چنان نوشته است که از نظر هنری ارزش تذهیب و زینت‌بندی را دارد چه رسد که دستنوشته ابرمردی است که قرنها چون او نیامد و بزرگترین جنبشها و نهضتهای اصلاحی و اسلامی را بعد از قیام اسلام بوجود آورد و باز هم می‌گوید طلبه‌ای بیش نیستم. بله چون او می‌داند که ارزش واقعی یک طلبه چیست و یک طلبه چگونه شایسته است که باشد. علماء خوشنویس عالم اسلام بسیار زیاد و ما درصدد ذکر تراجم آنان نیستیم چند جمله‌ای عرض شد تا نکاتی دقیق که در کتابها نیست بیاوریم. برای شرح و بحث گسترده در عالم خط باید به کتب مفصّل و مشروحی که در این هنر نوشته شده مراجعه شود.

حسن الختام و بیت‌القصیده مجتهدین خوشنویس رهبر عالیقدر ما امام می‌باشد که به راستی خط تحریری ایشان بسیار عالی و حقّا گاهی اوقات چنان نوشته است که از نظر هنری ارزش تذهیب و زینت‌بندی را دارد چه رسد که دستنوشته ابرمردی است که قرنها چون او نیامد و بزرگترین جنبشها و نهضتهای اصلاحی و اسلامی را بعد از قیام اسلام بوجود آورد و باز هم می‌گوید طلبه‌ای بیش نیستم.

در این جا لطیفه‌ای راجع به عالم خط یادم آمد که بد نیست عرض نمایم و اینها خود نکاتی دقیق و لطیف است که اهل مطالعه و تحقیق از لابلای کتب باید بیرون کشند. مرحوم شیخ حرّ عاملی در کتاب اثبات الهداة بالنّصوص و المعجزات مجلّد هفتم ص ۳۸۰ می‌نویسد که خواب دیدم امام عصر عجلّ اللّه تعالی فرجه را که گویا در مجلس درس من در زیر گنبد شرقی نشسته و من به سوی او شنافته سلام گفتم و دست مبارکش را بوسیده عرض کردم: آقای من مسائلی دارم اجازه می‌فرمایید سؤال کنم؟

فرمودند بنویس تا برای تو جواب بنویسم که فراموش نگردد. سپس دوات و کاغذی را به سوی من نزدیک فرمود. چهار مسأله نوشته جای جوابها را سپید گذاردم. آن حضرت شروع کردند به نوشتن. من نزدیک رفتم تا خط ایشان را ببینم دیدم خطّی میانه است. به خاطرم گذشت که گمان می‌کردم خط آقایم بهتر از این باشد. تا این فکرت از

خاطرم گذشت التفاتی فرموده پیش از آنکه کلامی گویم فرمود از شرط امام آن نیست که بسیار خوش خط باشد عرض کردم درست فرمودی فدایت گردم.
خطوط ممتاز و عالی مخصوصا اگر از انگشتان پر خیر و برکت استادان بلند همّت و عالیقدر بیرون آمده باشد هیچ گاه مضامین لغو، بیهوده، چرت و پرت، منافی اخلاق را شامل نبوده است.
باز گردیم به بُعد معنوی خط. آیا خط به عنوان یک هنر نجیب و اصیل در خدمت طاغوتیان و توانگران رفته است؟ گاهی انسان خیال می‌کند که چنین است و گرنه این همه تنافس و همسری و سبقت و به پیشی گرفتن بین آنان برای به دست آوردن این هنر اصیل نبود. لطافت این قضیه در آن است که مطلب کاملاً به عکس است. جواهری که در کانی به جویندگان و جستجوگران لبخند زده و آنها دیوانه‌وار به سوی آن می‌شتابند آن جواهر در خدمت آنان رفته است یا آنان به دو گردیده و دلباخته شده‌اند. آیا شاهان و امراء و سلطه جویانی که زنان زیبا را با وسائط و رسائل به دست می‌آوردند آن زنان در خدمت آنان می‌رفتند و آن قدرتمندان آنان را برای بهره‌وری جنسی با استفاده مالی و بهره‌بری از خرید و فروش به دست می‌آوردند یا واقعا آنان در خدمت جمال سر می‌سپردند و در قبال زیبایی زانو می‌زدند و این طاغوت و سلطه بود که دیوانه‌وار بنده و اسیر جمال و زیبایی شده بود. مثالی روشنتر و گیراتر زنیم: «پول پرستان و دنیاداران در خدمت پول و اسیر مال و مالند یا پول و منال به خدمت آنان در آمده است؟» در عالم خط هم چنین است. هیچ گاه خط به خدمت نرفته بلکه به خدمت گرفته است. گهگاه خطّاط به خدمت رفته و فریفته پول و مال و منال گردنکشان شده امّا خطّ آن گردنکشان را به محضر خطّاطان آورده مصدر و فعل غالب و برتر و متلبّس و فاعل مغلوب و فروش حسن و قبح فعل چیزی و حسن و قبح فاعل چیز دیگری است. خط خوب زیبایی فی‌الجمله خود را به هر پایه‌ای که هست با کمال تواضع، شرم و امانت به مرحله نمایش می‌گذارد نه تدلیسی و نه تزویری در کارش است و نه تبلیغی. اگر تدلیس و تزویری، تبلیغی، کبری، بی‌حیایی، بی‌تقوایی و خیانت در قالب زدن باشد از خود خط نیست از آنان است که متصدّی و متولّی کار او شده‌اند.
تابلوهای نقاشی که مشتمل بر مناظر وقیحه و زشت و هوس بازی و هوس کاری انسان‌های آلوده است چون نقاش در خدمت انسانهای آلوده در آمده و هنر به هوس فروخته و هدیه داده شده است و تابلوهایی که اصالت و ارزش والای انسانی را زنده و باقی گذارده است حالت خطّ زیبا و جمیل را دارد که غالب و برتر است. خطوط ممتاز و عالی مخصوصا اگر از انگشتان پر خیر و برکت استادان بلند همّت و عالیقدر بیرون آمده باشد هیچ گاه مضامین لغو، بیهوده، چرت و پرت، منافی اخلاق را شامل نبوده است. اگر نگارشی و کتابی این نوع مفاهیم نازله را در برداشته اگر خیلی هم خوب نوشته شده باشد باز هم به خطی خوش و خوانا نگارش یافته نه با کتابات عالیه و ممتاز، مفاهیم عالیه و معانی بلندی که در مضامین خطوط می‌باشد تأثیر در روح نویسنده نموده، اصالت و ارزشی به او داده، روا نمی‌دارد که تن به پستی دهد و خط جمیل را هم آغوش معنای پست و نالایق نماید.
در رژیم مقبورِ قبل از آنجا که هنر خط نمی‌توانست هنر ابتذال و فحشا و فساد باشد این بود که به خدمت طاغوت کمتر درآمد و اگر هم در موردی این هنر به ابتذال و فساد کشیده شده باشد از نظر معانی و الفاظ و نقوش یعنی محتوای خط است نه خود خطّ. با این بیان معلوم شد که گاه معانی خطوط و خود خطّاطان به کار طاغوت و خدمت به فساد گرفته شوند امّا خود خط خیر، خطّ عالی مقام والای هنری خود را در همه حال حافظ است و نمی‌شود خود خط را به طور پستی و رذالت و بیدردی رژیم نگاشت. شاید به همین سبب بود که کَمْ کَمَکْ رژیم قبل چندان دلخوشی به این هنر اصیل و نجیب نشان نداد تا آنجا که او را هنری اصیل و کاتب را هنرمند نمی‌دیدند.

و آنجا که می‌خواستند پز خطی هم بدهند چیزهایی من‌درآری و لوسبازی به نام فانتزی تحویل مردم و بیننده می‌دادند خودسری و خودکامگی و نادانیهای مسئولین امور در رژیم گذشته در تحمیل اشکال من درآری و فانتزنگری با اختلاط فرهنگ‌های جواجور خطّ را به جاهای بی‌ارزشی سوق داد که اگر کسی دنبال خوشنویسی می‌رفت از قافله جماعت شتابنده به سوی تمدّن بزرگ وامانده محسوب و رسوا و خجل به گوشه‌ای می‌خزید. فرهنگ منحطّ رژیم در و غباف و لافزن مقبور چه مصیبت‌ها بر سر ما نیاورد که آدمی از نوشتن شرم دارد موضوع مسائل هنری هم در آن دوران دست کم از دیگر کارها نداشت. بودجه‌های کلان که مصروف برپایی جشن‌های پوچ و بی‌معنی می‌شد آنقدر زیاد بود که قلم را یارای نوشتن نیست و در مقابل به هدر دادن این مخارج چیزی مختصر که نیازی فرهنگی را تأمین کند بدست نمی‌آمد. هنر، فرهنگ، جشنواره‌ها، تئاترها، فیلم‌ها همه و همه مبتذل‌ترین پست‌ترین، بی‌جان‌ترین فرهنگ‌ها را که فرهنگ خانواده جمعی طاغوتیان پست و بی‌بند و بار بود ارائه می‌داد. شکر و سپاس خداوند متعال را که به عنایت و لطفش و به همّت بازوان توانای ملّت قهرمان و ستمدیده مسلمان ما این همه پستی و بی‌بندو باری در خاک تیره برای همیشه مدفون و مردم از دیدنش رهایی جسته و آسودگی یافتند مردم ما آداب و رسوم و اخلاقیات فرهنگ سیاه و تباه را رها نمودند و با شوق و تفکّر در آرمان‌ها و آرزوهای اصیل و متعالی انسانی به خدمت همه جانبه بی‌مزد و منّت مردانه می‌کوشند.

به رسالت علمای اسلام در طول قرن‌ها بنگرید که با بهره‌گیری از قلم چگونه معارف عالیه و اصیل الهی و تمدّن فرهنگی اسلام را به امانت و خوبی حفظ نموده و به نسل‌های حق طلب و خداجوی اسلام رساندند و اینک بر ماست که در عهد انقلاب اسلامی که بزرگترین ره‌آوردش انقلاب فرهنگی ماست متعهد و مسؤول این قلم باشیم.

انقلاب هنری مکتبی که جزیی از انقلاب فرهنگی ماست برای ما تولّدی تازه با ارزش‌های تازه است. اکنون دیگر باید آداب، اخلاق، ارزش‌ها، سعادت‌ها، معیارها و میزان‌ها برای ما اسلامی و قرآنی باشد از بستگی‌ها و اسارت پرستش‌های رنگارنگ غیرخدایی رهایی جست و شاید یکی از بهترین و والاترین ره‌آوردهای انقلاب اسلامی این تغییر الهی و خدایی در انسان‌ها و زمین خداوندی است، اما با توجه به اینکه این تغییر و رهایی صورت و نما نبوده و چون سرابی کاذب ما را گول نزند بلکه با عمقی ژرف چنان در جان و روان ما راسخ باشد که هر چیز و هر معیار و ارزش را از نظر خدایی و الهی ببینیم تا هویت اصیل و شخصیّت والای خود را یافته پستی‌ها و پلیدی‌ها را نه وداع بلکه محو و نابود کنیم. قلم و بیان و کتابت در اسلام مکانی بس ارجمند دارد که محتاج به بیان نیست. زیرا حافظ شرایع و احکام و مذاهب و تمدّن‌ها و وسیله انتقال این امور از سابقین به لاحقین است. جوامع بشری به این ارزش آگاهند اما نکته قابل توجه آنکه همان ارزش خود مقتضی است تا قلم سازنده و رمز اصالت‌های عالیه انسانی و الهی بوده باشد نه مخرّب و مهدّم همه ارزش‌های اخلاقی. پس ارزش به نحوه و کیفیت استفاده از قلم است. به رسالت علمای اسلام در طول قرن‌ها بنگرید که با بهره‌گیری از قلم چگونه معارف عالیه و اصیل الهی و تمدّن فرهنگی اسلام را به امانت و خوبی حفظ نموده و به نسل‌های حق طلب و خداجوی اسلام رساندند و اینک بر ماست که در عهد انقلاب اسلامی که بزرگترین ره‌آوردش انقلاب فرهنگی ماست متعهد و مسؤول این قلم باشیم، قلم را در خدمت معانی پست و بی‌ارزش خلاف رضای الهی نگیریم. به مقتضای حدیث «مداد العلماء افضل من دماء الشهداء.»، قلم علماء خونی است که بر پیکر اجتماع اسلامی می‌ریزد و ارزشش چون ارزش خون‌های حقیقی شهداست بلکه قلم حافظ ارزش خون شهیدان است و این قلم است که شهیدان را می‌سازد و اوست که شهیدپرور است. پس با این مسؤولیت و تعهّد سنگین و وظیفه بسیار مهّم جهانی چقدر باید مواظب باشیم که مباد انحرافی در

این خط پدید آید.
معنویت و ارزش خط جهت دریچه‌ای به سوی معانی عالیه و مفاهیم راقیه انسانی است دانستیم و عرض کردیم که ارزش معنوی آن مفاهیم و معانی به خط و بیان سرایت می‌کند و او هم چنان دارای ارزش معنوی است که گویی خود نفس معانی و مفاهیم اند. امّا همین استدلال منعکس هم می‌گردد و قبح معانی قبیحه و زشتی مفاهیم بی‌ارزش و بی‌اصالت به الفاظ و خطوط هم سرایت می‌کند. قبح و حسن معانی هر دو به الفاظ و خطوط سرایت می‌کند و شاهد این مطلب است سرخی و خجلتی که از تلفظ الفاظ معانی قبیحه عارض انسان می‌شود به آنکه معانی قبیح است نه الفاظ و خطوط بنابراین چقدر باید متعهّد و مواظب بود تا آنچه برخلاف رضای حق متعال و برخلاف ارزش‌های اصیل انسانی است آدمی بر زبان و قلم نیاورد خود را مسؤول و متعهّد در مقام معانی و مفاهیم بداند. مبادا خدای ناکرده با خطی ضربه‌ای، نکته‌ای، خلاف ادبی نسبت به این رژیم جمهوری اسلامی که آرمان مسلمانان و همه مستضعفان جهان است وارد آوریم نه تنها با خط بلکه با همه وسائل هنری در پیشبرد، رشد، تکامل و تعالی میراث و فرهنگ اسلام و انقلاب بکوشیم. با کمال قدرت و توان تا آنجا که ممکن است و خون شهیدان ما را می‌خواند در راه اعتلای فرهنگ و هنری که در خور شأن و شایسته اصالت جمهوری اسلامی باشد یا حرکتی پویا تند و صادقانه با انقلاب و در مسیر انقلاب پویا بوده و از دادن طرحها و پیشنهادها و ابراز نمونه‌ها و الگوهای عالی خودداری نکرد و اصولاً هنرمندی هر هنرمندی در ابراز و اظهار هنرش در مقام وجود و مشهد شهود است و صرف داشتن آرمان‌های هنری و افکار و احساسات زیبایی و زیباشناسی و ذوق انسان را هنرمند نمی‌کند.
با شکستگی و فروتنی که هر که پر بارتر متواضعتر خدمتگزار باشیم فیس و افاده و پز و کبریا به زمین و زمان و کوچک و بزرگ نفروشیم.
فرصت طلب نبوده با مصیبت خود گنده‌بینی و برتربینی گریبان گیر نبوده خود را برتر و فراتر از سایر عزیزان ندانیم. هنر خود هر قدر بالا رود ما را بالاتر می‌برد. دیگر محتاج بر دلائل اخلاقی و زشتی‌های نفسانی نیست که پستی و بی‌ارزشی این بلندی و ارزشِ آن را ببرد. این فکر زشت برای ما نباید که مردم از هنر چه می‌فهمند. تنها طاغوتیان و پولداران و کله‌گنده‌ها هستند که اهل این چیزها هستند خیر بعضی از این وامانده‌ها چنین‌اند فهم هنر دارند اما خیلی وقت‌ها هم خیلی‌هاشان نفهمند یعنی خرفتی مقام و ثروت و محیط خانوادگی آنها را در منجلاب نفهمی فرو برده و خیلی وقت‌ها هم مردم عامی و مستضعفان ما چیز فهم، نقّاد، هنرمند فارغ التحصیلانِ دانشگاهِ اجتماعِ خود ساختگی، تجربه، کوشش و جوشش‌اند. چه هنرمندانی که هیچگاه غسل و نماز و جماعت و آداب شرعیه‌شان ترک نمی‌شده و اکنون نه هنرمندان ما بلکه دنیا در کار و هنرشان مات مانده آفرین گفته و دسترنجشان را معجزه‌ای هنری می‌دانند.
در کتاب ایران در یکصد و سیزده پیش به عکسهایی از مردم آن زمان بر می‌خوریم که بنده با عبرتی و گهگاه با لذّتی آنها را می‌نگرم. مخصوصا در تصویری از بازار قالی‌فروشان اصفهان که جوان‌هایی همه با ریش و عمامه عکس گرفته‌اند نمی‌خواهم همه چیز آنها را صواب و صحیح بدانم ولی در نگاهی به آن عکس‌ها با خود گفتم: خداوندا همین جوانان بوده‌اند که قالی‌های ممتاز ایرانی را که در صنعت قالی‌بافی دنیا رتبه اوّل شده است بافته‌اند. آیا مقصود بیگ کاشانی که در سال ۹۴۶ هجری قالی معروف مقبره صفی‌الدّین اردبیلی را تمام کرده مثل همین‌ها نبوده است؟ آیا همین‌ها بوده‌اند که مینیاتورها و تذهیب‌های عهد تیموری و صفوی را بوجود آورده‌اند. و آیا همین‌ها بوده‌اند که مینایی به کلفتی قریب به یک میلیمتر را بالای آفتابه مسی موزه آستان قدس به وجود آورده‌اند که دنیا سر از سرّ کارشان در نمی‌آورد. نه فیسی دارند و نه افاده‌ای و نه بی‌دینی و نه ترکی از وظائف شرعیه. آیا درویش عبدالمجید

که در جوانی به رحمت حق رفته و خامه‌اش مفتاح خزائن بوده و این همه تحفه‌های درست شکسته را که مایه روشنی دیده و دل است تحویل داده در همین شکستگی و افتادگی در حجره و خانه و باغ به هنرمندی و نگارش مشغول بوده است؟

جرجی زیدان در جزء چهارم کتاب تاریخ آداب اللغۀ العربیه، صفحه ۴۹۴ در ذکر کتابخانه‌های مدینه و کتابخانه عارف حکمت پاشا چنین می‌گوید: محمّد بتانونی بک صاحب سفرنامه حجاز آورده که در این کتابخانه کتاب شعری فارسی را که به خط سپید و زیبایی نوشته شده بود دیده و او گوید از زیبایی خط و هنرمندی و فن و نظافت و خوش ترکیبی کلمات بسیار ریز در شگفتی بودیم که مدیر کتابخانه افزود کلمات و حروف همه بریده شده و به طور قطّاعی و تقطیع بر صفحه چسبانده شده است. عبداللّه مخلص در مجله مقتبس سال هشتم جزء دوّم آورده که این کتاب به نام غزلیات شاهی و در سال ۶۵۵ هجری قمری نوشته شده است.

این تاریخ قطعا غلط و شاید صحیحش ۹۵۵ هجری قمری باشد زیرا هنر قطاعی ظاهرا در اواخر عهد سلطان حسین بایقرا و اوائل قرن دهم پیدا شده است و قبل از این سنوات یعنی در قرن هشتم دیده نشده چه رسد به قرن هفتم، و شاهی تخلّصی در آن تواریخ نداریم و این شاهی که غزلیاتش به غزلیات شاهی معروف است شاهی سبزواری است که نامش آقا ملک فرزند ملک جمال الدّین فیروزکوهی از نواده‌های سربداریان و خواهرزاده خواجه علی مؤیّد است در سبزوار متولّد و با عمری متجاوز از هفتاد سال در استرآباد سال ۸۵۷ هجری وفات و به سبزوار حمل و در خانقاه اجدادش در بیرون شهر مدفون گردید. مدّتی از ندمای بایسنقر و مرتبطین امیر علی‌شیر بوده و زیبایی غزلیات و ارتباط شاعر با امثال این هنرمندان و وجود نسخه‌های ارزشمند از غزلیات شاهی شاید شاهدی باشد که کتاب مذکور در پیش همان غزلیات شاهی باشد و تاریخ ۹۵۵ هجری قمری است و چون حروف و کلمات به طرز قطاعی بوده است ممکن است نصف بالای دائره سر حرف ۹ پریده باشد که ۹ تبدیل به ۶ شده باشد. قصه این جور کتاب‌ها وصّالی‌ها، متن و حاشیه‌ها، جلدهای نفیس ارزشمند و گرانقدر آن قدر شیرین است که اندازه ندارد.

در این جا بد نیست که از عزیزی از دست رفته و شهیدی از کربلای خونبار جنگ تحمیلی ایران نام ببرم. این نوجوان عزیز را بنده ندیده بودم ولی شنیدم بسیار مایل و شایق بوده بدیدنم بیاید. شرح حالی از او در مجله سروش شماره ۷۸ به قلم یکی از دوستانش نوشته شده است که آتش به دل انسان می‌زند مراجعه کنید و بخوانید که چگونه این هنرمند متعهّد چون پروانه‌ای معصوم و شبگرد در شب‌های جهل قلم به دست گرفته بی‌آنکه کسی اطلاع پیدا کند به دیوارهای سیاه هجوم می‌برد و با خط سرخش نوید پیروزی می‌دهد و دست پر توانش امیدها را زنده می‌نماید. چه زحمتها کشیده است چه شعارهای کلیشه‌ای، چقدر دیوارنویسی و مبارزه و تکثیر پیام امام و کار در ارگان‌های مختلف انقلاب، انجمن‌های اسلامی، حزب جمهوری اسلامی، جهاد سازندگی، بسیج مستضعفین و سرانجام سپاه که والاترین ارگان انقلاب جمهوری اسلامی است و مقصد اعلی شهادت که بهشت ابدی و زندگی جاوید است، خوشا بر او.

این هنرمند از دست رفته که در سیاه مشق ۸ محرم ۱۳۵۸ چنین می‌نویسد: «تا یکی خواری کشیدن خیز و چون رودی خروشان پایه ظلم و ستم کنْ، کاخ جورش ساز ویران من به جنگ دشمنانم می‌روم باکی ندارم.» شهید محمّدباقر ربّانی فرزند حجۀالاسلام و المسلمین آقای حاج شیخ اسداللّه ربّانی امام جمعه محترم بندر گز می‌باشد که در ۲۷ آبان ۱۳۵۹ و ۸ محرم ۱۴۰۱ هجری قمری یعنی درست یک سال بعد از سیاه مشق مذکور در سوسنگرد در یک جنگ تن به تن به شهادت نائل و در عاشورای حسینی جسد پاکش در قم به زیر خاک تیره رفت. در این جا بد

نیست که بعضی از جملاتی را که یکی از یاران و علاقمندانش به نام س. ه‌.. ناجی در شماره مذکور مجله ۳۶ آورده نقل نماییم:

رفته بودی تا دیگران را آزاد کنی، امّا خود رسم آزادگی را نقاشی نمودی، و خود مقدم‌تر از همه از قفس دنیا، از زندان پستی‌ها، غرورها و مقام طلبی‌ها رستی و به سوی لقاء اللّه رهیدی، شما راد مردان قبله و وحیید. شما یاران باوفای خدایید، شما راه را با آن همه سختی‌ها، رنج‌ها و مرارت‌ها صادقانه انتخاب نموده و صادقانه‌تر بر آن گام نهادید. شما پنج گل ناشکفته بودید که به دست قابیلیان تاریخ پرپر گشته و سپس به سوی پاکی‌ها و بینهایت‌ها و آنی که در وهم ناید پرواز نمودید

تو کوهی، تو جوشانی، تو سرودی، تو رعنایی، تو عزمی، تو راستایی تو راهی و تو راهداری، تو خطّی و تو خطّ داری، تو رعدی، تو بارانی، تو عهدی، تو پیمانی، تو شاهینی، تو پروازی، تو بادی، تو طوفانی، تو ابری، تو بارانی، تو موج خروشانی، تو مردی، تو مرددای، تو نوری تو نور بارانی.

نگارت بر هر دری و نقشت بر هر دیواری و خود نشانی از نقشش و نگاری. آری، با توأم که رفتنت با پروازت با تولّد دگر باره‌ات غمان را سنگین‌تر، انتظارمان را جانسوزتر و چشمان را اشکبارتر نمودی. اما تو را به خدا، ترا به آن نیرویی که به سوی شهادت کشاندت ما را نیز از این نعمت بی‌نصیب مگذار و از خدا بخواه تا حیات پر افتخارت یعنی شهادت را نصیب ما سازد و صادقانه به سوی حق پر کشیم.

و در این جا بد نیست که مقایسه‌ای کنیم بین این هنرمند عزیز شهید نوجوان که شب و روز نخفت و آرام نگرفت با آن هنرمندی که خود می‌گوید در ۱۳۱۲ هجری قمری متولّد شده است و اکنون نود سال دارد. برای یک برنامه تلویزیونی با چه ضعفی و با چه حالی و با چه تکلّفی و مشقتی کراوات خود را درست می‌کند آن هم در رژیم جمهوری اسلامی که آدمی از قید بندگی‌ها، اسارت‌ها، بدبختی‌ها، غرب‌زدگی‌ها رها شده است. راستی که حیف نیست آدمی بنده و اسیر باشد. «لاتَکُنْ عَبْدَ غَیْرِکَ وقَدْ جَعَلَکَ اللّه حُرّا.» اگر خداوند متعال در ما آزادگی و جوانمردی به ودیعه نهاده؟ چرا این تحفه گران‌بها را به پای تعلّقات دامن‌گیر نثار کنیم. مگر آزادگی تنها آزادگی از زیر یوغ بارکشی و بهره‌برداری غیر است آدمی باید از همه تعلّقات پایبندِ دامن‌گیر که مانع از اصالت و قیمت و ارزش اوست دامن بر چیند. به مقام والای انسانی الهی و عرفان زیبای خداشناسی برسد تا زیر چرخ کبود از هر چه رنگ تعلق پذیرد آزاد باشد و شاعر شیرین سخن ما حافظ شیرازی هم غلام همت او باشد. قدری بخود آییم. عذر خواهم، سخن به درازا کشید و اگر جملاتی خارج از محدوده موضوع بحث به میان آمد برای تکمیل و نمک کلام بود کاش مجالی بود تا گفتاری مفصّل در زیباییهای معنوی در هنر خط داشته باشیم که خالی از لطف و لذت نبود.

به کلک قاعده دانی شکستگی مرساد که توبه نامه ما با خط شکسته نوشت

»غَفَرَ اللّه لَنا ولَکُمْ والسَّلامُ علیکم ورحمةُاللّه وبَرکات«

هنر و معماری اسلامی ، قابلیت های جهانی

(تأثیر هنر و معماری اسلامی بر هنر و معماری اروپا و امریکا)

جهانی شدن را با سه رویکرد مورد توجه و تأمل قرار داده اند. گروهی آن را معادل غربی شدن قلمداد کرده و چون این تمدن را فاقد صلاحیت های لازم برای جهانشمولی فرهنگ و اندیشه اش (به ویژه درابعاد اخلاقی و آرمانگرائی) می دانند، جهانی شدن را خطری برای جهان معاصر ارزیابی می کنند و البته دلائل کافی و وافی برای اثبات مدعای خویش- در فقدان صلاحیت های لازم تمدن غربی- دارند.اما این که جهانی شدن کاملا معادل غربی شدن باشد، فیه تأمل.

گروهی دیگر جهانی شدن را تحقق رویاهای بشری در رسیدن به زبان و اندیشه ای مشترک دانسته و آن را عاملی برای رسیدن به نوعی عدالت جهانی و توزیع همسان و یکسان ماده و معنا در سطح جهان می دانند. از دیدگاه اینان جهانی شدن فرصتی طلایی برای رسیدن به سطحی از ترقی است که ضعف ها و قوت ها در هم آمیزند و حاصل این آمیختن، نوعی عدالت در بهره بری از امکانات مادی و معنوی زمین باشد. گروه سوم، صحت و واقع نگری هر دو دیدگاه فوق را در تبیین دقیق جهانی شدن، انکار، و آن را محصول ذوق زدگی از یک سو و بدبینی مفرط از دیگر سو می دانند اینان عقیده دارند، جهانی شدن از برای ملت ها و تمدن هایی که صاحب ایده و اندیشه اند،یک فرصت است. جهانی شدن تنها فرصتی برای عرضه کردن استعدادها و قابلیت های تمدن ها و فرهنگ ها – به ویژه معنایی و معنوی – در جهان آیینه گونی است که رسانه ها آن را ساخته و پرداخته اند و نه صرفا بستری مطیع و مهیا برای سلطه گری جهانی تمدن های خاص. به یک عبارت از تصور جهانی شدن لزوما استعداد جهانی بودن حاصل نمی گردد. لذا باید از این فرصت برای رسیدن به جهانی بهتر، عادلانه تر و بخردانه تر بهره جست و این با شناخت جهان و فرهنگ هایش و نیز ایده ها واندیشه هایش حاصل می شود. جهانی شدن پروسه ای است که می بایست مقدمه ای چون جهان شناسی داشته باشد. گروه سوم قبل از صدور حکم نفی یا قبول جهانی شدن،سعی بر آن دارند که جهان را با تمامی جلوه های فکری و فرهنگی و هنری اش بشناسد و خود را بشناسانند.این جهانی شدن مطلوب تمامی کسانی است که به کرامت، عزت و استعدادها و قابلیت های شگرف انسان اعتقاد دارند.

این مقاله از رویکردهای فوق، رویکرد سوم را برگزیده است و در همین راستا از قابلیت های تمدنی سخن می گوید که به دلیل اعتقاد به وحدانیت مصوری خالق و نیز کرامت انسان،زبان وبیانی جهانی دارد. و این جهانی بودن آنگاه بیشترآشکار میشود که نگره های شهودی و بنیان های اشراقی هنر این تمدن به دیده دقت و تامل نظاره شود.

اندلس (یا همان اسپانیای امروزی)، حلقه ی واسط فرهنگ و هنر اسلام و غرب است. حضور هشتصدساله مسلمین در این سرزمین و به بار نشستن عمیق فرهنگ و هنر اسلامی، اسپانیا را به پلی میان دو تمدن تبدیل نمود. شاید اولین حاکم اسلامی که اندلس و به ویژه قرطبه را به مرکزی فرهنگی تبدیل و آن را مهمترین نقطه اتصال فرهنگ هنراسلامی با غرب قرارداد،عبدالرحمن دوم (متوفی ۲۳۸ هجری-۸۵۲ م) باشد، در زمان وی اندلس به پیشرفت های فرهنگی،علمی،فنی و هنری شگرفی دست یافت و طلایه دار فرهنگی متعالی در رویارویی با تمدنی گردید که آغازین قرون دوره تاریخی خود را پشت سر می گذاشت.

شوق و ذوق او در تبدیل قرطبه به یکی از علمی ترین شهرهای جهان، سبب گسیل شاعر دربارش " عباس بن ناصح" به مشرق زمین شد. وی ماموریت داشت تا کتب با ارزش را خریداری وعلوم ایران و یونان را استنساخ کند.

تلاشهای او در این مورد به خلق کتابخانه ای در قرطبه انجامید که به گفته " لویی پرونسال" چهارصد هزار کتاب در آن موجود بود.(بخش مهمی از این کتب پس از قدرت یافتن کاردینال خمینس در اندلس در جشن کتاب سوزان غرناطه سوزانده شد) حضوردانشمندان و ریاضیدانان مشهوری چون ابن فرناس(اولین دانشمندی که در قرن نهم میلادی برنامه پرواز انسان را با ساختن بالهایی برای خود و طی مسافتی،طراحی نمود)، یحیی بن حبیب منجم،عبیدالله شمس و عبدالواحد بن اسحاق ضبی و نیز موسیقی دانان بزرگی چون زریاب (شاگرد اسحاق موصلی ویکی از مشهورترین موسیقیدانان دربار هارون الرشید که خود آغازی بر ورود هنر به نقطه اتصال دو تمدن اسلامی و غربی بود) بر اهمیت و شکوه علمی اندلس میافزود.

از دیگرسو بلندآوازه ای چون محیی الدین ابن عربی که سلطان مباحث عرفان نظری تمدن اسلامی است،خود زاییده مرسیه اندلس و میراث بر فرهنگ غنی و عمیقی است که در آن سرزمین ریشه دوانیده بود.

به عنوان مثال او در "فصوص" و"فتوحات" چه بسیار از "ابن مسره" (متوفی۸۹۹ میلادی) به عنوان یکی از مهم ترین عرفای اندلس نام می برد که به تحقیق و تصدیق محققان، کاملا موثر بر اندیشه های ابن عربی بوده است.دیدار مشهور ابن عربی با ابن رشد در مرسیه نیز خود بیانگر حضور فلاسفه و اندیشمندان مهم اسلامی در اقصی نقاط غربی تمدن اسلامی است. فلاسفه ای چون ابن باجه (متوفی ۱۱۳۸میلادی) که او را در مقایسه با سایر فلاسفه مسلمان] به فارابی(معلم ثانی) شبیه کرده اند و صاحب کتاب مشهوری چون " تعبیرالمتوحد" است (کتابی که به سبک جمهوری افلاطون،درپی بنیادگذاری تئوریک مدینه ای فاضله است) براهمیت علمی و فرهنگی اندلس می افزاید. این لغت شناس،شاعر،ادیب،حافظ قرآن،ریاضیدان و منجم بزرگ،و نیز صاحب کتب دیگری چون "کتاب النفس" و" رساله الاتصال" علاوه بر تعلیقاتش بر آراء جالینوس،فارابی وارسطو است. ابن طفیل،فیلسوف نامدار دیگری از اندلس است که در سال ۵۲۰هجری (۱۱۰۶میلادی) درشهر قادس به دنیا آمد و دراهمیت و نقش او همین بس که وی استاد ابن رشد،مهمترین مروج آراء فلسفی جهان اسلام در اروپاست.

علاوه بر فلسفه،در علوم دیگر نیز اندلس مسلمان،صاحب آوازه است. علومی چون ستاره شناسی،علم الافلاک و ریاضیات. به عنوان مثال مجریطی(متوفی۱۰۰۷ م) که در مجریط دیده به جهان گشود و از سرآمدان روزگار خود و به تعبیر صاعد در"طبقات الامم" امام ریاضیدانان عصر خویش بود. زیج خوارزمی را که براساس تقویم ساسانی تنظیم گردیده بود به تقویم هجری اسلامی تغییر داد و کتب مهمی در نجوم،ریاضیات و کیمیا تالیف نمود.ابوالحکم عمروکرمانی، شاگرد مجریطی(۱۰۶۶ م) و امیه ابن ابی صلت(ریاضیدان و مکانیک بزرگی که اولین دانشمندی است که چون یک کشتی باربری با محموله مس در دریای مدیترانه غرق شد با ساختن آلات و وسائلی کشتی را از کف دریا به سطح آب منتقل نمود) نمومه های برجسته دیگر اندلس در علوم ریاضی و نجوم هستند.

مسلمانان اندلس علاوه بر علوم فوق الذکر و علومی دیگر چون گیاه شناسی و داروسازی با دانشمندانی چون ابن سبعین(متوفی ۱۲۴۸ م)، غافقی(متوفی۱۱۶۵م) و ابن بیطار(متوفی۱۲۴۸م)، در علوم پزشکی با طبیبانی چون الزهراوی(متوفی۱۰۰۹)که تالیفاتش طی قرون متوالی مرجع دانشکده های پزشکی در اروپا بود، ابن زهر(متوفی ۱۱۶۲)، الباهلی(متوفی۱۱۵۴،به عنوان اولین کسی که بیمارستانی سیار با چهل شتر تاسیس کرد) و علی بن عباس(متوفی۹۹۴ م) متبحر و صاحب سبک بودند. این علوم از طریق ترجمه (توسط مترجمانی چون " قسطنطین افریقایی" ، " جرارد کرمونی" و " فرج بن سلیم کلیمی" نیز آشنایی اروپاییان با مسلمین از طریق جنگ های صلیبی به اروپا منتقل شده و سرآغاز بیداری اروپاییان گردید.

هنرو معماری، مظهر و مجلای دیگری برای ظهور نبوغ و استعداد شگرف مسلمین در اروپا از طریق اندلس بود. این حضور در رشته های مختلف هنری چون شهرسازی،معماری مساجد،کاخ ها،پارکها و پل ها،ضرب سکه،خوشنویسی،زردوزی بر روی پارچه،نساجی و کاغذسازی چشمگیر بود و در بطن خود دارای چنان روح زیباشناسانه و قدرتمندی بود که به همان صورت مورد تقلید اروپاییان قرار گرفت.

در معماری اولین نمونه شگفت انگیز این حضور،مسجد جامع قرطبه است. مسجدی که یکی از معماری های شکوهمند جهان اسلام است و در سال ۱۶۸ هجری بنای آن توسط "عبدالرحمن داخل" آغاز شده و توسط هشام فرزندش در سال ۱۷۷ هجری به پایان رسیده بود. این مسجد دارای ۱۳۹۲ ستون از سنگ مرمر بود که با طاق های نیم دایره مانندی به هم پیوند می خوردند. درشب برای روشن کردن آن از ده هزار آویز و شمعدان بزرگ ساخته شده از مس استفاده می شد.(مسیحیان پس از تسخیر اندلس،با تخریب قبه های بزرگ مسجد و از بین بردن تزیینات دیوارها،محراب و منبر سعی کردند هویت اسلامی بنا را از بین ببرند گرچه حضور آیات قرآنی بر سنگهای محراب این هویت را حتی تا به امروز فریاد می کند). عبدالرحمن دوم به تقلید از همین مسجد عظیم، مسجد جامع اشبیلیه را بنا نمود و با توسعه قصر قرطبه و نیز کشیدن دو خیابان در دو کناره رود" وادی کبیر"،گردشگاه بسیار زیبایی برای قرطبه فراهم نمود. این حاکم مسلمان، غرناطه را از حیث زیبایی و آبادانی بدان جا رساند که محققانی چون "مسیو سیمونه" و "اولوجیو"، غرناطه را شهر زیبایی و عظمت نامیدند. همچنین عبدالرحمن سوم (متوفی ۳۵۰هجری-۹۶۱میلادی)ملقب به "الناصر" پس از عبدالرحمن دوم، نقشی مهم و عظیم در فرهنگ و هنر اندلس دارد. یکی از مهمترین کارهای او، ساخت شهری تحت عنوان "الزهرا" (درسال ۳۲۴ هجری) بود. به نقل ابن خلدون، ناصر، با فراخواندن معماران، هنرمندان، معبدسازان،خطاطان و نقاشان از سراسر اندلس، بغداد، مصر و حتی قسطنطنیه،شهری بسیار زیبا با بناهایی با شکوه بنا کرد. یکی از شکوهمندترین این بناها قصر الزهرا و به ویژه تالار پذیرایی آن بود. در وصف این تالار آورده اند:

" این تالار زیر قبه ای مرتفع که دیوارهای آن از سنگ مرمر بنا شده و با طلا و شنگرف تزیین شده و حوضی بزرگ و زیبا را درمیان داشت بنا شده بود.در وسط حوض مجسمه کم نظیر و زیبایی نصب شده بود که از دهانه های آن آب می پاشید و امپراطور روم این مجسمه را با در گرانبهای دیگری به خلیفه الناصر هدیه کرده بود.در این حوض از جیوه(زنبق) به جای آب استفاده شده بود که با وزش باد و با ایجاد حرکتی، مایع جیوه به حرکت و جنبش درآمده و چون آیینه های شکسته و یا متحرک، نورو روشنایی را به اطراف منعکس می کرد، وگاهی چون درخشش برق در آسمان موجب لذت و خوشایند و یاایجاد وحشت ورعب می کرد و گاهی حاضران در تالار دستهای خود را در برابر چشمان خود قرار می دادند تا از شدت نور و برق آن بکاهند."

به نظر " ابن عذاری" که با دقت و وسواس تعداد ستون های کاخ الزهرا را شمرده است، این کاخ ها ۴۳۱۳ ستون مرمرین داشتند.

باغهاو پارکهایی که در الزهرا ساخته شد این شهررا به یکی از زیباترین شهرهای جهان تبدیل نمود به قسمی که برخی مورخان، این شهر و به ویژه قصر الزهرا را با افسانه های هزارو یک شب مرتبط ساختند. تزیین هنری این قصر با نقش و نگار آیات قرآنی و گچ بری ها و نقاشی های هنرمندانه ای همراه بود که به تعبیری تا آن زمان، وهم و خیال هیچ بلندپروازی قادر به آفرینش نظیر آن نبود.در کنار قص،ر مسجد عظیمی نیز ساخته شد که یکی از بی نظیرترین معماری های اندلسی بود.

تمامی این هنرمندیها و معماریهای باشکوه،خود تمهید و مقدمه ای برای " الحمراء" بود. این " لؤلؤی نشانده در میان زمرد" به تعبیر شاعران مراکشی، " شاهکار بی رقیب هنراسلامی غربی" بود که مدتها چشم اروپا را خیره کرد. الحمراء که شهرپادشاهان بنی نصر بود به واسطه کاخهایش به شهرتی افسانه ای رسید و به جواهر نشانی پرشکوه تبدیل شد چنان که ویکتور هوگو در مدحش سرود: " ای حمراء ای قصری که فرشتگان تورا چنان که درخیال آید تزیین کرده و نشانه ای دلفریب داده اند، ای قلعه باشکوه کنگره دار که با گلها وبوته ها و شاخ و برگ پرنقش شده ای و اکنون به ویرانی می روی،شب هنگام که اشعه نقره فام ماه برطاق نماها و دیوارهای تو پرده می افکند آواز دلربا و سحرانگیزی از تو به گوش می رسد"

شگفت انگیزی و بی همتایی الحمراء،محققان را به تلاشی رمزگشایانه درادراک ماهیت این اثر برانگیخت و در این راه جهان بینی اسلامی همراه با آیات قرآنِ هزارتوی هزار بطنش (ان للقرآن بطنا او سبعین بطون) و نیزعرفان رازورانه و عاشقانه اش، مبنا و مُسند محققانَ و متفکران بسیار در رمزگشایی آثاری از این دست گردید. چنانکه در شرح طاق منبت کاری الحمراء آورده اند :

" گفته اند که طاق منبت کاری الحمراء می خواهد به هفت آسمانی اشاره کند که در کتیبه قرآنی همراه آن ذکر شده است: (بزرگوارو متعالی است آنکه فرمانروایی به دست اوست و او بر هرچیزی تواناست... آنکه هفت آسمان طبقه طبقه رابیافرید. در آفرینش خدای رحمان خلل و بی نظمی نمی بینی. پس باردیگر نظاره کن،آیا درآسمان شکاف می بینی؟ باردیگر نیز چشم بگشا و بنگر. نگاه تو درمانده و خسته به نزد تو باز خواهد گشت).

پس مطبق بودن این طاقها با ردیف های روی هم نشسته و همنشینی شمسه ها و چندضلعی های سازگار و بی هیچ رخنه را میتوان مثالی از طرح شکفت آسمانها دانست که مخلوق حکمت الهی است. سخن قرآن بدین معناست که خلقت خداوند شبیه به آفرینش نقش پردازی است که با موضوع همنشینی دقیق و هماهنگ و متناسبِ اشکال سازگار و حجمهایی سروکار دارد که سخت و بی هیچ رخنه ای به هم بسته اند. مبهوت ماندن ناظر خسته و درمانده در درک رمز نظم پنهان عالم مخلوق خدا همچون حال ناظر نقوش گره است که ستاره ها و چندضلعیهای درهم بافته شان گویی پیوسته بهم متبدل می شوند بی آنکه هندسه پنهان خود را برملا سازند. "گرابار" طاق مقرنس تالار دو خواهران را تجسم تعبیر " طاق دوار فلک" دانسته که در شعر عربی کتیبه پای طاق آمده است. این شعر از شاعر اندلسی، ابن زمرک است. روزنه هایی که لابه لای کتیبه گشوده اند موجب بازی سایه و نور می شود، و ردیف های مقرنس طاق،که ترکیبی ستاره گون و مطبق است، این نور را به ظرافت در مراتب طاق پخش می کند. "گرابار" نوشته است : " گویی این گنبد را گنبدی دوار می یافته اند که گردش روزانه نور و تاریکی و منازل متغیربروج را باز می نماید." بخشهای ذیربط شعر مذکور چنین است: " اینجا گنبدی است چندان رفیع که از حد دید برون است، حسن آن هم پنهان باشد و هم پیدا. جوزا دست خود بهر کمک سوی آن گشوده است و ماه بدر به نجوا سر پیش آورده. کواکب دری خواهند که درآن مأوا گیرند تا همچنان در طاق فلک سرگردان نمانند... در طاق آن چه قوسها برافراشته اند، قوسهایی استوار بر ستونهایی که شامگاهان به نور مزین می گردد! گویی کواکب آسمانی اند که در مداراتشان همی گردند، .و اُستن فجر،که چون آسمان را پیمود اندک اندک آشکار شدن گیرد،در پرتوایشان رنگ ببازد."

"ارنست گامبریچ" نیز در کتاب پرنفوذ خود" تاریخ هنر"،نگاره های دل انگیز و نقوش پرمایه رنگین الحمرا را مدیون اسلام می داند: " که فضایی را به وجود آورد که در آن هنرمندان از مسائل دنیوی وامور واقع روی برگیرند و

در سپهر رویایی و تخیلی خط و رنگ ناب سیر کنند".

اینجا مجال سخن نیست که از رازهای پنهان واسرار باطنی هنری سخن بگوییم که هنرمندش جهان را چون جلوه ای ازجمال بی همتای وجود مطلقی واحد می انگارد و تمامی ذوق واستعداد خدادادش را در تصویرگری این جمال بی مثال به خدمت می گیرد که آن را باید در کتب و تالیفات مفصلی که از سوی متفکران نگاشته شده جست و جو نمود اما می توان از اثر شگفت انگیز این هنر بر تمدنهای دیگر و به ویژه تمدن غرب که ازطریق اندلس بااین رمزورازها روبرو گشت،سخن گفت.این مقاله تنها ذکر مصادیقی محدود از این تاثیر پذیری است.

"هلن گاردنر" که در کتاب "هنر درگذر زمان" خود، گچبریهای الحمراء را همتای خیالپردازی های ظریف شاعران مسلمان می داند، تاثیر سبک معماران الحمراء بر اروپا و امریکا می آورد: "نفوذ این سبک برهنر اسپانیا در سراسرسده های میانه همچنان قوی بود و تا دوره رنسانس نیز رسید و رگه هایی ازآن را میتوان حتی در هنر مستعمرات اسپانیا در قاره امریکا مشاهده کرد". البته در اینجا ذکر نکته ای را ضروری می دانیم و آن عمد و قصد وسیعی است که در انکار(یا دست کم، نادیده گرفتن) تاثیرات هنر،فرهنگ و معماری اسلامی برغرب،مجموعه تحقیقات و مطالعات غربیان را در بر گرفته است. هنگامی که کتب تاریخ دوره های مختلف مدارس امروز اسپانیا، از حضور نزدیک به نه قرن حضور مسلمین در اسپانیا،تنها به دو صفحه بسنده می کنند و از محققان منصف غربی کسی چون "گانیگوس" مستشرق اسپانیایی در مقدمه ترجمه کتاب " نفخ الطیب" می نگارد: " ماریانا مورخ اسپانیایی و سایر مورخان بزرگ این کشور با احساسات ملی و تعصب دینی همراه با دشمنی و کینه توزی عمیق نسبت به عرب، همیشه تالیفات مورخان عرب را تحقیر کرده و ناچیز شمرده اند، در نتیجه روش علمی بحث ومقارنه اسناد تاریخی عرب با نوشتارهای مسیحی را رد کرده اند و ترجیح داده اند تالیفات خود را بر پایه دیدگاه مسیحیان از تاریخ گذشته تنظیم کنند، لذا تاریخ اسپانیای قرون وسطی با وجود تحقیقات مورخان معاصر،همچنان جولانگاه خرافات و تناقضات است" بنابراین نمی توان انتظار داشت منابع مکفی و مستندی را در مجموعه آثار محققان غربی (جز در موارد معدود و نادری) پیرامون بررسی این تاثیرات یافت. این وظیفه مراکز تحقیقاتی ومطالعاتی جهان اسلام است که با ارسال محققان و نیز اختصاص رساله های دکتری توسط دانشگاههای اسلامی و به ویژه ایرانی، این بخش ازتاریخ غبار گرفته هنرومعماری اسلامی و به تعبیر جهانی راکه قطعا یکی از نابترین دوره های هنرومعماری اسلامی است، روشن سازند.

با این وجود خیره کنندگی این آثار و نیز انصاف برخی محققان،نمونه ها ومستندات تاریخی روشنی را از تاثیر هنرو معماری اسلامی بر غرب همچنان که "گاردنر" متذکر شده است – در برابر رویمان می نهد. به عنوان مثال "مارتین بریگز" در مقاله ای تحت عنوان " معماری و ساختمان" درکتاب "میراث اسلام" وجود خصوصیت معماری اسلامی در کلیسای ژرمینی دوپره – که در قرن نهم میلادی ساخته شد– را به حضور معماران مسلمان در اسپانیا و تاثیرآنان بر معماری این کلیسا مرتبط می سازد. از دیدگاه وی یکی از نمونه های دیگر این تاثیرات کنار هم قرار دادن گنبد و مناره به تقلید از معماری مسلمانان است: " شکی نیست که درنظر معماران و مهندسین اسلامی، ساختمان گنبد و مناره پهلوی هم بسیار مطلوب بوده و این قسمت در (رن) نفوذ نموده بطوری که در بنای سنت پا، گنبد و برج پهلوی یکدیگر دیده می شود" وی همچنین متذکر می شود در ساخت برج و باروی نظامی، اروپاییان از سبک معماری مسلمین در ساخت کنگره هایی موسوم به (ماچیکولیشن) متاثر بودند: " در سوریه نظیر این کنگره ها که بدست مسلمین ساخته شده نیز کشف شده که متعلق به سال ۷۲۹ بعد از میلاد می باشد. یکی از دروازه های قاهره

که به باب النصرمعروف است(۱۰۸۷) و به وسیله معماران ارمنی ساخته شده دارای ماچیکولیشن می باشد.
این ساختمان ها از لحاظ تاریخی بر بناهای نظیر آن در اروپا از قبیل قصر گیارد(۱۱۸۴)، شاتیون(۱۱۸۶)، نورویچ(۱۱۸۷) و وینچستر(۱۱۹۳) تقدم دارد. بدین طریق واضح می گردد که جنگجویان جنگهای صلیبی در معماری این قسمت را از اعراب آموخته اند"
ساختمان کلیسا (که در اندیشه و حکمت مسیحی به مثابه تن عیسی بود) نیز از الگوهای معماری مسلمین بهره های فراوان برد: "در سیسیل در سال ۱۱۳۲ کاپلاپالتینا، در سال۱۱۳۶ کلیسای مارتورانا و در ۱۱۵۴ لازیزا و در۱۱۸۰ لاکوبا ساخته شد این بناها از حیطه تسلط مسلمین خارج بود. ولی باید دانست که حتی اگر بناهای مذکور به وسیله نورمان ها ساخته شده باشد باز مشخصات ساراسنیک(عربی)که در امالفی و سالرنو در خاک ایتالیا مشهود می گردد، در آنها فراوان است"
نکته مهمتر در همین فضا تاثیر معماری اسلامی – به ویژه در استفاده از هلالهای نوکدار– بر معماری گوتیک است. این نکته گرچه در اکثر تالیفات مورخان هنر معمولا نادیده انگاشته شده و از آن ذکری به میان نمی آید اما شباهت فوق العاده برخی معماریهای گوتیک با معماری اسلامی تقریبا هرگونه تردیدی دراین تاثیرگذاری را ازبین می برد.
شرح مستند "بریگز" در این تاثیرگذاری چنین است: "سبک تزییناتی که در ساختمان برج و باروها به کار می رفت از بین النهرین به قاره و از آنجا به ایتالیا نفوذ نمود و بعدا یکی از مشخصات معماری گوتیک گردید. حروفی که بر روی سنگ و چوب کنده می شده و در قرن نهم در مسجد ابن طولون در قاهره مشهود می گردد بعدا در ساختمان های گوتیک دیده می شود بعلاوه نوشتن حروف کوفی هنگام اشغال ایالات جنوبی توسط مسلمین در فرانسه نفوذ نمود و درانگلستان نیز مواردی هست که نفوذ تزیینات ساختمانی عرب را در آن کشور مشهود می سازد ازآن جمله بنای کلیسای " وست مینیستر" نشانه خوبی است. نقوشی که اعراب در چوب می کندند بعدا در انگلستان بر روی فلزات معمول شد. طرح عربسک و استعمال نقوشی هندسی جهت تزیینات محققاً جزو دیون ما به مسلمین محسوب می شود یعنی همان مسلمینی که خود مبدع اصول بسیاری در علم هندسه بودند. تمام آنچه گفته شد نکات بخصوصی بود که مختصرا به ذکر آنها و بعدا بطور دوستانه در قرون وسطی در معماریهای مغرب زمین نفوذ بسیار داشته که در این مختصر ذکری از آن نگردیده است. در اسپانیا سبک ساختمانی اعراب تا اواخر دوره تجدد به خوبی پیش می رفت و مطالعه در این قسمت بسیاری از نکات مبهم و عجیب معماری اسپانیایی گوتیک را مشهود می سازد. بالاخره باید دانست که معماری اسلامی هنوز در برخی از ممالک که به نظر ما عقب مانده اند به نشوو نمای خویش ادامه می دهد."
آنچه تحت عنوان تاثیرپذیری معماری اروپا،از معماری اسلامی ذکر شد،مختص همان قرون اولیه آشنایی غرب با جهان اسلام بود. این معنا در دوره های بعد حتی پس از فتح اندلس به دست مسیحیان و نیز نهضت رنسانس که در معماری احیای دوره کلاسیک یونانی (با ساختمانهایی پرشکوه و مجلل) را آرمان خود می دانست، ادامه یافت. اوج گیری سفر اروپاییان به شرق و شرح گزارشاتی که این مستشرقان و جهانگردان از زیبایی های رازگونه شرقی ارائه می کردند در الگوگیری معماری اروپا از مسلمین بسیار موثر بود. "شیلا بلر" و "جاناتان بلوم" در کتاب ارزشمند خود "هنرو معماری اسلامی"با اختصاص بخشی تحت عنوان "تاثیرهنراسلامی" از تداوم تاثیرپذیری معماری اروپا از معماری اسلامی و به ویژه اسپانیا،چنین سخن می گوید: "اسپانیا با آن بناهای چشمگیر، دردسترس ترین کشور برای اخذ الگو از سوی اروپاییان بود. پیش تر در نیمه دوم قرن ۱۸م/۱۲هجری،آکادمی سن فرناندو،دو

معمار بنام "خوان دویلانو" و "پدروروآرنال"را فرستاده بود تا به نظارت " خوزه دهر موسیلا"،ترسیمهایی از قرناطه و قرطبه(گرانادا و کوردوبا) بکشند. این ترسیمها در ۱۷۸۰م –۱۱۹۵ هجری با عنوان" آنتیگ ودادزکرابس دو اپنا" منتشر گردید. همچنان که این کشور با اقبال فزاینده جویندگان مناظر بدیع مواجه بود،الحمراء به تخیل کلامی و تجسمی غرب نفوذ پیدا کرد. "جیمز کاوانه" مورخی که از ۱۸۰۲تا ۱۸۰۹م/۱۲۱۷تا۱۲۲۴هجری،دراسپانیا بسر برد،آثار عتیقه از دوران عربان را منتشر ساخت. و چندی نگذشت که ادبا و نجبای اروپایی و امریکایی چون "شاتو بریان"،"ویکتور هوگو"،"واشینگتن ارووینگ" و "تئوفیل گواتیه" با نگارش شرح مسافرت خود بدانجا کار اورا پی گرفتند. همسو با این گزارشهای کلامی گزارشهای تجسمی هم ارائه گردید: در سال ۳–۱۸۳۲م/۱۲۴۸هجری " ژرالد پرانژه" از اسپانیا دیدن کرد و چهار سال بعد "سوغات ها، الحمراء غرناطه" و به دنبال آن "بناهای تاریخی مسلمانان و مورها در قرطبه و اشبیله و غرناطه" را،که در واقع فقط به قرطبه و اشلبیه می پردازد،منتشر ساخت. چند سال بعد هم او رساله ای در باب معماری مسلمانان و مورها در اسپانیا و سیسیل و شمال افریقا نگاشت و درآن به معرفی بناهای تاریخی شمال افریقا در تونس،الجزایرو "بون" پرداخت. "جول گوری" و "اون جونز" در ۱۸۳۴م/۱۲۵۰ هجری تصویر الحمراء را کشیدند. گوری درگذشت و جونز یک تنه کار را ادامه داد و در ۱۸۳۷م/۱۲۵۳هجری تنها بازگشت. اثر آنان بنام نقشه های کف،نقشه های نما،برشهای مقطعی و تفصیلات الحمراء که در دو اطلس انتشار یافت کتاب الگوی معماران تلقی شد"

همچنین یکی دیگر ازمواردی که در معماری غرب تاثیر گذاشت،الگوگیری از الحمراء در ساخت تئاترها و تالارهای موسیقی است. جان سوییتمن در کتاب " شرق زدگی،الهامات اسلامی درهنرومعماری انگلستان وامریکا" چاپ کمبریج" از افتتاح بنایی تحت عنوان " رویال پانوپتیکون" در سال ۱۸۵۶ در میدان لیسستر لندن سخن به میان می آورد که متاثر از طرح های الحمراء بود و دو سال بعد از افتتاح، به "تالار موسیقی الحمراء" تغییر نام یافت. به زعم نویسندگان کتاب هنرو معماری اسلامی "بدون تردید این سبک به شیوه ای شرق گرایانه در بعضی دیگر از سالنهای تئاتر و تالارهای مویسقی انگلستان و امریکا تثبیت گردید" علاوه برآنچه ذکر شد این نکته نیز لازم به ذکر است که در تاریخ هنر سبکی بنام سبک "مدّ جنی "در معماری و هنرهای تزیینی وجود دارد که در" واقع دستاوردهایی بود که پس از فتح مجدد اسپانیا از مسلمین به جای ماند، اصطلاح مد جنی اساسا برای توصیف آثاری است که صنعتگران دستی مسلمان برای اربابان مسیحی اجرا کردند و ازآن هنگام این اصطلاح برای توصیف آثار متاخر اسپانیایی در سنت اسلامی، به ویژه آجرکاری ، گچبری،آثار چوبی و کاشیکاری که به شیوه مغربی انجام شده اند،گسترش یافته است."

ادله و مصادیق پیرامون تاثیرپذیری معماری غرب از معماری اسلامی، بسیار فراتر از مصادیق معدودی است که تابدینجا ذکر شد. تفصیل آن را باید در منابع مستندی چون "میراث اسلام" (چاپهای جدید آکسفورد) و کتب ارزشمند دیگری چون " شرق زدگی، الهامات اسلامی در هنرو معماری انگلستان و امریکا " (۱۹۲۰–۱۵۰۰) جست وجو نمود. (ونیز بناهای تاریخی هنداسلامی که الهام بخش بسیاری از هنرمندان و معماران انگلیسی گردید) لیک پیش از اتمام این بخش ذکر نکته ای دیگر دراین راستا خالی از لطف نیست که در سال ۱۹۷۶م،موزه "متروپولیتن" و"کالج هانتر" پروژه ای را با هدف آموزش ریاضیات متوسطه از طریق هنر آغازنمودند. اولین قسمت این پروژه تماما به نقوش هندسی اسلامی (که از بنیانهای تئوریک معماری ونیز اسلیمیهای هندسی اسلامی است) اختصاص داشت. طراحان این پروژه محققان، مولفان و معلمان ریاضی امریکا را به استفاده ازاین نقوش هندسی

تشویق کردند: " طرحهایی که تجرد،منطق داتی و کلیتشان، آنها را به ابزارهای بسیار ارزشمندی برای تدریس موضوعاتی چون معرقکاری،جبروگسترش هندسی تبدیل کرده است."

تزیین،محور مهم دیگری در تاثیر هنر اسلامی بر هنر غرب است . در این جا مراد ما از تزیین، صرفا هنرهای زینتی یا آرایه ای نیست بلکه تمامی هنرهایی است که به نحوی با نقش سروکار دارند (والبته یکی از کارکردهای این نقش تزیین است)

از جمله اولین مصادیق این تاثیر،ردای سلطنتی "روجر دوم" پادشاه رومانی است. این ردا در حاشیه خود کتابتی عربی با خطوط کوفی دارد و خود نشانگر تاثیر هنرو فرهنگ اسلامی برهنر کشورهای اروپایی است. هنرمندان اندلسی پس از فتح اسپانیا توسط مسییحیان، برای ساخت لباسهای پرابهت و جلال اسقفان، کشیشان و نیز پادشاهان،به سراغ همان طرحهاو نقوشی رفتند که مسلمین در طول حضور خود در آندلس آن را باب کرده بودند.

این مسئله برای هنرمندان اندلسی از یک سو و بزرگان و اشراف آنجا از سوی دیگر چنان اهمیت داشت که از قرن ۱۴تا۱۶میلادی بسیاری از کارگاههای نساجی در اروپا همچنان نقش و مهر عربی را بر حاشیه پارچه ها می زدند (امری که از قرن۱۲ آغاز شده بود و هنرمندان،بسیاری از خطوط کوفی عربی را بدون توجه به معانی آن برپارچه ها ترسیم می کردند)

حضور نقوش اسلامی نه تنها درآثار تزیینی اروپاییان، که در کتب هنرمندان نقاش نیزحضوری بارز یافت، چنانکه "ارنست کونل" در کتاب خویش تحت عنوان "هنراسلامی" می نویسد: "نقوش اسلیمی در سرزمینهای غرب اسلامی از محبوبیت زیادی برخوردار شدودر اواخر قرن ۱۵وارد هنراروپا گردید و در قرن ۱۶در نقوش کتب هنرمندانی چون: فرانچسکو پله گرینو، پیتر فلانتنر، وهانس هولباین و... وارد گشت"

رنسانس و تحولات فراگیر جامعه غربی که یکی از نتایج آن اوج گیری استشراق و شرق شناسی همراه با برگزاری نمایشگاههای مهم بین المللی در اروپا بود باب ارتباط و مراوده افزونترهنری بین جهان اسلام و غرب را گشوده تر ساخت. این اوج گیری و تاثیر چنان شگرف بود که به تعبیر " پی یر اشنایدر" در کتاب ماتیس " شرق شناسی جای خود را به شرقی شدن سپرد"

از سوی دیگر باب گشوده برگزاری نمایشگاههای بزرگ هنری در نیمه دوم قرن ۱۹و اوائل قرن بیستم، ذوق و نظر کنجکاو اروپاییان و امریکاییان را مستقیما به شگفت انگیزی نقوش زیبای هنر شرقی واسلامی متوجه و سبب تحولی عمیق در سبک و شیوه هنرمندان نام آوری چون "اوژن دلاکرو" ، "فردریک چرچ" ، "ویلیام دمورگان" ، "گوگن" ، "هنری ماتیس" و "ژرژ سورا" گردید.

یکی از این نمایشگاهها، نمایشگاه بزرگ بود که در سال ۱۸۵۱م در "هاید پارک" لندن برگزار شد و در آشنا ساختن اروپاییان با آثار شگفت انگیز هنری مسلمین که بخشی از نمایشگاه را تشکیل می داد،بسیار موثر واقع گردید. البته همزمان با این نمایشگاهها، تحقیقات و تالیفات گسترده ای از سوی برخی محققان غربی پیرامون هنراسلامی، صورت گرفت. استاد دانشگاه هاروارد (گل رونجیب اوغلو) این شوق غربیان به تحقیق وتامل درهنراسلامی به ویژه نقوش تزیینی را چنین شرح می دهد: " علاقه اروپاییان به تزیینات اسلامی ریشه در قرون وسطی و دوره رنسانس داشت،اما در قرن ۱۹به اوج خود رسید. بعد از انقلاب صنعتی که نظریه پردازان به تامل در ماهیت نقوش انتزاعی پرداختند و آن را زبان شکل و رنگ مطلق دانستند، بحث پرشوری درباره تزیین درگرفت. تزیین که نهضت مدرن آن را به مرتبه بس نازلتری تنزل داد و سپس نهضت پست مدرنیسم احیائش کرد، در اروپای قرن۱۹ در مباحث نقد

طراحی حائز نقش اصلی شد. اروپاییان درآن زمان در پی نگاره های مناسب برای تولید انبوه بودند و چون مناسبت عملی نقوش انتزاعی اسلامی برای این منظور آشکار شد،انتشار مطلب دراین باره بسرعت فزونی یافت.

البته عامل دیگری نیز اروپاییان را به کاوش در هنر دیگر ملل برمی انگیخت و آن بیداری روح رومانتیک اروپایی در قرون ۱۸و۱۹ بود. بدین ترتیب آثار مهم و متفاوتی در معرفی و شناساندن هنرو معماری اسلامی به غربیان،به رشته تحریر درآمد که برخی ازآنها عبارتند از: "آثار باستانی عربی در اسپانیا" اثر جیمز کاوانا مرفی، کتاب چندجلدی " وصف مصر" که در سالهای ۱۸۰۹الی ۱۸۲۸ به دستور ناپلئون نگاشته شد و شامل تصویر بناهای اسلامی در مصر بود. "معماری عرب یا بناهای باشکوه قاهره، طرحهاونقوش از ۱۸۱۸تا ۱۸۲۶" اثر پاسکال کست، "طرحهاونقوش بناهای عربی مصروشام و آسیای صغیراز۱۸۲۴تا۱۸۴۵" نوشته فیلیبه ژوزف گیرو دوپرنژی، "هنرعرب بر اساس بناهای باشکوه قاهره از قرن هفتم تا پایان قرن هجدهم" نگاشته شده به سال۱۸۶۹ اثرپریس دوان (این کتب شامل تابلوهای رنگی از نقوش وپلانهای معماری اسلامی همراه با نقوش بود)"هنر عرب" اثر آلبرگایه، "پلانها و نماها و مقاطع و جزییات الحمراء"(۱۸۴۲) اثرجولز گوری واون جونز، "رساله در معماری عربها و مغربیان در اسپانیا و سیسیل و بربریه"(۱۸۴۱)و "گلچین تزیینات مغربی الحمراء" نوشته فیلیبه ژوزف گیرودوبرنژی"، "وصف آسیای صغیر"(در موضوع معماری اسلامی)، و "وصف ارمنستان وایران و بین النهرین" (۱۸۲۴) هردو اثر شارلی فلی ماری تکسیه،" بناهای جدید ایران"(۱۸۶۷)نوشته کست،"معماری و تزیین ترکان در قرن ۱۵"(۱۸۷۴)اثر لئو ن پاروویله ،" دستور زبان تزیین" (۱۸۵۱) اون جونز،"هنر عربها"(۱۸۷۳) و "عناصرهنر عربی: ویژگی درهم بافتگی" (۱۸۷۹) هردو اثر ژول بورژون،" نقوش اصیل هندسی برای پارچه"(۱۸۴۴) اثر دیوید رمزی هی، "شیوه های سنتی طراحی نقش" اثر کریستی، "پژوهشی براساس نظریه گروه و تحلیل ساختاری درباره تزیینات مغربی الحمراء در غرناطه" (۱۹۴۴) ادیت مولرو...

آثار نسبتا کثیر اروپاییان پیرامون هنر اسلامی از یک سو وتقلید نقوش اسلامی در تزیینات غربی توط نقاشان از دیگر سو ، یکی ازمهمترین عوامل تاثیر مستقیم این هنر بر سبکهای هنری مدرن گردید.به عنوان مثال "اوژن دلاکرو" (۱۸۳۶–۱۷۹۸) در نقاشی های خود شدیدا متاثر از نقشگریهای شرقی در مدت حضور خود در مراکش و الجزایر بود. همچنین "فردریک چرچ" مشهورترین منظره پرداز امریکایی در نیمه دوم قرن نوزدهم، بعد از سفر به فلسطین و سوریه شیفته معماری اسلامی گردید و پس از بازگشت، عمارتی اعیانی ساخت و آن را "اولانا" نامید.(این کلمه از واژه عربی علانا – مکان رفیع ما– گرفته شده بود)." در این خانه نقش مایه های الحمراء، ریزه کاری های ساده شده هندویی و کاشیکاری ایرانی به هم آمیخته است وی نسخه ای از" بناهای تاریخی ایران" نوشته "پاسکال ژاویه کاست" را دراختیار داشت، از این رو عناصر همچون ستونهای ایوان بالا خانه اولانا و گرته برداری های "کرت هال" مبتنی بر نگاره های ایرانی است که از راه آثار کاست با آنها آشنا شده بود" بر تاثیرپذیری نقاشان و طراحان امریکایی از نقوش اسلامی، نام ویلیام دمورگان یکی از مشهورترین طراحان امریکایی قرن نوزده را نیز باید افزود که نقشهایش تجسم مشرب اسلامی بود. اما در اروپا مشهورترین نقاشان (که روش و سبک کارشان بعدها خود به مکاتب هنری تبدیل شد) تاثیرپذیری کاملی از هنر اسلامی داشتند، همچون "هنری ماتیس" نقاش فرانسوی که به تعبیری "اولین و احتمالا بزرگترین هنرمندی بود که در کارهایش انس بالنده غرب را با هنراسلامی در هم آمیخت" وی به دیدار نمایشگاه هایی چون "۲۵۰۰ قطعه هنراسلامی" در سال ۱۸۹۳، " نمایشگاه جهانی" ۱۹۰۰، " نمایشگاه ۱۹۰۳" و" نمایشگاه هنر اسلامی در مونیخ" ۱۹۱۰ رفت و به ویژه در این نمایشگاه آخر چنان شیفته و

شیدای هنر اسلامی و شرقی گردید که ابراز داشت: " شرق ما را نجات داد".او که پس از این آشنایی، خود را رها شده از " فوویسم" می دانست هدف اصلی در آثارش را کشف و یافتن نور می دانست، پس در همان سال به اسپانیا سفر کرد و مادرید، کوردوبا(قرطبه) سویل(اشبیلیه) و گرانادا(غرناطه) رااز نزدیک دید. این سفر و بعدها سفر او به مراکش، تاثیرپذیری او از هنر شرقی و اسلامی را کاملتر نموده و در آثاری چون " خانواده نقاش" متجلی گردید.

از دیدگاه محققان، این اثر از قواعد هنر اسلامی و ایرانی تاثیر گرفته است. فرش پهن شده بر زمین، نیمکت های راحتی با بالشهایی در عقب، پرسپکتیو عمودی و ترکیب بندی سه جزیی (به تاثیر از نگارگری ایرانی) دلایل این ادعایند: " سفر ماتیس به مراکش در اوایل سال ۱۹۱۲، سبب شکل گیری بعضی از بیادماندنی ترین آثار وی گردید که در عین حال برخی از برانگیزاننده ترین تمثال های معماری مغربی نیز هست. این علاقه به هنر اسلامی در سراسر عمر طولانی وی ادامه داشت و آثاری چون کتاب مصور جاز او که در سال ۱۹۴۷ منتشر شد متن و تصویر را به شیوه الهام گرفته از نسخ مصور، اگر نگوییم مستقیما مبتنی بر آن، باهم ترکیب می کند" و این ماتیس همان است که اشنایدر در مورد او گفت: " با آمدن ماتیس شرق شناسی جای خود را به شرقی شدن سپرد." و " آنباربر" تاکید کرد: " انسان می تواند بر وجود شباهت هایی میان تابلوی " قهوه خانه عربی" ومینیاتور" شاهزاده و آموزگارش" اثر یک هنرمند ایرانی قرن شانزدهم به نام " آقارضا" اذعان کند. احتمالا این اثر را ماتیس، کمی قبل از سفر دومش به تانجر، در نمایشگاه موزه هنرهای تزیینی پاریس در سال ۱۹۱۳ دیده بود."

" هربرت رید" نیز در کتاب " معنی هنر" ارتباط قوی میان مینیاتورهای ایرانی و آثار ماتیس چنین روایت می کند: " در مینیاتورهای ایرانی و آثار ماتیس می بینیم که رنگها به قویترین و خالصترین کیفیت خود به وسیله نقاش انتخاب می شوند و نقاش از آنها نقشی میسازد که از برابر نهادن قوت و ضعف نسبی رنگها و نواحی رنگین پدید می آید."

همچنین تاریخ هنر ، روایتگر آن است که " گوگن" نقاش مشهور فرانسوی(۱۹۰۳–۱۸۴۸)رساله ای را برای نقاش دیگر فرانسوی " ژرژ سورآ" (۱۸۹۱–۱۸۵۹) فرستاد که ترجمه رساله " کتابچه نقاش ترک" بود. این کتابچه نوشته شاعر ترک سنبلزاده وهبی (متوفی۱۸۰۹) بود که به نقاشان جوان توصیه می کند که " بهتر است از بر نقاشی کنید" و به احتراز تعمدی از ظواهر بیرونی سفارش می کند. او به معلمان می آموزد که به طرحهای مجرد و رنگهای اصلی خیالی " در قالب نظریه ای که از پیش در ذهنتان مهیاست" شکل ببخشید. این سخن به طرز عجیبی یادآور قول نویسندگان قدیمی تر مسلمان درباره قوالب انتزاعی است که در خاطر هنرمندان نقش می بندد. شایان توجه است که برای توجیه نقاشی انتزاعی مدرن به وجاهت سنتی بصری اسلامی متوسل می شده اند، که به نظر چیتمن دارای " معانی سرنوشت سازی برای ماهیت و گسترش هنر انتزاعی از زمان نخستین تجربه های گوگن تا قرن بیستم " است. چنان که هدسن نوشته است، ماهیت بسیار غیرشمایلی سنت بصری اسلامی به معماران و هنرمندان القا می کرد که " از قوه خیال عالمی جدید بیافرینند... که دربیان خاص خود آکنده از شگفتی و لذت باشد."

" هربرت رید" در کتاب " فلسفه هنر معاصر" به ذکر جمله ای از گوگن می پردازد که تاثیر کلام سنبلزاده بر گوگن را به کمال می توان درآن مشاهده کرد: " برای جوانها خوب است که مدلی داشته باشند اما بگذارید موقعی که نقاشی می کنند رویش پرده بکشند. بهتر است با اتکا به حافظه نقاشی کنید چون در این صورت کارتان ازآن خودتان خواهد بود. احساس،هوش و روحتان بر چشم هنرمند آماتور(تفنن کار) پیروز خواهد شد."

گوگن خود تاثیرپذیری عمیقی از هنر شرقی داشت آن چنان که از سوی سزان هماره به دلیل تقلید از هنرهای ژاپنی

تحقیر می شد، اما این اعتقاد وجود دارد که تاثیرپذیری هنرمندان بزرگی چون گوگن و ماتیس از هنر شرقی و به ویژه هنراسلامی – ایرانی راه را برای بروز یک انقلاب هنری و رجعت از ایستایی هنری به پویایی هنری بازکرد. گوگن که در آثار خود به دنبال ایجاد ارتباط تنگاتنگ بین رنگ و فرم بود " در گفته هایش به صراحت اظهار داشت که تصویر قبل از این که کشتزار یا یک درخت باشد سطح رنگین درخشانی است که ضرورتا باید پیوند آن را با دیگر قسمتهای تصویر یافت و هماهنگ کرد. چنین بیانی کیفیت ویژه نقاشی ایرانی را به ذهن متبادر می سازد که ضمن ایجاد دنیایی مثالی، طرحی را در قالب تصویر عینیت می بخشد که مبانی نقاشی نو را در خود جای داده است. گوگن در جای دیگر می گوید اگر طالب هستید رابطه میان رنگ و فرم را بشناسید و فراگیرید به بافته های ایرانی توجه کنید... در اینجاست که به صراحت می توان عنوان کرد که هنرمندان پیشرو اروپایی با پشت کردن به معیارهای آکادمیسم ایستای غربی و رویکرد به ارزشهای تصویر هنر مشرق زمین توانستند ، در سده نوزدهم، راه را برای تکوین هنر نوین بازکنند. پویایی،نوآوری، تحرک و تحول از ویژگیهای هنر نوین است. ریشه های آن را در تصویر سنتی ایران می توان یافت. در تصویر سنتی احساس می شود که هنرمند در حرکت است نگاهش متوقف نیست همزمان با آن، موضوع نیز به حرکت در میآید. با چرخش این دو و دنیای خیال هنرمند، در تصویر، فضایی غیر متعارف و بدیع فراهم می آید که هنر نو پیوسته در جست و جوی آن است."

در پیرامون تاثیرگذاری هنر و معماری اسلامی بر هنر غرب می توان بیش از این سخن گفت و مستندات افزونتر را مورد تحقیق و بررسی قرار داد، لیک به دلیل جلوگیری از تطویل کلام تنها به یکی دیگر از بارزترین و مشهورترین این تاثیرات که الگوگیری سکه های پادشاهان اروپایی از سکه مسلمین است اشاره می کنیم.

در آغاز این مقال از رشد علوم و فنون اسلامی در اندلس توسط امرایی چون " عبدالرحمن دوم " و " عبدالرحمن سوم " (الناصر) سخن گفتیم. از کارهای مهم عبدالرحمن دوم تاسیس دارالضرب و ضرب سکه های طلا و نقره بود. وی دستور ضرب نقش و نگاری جدید براین سکه ها را صادر کرده و بدین ترتیب در یک روی سکه دو نوشته " قل اللهم مالک الملک الی بیدک الخیر" و " الهکم اله واحد لااله الا هو الرحمن الرحیم" ضرب می شد و روی دیگر سکه نام امیر در مرکز آن و جمله " لاغالب الا الله" در اطراف آن نقش می بست.

به گفته مورخان در همان دوران حضور مسلمین در اندلس و نیز پس از آن، این نقش و نگار حتی با همان آیه های قرآنی، مورد استفاده پادشاهان اروپایی و مسیحی بود. به عنوان مثال " آلفونسوی هشتم" (۱۱۵۸-۱۱۲۴) پادشاه کاستیل ولیون سکه ای را بنام خود ضرب کرده بودکه بر آن چنین جمله ای نقش بسته بود

(امیر الکاتولیکین) و نیز پاپ اعظم در روم سکه ای را ضرب نمود که به تقلید از مسلمین اسپانیا،جمله " امام البیعه المسیحیه " یعنی رهبر کلیسای مسیحیت را بر آن نقش زده بود. اما مهمترین این سکه ها سکه ای است که در تاریخ هنر به سکه " اوفا " پادشاه مرسیا (۷۹۶-۷۵۷) مشهور است و در آن " لااله الاالله و محمد رسول الله" کاملا به چشم می خورد. همچنین نمونه مشخص دیگر یک صلیب برنجی ایرلندی است که متعلق به قرن نهم میلادی است و درمرکز آن با خط کوفی جمله " بسم الله" کاملا به چشم می خورد.

درباره آموزه ی سنتی هنر

آنتداکی.کوماراسوامی

اشیاء ایجاد شده از طریق هنر(یا) پاسخگوی نیازهای بشری اند، یا در غیر این صورت(صرف) تجملات اند. این بدان معناست که تحمل وسائل راحتی بی اهمیت یعنی بی معنا، هرقدر هم که این وسائل سهل و راحت باشند، دون شأن فطری ما است. همه انسانها به اشیایی با ساخت و صنعت نیکو نیاز دارند تا بتوانند هم نیازهای حیات عملی و هم در عین حال نیازهای حیات عرفانی (کشف و شهودی) را برآورده سازند. از سوی دیگر، لذت حاصل از اشیایی دارای ساخت و صنعت نیکو و راستین، نیازی در ما، مستقل از نیاز ما به خود آن اشیاء نیست، بلکه بخشی از همان سرشت ما است. لذت، عمل را به کمال می رساند، ولی غایت آن نیست. غایات هنر، کاملا فایده گرایانه به معنای کامل کلمه است، به اعتبار این که بر تمامت آدمی اطلاق می شود. نمی توان بر هیچ امر غیرعقلانی نام هنر نهاد.

هنر آسیایی

در مقام تامل در هنر آسیا در تمامت آن، قبل از هرچیز باید توجه داشت که این هنر صرفا نماینده نوع دیگری از هنر نیست، بلکه اساسا هنری است متفاوت با آنچه ما از "هنر" در دوران متجدد می فهمیم. همه ما کاملا زمینه ارتکاب این خطا را داریم که از یک نمونه هنر آسیایی و اثر هنری شخصی یک هنرمند خاص که در یک نمایشگاه عرضه می شود، تلقی واحدی داشته باشیم و درعین حال فراموش کنیم که این هنر آسیایی، که اینک از محیط خویش دور افتاده، هرگز نه برای هدفی جز استفاده ساخته شده و نه برای نمایش در جایی جز همان مکانی که برای آن طراحی شده است. در حقیقت همانطور که اغلب به قدر کفایت خاطر نشان شده است، دو نوع هنر کاملا متفاوت وجود دارد که یکی ازآن دو نوع، ثابت و بهنجار و دیگری متغیر و فردگرایانه است. هنرهای سنتی و طبیعی، به بیان کلی، همان هنرهای آسیایی به طورعموم، هنرهای مصر هنرهای یونان تا اواخر دوران باستان هنرهای قرون وسطی و آن قسم هنرهای جهان در تمامت آنند که ازآنها به عنوان جمعی هنرهای مردم ابتدایی و هنر عامیانه تعبیر شده است. هنرهای نابهنجار، همان هنرهای مربوط به مقطع زوال دوران کلاسیک و اروپایی مابعد رنسانس است.

آثار هنری آسیایی همیشه برای یک موقعیت، یعنی برای تامین یک نیاز بشری خاص تولید شده اند. نه هیچ تمایز اکیدی میان هنر زیبا و بیفایده و هنر کاربردی و مفید گذاشته شده است و نه در اینجا چیزی مانند هنر تزیینی محض به معنای صرف یک رومبلی کاملا بی هدف، وجود دارد. همه آنچه میتوان گفت این است که در بعضی آثار ارزش مادی و در برخی دیگرارزش معنوی غلبه دارد، ولی این ارزشها هرگز مانعه الجمع نیستند. هیچ تمایز منطقی میان هنرهای عالمانه و هنرهای عامیانه، نمی توان قائل شد. تفاوت انها تفاوت در تفصیل و گاهی تفاوت درتهذیب است، نه تفاوت در پیچیدگی یا محتوا. به عبارت دیگر هرچند ممکن است به قوانین صرفه جویی، متناسب با

سلسله مراتب کاربردی بربخوریم، ضرورتهای اساسی زندگی، اعم از مادی و معنوی، برای همه طبقات یکسان است. بنابراین کاربردهای آثار هنری و معنای آنها، هرگز نیازمند تبیین نیست، هنرمند فقط بواسطه بهره مندی از دانش و مهارتی خاص، متفاوت با انسانهای دیگر است. تا یک حد محدود، اقدام به هنرهای مختلف از عهده هرکسی ساخته است. برای مثال در هندوستان دوران میانه، مجموعه " شصت و چهار" هنر از انواع مختلف را برای آموزش و پرورش (جوانان) ضروری می دانستند و نقاشی سکولار (ناسوتی) به خصوص مهارتی اشرافی هم برای مردان و هم برای زنان بود. به همین سان نقاشی منطره در آیین دائویی " ادیبانه" چین، هرچند اغلب به دست اعضا بسیار یا نسلهایی از یک خانواده اجرا می شده، به بیان دقیق نه یک فعالیت حرفه ای بلکه فعالیتی خودگزیده، بوده است. اما به طور کلی، جامعه آسیایی مبتنی بر حرفه و پیشه بوده است. و تنها برهمین مبنا قابل فهم است. رویه و سنتهای هنرهای مختلف، به صورت توالی استادی و شاگردی نسل اندر نسل منتقل می شود، پدران فرزندان خویش را با اسرار حرفه خویش آشنا می سازند. این بیان اخیر، درست همانطور که درمورد اروپای قرون وسطی نیز چنین است، مستلزم چیزی بسیار بیشتر ازآموزش فنی صرف است، زیرا عمل به هنری که از طریق سنت منتقل شده است، اساسا خود یک نوع آیین است: نه صرف نوعی گذران زندگی، بلکه نوعی ظهور و بروز نظام مند استعدادهای معنوی باطنی فرد مورد بحث است که آزادی اش – به تعبیر افلاطون همان " عدالت برای هر فرد درحد ذات خود او " – عبارت از این واقعیت است که این سرشت خود اوست که در فعالیتهای حرفه ای اش به ظهور می رسد؛ همان سرشتی که در یک شرایط مفروض برآن سرشت زاده شده است. بنابراین، حرفه هر کارگر، همان حق وحقوق مخصوص اوست که این وظیفه مفروض تنها برای او مشروع است. از این روی، برای مثال، در هندوستان طراحی یک شهر، به دست کسی که عضو صنف سلسله مراتبی معماران نباشد، شبیه به قتل است، و اگر ماهیت ساختمان سازی مدرن به دست پیمانکاران را، که به خاطر نفع خودشان و نه " برای خیر عملی که باید صورت گیرد." در مد نظر قرار دهیم، حتی چه بسا معقول است اگر بگوییم کار معماران بیقاعده کم خطرتر از کار پزشکان تربیت ناشده، نیست. به هرحال در آسیا این اصول در مورد نقاشی و موسیقی همانقدر صدق می کند که در مورد هر هنر"عملی" تر. فقط در غرب متجدد است که می توان نیازهای نفس و عقل را " با خیال راحت" به مراحم نحیف و ضعیف (آسیب پذیر) مبتدیان سپرد.

در هنر آسیا تمایزها وتوالی های سبکی مشهود است و مکرر این هنراز سبک و سیاقهای اروپایی تاثیر پذیرفته است. تغییر سبک در مقام نخست با اختصاصات نژادی و در مقام دوم، به لحاظ تاریخی، با اوصاف روانی دائم التغییر ملت های ذیربط، منطبق است. گفتیم ملت ها،نه افراد، زیرا در این نوع هنری که در اینجا مورد بحث است، هنرمند هرگز به صورت آگاهانه شخصیت خود را مورد بهره برداری قرار نمی دهد، بلکه صرفا رد و نشانه هایی از مشی و منش خویش در اثرش برجای می نهد به همان سان که ویژگی شخصی یک فرد در دست خط او نمایان می شود. این تشبیه، تشبیهی مناسب است زیرا در خاورمیانه و ایران که هنر کتابت، همان خوشنویسی، مرتبتی لااقل درحد هنر نقاشی و بسیار برتر از پیکرتراشی پیدا کرده است، چیزی که می توان از آن به "سبک" تعبیر کرد طی دورانهای طولانی یکسان مانده، است، و برای تشخیص اثر یک خوشنویس از اثر خوشنویس دیگر در دوره معاصر آن به بیشترین تجربه ممکن نیاز است. تمایزات قابل تشخیص نه مربوط به ذوق شخصی، بلکه به میزان نزدیک شدن به یک معیار یا قاعده کمال که برای همه یکسان است، مربوط می شود. همین مطلب در مورد سایر هنرها صدق می کند، کمااینکه برای مثال در مورد هنر رقص چنین است، چه در این هنر، تمایز میان رقاصان فروتر و برتر در شدت

و ضعف در هنرمندی آنهاست نه در تمایزات محتوایی یا سبکی، بنابراین سبک همیشه برای هنرعَرَض است نه صورت (جوهر) زیرا مسائل مربوط به سبک بیشتر اهمیت روانشناختی و تاریخی دارد تا اهمیت هنری، ترجیح های سبکی، امور ذوقی اند و نمی توان آنها را مبنای داوری قرارداد. تصویراز آن صاحب تصویر است نه ازآن سازنده تصویر.

مسأله تاثیرات تا حدی پیچیده تر است. تا آنجا که این تاثیرات در یک اثر هنری مفروض شاخص است، بدیهی است که ما لاجرم با چیزی سروکار داریم که واقعا نه یک وحدت است و نه به درستی ابراز شده است، بلکه با چیزی مرکب یا دورگه (پیوندی) سروکار داریم که نمی توان آن را به صورت جدی از منظر هیچیک از منابع مربوط مورد بررسی قرار داد. فرمول ها را نمی توان از یک سنت اقتباس و بدون هیچ تهافتی (ناسازگاری) در سنت دیگر تعبیه کرد، همانطور که نمی توان آنها را از دینی به دین دیگر، منتقل ساخت. تلائم (انسجام) رمزی، اولین شرط کمال است. این مطلب بالاتر از همه در موردی صدق می کند که با ترکیب عناصری سروکار داریم که نه صرفا از دو سبک متفاوت به لحاظ قومی، بلکه از دو نوع هنر کاملا متفاوت در مراحل متفاوت رشد و توسعه، اقتباس شده اند: و این دقیقا در دو دوره، دوره یونانی مآبی و دوره متجدد رخ داده است. یعنی در دوره هایی که هنرآسیای از سبک وسیاق های اروپایی تاثیر پذیرفته است، و نتایجی به بار آورده است که به لحاظ بی اهمیت بودن، با محصولات چینی مآب اروپایی و کهنه گرایی و بدویت پرستی متجدد، قابل قیاس است.

بنابراین می توان مسلم گرفت که یک اثر هنری آسیایی نشان می دهد که هر شباهت آشکار به چیزی اروپایی، آخرین منبعی است که باید فهمی از دلمشغولی های حقیقی هنر را از مجرای آن به دست آورد. به عکس،درست در جایی که هنر آسیایی بیشترین شباهت نوعی را به هنر اروپایی، هنر یونان باستان، هنر بیزانسی یا رومی دارد، شباهت های سطحی کمتر از همه جا قابل تشخیص است.

در اینجا لاجرم با دو سبک هنری ضرورتا متفاوت سروکار داریم، متفاوت به این دلیل که هر چند همه می توانیم به افکار واحدی بیاندیشیم ولی فقط میتوانیم آنها را به روش خاص خویش ابراز کنیم. به لحاظ سبک متفاوتند، ولی ذاتا یکی هستند، زیرا غایات واحدی را در مد نظر دارند و به روش واحد از علل صوری در جهت شکل دهی به مواد اولیه پیش میروند همچنین در هنر آسیایی و قرون وسطی این مسؤلیت نهایی اثر هنری است که فلسفه وجودی آن است و اگر بنابر فهم اثر هنری ونه صرف پسندیدن یا نپسندیدن آن باشد باید همین را درک و فهم کرد.

جدایی زیبایی از حقیقت محال است. " زیبایی با معرفت مرتبط است." زیبایی اثر که حق طبیعی هرچیزی است که ساخت و سرشتی نیکو و حقیقی دارد، بهجتی مشروع را به آدمی اعطا می کند، ولی این بهجت هرگز همان غایتی نیست که هنرمند در مدنظر داشته است. هنرمند که دغدغه اش نه این است که مضمون مورد نظرش به بیانی زیبا ابراز شود، بلکه این است که باید آن مضمون را لاجرم ابراز دارد. هرهنر مهم، مهم برای چیزی است. (مهم بدون "برای" هیچ معنایی ندارد). تلقی ظواهر زیبا شناختی به عنوان غایات فی نفسه، صرفا نوعی بت پرستی است و افلاطون همین مطلب را در ذهن دارد، آنجا که به صورتی شایسته می پرسد " این همه زبان آوری سوفسطایی برای چیست؟ " دقیقا همین دلمشغولی بت پرستانه ما به ظواهر زیبایی شناختی آثار هنری همراه با توجه به تاریخ آنها و بی توجهی ما به محتوای آنها است که بیشتراز همه در فهم ما از هنرهای بهنجار عالم مداخله می کند. بت پرستی ما چنان بومی و ریشه دار است که بی هیچ تردیدی مسلم می گیریم که همه انسانهای دیگر همانند خود ما سنگ و چوبها، رنگ مایه ها و تاروپودها و به تعبیر افلاطون " رنگها و صداهای زیبا " را پرستیده اند. ما که عاشق هنر

هستیم از یاد می بریم که فرق است میان پرستش یک نقاشی و درک و تشخیص " آن تصویر که عبارت از رنگ ها ورنگ آمیزی نیست " و اثر مادی به خاطر آن موجود است. گردآوردن برای خاطر ارزش های زیبایی شناختی به تنهایی، در حکم سوءاستفاده از اشیاء یا بلااستفاده گذاشتن آنها است.یک آفتابه دزد هم همین کار را میکند. هنر امری زبانی و ارتباطی است. هنر گویا و زبان آور است. هدف هنر"اطلاع رسانی" به ناظری است که در عین حال فقط می تواند ازآن، همان صورتی را که ابتدا به عنوان هنر در هنرمند موجود بوده است، از طریق یک عمل شهودی عقلایی شبیه به عملی که آن صورت ابتدا از طریق آن به تصور درآمده است دریافت دارد. در حقیقت اگر در مورد آنهایی که محقق هنرآسیایی یا " هنر ابتدایی" خواهند بود، بتوان نوعی معرفت پیشین به زیبایی شناسی مدرسی و نیز این عقیده را که هنر فقط وفقط درحد "شیوه ای صحیح برای ساخت اشیاء" است، مفروض گرفت می توان گفت به آمادگی بیشتری برای فهم هنرآسیایی نیاز نیست اما متاسفانه هنرهای اروپایی –مسیحی در قرون وسطی از هر جهت جز به لحاظ تاریخشان برای نگرش کنونی ما به اندازه ی هنرآسیا ظاهراً تحکمی و اسرار آمیزند رویکردهای دوران معاصر به هنر قرون وسطی و هنر آسیا به یک اندازه رمانتیک است.

بنابراین تنها با بررسی غایات هنرآسیایی و نوع رویکرد هنرمند مسئله صوری مطرح شده به موجب لوازم و شرایط شی ای که باید برطبق مقتضیات خاص و معنوی ساخته شود، می توان توقع دستیابی به فهمی واقعی را داشت زیرا تا زمانی که ندانیم یک شی برای چه ساخته شده است و توقع ایفاد چه معنایی از آن میرود هیچ مبنایی برای داوری هنری در اختیار نخواهیم داشت. داوری هنری که میخواهد بگوید شی مورد بحث از ساخت و صناعتی نیکو و حقیقی بر خوردار است و یقیناً هیچ ربطی به ذوق و سلیقه ندارد مگر اینکه ذوق و سلیقه ما در فضایی غیر متعارف تربیت شده باشد بطوریکه آموخته باشیم که چیزی را بپسندیم که می شناسیم نه چیزی را بشناسیم که می پسندیم. هرگونه تحقیق عینی و بی طرفانه ، چه درباره هنر و چه درباره طبیعت، با جهل آغاز و به جهل ختم می شود، زیرا شناخت تنها زمانی برجای مشاهده می نشیند که نوعی هماهنگی میان عالم و معلوم بدون هیچ تمایزی، در یک فعل هستی، موجود باشد. درست هما نطور که هنرمند در مقام نخست باید همان چیزی باشد که می خواهد به تصویر می کشد (و دانته دراینجا با رهنمودهای هندی و چینی کاملا همداستان است.)، ناظر نیز به نوبه خود فقط زمانی می تواند آنچه را که به تصویر کشیده است،بشناسد که خود او مفاد و مضمون آن اثر هنری شود و دریابد که آن اثر ابراز و اظهار خود اوست.

بنابراین، مسئله ما درخصوص آموزش و پرورش در هنر آسیایی از حوزه بی واسطه هنر به حوزه فرهنگ عمومی منتقل می شود که این فرهنگ در همه هنرها و سازمان های اجتماعی به ظهورمی رسد. در سویه مادی،باید شیوه زندگی کسانی را که این آثار به دست آنها و برای آنها تولید شده است، درک کنیم. در سویه معنوی باید بدانیم کدام معنا وغایت زندگی مفروض گرفته شده است. باید درتجربه ی آسیایی ها شرکت بجوییم ، برای مدت زمانی از ساخت وسرشت آسیایی بهره مند باشیم وباچشمانی آسیایی درعالم نظرکنیم .چنین چیزی هرچند ممکن است دشوار بنماید ولی محال نیست ویقیناً ارزشهای غایی هنر آسیایی دراینجا برای مامکشوف می افتد ، نه درداشتن احساسات بصری نوین هرقدر هم که ممکن است این احساسات مهذب باشند، نه درارضاء بلند پروازیهای تزیینی غیرمنتظره ، ونه درهیج وسیله ای برای اکتساب الگوهای سبکی نوین که می خواهیم آنهارا مورد تقلید قراردهیم .

بدیهی است که نمونه های برگزیده هنرآسیایی به لحاظ فنی تحسین برانگیزند و بسیاری از افراد حتی در نگاه اول و از منظر سوگیرانه ما (هرمنظری که محلی و قابل تعیین تاریخ است و امور را در قالب گذشته و آینده یا دور و

نزدیک می نگرد، ضرورتا سوگیرانه است) آنها را زیبا تلقی خواهند کرد: ولی این به تنهایی نمی تواند همه هزینه زمانی و مالی لازم برای حضور این آثار هنری در امریکا را توجیه کند.به عکس، گردآوری آثار هنری آسیایی مستقیما مخالف با فرض بسیار سهل الوصول ما است مبنی براین که هنرصرفا یک صحنه تماشایی یا به یک معنا وسیله ای برای گریز از مسائل حیاتی است. هریک از این آثار سرشار از مفاد و معنا است و صراحتا به ما هشدار می دهد که دراینجا چیزی هست که نه فقط باید آن را رویت کرد بلکه باید آن را شناخت وبعلاوه اگر احکام واظهارات آن تغییر و تحرکی درما ایجاد نکند، چه بسا آن را رویت هم نکرده باشیم. هریک از این آثار چالشی شبیه با چالش ایجاد شده از طریق دانته پیش روی ما می نهد. دانته که ما را مطمئن می سازد به این که کمدی الهی، برای غایتی یکسره عملی و نه بنا به دلایل شعری نگاشته شده است، و برای آن فطرت ژرف به تحریر درآمده که ترجیح می دهد کتاب آسمانی ناخوانده یا موسیقی نانواخته بماند.به جای اینکه کتاب آسمانی تنها به دلیل ارزشهای ادبی مورد مطالعه قرارگیرد و موسیقی بدون " تذکار" استماع شود.زیرا اینها برخلاف هنرهای ما (غربی ها)،هنرهای احساسی نیستند. آنها نه انسان گرایانه اند نه طبیعت گرایانه و نه تصویرگر ادبیات، بلکه غایت اولیه آنها این است که معقول و معنی دار(گویا) باشند و شباهتشان به ادبیات ازآن روی است که مدلول های نهایی شان یکی است. حقیقت آنها نه عبارت از شباهتشان به صورمرئی طبیعت که پدیده های نامرتبط تلقی شده اند، بلکه عبارت از شباهتشان به تصورات و معانی ای است که در خود این صور طبیعی به بیان آمده است. از منظر چینی، رسالت اولیه هنر آشکار ساختن عملکرد روح کلی (چی) در صورتهای حیات است. در هندوستان گفته اند که همه نغمه ها، خواه قدسی و خواه ناسوتی، به یکسان ناظر به خداست و تنها او همان آموزگار حقیقی است که حضور روح اعلای فوق نسبت به (پاراماتمان) را در هرجا که ذهن (عقل بشری) خود را به آن ملحق سازد، آشکار می کند. در اسلام این موسیقی افلاک است که از طریق عود و نای (نوای) بشری طنین انداز شده است و هرصورت مطبوع، چه در طبیعت و چه در هنر، زیبایی خود را از منبع ماورایی می گیرد . گفتن ندارد که این تصورات درباره ی عالم به عنوان نوعی تجلی الهی ، به هیچ وجه از تصورات سنتهای افلاطونی ومدرسی قابل تشخیص نیست به عبارت دیگر زیبایی ظواهر زیبایی شناختی یا زیبایی صورتهای طبیعی که ممکن است ماآنرا به یاد بیاوریم یابه یاد نیاوریم ، همیشه خیراست ولی خیر غایی نیست . آثارهنری مانند فندق اند اکر خواسته باشیم تصویری راروایت کنیم که دررنگهایش موجودنیست باید پوسته مادی زیبایش راجداکنیم درست همان طورکه باید برای یافتن طبیعت یک شیء درحد ذات خود (همان طبیعتی که نحوه عملش در هنر مورد تقلید قرارمی گیرد)، " باید همه صورتها را در هم شکست". همان غایات هنر در نهایت سنت شکنانه اند. دقیقا به همین معناست که گونه های هنری انسان وارانگارانه و طبیعت گرایانه در میان همه گونه های هنری کم مقدارترین اند، زیرا جزو شیوه طبیعتگرایانه در میان همه گونه های هنری کم مقدار ترینند زیراجزو شیوه طبیعت این نیست که از اثرات خاص خودش تقلید کند و از این جهت، دقیقا باید هنرمند را به معمار الهی قیاس کرد، که نه از طریق تصوراتی خارج از ذات خویش بلکه " از طریق کلمه ای که در عقل او متصور است" عمل می کند و حکم می کند که چه چیزهایی را باید خواست، آن هم نه از طریق مشاهده، بلکه " از طریق تصورات (ایده های) آنها" ، که اول از همه باید آنها را در قالب صورتهایی قابل تقلید تصور کند. بنابراین کمال هنری در حقیقت زمانی دست می دهد که عملکرد عقلانی، هنر در هنرمند، که او از طریق آن عمل می کند، خودش همه صورت آن عملی شود که باید انجام گیرد، وسپس بی تامل و تانی از هنرمند صادر شود. و مفاد " پرواز اژدها" دراندیشه چینی و از میان رفتن خود هنرمند همین است. زیرا اگر کمالی غایی وجود داشته باشد

که همه موجودات بدان میل می کنند، در آن صورت سخن از یک " هنرخلاق" بشری مستلزم آن است که آزادی و خودجوشی نسبی کسی که مالکیت کامل هنر خویش را دارد (یعنی صورت شی ای که باید ساخته شود، از قبل با تمام تفاصیلش در ذات او موجود است) و نیزحیات خود آن اثر (که این نیز بازتاب حیات پدید آورنده اثر است) ، تقلیدهای حقیقی از این طبیعت به لحاظ عملکرد و به لحاظ آثار آن باشد. بنابراین برای اینکه نکند دجارسوء فهم کامل شویم بسیارمهم است که بدانیم جلوه هایی که این هنر عرضه می کند حاکی ازادراکات بصری نیست یا اگر هم باشد فقط به صورت عارضی واتفاقی اینگونه است دراینجا نه هیچ گونه بررسی ازطریق یک الگوی فرضی درمیان است ونه ثبت وضبط تأ ثیرات گذرای نور. همه ی مضامین متعلق به جنسیت با این هنربیگانه اند برای مثال نقاشی عریان هرگز به خاطرخودش تصور نشده است بلکه فقط زمانی این قسم نقاشی تصویرمی شود که اقتضای مضمون موردنظرچنین چیزی باشد . بعلاوه نمی توان این نقاشی را برمبنای هیچ ملاحظه ی اخلاق گرایانه ای ، که درآن رمز پردازی جنسی به صورتی آزادانه برای مقاصد اعتقادی به کارگرفته می شودتبیین وتوجیه کرد . حتی درمنظره سازی چینی ، مراد ازمنظره ، منظره به معنای موردنظرما نیست بلکه بسیار بیشتر، هدف ازآن نوعی گفتگوی ایهام آمیز (وفقط نسبت به ما، ابهام آمیز) درباره ی مبادی بهم پیوسته هستی است . نباید دچار این خطای معمول شویم که هنرهای عامیانه ی باستانی یاهنرهای آسیایی را تلاشی ناکافی درجهت آن نوع مهارت توصیفی می داند که همه ی مادرهرجاکه سخن ازتکامل یا پیشرفت درهنر به میان می آوریم بطورضمنی مفروض می گیریم که غایات هنر همین بوده است. نباید به خود ببالیم بدینصورت که بگوییم " آنچه از قبل بوده ، آنها هیچ چیزدرباره ی علم تشریح نمی دانسته اند " یا اشکال کنیم که همان قواعد منظره مغفول مانده اند وازیاد ببریم که احتمالاً دلمشغولی های طبی یا جغرافیایی ما انسانهای معاصرهیچ اهمیتی برای افراد مورد بحث پیدا نمی کرده اند . ناید فرض کنیم که دراینجا تأ لیف برمبنای جستجویی برای تسلی ، کما اینکه درمورد ماچنین است ، شکل می گرفته است بلکه باید بدانیم که دریک هنرمعنادار تألیف متکی به مناسبات منطقی اجزا است واگرنتیجه خوش آیند ازکاردرآید چه بسا دلیلش این نباشد که هدف ازتأ لیف کسب لذت بوده است ، بلکه به دلیل آن باشد که اصولی برای نظم دهی وجود دارد که میان فکروریت مشترک است یا بعبارت دیکر به دلیل آن باشد که حقیقت خواه حقیقت ریاضی باشد وخواه حقیقت مابعد الطبیعی ، جزبه بیانی زیبا ، قابل بیان نیست . اینگونه نیست که همه ی هنرها حتی انتزاعی ترین آنها ببان دقیق ، تقلیدی نباشند ، بلکه درهنر، متمایزازتصویرپردازی توصیفی وعملی شباهت بلحاظ صورت است وبگونه ای است که وجود رمزپردازیهای طبعاً کافی ووافی خواه سمعی وخواه بصری ، خواه هندسی وخواه طبیعی را مفروض می گیرد زیرا دراین نگاه به زندگی تشابهات درتمام سطوح دلالت ، مفروض است . درحقیقت به همین دلیل است که نه فقط صورهندسی بلکه صوربه ظاهرطبیعت گرایانه مانند کوهها ، ابرها یاحیوانات وهمچنین همه ی روابط بشری ازهرنوع را می توان درتفهیم معانی ای غیرازمعانی صرفاً فیریکی مورد استفاده قرارداد .

در مقام بررسی یک اثر هنری ناآشنا، ضرورتا باید غایت آن را مسلم فرض کرد، زیرا اگر برخوردی جز این با آن اثر داشته باشیم، در حکم این است که آرزو کنیم هرگز هیچ موجبی برای وجود آن پیدا نشود. برای فهم شکل بالفعل آن، از منظری بالاخص صناعی (ساخته ی دست بشر) و برای داوری درباره ارزش یا حقیقت هنری آن، باید اول از همه صورت آن اثر را از آن حیث که پیشاپیش در آکاهی هنرمند، موجود بوده است، درمد نظر قرار داد. آن فلسفه وجودی یا ایده شیء به رغم هر تقدیری که خود شیء پیدا کند (یا حتی اگر هرگز ساخته نشود)، درهنرمند باقی می ماند و به صورت بالقوه در سرشت بشری تا پایان زمان موجود است. و اگر جز این باشد ، باید اذعان کرد که

هیچکس جز خود هنرمند نمی تواند هنر دستانش را بفهمد. البته به موجب طبیعت مواداولیه ای که به کار گرفته می شود، نوع تصور هنرمند از صورت قابل تقلید، جرح و تعدیل خواهد شد. برای مثال، تصورانسان درسنگ با تصورآن دررنگمایه متفاوت است وتوالی تجربه ها در قالب کلمات،غیر از توالی آنها درقالب ایما و اشارات است. به علاوه ممکن است تصور شی ای که باید ساخته شود، از طبیعت انسانی که آن را می سازد، انسانی که نمی تواند صورت (ایده) آن را جز به روش خاص خویش تصور کند، تاثیر بپذیرد. و بالاخره اینکه شکل یک شیء تمام شده، تا حدی به موجب مهارت کمتر یا بیشتر انسانی که نه تنها علت فاعلی، بلکه علت صوری آن نیز هست،تعین خواهد یافت. ولی این نیز، در جایی که مهارت (سازنده) مفروض و مسلم باشد، و به بیان کلی هر انسانی در کار خویش ماهر است، عاملی است که اهمیت چندانی ندارد. خلاصه، آنچه برای داوری درباره هنر اهمیت دارد، علم به صورتی است که آن هنر، برطبق آن خلق شده است.

با فرض موافقت اراده مشتری، (موضوعی سهل وساده درجوامع یک دست که درآنها تنها تمایز مشتری از هنرمند دراین واقعیت است که یکی بآنچه باید انجام داد ودیگری به چگونگی انجام دادنش علم دارد)عملکرد هنرمند باید عملکردی دولایه باشد: یعنی عبارت باشد ، اولا از یک فعالیت عقلی که صورت مقتضی از طریق آن تصور می شود، و ثانیا تقلیدی از این صورت در قالب مواد برگزیده. بنابراین باید پرسید چگونه صورت والگوی کاری که باید انجام داد تحصیل شده است ؟ میتوان گفت احتمال اینکه رازهنردراینجا نهفته باشد بیشترازهرجای دیگری است . عملیات عقلی اولا و بالذات یک فعالیت است و به "الهام" یا "مزاج" منفعلانه، وابسته نیست. عمل خیالی به واقع، یک آیین است و توفیق آن متکی به عملیات دقیق است. در حقیقت تا مقطع مشخصی این آیین از همه جهات عین آیین "پرستش لطیف" است. که در آن متعلق پرستش (که در مورد هنرمند همان مبدا مضمون یا اثری است که باید اجرا شود) در قالب یک تجسم مقتضی (یا از منظر هنرمند در قالب "رهنمود" مقتضی) تصویر شده است. به بیانی دیگر، هنرمند مثال شیء را که اراده اش بدان معطوف شده است ، در قالب صورتی قابل تقلید، تصور می کند. برای مثال اگر به " آب " یا " احتمال" بیاندیشد یک خط مارپیچ را می بیند اگر به زمین بیاندیشد یک چرخ رامیبیند اگربه خورشید بیاندیشد عقاب یا اسب رامی بیند اگربه سپیده بیاندیشد یک پرنده رامی بیند اگربه پدرآسمانی بیاندیشد یک اژدها رامی بیند. حتی پیش ازآنکه درخت موردنیاز برای ساخت مجسمه بیفتد تصویرذهنی واضح ومشخصی ازمجسمه تمام شده دارد . برای اینکه چنین چیزی امکان پذیر شود، باید خودخواهی یا غم خود داشتن، خاطرش را آشفته نسازد و معنای " نقاشی بدون داشتن نخوتی در دل" همین است. او باید به درون آنچه تخیل می کند، منتقل شود و فقط بالقوه خودش باشد. همانطور که کتب هندی گفته اند او باید در " دیانه – یوگه" متخصص باشد. " مشاهده " بیفایده خواهد بود، در عالم چیزی نیست که به معنای دقیق کلمه قابل تقلید باشد.نه میتوان یک درخت را ازطریق به اندیشه درآوردن آن بازآفرینی کرد ونه تصوراتی که هیچ وضع مکانی ندارند ، چیزی جزتصورات ذهنی میتوانند بود.

این واژه دیانه، واژه چینی چان، واژه ژاپنی ذن و در مسیحیت یوگه کشف وشهود، با "هنر در هنرمند" یا صرفا "هنر" به معنی چیزی که هنرمند بر مبنای آن عمل می کند و آنچه می سازد اثر هنری است، مترادف است. خود عالم یک آفرینش شهودی است. "حضرت حق به اشیاء می اندیشد و ناظر وجود آنها است". دانستن نام حقیقی یک شیء در حکم پدید آوردن آن است. وقتی سازندگان قربانگاه آتش که تقلیدی از کیهان و بسان یک اثر کلیسای جامع، جامع همه هنرها است، درهر مرحله ای عاجز می مانند، خدایان ایشان را نهیب می زنند که " در اندیشه فرو

روند (تامل کنند) " ، کما اینکه جانگ دزو نیز در موافقت با این بیان هندی که " اول رویت، سپس رسالت"، در بیان این حقیقت گفته است " ابتدا صورت را در ذهن شهود کن، سپس دست به کار شو". و این تصورات از چیزی را که در زیبایی شناسی مدرسی عملیات هنری " اول و دوم (دست اول و دست دوم) یا "آزادانه و برده وار" نامیده شده است، در تمامی منابع ومکتوبات آسیایی درباره هنر می توان یافت. برای مثال کیوهسی درباره ی نقاش خاطرنشان می شود که اوبایکی دانستن خود باکوهها ورودها مثالی آنهارادرک می کند وبنابراین مثال منظره به صورت انتزاعی رویت شده است . وعلاوه براین می گوید " درک ودریافت مثال دشواراست " واین یادآورقطعه ای در " گنجی مونوگاتاری " است که درآنجا قهرمان ملاحظه می کند که بیان (ارائه ای) " مثال " یامضمون (همان کوکوروژاپنی ، یی چینی) منظره هاییکه می خواسته به تصویربکشد برایش آسان نبوده است . همه این موضع را می توان یا در قالب این عبارت اکهارت تلخیص کرد که: " یک شیء برای آنکه یه درستی (در حدکمال) ابراز شود، باید از درون جاری شود، از طریق صورت خود برانگیخته شده باشد" (فورما ی لاتینی مساوی با ایدوس یونانی است) یا در قالب این عبارت آگوستین که "از طریق مُثل اشیاء است که حکم می کنیم کدام اشیاء را باید خواست". تماما به این معنا، نه به معنای عامیانه " دست بردن در طبیعت" است که هنرآسیایی، هنری "آرمانی (مثالی) " است.

بسیارارزنده است که توافق این تصورات بادیگرویژگی خاص هنرهای آسیایی ودیگرهنرهای سنتی را درک وفهم کنیم یعنی همان ویژگی خاص که بنابرمعمول درآخرین قاعده ازقواعد " هسیهو" تعریف شده است : " قواعد منتقل شده راتکرارکن" . به هیچ وجه غیرعادی نیست که ناظران متجدد این هنرها را که درسراسرادوارهزاره ای مضامین یکسانی درآنها بیان شده ورمزهای یکسانی درآنهابکارگرفته شده ملال آور بدانند، درست به همان صورت که یک تمدن ثابت را تمدنی راکد وخود معرفت را فروترازپژوهش می انگارند. درارتباط با همین مسایل ناظردوران متجدد که به مفهوم حقوقی کپی رایت عادت کرده است دلبسته وسرگشته درخشش نبوغ است وبرغم ماشن زدگی محیط خویش ازکلیشه هاوطرحهای قالبی سخن می گوید واطاعت هنرمند را نوعی بردگی می داند وازدرک معنای " نقاشی کردن بدون داشتن نخوتی دردل" (کیوهسی) ناتوان است . همه ی مفهوم مرجعیت منفوراست . یک پاسخ قابل تحسین به این مدعیا ت رامی توان درقالب این عبارت کیسرلینگ بیان کرد: " تقریباً همه ی شرقیها وقتی می خواهند تجربه ی شخصی مستقیم خویش را به بیان بیآورند به نقل قولها رومی آورند واین امردرمورد آنها برخلاف آنچه درمورد ما دیده می شود به معنای ضعف یابی ذوقی نیست بلکه بدان معناست که نفس خودرامکرراً دربرخی جلوه های سرمدی تشخیص می دهد کما اینکه طبیعت خودرا درقالب صورتهای عین هم تجدید می کند بی آنکه نقصانی دراصالت آن پدید بیآید" . بازهم می بینیم که چگونه این سخن صادق است که هنرتقلیدی ازطبیعت به اعتبارنوع عملکرد آن است زیراهمانطورکه بهارها ازپی هم می آیند بی آنکه ملال آورباشند همین طورتوده ی مردم که درمیان آنها هزاران سال است که طرحهای عین هم نسل اندرنسل منتقل شده است هنوزاشیایی ازهمان نوع تولید می کنند که البته هرگزهمانند ویک نواخت نیستند.

هنرمند سنتی کهنه گرا نیست، بلکه در این اعتقادکه صورتهای مورد استفاده اش " ازآن خود اوست " کاملا بر حق است.زیرا صورت ها را از آن خود ساخته است. و هیچ نوع مالکیت دیگری در مورد مثال ها، متصور نیست. دلیل آزادی هنرمندانه در این واقعیت این است که حتی در محافظه کارانه ترین هنرها، همیشه سبکهای محلی سهل

التشخیص و توالی های سبکی وجود دارد درهنرهای دانشگاهی ونه در هنرهای سنتی است که هنرمند تن به بردگی داده است. انتخاب مضامین، حق انحصاری هنرمند به معنای دقیق کلمه نیست. این همان آزادی مشتری است، و این صرفا امری رمانتیک خواهد بود که رابطه طبیعی هنرمند با انسان را (که در قالب این گفته ارسطویی به بیان آمده است که " غایت کلی هنر خیر بشر است")، فقدان آزادی توصیف کنیم. کسی که یک سبک را معیار خود قرار می دهد، نسخه بردار است، نه کسی که هنر او "غایات ثابتی" را دنبال می کند. وقتی اهمیت منطقی قواعدی که به هیچ معنا از آن خود ما نیستند، مغفول مانده یا مورد انکار قرار گرفته باشد، و درآن موقع رمز صرفا به صورت یک "قالب هنری" یا " نظم " در می آید، مقایسه کنید باتأثیرات فاجعه باری که حرکات موزون شرقی ومجسمه سازی افریقایی برروی ما غربیها داشته است در آن صورت می توان به حق از تقلید به معنای موهن کلمه سخن گفت. نمونه های چنین فعالیتهای طوطی واری درمیان ما فراوان است کافی است که ازساخت اماکن دولتی ، موزه ها ، پستخانه ها به تقلید از معابد یونانی یا ازبازسازی اسباب واثاثیه های " دور ه ای "نام ببریم که دران صریحاً اذعان شده است که ما ایده ای ازآن خود ندارم . درغیراینصورت جایی برای نوعی ابرازواظهاروجود شخصی ونوعی ابداع سنجیده وجود ندارد زیراهرچه بیشترطبیعت بشرمبتلا به تنوع شده وبا ان متحد گشته باشد بیشتر به طرف یک نگرش عامیانه ویک فصل مشترک حداقل پیش خواهیم رفت . می توان گفت درحالی که درجوامع یک دست ویک نواخت تنوع درشباهت وجوددارد، درجوامع فردگرایانه ، یک سانی درتنوع موجوداست . چیزی که درهنرسنتی برای ما مسأله تجدید خاطره وتکرارمالال آورمی نماید به واقع نوعی بازآفرینی (به هردومعنای کلمه) است. اگرما تاب شنیدن حکایتی را که بیش ازیک بارنقل شده است بدون احساس ملال نداریم دلیلش آن نیست که گوینده ی حکایت ازابداع بی بهره است بلکه این حالت خود نشانه ی خستگی انسان های پرمشغله ی خسته وکوفته است مطالبی که دربالا درباره ی عمل خیالی گفته آمد برطبق مرسوم نوعی اقتباس همه ی صورهنری ا زمراتب ماورای این عالم توصیف شده اند این گفته هندی هاکه " به تقلید ازاعمال فرشتگان (ملکی) است که دراین داردنیا یک اثرهنری مثلاًیک جامه یا یک گاری به دست آمده است " هم بااین گفته های افلوطین توافق کامل دارد که " هرگونه موسیقی بازتاب زمینی آن موسیقی است که درآهنگ عالم مثال موجوداست " و" صنایعی مانند بنایی ودرودگری اصول خویش را ازآن قلمرووازاندیشیدن به آنجا اخذ می کنند " وهم بااین دستور سفرخروج ، باب ۲۵ ، ۴۰ " وآگاه باش که آنها راموافق نمونه اصلی شان که درکوه به تونشان داده شد بسازی " که برحسب همین ترتولیان توانست بگوید کروبیان وسرافیم (ازملایک حامل عرش درنظریهودیان) تابوت تورات " درآن صورت تشابه که نهی ازبت پرستی درخصوص آن وارد شده است یافت نمی شوند ". متون هندی علاوه براین ازوالا نمونه های عقلی یاملکی هنر به عنوان انطباق های معنوی سخن به میان آورده ومی گویند ازطریق مصنوعات بشری مشابه آنها" نوعی کمال یابی (کمال نفس) (چاندومایه) " موزو ن" ، " نورانی" یا " بهجت آمیز" ایجاد شده است . درواقع دقیقاً به دلیل همین ماهیت موزون یک آیین است که هرکس که درآن آیین (که همیشه یک اثرهنری است) شرکت می جوید ازحد خود فراترمی رود ودرمراتب وجودی بالاترقرارمی گیرد. اگراوفقط حاضرباشد بسط وتوسعه هایی دروضع وحال بشری اوحاصل می شود ولی حتی درمراتب نورفوق بشری قرارمی گیرد درموردی که اودرک وفهم کند یعنی درموردی که آگاهی اوواقعاً وفعالانه بامحتوای غایی عملکرد لازم آمده ازعمل به آیین وهنر، منطبق باشد. به این طریق هراثرهنری، بالقوه " پشتوانه ای برای کشف شهود " است. جمال صوری اثرهنری بیننده رابه اجرای یک عمل روحانی خاص که اثرهنری فیزیک صرفاً نقطه ی عزیمتی برای آن است ، فرامی خواند. بطورکلی مابخطا انتظارداریم

که اثرهنری عملی را برای ما انجام دهد به جای اینکه آن اثررا صرفاً تابلوی راهنمایی درمسیری بدانیم که فقط هرکسی برای خود می تواند آن مسیررابپیماید .

در اینجا نمی توانیم چیزی شبیه یک گزارش توصیفی یا تاریخی از هنر نیمی از جهان یا لااقل شش میلیارد ازجمعیت جهان را ارائه کرد.همه ی آنچه که دراینجا درجهت نیل به آن کوشیدیم مشخص ساختن اهمیت اساس مفهوم هنر دراین فضای فرهنگی واجتماعی بود . هنرهای آسبایی و هنرهای مشابه، نه تنها با هنری که دردیگر جاها دیده ایم ، بلکه با هنری که با آن مأنوسیم، تفاوت نوعی دارند. واین تفاوت صرفا تفاوتی قومی یا سبکی نیست، بلکه متکی به رویکردی کاملا متفاوت به زندگی وجهان بینی یکسره متفاوت با جهان بینی ما است ارزش محتمل و اهمیت این هنرها برای ما نه در چیستی و چگونگی آنها که البته به این لحاظ ما مختاریم آنها را بپسندیم یا نه، بلکه در مصداق و مدلول این هنرها است، که فقط می توانیم به بهای مغبون ساختن خویش نادیده شان بگیریم. این هنرها، به این صورت که هستند، فقط قطعاتی برگزیده از یک سیاق باشکوهند و فقط تا بدان حد برای ما قابل فهم اند که بتوانیم آن سیاق را بازسازی کرده، در آن سهیم شده و ضرورت همه تجلیات همبسته آن را درک کنیم. دستاورد نهایی هنر آسیایی، نوعی سازمان دهی حیات بشری، همانند یک قانون جاودانی است.

تمامی تشکیلات این زندگی که در کتابها یا موزه ها یا حتی از طریق سیاحان، مطالب بسیار اندکی درباره شان دستگیرمان شد، از طریق منظر و مرآیی شکل گرفته و تعبیه یافته است که برطبق آن حتی حقیرترین ضرورتها و اعمال زندگی را می توان به دلایلی متعالی (ماورایی) آنها استناد داد. نمی خواهم بگویم که التذاذ ازاین آثارهنری آنگونه که هستند ، البته درصورتی که برای ذوق ماجذاب بوده یافراست ماراتحریک کنند ، نامشروع یانکوهیدنی است ماکاملاً مختاریم که آنهارا نوعی خرت وپرت یا منابعی برای اطلاعات تاریخی تلقی کنیم درحقیقت رویکرد باستان شناختی قطعاً بسیارمعقول تراز رویکرد زیباشناختی روانکاوانه ی مااست .بی شک درست است که مادیگرنمی توانیم ازاین قطعات پراکنده ی یک زندگی بسامان به همان صورتی مورد استفاده قرارمی گرفته اند ، استفاده کنیم . ولی مع الوصف به خوبی می توان دریافت که در آن هنرهای آسیایی و هنرهای مشابه چیزی بیش از آنکه در معرض دید قرار گیرد، موجود است و شاید در هنرهای دیگری که با همه آراستگی شان می توان آنها را صرفا گونه های سرگرمی تلقی کرد و تمام اهمیت آنها به واقع به سطوح زیبایی شناختی شان، محدود است، غذای روح کمتری برای بشر یافت شود.

منابع و مأخذ

بلخاری قهی،حسن، حکمت،هنروزیبایی(مجموعه مقالات)،۱۳۸۴، دفتر نشر فرهنگ اسلامی

رحمتی،انشاءالله، هنرومعنویت(مجموعه مقالات)،۱۳۸۳، فرهنگستان هنر

نصر،طاهره، ازهنروهنراسلامی،۱۳۸۶، نوید شیراز

آوینی، محمد ،جاودانگی و هنر

اتینگهاوزن،ریچارد گرابار، اولگ، ترجمه آژندی-۱۳۷۸، هنرومعماری اسلامی،سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها

الهی قمشه ای،محیی الدین،حکمت الهی،انتشارات نمونه

بورگهارت،تیتوس،ترجمه ستاری،۱۳۷۳، مدخلی بر اصول و روش هنردینی،مجموعه مقالات هنر معنوی حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
پرایس،کریستین، ترجمه رجب نیا، تاریخ اسلامی
آلفرد مارتین،جیمز،ترجمه اوحدی،۱۳۷۴، زیبایی شناسی فلسفی فرهنگ ودین، انتشارات طرح نو
مدرسی(زنجانی)، محمد، سرگذشت و عقاید فلسفی خواجه نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۳،انتشارات امیرکبیر
ملاصدرای شیرازی، اسفار اربعه ، جلد اول
مشایخی، رضا، جمهوریت افلاطون، ۱۳۶۳، نشر کانون معرفت