Article Type: Point of View
Vol. 33 | **No.** 1 | **Serial** 89 | Mar. 2024
Received: 2023.10.25
Revised: 2024.01.30
Accepted: 2024.02.29
Published Online: 2024.04.30
Pages:
P-ISSN: 1027-2690
E-ISSN: 2783-4514

Necessity, Eligibility, and Challenges of Scholarly Reference in Art and Architecture in Iran

Hasan Bolkhari Ghehi ◇

Abstract

Today, one of the most important indicators and criteria for evaluating the significance and determining the impact of research conducted in the form of research articles and monographs is the determination of the citation count for these works. The Impact Factor of an academic journal is a metric that presents and displays the annual average number of references to articles published in that journal, and it is a significant and influential factor in precisely defining the position and importance of the research and studies in that reference.

This scholarly reference indicates the complete competence and eligibility of that reference for citation in the explanation and analysis of issues, and, more importantly, in the discovery of solutions in addressing dilemmas and challenges—an aspect that has been deemed reasonable and acceptable in today's world and is one of humanity's most important achievements in overcoming uncertainties and ambiguities.

Explaining the concept and nature of scholarly reference in art is one of the most important subjects in the field of theoretical art studies within our thoughts and culture. The illustrious history of art and architecture in this land, and more importantly, its profound influence across the wide geography of the Islamic world (from the Hassan II Mosque in Casablanca, Morocco, to certain Islamic architectures in China) express an immensely rich and deep cultural foundation for the theoretical and structural aspects of Iranian Islamic art and architecture.

This depth and grandeur, beauty and majesty, along with perfection and intellect, are undoubtedly rooted in Islamic teachings and, especially, Iranian thought. They rapidly paved their way across the far reaches of the Islamic

Keywords

Art, Architecture, Artistic Reference, Necessities, Challenges.

◇ Professor of Philosophy of Art and Aesthetics, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author)
Hasan.Bolkhari@ut.ac.ir
ORCID: 0000-0002-7927-5116

Cite This Paper: Bolkhari Ghehi, H. (2024). Necessity, Eligibility, and Challenges of Scholarly Reference in Art and Architecture in Iran. *Rahyaft, 33 (1),* . (Persian).

DOI: 10.22034/RAHYAFT.2024.11446.1445

CC BY NC

Publisher: National Research Institute for Science Policy (N.R.I.S.P)

civilization and beyond, leaving profound impacts on the role and form in the art and architecture of other lands. In this manner, the true concept of artistic reference emerged, and great works served as a testament to this culture's influence on the global art scene. I have discussed this meaning in detail in some of my articles, such as 'Islamic Art and Architecture: Global Capabilities' and 'Iran and Europe: Confluence of Color, Light, and Beauty.

But what we have said about the grandeur and splendor of Iranian Islamic art and architecture is faced with serious challenges in the present age. The absence of a theoretical framework for art and aesthetics in the Islamic civilization and the Westernization of our artistic endeavors over the past century have distanced art from its intrinsic and spiritual identity, sometimes even transforming it into its opposite.

It must be acknowledged that, just as we modeled our educational system on Western models in the sciences, we also borrowed their system in art. In fact, we explicitly proclaimed our distance from a truth that considered the beauty of a work in terms of its meaning, form, and function simultaneously (traditional arts). The distinction between practical arts and fine arts was severely discredited in its text, much like the path Western thought initiated with Immanuel Kant and his misinterpretations of the philosophy of art.

Westerners entered a new world, not in pursuit of interpreting the world but changing it (as Karl Marx famously noted), leading to a profound transformation in many of the concepts governing their thought and life. In the midst of this, art also fell under the influence of this storm and underwent essential changes in its essence.

I reiterate, especially when Kant spoke of disinterestedness in art (which, in turn, led to movements in the realm of art and literature) and sought to make art devoid of any commitment or function, fine arts emerged. This term emphasized the aesthetic nature of art and disregarded any other dimension or aspect. This was not all; art transcended all moral boundaries in certain aspects and created a world where the distinction between art and non-art or value and anti-value was either unclear or faded.

In this way, we distanced ourselves from those foundations and meanings. Although extensive efforts have been made since the Islamic Revolution to revive an art identity based on tradition, the onslaught from one side and the absence of a coherent artistic school in our civilization system have dimmed the intensity of these efforts.

Note: The text appears to be discussing the challenges and changes in Iranian Islamic art and the influence of Western thought and artistic trends on it.

This article, using a descriptive-analytical method and relying on well-documented historical evidence, endeavors to explain the ontological foundations of art and architecture, as well as the unparalleled reference of Iranian Islamic art and architecture throughout its history. It explains from the standpoint of the worthy and deserving status of this art, which unfortunately faces serious challenges today. Challenges, of course, can be overcome with careful planning and scholarly efforts.

رهیافت

نوع مقاله: دیدگاه
دوره ۳۳ | شماره ۱ | پیاپی ۸۹ | فروردین ۱۴۰۲
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۸/۰۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۱۲/۱۰
تاریخ انتشار برخط: ۱۴۰۳/۰۲/۱۱
صفحات:
شاپا چاپی: ۲۶۹۰-۱۰۲۷
شاپا الکترونیکی: ۴۵۱۴-۲۷۸۳

ضرورت، بایستگی و چالش‌های مرجعیت علمی هنر و معماری در ایران

حسن بُلخاری قِهی ◇

چکیده

امروزه یکی از مهم‌ترین معیارهای سنجش اهمیت و تعیین ضریب تأثیرگذاری پژوهش‌های انجام‌شده در قالب مقالات پژوهشی و کتاب‌های تحقیقی، تعیین مقدار رجوع به این آثار است؛ ضریب تأثیر[1] یک نشریهٔ علمی، نشان‌دهندهٔ میانگین سالانه تعداد ارجاعات به مقالات منتشرشده در آن مجله است و خود، عاملی مهم و مؤثر در جهت تبیین دقیق جایگاه و اهمیت پژوهش‌های آن مقالهٔ مرجع است.

این مرجعیت علمی نشان کامل شایستگی و بایستگی مرجع برای رجوع به آن در تبیین و تحلیل مسائل و مهم‌تر، کشف راه‌حل‌ها در مواجهه با معضلات و چالش‌هاست؛ امری که در جهان امروز صورتی معقول و مقبول یافته و خود از مهم‌ترین دستاوردهای بشری در غلبه بر مجهولات و ابهامات است.

هنر و معماری جلوه‌های بی‌نظیر زیبایی در حیات آدمی هستند. این جلوه‌ها که قدمتی به درازای تاریخ انسان دارند هماره در تمدن‌ها و فرهنگ‌ها وظیفهٔ انتقال و ترجمهٔ معانی و مفاهیم به فرم و ساختارهای زیبا و جمیل را بر عهده داشته‌اند. بنابراین هنر و معماری پیش از آنکه هویتی صرفاً صوری داشته باشند ماهیتی معرفتی و آیینی دارند. در این مقاله با استناد به آرای یکی از بزرگ‌ترین فلاسفهٔ یونان، ارسطو و با استناد به آثار مهمش چون *مابعدالطبیعه* و *اخلاق نیکوماخس* نشان داده‌ایم چگونه هنر در عداد فلسفه‌های نظری و عملی قرار گرفته و موجودیتی هم‌پای فلسفه یافته است. این مهم‌ترین دلیلی است که با صدای رسا اعلام کنیم هنگامی که از هنر سخن می‌گوییم صرفاً از فرم‌ها و ساختارهای صوری سخن نمی‌گوییم، بلکه از معانی و مفاهیم مبتنی بر معرفت در قالب آن فرم‌ها و ساختارها صحبت می‌کنیم. به زبان ساده هنر را بالاصاله نوعی معرفت می‌دانیم نه تفنن، و دقیقاً از همین روست که برای آن مقام مرجعیت قائلیم.

1. Impact Factor

کلیدواژه‌ها

هنر، معماری، مرجعیت هنری، ضرورت‌ها، چالش‌ها.

◇ استاد فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران (پدیدآور رابط)

Hasan.Bolkhari@ut.ac.ir

Orcid: 0000-0002-7927-5116

استناد به این مقاله: بُلخاری قِهی، ح. (۱۴۰۲). ضرورت، بایستگی و چالش‌های مرجعیت علمی هنر و معماری در ایران. *رهیافت، ۳۳ (۱)*، صص. .

DOI: 10.22034/RAHYAFT.2024.11446.1445

ناشر: مرکز تحقیقات سیاست علمی کشور

CC BY NC

این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به مدارک و قرائن متقن تاریخی تلاش کرده است از مبانی هستی‌شناختی هنر و معماری و نیز مرجعیت بی‌نظیر هنر و معماری اسلامی ایرانی در طول تاریخ خویش سخن بگوید؛ از مقام شایسته و بایستهٔ این هنر که امروزه متأسفانه با چالش‌هایی جدی روبه‌روست. چالش‌هایی که البته می‌توان با برنامه‌ریزی دقیق و تلاشی عالمانه و سترگ بر آنها فائق آمد.

مقدمه: سخنی در تبیین مرجعیت تاریخی هنر اسلامی ایرانی

تبیین مفهوم و ماهیت مرجعیت علمی در هنر یکی از مهم‌ترین موضوعات در حوزهٔ مطالعات نظری هنر در اندیشه و فرهنگ ماست. تاریخ درخشان هنر و معماری در این سرزمین و مهم‌تر تأثیرات عظیم آن در جغرافیای گستردهٔ جهان اسلام (از مسجد حسن دوم در دارالبیضای مراکش تا برخی معماری‌های اسلامی در چین) به‌تمامی بیانگر فرهنگی بسیار غنی و عمیق از بنیان‌های نظری و ساختاری در هنر و معماری اسلامی ایرانی است.

این عمق، عظمت، زیبایی، جلالت و درعین‌حال کمال و فکرت، که بدون تردید ریشه در تعالیم و اندیشه اسلامی و به‌ویژه ایرانی داشت به‌سرعت مسیر خویش را در اقصی‌نقاط پیکرهٔ تمدن اسلامی و فراتر جهانی گشود و تأثیرات عمیقی بر نقش و فرم در هنر و معماری سرزمین‌های دیگر نهاد. بدین‌صورت مفهوم حقیقی مرجعیت هنری چهره گشود و آثاری عظیم به تأسی از این فرهنگ بر پهنهٔ هنر جهانی پدید آمد[۱].

بگذارید در همین ابتدا در جهت مدلل ساختن و اتقان و استحکام این ادعا، اظهارنظر برخی از مهم‌ترین و مشهورترین مورخان عالم هنر و نیز هنرمندان مشهور اروپایی را مورد توجه و تذکار قرار دهیم:

ارنست کونل[۲] محقق نامدار هنر اسلامی در تبیین تأثیر شگرف نقوش اسلیمی بر اروپاییان در کتاب خویش با عنوان هنر اسلامی می‌نویسد: «نقوش اسلیمی در سرزمین‌های غرب اسلامی محبوبیت زیادی یافت و در اواخر قرن پانزدهم وارد هنر اروپا شد و در قرن شانزدهم در نقوش کتب هنرمندانی چون فرانچسکو پله گرینو،[۳] پیتر فلانتنر،[۴] و هانس هولباین[۵] و امثال آن وارد گشت» (Kühnel, 1970, p. 71).

ارنست گامبریچ[۶] نیز به‌عنوان یکی از مورخان نامی هنر در قرن بیستم و صاحب کتاب معتبر و تأثیرگذار *تاریخ هنر* در تجلیل و تأثیر آثار هنری مسلمین، هنرمندان مسلمان را هنرمندانی می داند که بنا به آموزه‌های دینی اجازهٔ بازنمایی و تصویرپردازی انسان را نداشتند فلذا ناگزیر قوهٔ تخیل خود را معطوف به نقوش و نگاره‌ها کردند و شاهکارهایی آفریدند که خُردترین اثر آن‌ها تعالی روح ناظر و تماشاگر آن است همچون الحمرا. به تعبیر گامبریچ «گردش در حیاط تالارهای الحمرا و لذت بردن از تنوع بی‌انتهای نقش و نگاره‌های تزئینی به‌راستی تجربه‌ای فراموش‌نشدنی است. حتی خارج از قلمروهای اسلامی، جهان به‌واسطهٔ قالی‌های شرقی با این ابداعات و آفرینش‌ها آشنا شد. این نگاره‌های دل‌انگیز و نقوش پرمایهٔ رنگین را درنهایت باید مدیون اسلام باشیم که فضایی را به وجود آورد که در آن هنرمندان از مسائل دنیوی و امور واقع روی برگیرند و در سپهر رؤیایی و تخیلی خط فرهنگ ناب سیر کنند» (Gombrich, 2006, p. 31). ویکتور هوگو،[۷] شاعر و ادیب نامدار فرانسوی نیز در باب الحمرا[۸] وصفی بسیار لطیف دارد. از دیدگاه او الحمرا همچون شعری نغز و بی‌مانند است که فرشتگان در خیال خود آفریده‌اند: «ای حمرا، ای قصری که فرشتگان تو را چنان‌که در خیال آید تزیین کرده و نشانه‌ای

---

۱. رک. مقالهٔ «هنر و معماری اسلامی، قابلیت‌های جهانی» در کتاب *حکمت، هنر و زیبایی*، نشر دفتر نشر فرهنگ اسلامی، چاپ سوم، ۱۳۸۹، و مقالهٔ «ایران و اروپا، تلاقی رنگ و نور و زیبایی در عرصه هنر و معماری»، ارائه‌شده در *دومین همایش گفت‌وگوی فرهنگی میان ایران و اروپا*، دانشگاه تهران، ۱۳۹۶.

۲. ارنست کوهنل Ernst Kühnel (۱۹۶۴-۱۹۸۲)، مورخ هنر آلمانی، متخصص در هنر اسلامی، به‌دلیل تحقیقاتش دربارهٔ ارتباط هنر اسلامی و قبطی، به‌ویژه در منسوجات، مشهور بود. کوهنل از سال ۱۹۳۱ تا ۱۹۵۱ مدیر موزه هنرهای اسلامی (بخشی از موزه‌های دولتی برلین) و از ۱۹۳۵ تا ۱۹۵۴ استاد دانشگاه برلین بود. او همچنین مشاور موزهٔ نساجی در واشینگتن دی سی بود.

3. Francesco Pellgrino

4. Peter Flontner

5. Hans Holbein

۶. ارنست گامبریچ (۱۹۰۹_۲۰۰۱) (Ernst Gombrich) مورخ هنر؛ بیشتر دوران کار خود را در بریتانیا سپری کرد. در وین به دنیا آمد و تحصیلات خود را در دانشگاه وین به پایان رساند. سال ۱۹۳۶ راهی بریتانیا شد و در مقام دستیار تحقیق در مؤسسهٔ واربورگ دانشگاه لندن مشغول به کار شد. در جنگ جهانی دوم سرپرست بخش آلمانی رادیو بی‌بی‌سی بود و پس از جنگ به مؤسسهٔ واربورگ برگشت. سال ۱۹۶۰ افتخار عضویت در فرهنگستان بریتانیا را پیدا کرد و در سال ۱۹۷۲ لقب سِر دریافت کرد. مسائل مربوط به درون‌مایه و نماد در نقاشی از دغدغه‌های همیشگی‌اش بود. کتاب *تاریخ هنر* (۱۹۵۰) او را اثر انتقادی تأثیرگذار و یکی از آسان‌فهم‌ترین کتاب‌های پایه دربارهٔ هنرهای بصری می‌دانند. *هنر و توهم* (۱۹۶۰)، *صور نمادین* (۱۹۷۲)، و *تصویر و چشم* (۱۹۸۱) از دیگر تألیفات گامبریچ است.

7. Victor Marie Hugo

۸. یکی از بی‌نظیرترین نمونه‌های معماری اسلامی است که آشکارا رنگ و بویی ایرانی دارد. این موضوع را در *هشتمین کنگرهٔ بین‌المللی انجمن ایرانشناسی اسپانیا* با عنوان «عناصر ایرانی الحمرا» مورد بحث قرار داده‌ام. رک. مقالات کنگره مزبور، نشر انجمن ایران‌شناسی اسپانیا.

www.rahyaft.nrisp.ac.ir

دلفریب داده‌اند، ای قلعهٔ باشکوه کنگره‌دار که با گل‌ها و بوته‌ها و شاخ و برگ پُرنقش شده‌ای و اکنون به ویرانی می‌روی، شب‌هنگام که اشعهٔ نقره‌فام ماه بر طاق‌نماها و دیوارهای تو پرتو می‌افکند آواز دلربا و سحرانگیزی از تو به گوش می‌رسد» (Le Bon, 1939, p. 382).

همچنین هلن گاردنر[1] از دیگر مورخان مشهور هنر قرن بیستم در کتاب *هنر در گذر زمان*، گچبری‌های الحمرا را همتای خیال‌پردازی‌های ظریف شاعران مسلمان می‌داند و در تأثیر سبک معماران الحمرا بر اروپا و آمریکا می‌آورد: «نفوذ این سبک بر هنر اسپانیا در سراسر سده‌های میانه همچنان قوی بود و تا دورهٔ رنسانس نیز رسید و رگه‌هایی از آن را می‌توان حتی در هنر مستعمرات اسپانیا در قارهٔ آمریکا مشاهده کرد» (Gardner, 2001, p. 262).

از نمونه‌های دیگر تأثیر هنر اسلامی بر هنرمندان مشهور جهان می‌توان به گوگن،[2] نقاش فرانسوی (۱۹۰۳–۱۸۴۸) اشاره کرد. وی رساله‌ای را برای نقاش دیگر فرانسوی ژرژ سورا[3] (۱۸۹۱–۱۸۵۹) فرستاد که ترجمهٔ رسالهٔ کتابچه نقاش ترک نوشتهٔ شاعر ترک سنبل‌زاده وهبی (متوفی ۱۸۰۹) بود. این کتابچه به نقاشان جوان توصیه می‌کرد: «بهتر است از بر نقاشی کنید» و تعمداً از ظواهر بیرونی احتزار کنید. به‌عبارتی سنبل‌زاده به متعلمان می‌آموخت به طرح‌های مجرد و رنگ‌های اصلی خیالی در قالب نظریه‌ای که از پیش در ذهنشان مهیاست، شکل ببخشند. این سخن به‌طرز عجیبی یادآور قول نویسندگان قدیمی‌تر مسلمان دربارهٔ قوالب انتزاعی است که در خاطر هنرمندان نقش می‌بندد (Necipoğlu, 1996, p. 287). جالب توجه است بدانیم برخی اندیشمندان تاریخ هنر برای توجیه نقاشی انتزاعی مدرن به وجاهت سنتی بصری اسلامی متوسل می‌شده‌اند. به تعبیر نجیب‌اوغلو استاد دانشگاه هاروارد و نویسندهٔ کتاب مهم هندسه و تزیین در معماری اسلامی، کسانی چون چیتمن[4]، آثار بصری اسلامی را دارای «معانی سرنوشت‌سازی برای ماهیت و گسترش هنر انتزاعی از زمان نخستین تجربه‌های گوگن تا قرن بیستم» می‌دانستند. اوغلو معتقد است: «چنان‌که هُدسن[5] نوشته است؛ ماهیت بسیار غیرشمایلی سنت بصری اسلامی به معماران و هنرمندان القا می‌کرد که از قوهٔ خیال عالمی جدید بیافرینند ... که در بیان خاص خود آکنده از شگفتی و لذت باشد» (Necipoğlu, 1996). هربرت رید[6] نیز در فلسفهٔ هنر معاصر به ذکر جمله‌ای از گوگن می‌پردازد که تأثیر کلام سنبل‌زاده بر گوگن را به کمال نشان می‌دهد: «برای جوان‌ها خوب است که مدلی داشته باشند، اما بگذارید موقعی که نقاشی می‌کنند رویش پرده بکشند. بهتر است با اتکا به حافظه نقاشی کنید چون در این صورت کارتان از آنِ خودتان خواهد بود. احساس، هوش و روحتان بر چشم هنرمندِ آماتور (تفنن‌کار) پیروز خواهد شد» (Read, 1995, p. 39).

گل‌رو نجیب‌اوغلو همچنین به نکتهٔ بسیار مهمی در اثر خویش اشاره می‌کند که دلیل بسیار دقیقی در اثبات مرجعیت نقوش اسلامی در کشوری چون آمریکاست. وی از پروژه‌ای سخن می‌گوید که طی آن از نقوش اسلامی برای آموزش ریاضیات مدارس متوسطهٔ آمریکا استفاده شد: «کتاب *Niman and Norman (1987)* بخشی از پروژه‌ای بود که موزهٔ هنر متروپولیتن[7] و کالج هانتر[8] در سال ۱۹۷۶ برای آموزش ریاضیات متوسطه با استفاده از آثار هنری آغاز کردند. اولین قسمت این پروژه تماماً به نقوش هندسی اسلامی اختصاص یافته بود. مؤلفان، سایر معلمان ریاضی آمریکا را به استفاده از نقوش اسلامی تشویق کردند؛ طرح‌هایی که تجرد، منطق ذاتی و کلیت، آن‌ها را به ابزارهای بسیار ارزشمندی برای تدریس موضوعاتی چون معرق‌کاری و جبر و گسترش هندسی تبدیل کرده است» (Necipoğlu, 1996, p. 121).

همچنین آثار نسبتاً کثیر اروپاییان پیرامون هنر اسلامی ازیک‌سو و تقلید نقاشان از نقوش اسلامی در تزیینات غربی ازدیگرسو، یکی از مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار هنر اسلامی بر سبک‌های هنری مدرن شد. مثلاً اوژن لاکرو[9] (۱۸۳۶–۱۷۹۸) در نقاشی‌های خود به‌شدت متأثر از نقشگری‌های شرقی در مدت حضور خود در مراکش و الجزایر بود. همچنین فردریک چرچ[10] مشهورترین منظره‌پرداز آمریکایی در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، بعد از سفر به فلسطین و سوریه شیفتهٔ معماری اسلامی شد و پس از بازگشت، عمارتی اعیانی ساخت و آن را اولانا نامید (این کلمه از واژهٔ عربی عَلانا - مکان رفیع ما - گرفته شده بود) در این خانه نقش‌مایه‌های الحمرا، ریزه‌کاری‌های ساده‌شده هندویی و کاشی‌کاری ایرانی، به هم آمیخته است. چرچ نسخه‌ای از *بناهای*

---

۱. هلن گاردنر، Helen Gardner زاده ۱۸۷۸ و درگذشته ۱۹۴۶؛ تاریخ‌نگار هنر و معلم آمریکایی بود. کتاب *هنر در گذر زمان* وی، همچنان متن استاندارد کلاس‌های تاریخ هنر آمریکا در نظر گرفته می‌شود. گاردنر در نیو همپشایر به دنیا آمد و پس از چندی به شیکاگو رفت. او در سال ۱۹۰۱ در رشتهٔ مطالعات کلاسیک از دانشگاه شیکاگو فارغ‌التحصیل شد. گاردنر مدتی را به تدریس پرداخت، اما دوباره برای تحصیل در رشتهٔ تاریخ هنر وارد همان دانشگاه شد. وی در سال ۱۹۲۰ به مقام استادی دانشکده هنر شیکاگو رسید و باقی عمر خود را صرف تدریس در همین دانشکده کرد. هلن گاردنر در ۶۸ سالگی به‌دلیل ابتلا به سرطان درگذشت.

۲. اوژنآنری پل گوگن (به فرانسوی: Eugène Henri Paul Gauguin): نقاش و تندیس‌گر فرانسوی و یکی از مهم‌ترین چهره‌های سبک پست‌امپرسیونیسم بود.

3. Georges Seurat
4. Mark Cheetman
5. Hodgson Marshall
6. Herbert Edward Read
7. The Metropolitan Museum of Art
8. Hunter College
9. Ferdinand Victor Eugène Delacroix
10. Frederic Edwin Church

www.rahyaft.nrisp.ac.ir

تاریخی ایران (پاریس ۱۸۶۷) نوشتهٔ پاسکال ژاویه کاست[1] را در اختیار داشت، فلذا به نظر می‌رسد عناصری همچون ستون‌های ایوان بالاخانهٔ اولانا و گرته‌برداری‌های کرت هال مبتنی بر نگاره‌های ایرانی باشد که وی از راه آثار کاست با آنها آشنا شده بود. بر تأثیرپذیری نقاشان و طراحان آمریکایی از نقوش اسلامی، نام ویلیام دمورگان[2] یکی از مشهورترین طراحان آمریکایی قرن نوزدهم 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، تأثیرپذیری کاملی از هنر اسلامی داشتند. هنری ماتیس[3]، نقاش فرانسوی (۱۹۵۴–۱۸۶۹) که به تعبیری اولین و احتمالاً بزرگ‌ترین هنرمندی بود که در کارهای خود اُنس بالنده غرب را با هنر اسلامی درهم آمیخت، به دیدار نمایشگاه‌هایی چون ۲۵۰۰ قطعه هنر اسلامی در سال ۱۸۹۳، نمایشگاه جهانی ۱۹۰۰، نمایشگاه ۱۹۰۳ و نمایشگاه هنر اسلامی در مونیخ ۱۹۱۰، رفت و به‌ویژه در این نمایشگاه آخر چنان شیفته و شیدای هنر اسلامی و شرقی شد که ابراز داشت: «شرق ما را نجات داد» (Cowart,1990, p. 27). او که پس از این آشنایی، خود را رها شده از فوویسم[4] می‌دانست (Bleir, 2002, p. 350) هدف اصلی در آثارش را کشف و یافتن نور قرار داد. وی در همان سال به اسپانیا سفر کرد و مادرید، کوردوبا (قرطبه)، سویل (اشبیلیه) و گرانادا (غرناطه) را از نزدیک دید. پس از این سفر ماتیس اظهار داشت: «هیجانی برای رنگ در درونم شکل می‌گرفت، هم‌زمان با آن نمایشگاه بزرگ هنر محمدی برپاشد» (Schnider,1984, p. 156). این سفر و بعدها سفر او به مراکش، تأثیرپذیری او از هنر شرقی و اسلامی را کامل‌تر کرد و در آثاری چون خانواده نقاش متجلی شد. از دیدگاه محققان، این اثر از قواعد هنر اسلامی و ایرانی تأثیر گرفته است. فرش پهن‌شده بر زمین، نیمکت‌های راحتی با بالش‌هایی در عقب، پرسپکتیو عمودی و ترکیب‌بندی سه‌جزئی (به تأثیر از نگارگری ایرانی) دلایل این ادعایند: «سفر ماتیس به مراکش در اوایل سال ۱۹۱۲، سبب شکل‌گیری بعضی از به‌یادماندنی‌ترین آثار وی گردید که درعین‌حال از برانگیزاننده‌ترین تمثال‌های معماری مغربی نیز هست. این علاقه به هنر اسلامی در سراسر عمر طولانی او ادامه داشت و آثاری همچون کتاب مصور *جاز* که در سال ۱۹۴۷ منتشر شد، متن و تصویر را به شیوهٔ الهام‌گرفته از نسخ مصور، اگر نگوییم مستقیماً مبتنی بر آن، با هم ترکیب می‌کند» (Goudarzi Dibaj, 2003, p. 196) و این ماتیس همان است که اِشنایدر در مورد او گفت: «با آمدن ماتیس شرق‌شناسی جای خود را به شرقی‌شدن سپرد» (Schnider,1984, p. 158).

هربرت رید همچنین در کتاب *معنی هنر* ارتباط قوی میان مینیاتورهای ایرانی و آثار ماتیس را چنین روایت می‌کند: «در مینیاتورهای ایرانی و آثار ماتیس می‌بینیم که رنگ‌ها به قوی‌ترین و خالص‌ترین کیفیت خود، به‌وسیلهٔ نقاش مشهور انتخاب می‌شوند و نقاش از آنها نقشی می‌سازد که از برابر نهادن قوت و ضعف نسبی رنگ‌ها و نواحی رنگین پدید می‌آید» (Read, 1995, p. 41).

اما روایت خود ماتیس از این تأثیرپذیری چنین است: «من قبلاً فقط برای خودم کار می‌کردم. من نجات یافتم. احساس می‌کردم چگونه می‌توانم مشکل رنگ را حل کنم. آن وقت در سال ۱۹۰۳ یک نمایشگاه هنرهای اسلامی برگزار شد، من براساس غریزه، هنر شرقی را فوق‌العاده یافتم. به‌خصوص بعداً در نمایشگاه مونیخ (۱۹۱۰)، چون‌که در آنجا هم این حال خودم را مجدداً یافتم و آن را تصدیق کردم. برای مثال نقاشی‌های ایرانی هیجانات شخصی مرا بروز می‌دهند، نظم و قاعده‌مندی این هنر فضای تصویری نوین دیگری را ارائه می‌دهد، وی مبنا و منشأ این بازیابی های روحی خود را شرق می داند: «این ظهور و الهام برای من از شرق ایجاد شد» (Schnider,1984, p. 154). همچنین ماتیس روایت دیگری از این شرقی شدن و گرایش به هنر ایرانی دارد: «تحولات درونی من برآمده از شرق است. در نمایشگاه هنرهای اسلامی مونیخ به تحقیقات جدیدی دست یافتم. مینیاتورهای ایرانی به‌عنوان مثال تمام احساسات درونی‌ام را به من نشان داد. با استفاده از عناصر کاربردی‌اش، این هنر تداعی یک فضای عظیم تجسمی است» (Xavier, 2008, p. 155).

جالب توجه اینکه هربرت رید در کتاب *معنی هنر* به بحث در باب سهم و نقش رنگ در تابلوهای اثر هنری می‌پردازد و به نقل از سزان[5] بر این نکتهٔ مهم و کلیدی پافشاری می‌کند؛ هنگامی‌که رنگ غنی باشد صورت هم کامل می‌شود: «یعنی رنگ صورت را تعیین می‌کند و بدان تعیّن می‌بخشد» (Read, 1995, p. 40). وی در شرح دقیق سهم رنگ در نقاشی و با تحلیل آثار سزان به پویشی می‌رسد که خود، آن را نحوه یا روش خالص می‌نامد. روشی که در آن رنگ به‌دلیل رنگ به کار می‌رود نه به‌عنوان وسیله‌ای در خدمت تصویرگری صورت یا منظره. وی می‌گوید: «در طرز کار سزان، صورت، مستقیماً به‌وسیلهٔ رنگ، قطع‌نظر از سایه و روشن بیان می‌شود و این روش ما را به نحوهٔ سوم استعمال رنگ نزدیک می‌کند که من آن را نحوهٔ خالص نامیدم. در این نحوه، رنگ برای خاطر خود رنگ به‌کار می‌رود و حتی ایجاد صورت هم در آن منظور نیست» (Read, 1995, p41).

شاهدمثال این تحلیل مهم هربرت رید در باب نقاشی‌های ایرانی و آثار ماتیس نکتهٔ مهمی است که در بالا ذکر کردیم. آنجا که وی از تبیین دقیق رنگ در قوی‌ترین و خالص‌ترین کیفیت خود در آثار ماتیس و مینیاتورهای ایرانی سخن گفت. تأکید رید در پایان این

1. Xavier Pascal Coste
2. William de Morgan
3. Henri Matisse
4. Fauvism
5. Paul Cézanne

www.rahyaft.nrisp.ac.ir

بحث، به‌ویژه با نقل قولی از راسکین[1] کامل می‌شود؛ تأکیدی که نسبت ذاتی میان نور و رنگ را بازمی‌نمایاند و هستی را سراسر رنگ و نور می‌داند: «همهٔ افرادی که ذهنی به سامان و خُلقی هنجار داشته باشند، از رنگ لذت می‌برند. رنگ برای التذاذ و انبساط دائمی قلب انسان آفریده شده است. والاترین آثار خلقت به حد کمال از رنگ برخوردارند و رنگ نشانهٔ بارز آنهاست. رنگ با حیات در جسم انسان و با نور در آسمان و با پاکی و سختی در خاک وابسته است. مرگ و شب و آلودگی از هر قبیل همه بی‌رنگ‌اند» (Read, 1995, p. 41). این رویکرد هربرت رید به رنگ (به‌ویژه با نقل‌قولی که از راسکین می‌آورد) به طرز حیرت‌انگیزی با نوع نگاه فلسفی و عرفانی ایرانیان به رنگ شباهت دارد[2] و دقیقاً از همین روست که هربرت رید در تبیین این رویکرد خویش، از نگارگری ایرانی و تأثیر خلوص رنگ‌ها در آن، بر نقاشان بزرگی چون ماتیس سخن می‌گوید.

اما این اعتقاد وجود دارد که تأثیرپذیری هنرمندان بزرگی چون گوگن و ماتیس از هنر شرقی و به‌ویژه هنر اسلامی— ایرانی راه را برای بروز یک انقلاب هنری و رجعت از ایستایی هنری به پویایی هنری باز کرد. گوگن که در آثار خود به‌دنبال ایجاد ارتباط تنگاتنگ بین رنگ و فرم بود، در گفته‌هایش به‌صراحت اظهار داشت: «رنگ به‌تنهایی ابزار مطیع چشم است که قادر است با نیروی تداعی‌کننده‌اش ذهن را به سیلان درآورد. رؤیاهای ما را آذین بخشد و دروازه‌های ناشناخته را به‌سوی دنیای رمز و بی‌نهایت بگشاید» (Hoseini, 2001). چنین بیانی کیفیت ویژهٔ نقاشی ایرانی را به ذهن متبادر می‌سازد که ضمن ایجاد دنیای مثالی، طراحی را در قالب تصویر عینیت می‌بخشد که مبانی نقاشی نو را در خود جای داده است. گوگن در جای دیگر می‌گوید: «برحذر باشید شرقی‌ها، ایرانی‌ها و بسیاری دیگر، بازخوانی نوینی از این اِرَم به‌دست داده‌اند. آنان با فرش‌هایشان جادوی دیگری آفریده‌اند. ای نقاشانی که در پی یافتن جادوی رنگ هستید! روی قالی پژوهش کنید و پاسخ سؤال‌هایتان را در آنجا بیابید. ولی کسی چه می‌داند، شاید این، راز سر به مُهری باشد و شما قادر به یافتن پاسخ خود نشوید. گذشته از این، یاد و خاطرهٔ سنت‌های بد، سد راه شماست. زیرا رنگی که متکی به نیروهای ذاتی خود است و به بازآفرینی عناصر طبیعی نمی‌پردازد، پیوسته این سؤال را به ذهن متبادر می‌سازد که خوب، یعنی چه؟ و همین ممکن است موجب سردرگمی نیروهای تحلیلی شما شود» (Schneider, 2002, p.163). همچنین گوگن در نامه‌ای خطاب به جرج دانیل دِمانفِرد[3] می‌نویسد: «پیوسته ایرانی‌ها را در ذهن داشته باش» (Gaugunin, 1922, p. 156).

آخرین نکته در این باب اشاره به یکی از مباحث بنیادین در فلسفه و حکمت هنر است. خیال و تخیل که ازجمله قوای باطنی نفس محسوب شده و در حوزهٔ نظری هنر عامل تبدیل و تنزیل امر معقول به جمال محسوس هستند (به تعبیر سیدحیدر آملی در کتاب *جامع الاسرار و منبع الانوار*: «فان الخیال یَنزل المعانی العقلیه فی القوالب الحسیه» (Amoli, 2006, p. 490). مهم‌ترین رکن هنر در ظهور و تجلی معانی هستند؛ آن‌چنان‌که متفکران، این قوا را جنس قریب هنر می‌دانند. در این حوزه اندیشمندان مسلمان ابداعات و ابتکارات نظری مهم و عظیمی انجام داده‌اند[4] که به تعبیر ژیلبر دوران[5] اندیشمند معاصر فرانسوی، هشتصد سال تحقیقات غربیان در باب مبانی نظری تخیل، در قیاس با اندیشه‌ورزی مسلمین، مطالعاتی ابتدایی و ماقبل تاریخی بوده است. به بیان او در این باب توجه کنید:

«با سپری شدن دوران تاریک و دردناک جنگ جهانی دوم هیچ‌گونه توهم فلسفی نمی‌توانست در ذهن من، به عنوان یک نواستاد جوان در رشتهٔ فلسفه و افسر سابق جنبش مقاومت پایدار مانده باشد. همه نظام‌های زشت فلسفی برادرکشی غرب در حال شکست خوردن بودند ... در سال ۱۹۶۲ بود که در پایان یکی از اجلاس‌های «آلبوم‌های بین‌المللی سمبولیسم، به‌گونه‌ای واقعاً غیرمنتظره و تصادفی اما بسیار تعیین‌کننده، به لطف عده‌ای از دوستانم و به‌ویژه خانم مؤلف کتابی به نام *پیام‌آور* با هانری کربن[6] و آثارش آشنا شدم. مطالعهٔ کتاب او به نام *تخیل خلاق در تصوف ابن‌عربی* که اولین چاپ آن چند سال پیش در سال ۱۹۵۸ منتشر شده بود در من اثر صاعقه‌ای را داشت که با یک کشف حقیقی همراه بود. ناگهان دریافتم من که بیش از ده سال به مطالعه و بررسی نظریه‌های مربوط به حوزهٔ تخیل در مغرب زمین پرداخته‌ام، اینک با شرمساری شیداگونه‌ای باید اعتراف کنم که شیخ اکبری پیر، در قرن ۱۲ صاحب نظریه‌ای کامل در مورد تصویر و تخیل خلاق بوده و به‌تفصیل آن را در سی و چهار مجلد منعکس کرده است. ناگهان دریافتم که در برابر نظریهٔ خیال منعکس در *فتوحات* مکیه همهٔ پیشرفت‌های روانکاوی عصر ما در حد مطالعاتی ابتدایی و ماقبل تاریخی می‌نماید. دریافتم که در برابر شیخ اکبر اندلسی همهٔ

1. John Ruskin

۲. بحث رنگ و مبانی عرفانی آن جایگاه بسیار مهمی در اندیشهٔ اسلامی دارد. در این باب رک. کتاب *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی* (فصل نهم، صص ۳۸۹–۳۹۸)، از نگارنده، چاپ سوم، سوره مهر، ۱۳۹۴ و نیز مقاله «تمایز میان نور و نار در قرآن و عرفان اسلامی و تأثیر آن بر مفهوم و کاربرد رنگ در نگارگری اسلامی— ایرانی، بلخاری قهی، حسن، نشریه *پژوهش‌نامه عرفان*، ۱۳۹۶، دوره ۹، شماره ۱۷، صفحات: ۸۷–۱۰۵.

3. Georgesdaniel de Monfreid

۴. رک. *فلسفه هنر اسلامی*، مقالهٔ «ابداعات فارابی در باب مفهوم و کارکرد تخیل» صص ۱۳۱–۱۵۱ و نیز کتاب *عکس مهرویان خیال عارفان* (مفهوم‌شناسی خیال در آرای مولانا) صص ۲۹–۶۴ و همچنین در کتاب *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، صص ۲۸۸–۳۲۰ به‌تفصیل در باب اندیشه‌ورزی متفکران مسلمان در باب خیال و تخیل سخن گفته‌ام.

5. Gilbert Durand

6. Henry Corbin

www.rahyaft.nrisp.ac.ir

آثار فرویدها، آدلرها، یونگ‌ها -و البته آثار خود من -مانند الفاظ الکن بچه‌گانه‌ای بیش نبوده است. راه نجات‌بخش دمشق، که فیلسوف و عارف اندلسی مرا به آن هدایت می‌کرد هجرتی به‌سوی مشرق انوار بود. حیرت من از این بود که دریافتم فقر فکری زمان ما در برابر غنای یک عصر طلایی که اوج پیشرفت آن در قرن ۱۲ است مانند افکاری ابتدایی و مربوط به دوران ماقبل تاریخ جلوه می‌کند. این ملاحظه با شناختی که دیرتر کربن از فیلسوفان قدیم قرون ۱۲ و ۱۶ از قبیل سهروردی و حیدر آملی به ما می‌داد باز هم تأیید می‌شد» (Durand, 2010, p. 131).

مقدمه به درازا کشید هرچند قصد این نبود، اما ضرورت، مطلقاً ایجاب می‌کرد در بدو امر، مرجعیت تاریخی هنر و معماری اسلامی مورد تبیین و تأکید قرارگیرد. گرچه بحث در این باب بسیار فراتر از این اندک‌بیان است، اما این اندک خود به کمال نشان می‌دهد با هنری روبه‌رو هستیم که مایه‌ها، بنیان‌ها و مهم‌تر استعداد عظیم و شگرفی در جهانی شدن و اخذ کرسی مرجعیت دارد، لکن برنامه‌های ملی در کشور چشم‌اندازی در جهت حفظ، تداوم و تعالی این مرجعیت نشان نمی‌دهد.

۱. مرجعیت در علوم انسانی یعنی چه؟

اولین سخن در باب مرجعیت علمی تأمل در مفهوم مرجعیت به‌ویژه در فرهنگ ایرانی-اسلامی و بالاخص شیعی است. می‌دانیم معادل این لغت در فرهنگ غربی اصطلاح اُتوریته[1] است. در ادامه از نسبت این دو واژه سخن خواهیم گفت، اما در همین ابتدا ضروری است اشاره کنیم مرجعیت علمی مفهومی نیست که برای فرهنگ ایرانی ناآشنا و یا ازجمله مفاهیم وارداتی باشد. مرجعیت در ایران گرچه در بادی امر با مذهب پیوند می‌یابد، اما در جوهر خود مفهومی کاملاً علمی و عقلی دارد: هنگامی‌که یک اندیشه، مفهوم یا شخصیتی به چنان اقتداری در جوهر و ماهیت خود دست یابد که دیگران خود را وامدار آن یا او دانسته و خویش را ناگزیر از رجوع به آن اندیشه یا شخصیت بدانند مفهوم اتوریته یا مرجعیت شکل می‌گیرد. در سایت معتبر Etymoonline که منبعی برای ریشه‌یابی و تحول واژه‌هاست ذیل اتوریته مفاهیمی چنین ذکر شده است:

- auctorite، autorite؛ «قطعنامه یا بیانیهٔ معتبر، کتاب یا نقل‌قولی که بحث را حل می‌کند، قطعه‌ای از کتاب مقدس»؛
- از فرانسوی قدیم auctorité، autorité؛ «اقتدار، اعتبار، حق، اجازه، کرامت، جاذبه، کتاب مقدس» (فرانسوی مدرن autorité)؛
- از لاتین auctoritatem (به صورت اسم auctoritas) به معنای «اختراع، نصیحت، نظر، نفوذ، فرمان» و نیز از auctor به‌معنای «استاد، رهبر، نویسنده».

بنابراین مرجعیت یا اتوریته دارابودن قدرت، اعتبار و نفوذی ذاتی در جوهر یک اندیشه و یا یک شخص است که دیگران را به پیروی و تبعیت از خود فرا می‌خواند. نفوذ، قدرت و اعتبار مرجعیت این پیروی را الزامی و به یک سنت عقلی تبدیل می‌کند.

اما چنان‌که گفتیم در تفکر ایرانی اسلامی، این اصطلاح، اصطلاحی بسیار رایج و آشناست. جامعهٔ ایرانی مفهوم و مصداق مرجعیت را در قلمرو اندیشهٔ دینی و به‌ویژه فقاهت، اندیشیده و تجربه کرده است. در تبیین این مفهوم که مفهومی بسیار آشناست آورده‌اند: مرجعیت، مصدر صناعی «مرجع»، به معنای مرجع بودن و مرجع شدن است و «مرجع» به‌معنای محل رجوع و بازگشت است و نیز کسی که در امور به او رجوع می‌کنند.

بنابراین مفهوم مرجعیت، مفهومی بسیار آشنا در فرهنگ ما به‌شمار می‌رود و به عنوان یک امر عام در همهٔ زمینه‌های علمی و فکری قابلیت ظهور و حضور دارد؛ از جمله در حوزه‌های علمی و بالاخص انسانی و البته در مقالهٔ پیش‌رو در قلمرو هنر و معماری.

۲. مفهوم‌شناسی مرجعیت در هنر

در باب تبیین مفهوم مرجعیت در هنر، نخستین مسئله اثبات موجودیت هنر است. این اثبات از آن رو در حوزهٔ مباحث هستی‌شناسانه دارای اهمیت است که حملات تند و گزندهٔ یکی از بزرگ‌ترین فلاسفهٔ یونانی به هنر (افلاطون)[2]، موجودیت و هویتِ چیزی به نام هنر را مورد تردید و تشکیک جدی قرار داد، لکن بزرگ‌ترین شاگرد او یعنی ارسطاتالیس[3] (مشهور به ارسطو) در مقابل استاد، قد علم کرد و در بحثی بسیار موشکافانه و دقیق از موجودیت هنر و اثبات آن سخن گفت.

چنان‌که کاپلستون[4] در *تاریخ فلسفه* (جلد اول) به‌درستی و دقت تأکید می‌کند ارسطو فلسفه را به سه وجه فلسفهٔ نظری، فلسفهٔ عملی و فلسفهٔ شعری (صناعی) تقسیم کرد. به‌عبارتی ارسطو برخلاف فلاسفهٔ ماقبل خود (همچون افلاطون) که وجهی برای قدرت ابداع و صُنع انسان قایل نبودند، به سه ساحت وجودی نفس اذعان و آن را تبیین کرد. مهم‌ترین اقدام او در اعلام موجودیت هنر یا به‌عبارتی اثبات هستی‌شناختی هنر همین اقرار و تبیین ساحت سوم نفس یا قدرت ابداع و صُنع انسان است: «گرچه ارسطو فلسفه را به‌طور منظم و از روی قاعده به طرق گوناگون تقسیم می‌کند، می‌توانیم بگوییم که تقسیم‌بندی ذیل، نظر قابل‌توجه وی درباره این موضوع است:

۱. فلسفهٔ نظری (که در آن معرفت از این حیث که معرفت است

۱. به فرانسوی: Autorité

2. Plato
3. Aristotle
4. Frederick Copleston

www.rahyaft.nrisp.ac.ir

موردنظر است و نه هیچ غرض عملی) منقسم است به:
الف) فیزیک یا فلسفهٔ طبیعی، که با اشیای مادی که دستخوش حرکت‌اند سروکار دارد؛
ب: ریاضیات که با نامتحرک اما غیرمفارق از ماده، سروکار دارد.
ج: مابعدالطبیعه شامل چیزی است که ما به‌عنوان الهیات طبیعی می‌شناسیم

۲. فلسفهٔ عملی (پراکتیکه) که اصولاً با علم سیاسی سروکار دارد. لیکن علم لشکرکشی، علم اقتصاد (تدبیر منزل) و خطابه را به‌عنوان رشته‌های کمکی و فرعی دارد. زیرا غایاتی که در این رشته‌ها مورد نظر است وابسته به غایت علم سیاسی و نسبت به آن، در حکم کمک و متمم است.

۳. فلسفهٔ شعری (پوئتیکه) با تولید سروکار دارد نه با عمل، از این حیث که عمل است. چنان‌که در مورد فلسفهٔ عملی (که شامل عمل اخلاقی به‌معنی وسیع‌تر یا به معنی سیاسی کلمه است) وضع چنین است و درحقیقت، همان نظریهٔ هنر است» (Copleston, 1989, p. 319). از دیدگاه ارسطو وجه تئوریکا یا همان فلسفهٔ نظری به اپیستمه یا معرفت ختم می‌شود. وجه دوم یا همان فلسفهٔ عملی به پالتیکا یا سیاست منجر می‌شود و نهایت پوئیتیکه یا فلسفهٔ صناعی به تخنه یا همان فن و هنر ختم می‌شود. بنابراین فن و هنر ازجمله ساحات نفس است و از اجزای ذاتی فلسفه. و دقیقاً از همین روست که از دیدگاه معلم اول می‌تواند مبنای معرفت و تزکیه (کاتارسیس)[1] قرار گیرد.

و اما تفاوت بنیادینی که ارسطو در متن فوق میان عمل و ابداع (همان هنر) نهاد، در یکی دیگر از آثار مهم او مورد توجه و تأمل قرار گرفته است. وی در فصل چهارمِ کتاب ششم *اخلاق نیکوماخس* (با عنوان فضایل عقلی: شناخت عقلی، توانایی عملی ـ فن و هنر، حکمت عملی، عقل شهودی و حکمت نظری) در باب تفاوت بسیار مهم ساختن[2] و عمل کردن[3] سخن می‌گوید. توجه به این نکته ضروری است که پس از بحث در باب قوهٔ پوئتیکه (یا ابداع) که از آن سخن گفتیم، این بحث ارسطو مهم‌ترین بحث در باب ماهیت و حقیقت هنر یا همان ساختن و صناعت است. اهمیت بحث ایجاب می‌کند عین کلام ارسطو در اخلاق نیکوماخس آورده شود: "از امور تغییرپذیر (که قابلیت این را دارند که غیر از آن‌گونه باشند که هستند) بعضی موضوع ساختن است و بعضی موضوع عمل. ساختن و عمل کردن دو فعالیت جداگانه‌اند (دراین‌باره در نوشته‌هایی که برای مطالعه عموم تصنیف شده‌اند بحث کرده‌ایم) و به همین جهت حالت تفکرِ متوجه عمل، غیر از حالت تفکرِ متوجه ساختن است و ازاین‌رو هیچ‌یک شامل دیگری نیست، زیرا عمل کردن ساختن نیست و ساخت عمل نیست. معماری توانایی عملی است یعنی هنر (فن) است و ماهیتش حالت توانایی ساختنِ همراه با تفکر است؛ و هیچ توانایی عملی وجود ندارد که حالت توانایی ساختنِ همراه با تفکر نباشد و چنین حالتی که توانایی عملی نباشد وجود ندارد؛ و این سخن بدین معنی است که توانایی عملی (هنر یا فن) با حالتِ متوجه به ساختن که تحت راهنمایی تفکر درست قرار دارد، یکی است. همهٔ هنرها (فنون) با به‌وجود آمدن، سروکار دارند و به‌کار بردن هنر به‌معنی آزمودن و مشاهدهٔ این است که چیزی که قابلیت این را دارد که به‌وجود آید یا به‌وجود نیاید و مبدأ و علت به‌وجود آمدنش در سازنده است نه در آنچه ساخته می‌شود، چگونه ممکن است به‌وجود آید. هنر با چیزهایی که به ضرورت یا برحسب طبیعت وجود دارند یا به‌وجود می‌آیند سروکاری ندارد، این چیزها مبدأ پیدایش خود را در خود دارند. چون ساختن غیر از عمل کردن است پس هنر به ساختن تعلق دارد نه به عمل. به یک معنی بخت و هنر با موضوعات واحد سروکار دارند، چنان‌که آگاثون می‌گوید: هنر بخت و اتفاق را دوست دارد و بخت و اتفاق هنر را. توانایی عملی (هنر، فن) چنان‌که گفته شد حالت متوجه به ساختن است که تفکر درست رهبری‌اش می‌کند. و ضد هنر حالتِ متوجه به ساختن است که تفکر غلط راهنمایی‌اش می‌کند؛ و موضوع هردو چیزهای تغییرپذیرند» (Aristotle, 2011, pp. 213-214).

تلاش ارسطو، تلاشی سترگ و خود نخستین اندیشه‌ورزی فلسفی در تبیین ماهیت هنر و اثبات موجودیت آن بود؛ اندیشه‌ای که هنر را در عداد وجه نظری و نیز حکمت عملی انسان قرار می‌داد. بنابراین هنگامی که از هنر سخن می‌گوییم در اصل از جمله خصوصیات نفسی انسان که می‌تواند ماهیتی کاملاً معرفتی داشته باشد سخن می‌گوییم. نکتهٔ بسیار مهم اینکه اگر در وجه نظری، انسان به شناخت عمیق هستی خویش می‌پردازد و در وجه عملی مفاهیمی چون سیاست مُدن و تدبیر منزل را مورد توجه قرار می‌دهد، در حوزهٔ هنر نیز با ابداعات خویش در مسیر تکمیل معرفت‌شناسی خود گام برمی‌دارد. این نکته‌ای است که ارسطو در آثار خویش بر آن تأکید دارد. وی می‌گوید انسان با تقلید (یا همان نظریهٔ مشهور میمزیسم[4]) به تکمیل طبیعت می‌پردازد. در طول تاریخ هنر نیز برخی آثار هنری و معماری به کمال بستر ظهور مفاهیم معرفتی و آیینی در قالب زیبایی و جمال بوده‌اند. به‌عنوان مثال معماری گوتیک که از جمله مهم‌ترین ابعاد معماری مذهبی در مسیحیت به‌شمار می‌رود، خود بازتابی از یک تحول تئولوژیک و کلامی در الهیات مسیحی در باب حقیقت نور است ؛ تحولی تئولوژیک که رنگ و نور را به عنوان عوامل تجلی حق در عالم

1. Catharsis
2. Making
3. Acting
4. Mimesis

www.rahyaft.nrisp.ac.ir

مورد تأکید قرار می‌دهد[۱] و از مهم‌ترین دلایل این امر، ترجمهٔ کتب مسلمین به لاتین در قرون ۱۱ و ۱۲ میلادی بود. از این گونه مثال‌ها بسیار می‌توان آورد؛ مثال‌هایی که بیانگر وجه مهم جلوه‌گری هنر و معماری در حوزهٔ مفاهیم دینی و معرفتی است همچون تأکیدی که ارسطو بر کاتارسیس دارد، یعنی هنر می‌تواند با تطهیر و تزکیه، نفس مخاطب را به‌نوعی معرفت‌شناسی و مهم‌تر تزکیهٔ اخلاقی رهنمون سازد. تکرار می‌کنم می‌توان یک تاریخ مثال آورد که هنر در موارد بسیاری نه‌تنها به‌عنوان تجلی زیبایی‌شناسانه معرفت که معرفت‌آفرین جلوه کرده است دقیقاً بنا به همین دلیل است که می‌توان از جنبه‌های مرجعیت آن نیز سخن گفت، یعنی اگر اندیشه و مذهب در حوزه‌های مختلف به‌عنوان مرجعیت اصلاح و اکمال فکری و اخلاقی انسان عمل کرده‌اند هنر نیز توانسته است همین نقش را بر عهده گرفته و از مراجع معرفت انسان باشد.

بگذارید در همین موضع با مثالی دیگر این معنا را تبیین کنم. در معماری اسلامی دو نوع معماری وجود دارد: معماری خطی و معماری نقطه‌ای. معماری خطی در فرم و شاکلهٔ بازار خود را نشان می‌دهد، شاکله‌ای که ساختار آن انسان را به گذر می‌خواند؛ یعنی آنجا که محمل، تجارت دنیوی است محل آسودن و ایستایی نیست. باید نیاز خود را تأمین و از آن گذر کرد. معماری خطی بازار تجلی همین معناست. اما معماری نقطه‌ای از منظر روان‌شناسی و تأثیرات روانی به‌گونه‌ای است که تمرکز ایجاد می‌کند و انسان را به تأمل، توجه و مراقبه تذکار می‌دهد؛ یعنی همان توجه و تأملی که در ساختار مکان‌های زیارت و عبادت رعایت می‌شود. این همان بازتابی و تصویرگری معرفت یا ظهور آن در جلوه‌های زیبایی‌شناختی هنر و معماری است.

مثال دیگری می‌تواند عمق و اهمیت این بحث را روشن‌تر و مدلل‌تر سازد. سیدحیدر آملی از بزرگ‌ترین مفسران شیعی آرای ابن‌عربی در کتاب *جامع‌الاسرار و منبع‌الانوار* خود چون در باب تبیین ظهور کثرت از جوهر وحدت یا تحلیل نسبت میان وحدت و کثرت سخن می‌گوید با تمثیل زیبای شمع، نور و آیینه یک مفهوم دشوار و عمیق معرفتی را در قالبی که بعدها از مهم‌ترین منابع ظهور آیینه‌کاری در فرهنگ ایرانی شد، ارائه می‌دهد: «وی با تأکید بر اینکه به‌دنبال مثال واضح‌تر و روشن‌تری است که کاملاً نشان دهد ظهور حق در مظاهر عالم امکان چگونه است؟ به سراغ مثال زیبای شمع و نور و هندسه می‌رود. مثال لطیفی که بسیار محتمل است بر ظهور آیینه‌کاری در معماری ایرانی تأثیر گذاشته باشد. بنا به تمثیل سیدحیدر، وجود حق در جلوهٔ مظاهر، بسان شمع مشتعلی است که در یک موضع مخصوص قرار داشته و در اطراف آن آیینه‌های کثیری که کاملاً صیقل‌یافته و تابناک‌اند حضور دارند. این آیینه‌ها از نظر اضلاع، اوضاع و اشکال مختلف‌اند: برخی مدور، برخی مربع، برخی مثلث و برخی مسدس‌اند. پس چون نور شمع در این آیینه‌ها ظاهر شود لاجرم در هریک از آیینه‌ها به شکل آنچه هست ظهور می‌کند. به‌عبارتی ظهور نور به‌صورت ظرف خویش است: مثلث، مربع یا .... براین اساس جایز نیست که به نور شمع (که در آیینه مربع یا آیینه مسدس به صورت مربع یا مسدس جلوه یافته) گفته شود چرا در مربع یا مسدس ظهور یافته‌ای؟ زیرا شمع خطاب به ظرف ظهور خویش می‌گوید: من ظاهر نشدم در تو مگر به قدر استعداد و قابلیتت والّا من مسدس و یا مربع نیستم بل این شمایید که تسدیس و تربیع در صورتتان ظهور می‌یابد. پاسخ نور تبیین قابلیت وجود در اعیان است. رجوع به بحث وحدت و کثرت، بازگشت مجدد به مبحث نور شمع و آیینه‌هاست. چون شخص به آیینه‌ها بنگرد به کثرت نور و آیینه‌ها حکم می‌کند زیرا در هر آیینه‌ای شمعی (نوری) هویداست، به ویژه که شمع در هر آیینه‌ای شکلی دارد. اما مشخص است که شکل مندرج در یک آیینه همان شمع نیست و به یک عبارت، شمع کثیر نیست، زیرا به تعبیر سیدحیدر شمع در جهان واقع تنها یک شمع است و این شمع‌های متجلی در آیینه‌ها، عکس‌های آن است. به‌عبارتی در نفس‌الامر کثرتی وجود ندارد، کثرت ظاهرشده اعتباری و به‌واسطهٔ آیینه‌ها یا اعیان است. تحلیل سیدحیدر در باب ۳۹۰ *جامع‌الاسرار*، هدف از بیان قاعده و مثال‌های آن را آشکار می‌کند. مراد از مشاهده وجه حق در آیینه‌های کثیر از آن حیث است که در رؤیت آیینه‌ها ناظر چه من‌وجه و چه بالوجه محجوب از رؤیت شمع نیست بلکه او هم شاهد وجه است هم ناظرآیینه‌ها ذوقاً و حقیقتاً. منظور سید آن است که در مشاهده آسمان‌ها و زمین، هم جلوه‌های او هویداست هم خود او، کما اینکه در رؤیت شمع و آیینه‌ها هم شمع هویداست هم آیینه‌ها و حکم قرآن مؤید این معناست: «فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ اللّهِ»(بقره: ۱۱۵) و این بدان معناست که هم کثرت در وحدت قابل مشاهده است و هم وحدت در کثرت. به‌عبارتی ذات همراه با صفات و صفات همراه با ذات. صورت همراه با آیینه و آیینه همراه با صورت. از این حیث که اول (یعنی وحدت) از دوم در تمامی مراتب (کثرت) محجوب نیست زیرا بنا به اینکه حق موحد حقیقی است جامع بین کثرت و وحدت است و نیز واصل به مقام فرق بعد از جمع که در عرفان اسلامی از اعلی مقامات است».[۲] این بحثِ بسیار مهم و بنیادین در حکمت اسلامی، یعنی تبیین دقیق نسبت میان وحدت و کثرت در مثال شمع و آیینه، در عالی‌ترین وجه

۱. دربارهٔ این معنا در مقالهٔ «نور و معماری؛ تلألؤ معنا در قالب فرم» در کتاب *فلسفه، هندسه و معماری* (صص ۱۵۵–۱۶۱) بحث کرده‌ام.

۲. تفصیل این معنا را در «تمثیل ظهور حق در مظاهر عددی و هندسی به روایت سیدحیدر آملی و تأثیر احتمالی آن بر هنر آیینه‌کاری ایرانی»، *فلسفه، هندسه و معماری*، حسن بلخاری قهی، چاپ چهارم، دانشگاه تهران، ۱۳۹۷، جست‌وجو کنید (صص ۱۱۱–۱۲۸).

www.rahyaft.nrisp.ac.ir

خود نمایانگر آن است که چگونه هنر و معماری می‌تواند آیینهٔ جمیل معارف، ایده ها و مفاهیم باشد.

خلاصهٔ کلام اینکه هم‌ارزی هنر با معرفت و اخلاق (بر پایه آنچه از ارسطو گفتیم) به این جلوه زیبایی‌شناختی حیات انسان جایگاهی داده است که هم می‌توان برای آن مرجعیت قائل شد و هم از جنبه‌های عمیق و ناشناخته آن برای راهنمایی و هدایت انسان استفاده نمود.

۳. مؤلفه‌های مرجعیت هنر در ایران

سه مؤلفهٔ اصلی می‌تواند عوامل اصلی تکوین مرجعیت هنر باشد که عبارت‌اند از:

۱. پشتوانه و عقبهٔ نظری دقیق و عمیق مبتنی بر اصول دینی، حکمی و فلسفی؛

۲. پشتوانهٔ وسیع تاریخی مبتنی بر وجود مکاتب هنری؛

۳. دانش هندسی و فنی عمیق و ریشه‌دار در نهاد تمدنی هر فرهنگ.

تاریخ هنر و معماری ایرانی و اسلامی به‌صورت کامل، بیانگر وجود تام و تمام این مؤلفه‌ها در طول دوره‌های تاریخی خویش است.

در باب مؤلفهٔ اول باید اذعان کرد عمیق‌ترین و دقیق‌ترین نکات در حوزهٔ اندیشهٔ آیینی (در ایران پیش از اسلام) و دینی (در حوزهٔ اندیشهٔ اسلامی) و نیز در قلمرو اندیشه‌های حکمی، فلسفی و عرفانی در تمدن اسلامی ایرانی ارائه شده است[۱]. لیک اذعان دارم در باب تبیین دقیق مبانی هنر، معماری و زیبایی در اندیشهٔ اسلامی به تلاشی وسیع‌تر و عمیق‌تر نیازمندیم و در باب مؤلفهٔ دوم نیز تاریخ ایران تصویر دقیق و روشنی از حضور مکاتب تاریخی خویش ارائه می‌دهد. در ایران پیش از اسلام مجموعه آثار تخت جمشید خود گواه روشن و آشکاری از وجود هنر و معماری مبتنی بر آیین و فرهنگ ایرانی است. پس از حضور اسلام در ایران نیز شکل‌گیری مکاتب هنری چون مکتب سلجوقی، مکتب تبریز اول (یا ایلخانی)، مکتب شیراز اول، مکتب جلایری، مکتب شیراز دوم، مکتب هرات، مکتب بخارا، مکتب تبریز دوم، مکتب قزوین، مکتب اصفهان و نیز خلق آثار هنری بی‌نظیری چون *شاهنامه شاه‌طهماسبی*، *خمسه نظامی* و دیگر آثار پرشکوه هنری ایرانی— اسلامی در کنار خلق آثار باعظمت و بی‌نظیر معماری که در مکتب تیموری (با بنایی چون مسجد گوهرشاد به معماری قوام‌الدین شیرازی) و مکتب اصفهان به اوج بی‌مانند خویش رسید همه و همه گواه بیّن و آشکاری بر تعالی و بلندی هنر و معماری در این سرزمین است. بلندی و بلندایی که از مرجعیت و جهان‌گستری آن در بخش مقدمهٔ این مقاله سخن گفتیم.

در باب مؤلفهٔ سوم نیز اشاره به تاریخ عظیم دانش فنی در هنر و به‌ویژه معماری ایرانی مبیّن و مُثبت بحث است. در این حوزه دو نکتهٔ قابل اعتنا وجود دارد:

اول، بی‌مانندی و شکوه معماری ایرانی تخت جمشید آن را به الگویی قابل تقلید در میان کشورهای همسایه بدل ساخت. به‌عنوان مثال در قرن چهارم قبل از میلاد آشوکا[۲] امپراطور بزرگ هندی در ساختن شهرپاتالی پوترا[۳] تخت جمشید را الگوی خود ساخت. دکتر اسپونر،[۴] باستان‌شناس انگلیسی که پس از دکتر کلنل وادل[۵] در پاتالی پوترا به بررسی و تحقیق پرداخت و تالار آپادانای پاتالی پوترا را کشف کرد، پس از طی گزارشی به ادارهٔ باستان‌شناسی انگلیس، الگوی پاتالی پوترا را تخت جمشید دانست و حتی مُهر و نشانه‌هایی شبیه مهرها و نشانه‌های هنرمندان و سازندگان تخت جمشید یافت و معتقد شد که این بناها را معماران ایرانی طراحی کرده و به کمک هنرمندان هندی برکشیده‌اند. قبل از اسپونر نیز، کلنل وادل که نخستین سرستون قصر پاتالی پوترا را با عنوان «سرستون سرنات»[۶] کشف کرده بود در مورد این سرستون نوشت: «این سرستون یک پدیدهٔ کاملاً تخت جمشیدی (پرسپولیسی) است، البته حامل اثرات هنر یونان نیز هست، اما از این لحاظ با مجسمه‌های هندی و یونانی که در پنجاب یافته شده قابل قیاس نیست. این سرستون در محوطه قصر آشوکا که در پاتالی پوترا ساخته شده بود یافت شده و به احتمال قوی به دستور خود او و به‌دست هنرمندان در پارس ساخته و پرداخته شده است» . همچنین دانشمند دیگری بنام ویلر[۷] این سرستون را نمونهٔ خوبی از اقتباس و تقلید هنرمندان موریایی از کارهای نخستین هخامنشیان می‌داند و می‌گوید: «حتی می‌توان گفت ساخته شده دست هنرمندان پارسی است» (Goetz & Halllaid, 2012, p. 2). مادلین هالاید[۸] نیز در مقالهٔ «هنر هند و ایرانی» معماری قصر آشوکا را آشکارا متأثر از هنر هخامنشی دانسته و به‌ویژه در مورد سرستون‌های نیلوفری به تأثیر هنر هخامنشی در تخت جمشید اشاره کرده و معتقد است: «این نوع گلدان سرستونی مدت‌ها در هند به‌کار رفت تا اینکه بالاخره شکل خالص هندی به خود گرفت»[۹] (Goetz & Halllaid , pp. 11-12).

---

۱. در برخی آثار همچون *قدر، نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی* (نشر سوره مهر، ۱۳۹۴)، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی* (چاپ سوم، سوره مهر، ۱۳۹۵)، *در باب زیبایی، زیبایی‌شناسی در حکمت اسلامی و فلسفه غربی* (چاپ پنجم، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۴۰۲)، *در باب نظریه محاکات؛ نظریه هنر در فلسفه یونانی و حکمت اسلامی* (چاپ دوم، نشر هرمس، ۱۳۹۲)، *فلسفه هنر اسلامی* (چاپ دوم، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۹۲ دربارهٔ این معنا به‌تفصیل بحث کرده‌ام

2. Ashoka
3. Pataliputra
4. Spooner
5. Waddell
٦. نماد ملی دولت هند.Lion Capital of Ashoka
7. Willer
8. Madelline Hallaide
۹. وی همچنین نقش‌مایه‌های هنرهای تزیینی هنر هند همچون

www.rahyaft.nrisp.ac.ir

درحالی‌که کسانی چون ویلر، وادل و اسپونر، باستان‌شناسان انگلیسی به تأثیرپذیری مطلق معماری هندو-بودایی از معماری هخامنشی تأکید دارند، آناندا کوماراسوآمی[1] یکی از بزرگ‌ترین حکمای هنر شرقی، با تأیید بر اینکه لوتوس زنگوله‌ای دارای یک پایه و اساس ودایی است، نظر تأمل‌برانگیزی دارد. گرچه نظر این باستان‌شناسان را رد نمی‌کند و درعین‌حالی‌که از تأثیر هنر هخامنشی بر هنر موریایی (هنر آشوکا) سخن می‌گوید اما مایل است تأکید کند هنر دورهٔ آشوکا هنری نبوده که صرفاً تقلیدی از همسایگانش باشد، بلکه قطعاً در پیشینهٔ تاریخی خویش، از سرچشمه‌های میتولوژیک پیش از خود مشروب شده است. لکن وی به‌ویژه در مورد سرستون‌های نیلوفر باژگون (یا زنگوله‌ای) اصرار دارد این نقش و نقش‌هایی چون برگ نخل یا نقش گل، قدمتی بیش از دورهٔ آشوکا در تاریخ هند دارند. باوجوداین، اینجا این حکیم شرقی نیز به تأثیر هنر ایرانی اشاره دارد: «واقعیت این است که فرم‌های رایج در هنر هند برای اولین‌بار در عهد موریا و شونگا ظاهر شدند. در بسیاری از این فرم‌ها [نظیر فرم شیر در سرستون سورنات] شواهد تأثیرات هنر هخامنشی به‌وضوح دیده می‌شود، لذا طبیعی است که نتیجه‌گیری کنیم طیف وسیعی از نقش‌مایه‌های آسیای غربی و ایرانی در دورهٔ موریایی[2] به هند وارد شده‌اند» (Coomaraswamy, 1994, pp. 89-91).

دوم، گنبد قابوس. شاهدمثال دیگر بر وجود دانش فنی بسیار عمیق در ایران، ساخت مهندسی‌ترین بنای عالم به تعبیر مهندسان غربی یعنی بنای گنبد قابوس در دهه‌های پایانی قرن چهارم هجری (۳۷۵ قمری) است. برج گنبد قابوس بلندترین برج تمام‌آجری جهان با ارتفاع ۵۳ متر در دشتی به ارتفاع ۱۵ متر است. ریچارد اتینگهاوزن،[3] مورخ هنر اسلامی، آن را جالب‌ترین مقبره در میان بناهای قدیم جهان اسلام می‌داند (Ettinghausen, 2011, p. 45). یونسکو در مقاله‌ای، آن را نشان‌دهندهٔ تبادل فرهنگی در معماری عشایر آسیای مرکزی و تمدن ایران باستان معرفی کرده است و می‌گوید این یک نمونهٔ برجسته و نوآورانه از معماری اسلامی است که بر ساختمان‌های مقدس در ایران، آناتولی و آسیای مرکزی تأثیر گذاشته است. همچنین برج گنبد قابوس را گواهی بر قدرت و برتری تمدن زیاری دانسته که در قرن‌های دهم و یازدهم میلادی بر بخش عمده‌ای از منطقه تسلط داشتند و ساختار بدیع آن را به پیشرفت‌های جهان اسلام در ریاضیات و علوم در آغاز هزارهٔ نخست میلادی، مرتبط می‌داند (Unesco, 2012). از دیدگاه آرتورپوپ[4] مورخ برجستهٔ هنر و معماری ایرانی، این «شاهکار برجسته معماری» قدیمی‌ترین و گویاترین برج میان پنجاه برج یادبودی است که تا به امروز باقی مانده است. نمونه‌هایی از این برج‌ها در ایران همچنان برپاست: برج پیر عملدار در دامغان (۱۰۲۱ میلادی)، چهل دختران در دامغان (۱۰۵۸)، برج طغرل در ری (۱۱۳۹)،گنبد علی در ابرقو (۱۰۳۶ میلادی) و آرامگاه بایزید بسطامی در بسطام (۱۳۱۳). از دیدگاه وی این برج‌ها نمایشگر صادق دوره، سبک و نبوغ فردی معماران آنهاست؛ برج‌هایی که نمایانگر کوه یا زیگورات‌هاست و یا ستون‌هایی که قبایل قدیم آسیای میانه به یادبود پیروزی‌هایشان برمی‌افراشتند (Pope, 2014, p. 96). شاید همین سنت به هند رفته و سبب شده قطب‌الدین ایبک، منارهٔ مشهور «قُطَب منار» را به‌عنوان نماد پیروزی ساخته باشد. به‌ویژه که نمونه‌ای از آن تحت عنوان منارهٔ علاءالدین در افغانستان به سال ۱۱۴۹ ساخته شده بود. این برج‌ها که بلندی و عظمت آن در معماری مساجد - به‌ویژه در مناره‌ها و سردرهای بلندی چون سردر مسجد جامع یزد - ظهوری بارز دارد دارای یک منشأ نهایی است و آن، سنتِ نیرومند جایگاهِ بلند است؛ سنتی که در شرق کهن سابقه‌ای چندین هزار ساله دارد و در ایران از دیرباز مورد توجه بوده است. نمایش ارزش غیرمادی، یعنی کانون دستیابی به نیروی روحانی با این بناهای یادبود عالی، بیدار می‌شد. کتیبهٔ مقبرهٔ مؤمنه خاتون در نخشیروان، هدف جاودانگی این بناها را چنین بازمی‌گوید: «همه چیز در گذر است باشد که این بماند» (Pope, 2014).

بنابراین تاریخ، گواهی صادق، امین و بیّن در اثبات تعالی و عظمت هنر و معماری در تمدن اسلامی ایرانی است. تعالی و عظمتی که مرجعیتِ آن را در تاریخ ایرانی رقم زده و به جهانیان ارائه کرده است. لکن امروزه به‌دلیل: عدم تحقیق و نیز تبیین عمیق و گسترده در حوزهٔ نظری هنر و به‌ویژه تبیین نسبت میان معنا و فرم یا معرفت و ساختار و نیز نوعی خودباختگی پنهان و آشکار در برابر هنر غربی، با افول مرجعیتی مواجهیم که از آن سخن گفتیم.

۴. چالش‌ها و راه‌حل‌ها

آنچه از عظمت و شکوه هنر و معماری ایرانی اسلامی گفتیم در عصر حاضر با چالش‌هایی جدی روبه‌روست. فقدان نظام‌نامهٔ نظری هنر و زیبایی در تمدن اسلامی و نیز غرب‌زدگی هنری ما ظرف یکصد سال گذشته، هنر را از هویت معنایی و معنوی خویش دور ساخته و گاه به ضد آن تبدیل کرده است. باید اقرار کنیم همچنان که در علوم، نظام آموزشی خویش را به تقلید از غربیان تنظیم کردیم در هنر نیز از همان نظام استفاده نمودیم و حتی عنوان نخستین واحد آموزشی دانشگاهی هنر را «هنرهای زیبا» نام نهادیم تا بالصراحه اعلام کنیم از هنری فاصله می‌گیریم که زیبایی اثر را در توأمانی معنا، فرم و کارکرد آن می‌دانست (هنرهای سنتی) و تمایز میان هنرهای کاربردی و هنرهای

درخت زندگی، درخت نخل، گل سرخ، نیلوفر آبی مصور از نیمرخ و... را کاملاً متأثر از ایران می‌داند.

1. Ananda Coomaraswamy
2. Maurya Empire
3. Richard Ettinghausen
4. Arthur Upham Pope

www.rahyaft.nrisp.ac.ir

زیبا به‌شدت در متن آن بی‌اعتبار و غیرعقلانی بود؛ همان مسیری که غرب در زیست هنری خویش پیمود؛ مسیری که به یک عبارت با ایمانوئل کانت[1] و بدفهمی‌های فلسفه هنر او آغاز شد. ورود غربیان به جهانی جدید که فلسفه نه در پی تفسیر جهان که تغییر آن بود (نظر مشهور کارل مارکس[2]) به تحولی عمیق در بسیاری از مفاهیم حاکم بر اندیشه و زندگی آنها انجامید. در این میان هنر نیز در معرض این طوفان قرار گرفت و از نظر ماهوی تغییر یافت. تکرار می‌کنم به‌ویژه هنگامی که کانت از بی‌غرضی در هنر سخن گفت و خود سبب ظهور جنبش‌هایی در عالم هنر و ادبیات شد و هنر را فارغ از هرگونه تعهد یا کارکردی تبیین کرد، هنرهای زیبا ظاهر گشت. این اصطلاح بر ماهیت زیبایی‌شناختی هنر تأکید داشت و هر وجه و بُعد دیگر از هنر را نادیده می‌گرفت. تنها این نیز نبود. هنر تمامی مرزهای اخلاق را در برخی وجوه درنوردید و جهانی آفرید که تمیز میان هنر و ناهنر یا ارزش و ضدارزش در آن بی‌رنگ یا کم‌رنگ بود. بدین‌سان ما نیز از آن مبانی و معانی فاصله گرفتیم و گرچه در دهه های اخیر تلاشی وسیع صورت گرفت تا همان هویت هنری مبتنی بر سنت احیا شود، اما گسترهٔ هجوم ازیک‌سو و فقدان مکتب مدون هنری در نظام تمدنی ما شدت این تلاش‌ها را کم‌رنگ کرده است. لاجرم چالش‌هایی که با آن مواجهیم عبارت‌اند از:

۱. عدم تحقیق و تأمل در بنیان‌های نظری هنر و معماری و کنکاش در حوزهٔ فلسفی و حکمی آن، بدان صورت که جایگاه ملی و بین‌المللی خود را بازیابد. چنین معنایی باید بر بنیاد به‌روز کردن ایده‌ها، اندیشه‌ها و فرم‌ها در این حوزه باشد؛
۲. روزمرگی و تغذیهٔ دائم محققان و مدرسان هنر و معماری از گذشته (و البته در مواردی نادیده گرفتن گذشته) و عدم نوآوری و ابداع در این حوزه؛
۳. حضور نوعی خودباختگی پنهان و آشکار در برابر هنر غربی و عدم رویارویی نقادانه و عالمانه با این هنر.

حال راه‌حل چیست؟

۱. بدون تردید بازگشت به سنت‌های در حال فراموشی گذشته؛
۲. خارج ساختن هنر از چرخه نظام دانشگاهی که تکنیک را جایگزین معنا کرده است، البته این به معنای نفی مطلق نظام دانشگاهی در عرصه هنر نیست، بلکه احیای نظام گذشته در مراکزی خاص در جنب نظام دانشگاهی است؛
۳. احیای نظامی که شاگردان در ابتدا به تلمذ و مریدی معنا می‌آمدند و سپس تقلید از استادی که خود تجسم آن معنا بود؛
۴. تأسیس نگارستان‌هایی که استادان، شاگردان خویش را بیازمایند و سپس گزینش کنند و آن‌گاه در تربیت روح و جانشان بر بنیاد تعالیم معنوی بکوشند و نهایت، آنان را مهارت و صناعت آموزند؛
۵. بهره بردن آموزش هنر از نظام حوزوی که در آن، تذهیب و تعلیم نسبتی وسیع و وثیق دارند و اخلاق، بزرگ‌ترین سرمایه محسوب می‌شود؛
۶. تلاش در بنیادگذاری و تدوین مبانی مکتب نظری هنر و معماری اسلامی ایرانی؛
۷. شناسایی و تدوین مبانی زیبایی در تمدن اسلامی ایرانی.

نتیجه

این پژوهش نشان داد توانایی، استعداد و ظرفیت هنر و معماری اسلامی که طی قرون در جوامع اسلامی و به‌ویژه ایران تکوین و ظهور یافته است، استعداد و ظرفیتی وسیع در ارائه و اظهار مفاهیم مکنون و معانی والای مستور در بطن و عمق فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی است. یک تاریخ (که شمه‌ای از آن در این مقاله مورد توجه و بازخوانی قرار گرفت) شاهد و گواهی بیّن بر این معناست که هنر و معماری اسلامی این قابلیت را در تجلی و تبلور زیباشناسانه مفاهیم و معانی داراست. به‌عبارتی اگر هنر در عالی‌ترین و مقبول‌ترین تعریف، ظهور ایده در قالبِ فرم، یا ظهورِ امر معقول در جمال محسوس باشد و بر این بنیاد هرگونه نظر و نظریه‌ای با ماهیت هنر برای هنر یا فرمالیسم صرف را (که در حوزهٔ هنر دینی و ملی هیچ جایگاهی ندارد) برنتابد، هنر و معماری اسلامی، استعدادی معقول و درعین‌حال فنی از برای اظهار معنا در فرمی زیبا و جمیل از خود ارائه کرده است. وجود مکاتب معماری در سرزمین‌های اسلامی و به‌ویژه ایرانی (مکاتبی چون مکتب رازی، مکتب خراسان، مکتب صفوی و ....) و نیز مکاتب هنری (چون مکاتب هرات، تبریز، قزوین، شیراز، اصفهان و ...) که هرکدام بنیادهای نظری عمیقی در بطن خویش دارند، دلیلی متقن و روشن در اثبات ادعای فوق است.

این مقاله با ادلهٔ کافی نشان داد هنر و معماری اسلامی با دارا بودن ظرفیتی که از آن سخن رفت، امکان و استعداد مرجعیت هنری (که در گذشته‌ای نه‌چندان دور از آن بهره‌مند بود) را در بطن و ذات خویش دارد، لکن در این مسیر ضروری است با توجه به بایسته‌ها و شایسته‌های این هنر و نیز چالش‌های موجود و پیش رو، تلاشی عمیق، عالمانه و به‌روز ازسوی اندیشمندان هنر، زیبایی و معماری با محوریت نهادهای بسیار مهمی چون فرهنگستان هنر، دانشگاه تهران و دیگر مراکز پژوهشی تأثیرگذار صورت گیرد؛ امری که قطعاً می‌تواند عامل احیا و ظهور مجدد مرجعیت هنر و معماری در ایران امروز باشد.

1. Immanuel Kant
2. Karl Heinrich Marx

www.rahyaft.nrisp.ac.ir

References

Bolkhari Ghehi, H. (2013). *Philosophy of Islamic art*, Tehran: Elmi Farhangi. (Persian)

Bolkhari Ghehi, H. (2014). *About the theory of mimesis (Theory of art in Greek philosophy and Islamic wisdom)*. Tehran: Hermes. (Persian)

Bolkhari Ghehi, H. (2015). *Mystical foundations of Islamic art and architecture*. Tehran: Sore Mehr. (Persian)

Bolkhari Ghehi, H. (2016). *History of art in Islamic civilization (Music and architecture*), Tehran: Soore Mehr. (Persian)

Bolkhari Ghehi, H. (2018). *Philosophy, geometry, and architecture*. Tehran: University of Tehran Press. (Persian)

Bolkhari Ghehi, H. (2010). *Islamic art and architecture, global capabilities. In Bolkhari Ghehi (Ed.), Theosophy, art beauty.* Tehran: Daftar e Nashr e farhang e Islami. (Persian)

Sheppard, A. D. R. (2014). *Introduction of Philosophy of Art*. Tehran: Soore Mehr. (Persian)

Amoli, S. H. (2006). *Jāmeʿ al-asrār wa manbaʿ al-anwār*. Tehran: Scientific and cultural publishing company. (Arabic)

Aristotle. (2011). *Aristotle's Nicomachean Ethics* (R. C. Bartlett, & S. D. Collins, Persian Trans.). Chicago: University of Chicago Press.

Bleir, Sh. S., & Bloom, J. M. (2002). *The art and architecture of Islam 1250-1800* (Y. Azhand, Persian Trans.). Tehran: Iranian Academy of Art. (Persian)

Coomaraswamy, A. K. (1994). *A new approach to the Vedas*. New Dehli: Munshiram Manoharlal Publishers.

Copleston, F. (1989). *A history of philosophy*. New York: Routledge.

Cowart, J. (1990). *Matisse in Morocco: The Paintings and Drawings: 1912-1913*. Washington: National Gallery of Art.

Durand, G. (2010). *Essay on conquering the imaginary world again, Collection Essays of the second artistic imagination Congress*. Tehran: Iranian Academy of Art. (Persian)

Ettinghausen, R. (2011), *Art in Islamic world* (M. Vahdati, Persian Trans.). Tehran: Basirat. (Persian)

Gardner, H, Mamiya, C. J., & Tansey, R. G. (2001). *Art Through the Ages*. California: Harcourt College Publishers.

Gaugunin, P. (1922). *The Letters of Paul Gaugun to Georgesdaniel de Monfreid* (R. Pielkovo, English Trans.). New York: Dodd, Mead and Company.

Goetz, H., & Halllaid, M. (2012). *The history of Iranian Art (Iranian art-Islamic and Hindu Art)* (Y. Azhand, Persian Trans.). Tehran: Maulla press. (Persian)

Gombrich, E. (2006). *The History of Art*. London: Phaidon Press.

Goudarzi Dibaj, M. (2003). *Modern Art*. Tehran: Soore Mehr. (Persian)

Holy Quran. (2023). Qom: Dalile Ma. (Arabic)

Hoseini, M. (2001). The kingdom of the East and the imaginary of the West. *The Studies of Visual Arts,* 13, 6-12. (Persian)

Kühnel, E. (1970). *Islamic Arts* (K. Watson, German Trans.). London: G. Bell and Sons.

Le Bon, G. (1939). *Civilisation des Arabes = the world of Islamic civilization* (M. Fakhr Daei Gilani, Persian Trans.). Tehran: Elmi Publication. (1999).

Necipoğlu, G. (1996). *The Topkapi scroll: Geometry and Ornament in Islamic architecture*. Los Angeles: Getty Publication.

Pope, A. U. (2014), *Architecture of Iran* (Gh. H. Sadri Afshar, Persian Trans.). Tehran: Fakre No. (Persian)

Read, H. (1995). *The Meaning of Art*. London: Faber & Faber.

Schneider, P. (2002). *Matisse* (M. Taylor, & B. S. Romer, English Trans.). Paris: Rizzoli International Publications.

Unesco. (202312). Gonbad-e Qābus. (Retrieved September, 8, 2023 from) Whc.unesco.org/en/list/1398.

Xavier, G. (2008), *Matisse une Splendeur Inoute*, Paris: Gallimard.

حسن بلخاری قهی

استاد تمام و مدیر گروه مطالعات عالی هنر در پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران و نیز عضو هیئت‌علمی دانشگاه تهران است. او به‌عنوان پژوهشگر برجستهٔ دانشگاه تهران، پژوهشگر برتر کشوری در رشتهٔ هنر و معماری برگزیده شده است. او تاکنون نزدیک به ۳۰ کتاب و ۱۸۰ مقاله در حوزهٔ هنر و زیبایی‌شناسی تألیف کرده است.

www.rahyaft.nrisp.ac.ir