۲۸
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد یک

بررسی مهرهای زنان در دوره قاجار
اکرم محمدی زاده

روش‌شناسی زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی با توجه به رابطه عرفان و کلام
مجید حیدری

گونه‌شناسی تزیینات کاشی‌کاری مسجد-مدرسه امامیه اصفهان با تاکید بر ویژگی‌های ساختاری
اعظم بهلول

مطالعه و طبقه‌بندی ترنج در قالی‌های روستایی استان چهارمحال و بختیاری؛ با تأکید بر نمونه‌های اصیل
پیوند توفیقی بروجنی، محمدعلی اسپنانی

رابطه قوای ذهنی و فضایل فکری در معرفت‌شناسی فضیلت
صادق میراحمدی

گونه‌شناسی فرمی درخت در فرش دستباف ایرانی
آزیتا بلالی اسکویی، پریسا سید خوشکار

وجودیت هنر در رابطه با هنرهای وابسته به آن
محمد دبدبه، مجید رضوان‌پناه، شبنم دبدبه، امید شاطری

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹

۲۸ SHIJ.ir

صاحب امتیاز و مدیرمسئول: میلاد فتحی
زیرنظر شورای سردبیری
مدیر اجرایی: منیژه ملائی

اعضای شواری علمی و داوری تحریریه: (به ترتیب حروف الفبا)

- دکتر پریسا آروند، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر حسنعلی آقاجانی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر سجاد اکبری،عضو هیئت علمی دانشگاه ارومیه
- دکتر علیرضا اکرمی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر بهرام ایمانی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر اعظم بابکی راد، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد
- دکتر محمد باقری، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر مرضیه تراجی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر نغمه خرازیان، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر روحاله رحیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر احمد جعفری صمیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر داود رضائی، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر بهادر زمانی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز
- دکتر مینو شفائی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان
- دکتر جواد شکاری نیری، عضو هیئت علمی دانشگاه امام خمینی
- دکتر ناصر صنوبر، عضو هیئت علمی دانشگاه تبریز
- دکتر محمدرضا طبیبی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر مظفر عباس‌زاده، عضو هیئت علمی دانشگاه ارومیه
- دکتر علی عمرانی‌پور، عضو هیئت علمی دانشگاه کاشان
- دکتر افشین عموزاده لیچایی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر غزال کرامتی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
- دکتر امیررضا کریمی آذری، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر محسن کشاورز، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- دکتر محمدمهدی گودرزی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی همدان
- دکتر مهرداد متین، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
- دکتر بهزاد محبی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر علیرضا محمدی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر حسین مدی، عضو هیئت علمی دانشگاه امام خمینی
- دکتر مهدی مقیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر علیرضا مهدی‌زاده، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- دکتر سید محسن موسوی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر کیانوش ناصرالمعمار، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی قزوین
- دکتر امیرهوشنگ نظرپوری، عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان
- دکتر حجت وحدتی، عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان

فراخوان پذیرش مقاله:

نشریه «پژوهش در هنر و علوم انسانی» توسط موسسه مطبوعاتی مطالعات کاربردی شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشور به انتشار مقالات علمی در زمینه مطالعات هنر و پژوهش‌های علوم انسانی، می‌پردازد. ازاین‌رو از تمام اساتید، صاحب‌نظران، کارشناسان، دانشجویان و پژوهشگران دعوت می‌شود با ارسال مقالات علمی خود از طریق وب‌سایت نشریه به نشانی www.RAHS.ir در پربارتر کردن این نشریه، ما را یاری نمایند.

برای ارسال مقاله کافی است تا در وب‌سایت ثبت‌نام نموده و با ورود به پنل کاربری، مقاله خود را ثبت کنید.

نشریه

نشانی: کرج، بلوار امام خمینی (باغستان)، بین خیابان پنجم و ششم، روبروی مجموعه ورزشی انقلاب، پلاک ۷۳۵، ساختمان پرند، واحد یک
۰۲۶ ۳۴ ۳۴ ۷۶ ۷۸ / ۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴
www.UDSJ.ir
Shij.journals@gmail.com

چاپ

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی، تلفن: ۰۲۱۳۳۸۴۰۷۹۲
نشانی: تهران، افسریه، ۱۵ متری اول کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳

فهرست مقالات

عنـــوان مقـــاله	صفحه
بررسی مهرهای زنان در دوره قاجار اکرم محمدی زاده	۱
روش‌شناسی زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی با توجه به رابطه عرفان و کلام مجید حیدری	۱۱
گونه‌شناسی تزیینات کاشی‌کاری مسجد-مدرسه امامیه اصفهان با تاکید بر ویژگی‌های ساختاری اعظم بهلول	۱۹
مطالعه و طبقه‌بندی ترنج در قالی‌های روستایی استان چهارمحال و بختیاری؛ با تأکید بر نمونه‌های اصیل پیوند توفیقی بروجنی، محمدعلی اسپنانی	۲۹
رابطه قوای ذهنی و فضایل فکری در معرفت‌شناسی فضیلت صادق میراحمدی	۳۹
گونـــه‌شنـــاسی فرمی درخت در فرش دستباف ایرانی آزیتا بلالی اسکویی، پریسا سید خوشکار	۴۷
وجودیت هنر در رابطه با هنرهای وابسته به آن محمد دبدبه، مجید رضوان‌پناه، شبنم دبدبه، امید شاطری	۵۷

سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۱
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی
پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۱

بررسی مهرهای زنان در دوره قاجار

اکرم محمدی زاده[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۵/۲۶
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۱۷
کد مقاله: ۸۶۸۴۸

چکـیده

مهرها همواره در طی دوره‌های مختلف تاریخی مورد توجه جامعه بشری بوده است. این اشیا نشان‌دهنده هویت افراد مختلف بوده که به این وسیله فرمان خود را تایید می‌کرده‌اند. نوشته‌های مهر علاوه بر زیبایی ظاهری جنبه‌های مختلف تفکر اجتماعی، فرهنگی و سیاسی افراد را بیان می‌کنند. در دوره قاجار داشتن مهر مورد توجه کلیه اقشار جامعه قرار گرفت و کلیه افراد از شاهان و شاهزادگان گرفته تا کشاورزان صاحب مهر شده بودند. زنان قشری از جامعه قاجار بودند که با توجه به شرایط اجتماعی آن دوره مهرهای زیادی از آنان معرفی نشده است. این پژوهش با هدف معرفی نوشته‌های مهرهای زنان به جهت شناسایی هویت و جایگاه اجتماعی و نیز باورهای مذهبی و سیاسی آنان مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. برای رسیدن به پاسخ این پرسش‌ها از روش تاریخی و توصیفیِ تحلیلی بهره گرفته شده‌است. اطلاعات و داده‌های مورد نیاز این تحقیق از طریق میدانی و کتابخانه‌ای گردآوری شده‌است. در این پژوهش روش تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز کیفی است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که زنان این عهد با توجه به جایگاه و مقام اجتماعی خود از مهرها با مضمون‌های مختلفی استفاده می‌کردند و سجع (نوشته) مهر نشان دهنده‌ی شخصیت مذهبی و جایگاه اجتماعی آنان بوده است.

واژگـان کلـیدی: مهر، زنان، سجع، دوره قاجار

۱- استادیار، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، *a.mohammadizadeh@tabriziau.ac.ir*

۱- مقدمه

یکی از قدیمی‌ترین آثار به‌دست‌آمده در ایران مهرها هستند، انسان‌های اولیه پیش از اختراع خط برای نشان دادن مالکیت خود بر روی اشیا به ساختن مهر فکر کردند. کنده‌کاری‌های بر جای مانده از دوران پیش از تاریخ بر بدنه‌ی صخره‌ها و دیوار غارها اولین نشان‌هایی است که پیشینیان از خود به یادگار گذاشته‌اند. این اشیا کوچک در دوران پیش از اسلام دارای نقوش مختلف انسانی، گیاهی، حیوانی و خط بود. بعد از اسلام با تغییر نقش بر روی مهرها کارکرد آن هم‌چنان ادامه داشته است. گروه‌های مختلف جامعه بنا بر موقعیت اجتماعی و سیاسی از مهرهای خاصی استفاده می‌کردند. اغلب این مهرها در پای اسناد، قراردادهای مهم تجاری و سیاسی استفاده می‌شده است. تا بدین وسیله به معاهدی خود سندیت بیشتری ببخشند. در عصر قاجار به علت گسترده‌تر شدن روابط اجتماعی و نفوذ فرهنگ غرب نیاز به مهر کردن اسناد و دفاتر بیش از پیش ضروری گردید. همه افراد جامعه در صنف های مختلف دارای مهر شدند. امروزه اثر مهر آنان در پای نسخ و معاهده‌ها و همچنین خود مهر در موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی دیده می‌شود. اما در این بین مهر زنان سهم کمی در میان نسخه‌ها و قراردادها دارد. مسأله اصلی در این پژوهش معرفی مهرهای زنان دوره قاجار به منظور شناسایی جایگاه اجتماعی زنان در این دوره است. این تحقیق از نظر روش تاریخی- توصیفیِ تحلیلی است و داده‌ها از طریق کتابخانه ای و میدانی به‌دست آمده‌اند.

۲- پیشینه پژوهش

کتاب، پایان نامه و مقالات زیادی درباره مهرهای قاجار نوشته شده است، که مهرها را از جنبه های مختلف ترکیب بندی خطوط و نحوه کار حکاکی مهر و افراد صاحب مهر بررسی کرده‌اند، اما به بررسی مهرهای زنان در دوره قاجار نپرداخته‌اند. جواد جدی در کتاب مهرهای سلطنتی در مجموعه موزه کاخ گلستان تنها به معرفی مهرهای این موزه پرداخته است و تصاویر باکیفیتی از این مهرها ارایه داده است. وی علاوه بر این در کتاب مهر و حکاکی در ایران یک صفحه به تصاویر مهرهای زنان اختصاص داده است. کتاب دیگر وی به نام دانشنامه مهر و حکاکی در ایران همان مطالب کتاب مهر و حکاکی را البته کمی مبسوط‌تر نقل کرده و دو صفحه را به تصاویر مهر زنان اختصاص داده است. محسن احتشامی نیز در کتاب مهرهایی از جنس عشق به معرفی مهرهای افراد مختلف دوره قاجار پرداخته است، وی تصاویری نیز از مهرهای زنان آورده است. عبدالحسین نوایی نیز مجموعه‌ای از اسناد مربوط به مهدعلیا را در کتاب "مهدعلیا به روایت اسناد" جمع‌آوری کرده است. در تعدادی از این اسناد مهرهای مهدعلیا به چشم می‌خورد.

۳- جایگاه اجتماعی زنان در دوره قاجار

در دوره قاجار زنان در عرصه‌ی اجتماعی حضور بسیار کم‌رنگی داشتند، این شرایط برای زنان درباری به مراتب بهتر از سایر زنان جامعه بوده است. آن‌گونه که در تاریخ ذکر شده است زنان درباری و طبقه بالای جامعه توسط معلمان سرخانه و افراد معتمد و غالباً مسن آموزش می‌دیدند. آن‌گونه که لیدی شیل[۱] در خاطراتش به این مسأله اشاره کرده است: «زنان طبقه مرفه معمولاً باسوادند و با شعر و ادب مملکت خویش آشنایی دارند و اغلب آنان قرائت قرآن – نه معنی آن را- می‌دانند. در میان زن‌های ایل قاجار به‌خصوص خانواده سلطنتی، تعداد افراد باسواد خیلی زیاد است و اکثر آنها مکاتبات خود را شخصاً و بدون کمک میرزاها می-نویسند» (شیل، ۱۳۶۸: ۸۹)

این زنان سرگرمی‌های بیشتری در جامعه داشتند. فعال‌ترین بُعد حضور اجتماعی زنان در دورهٔ قاجار، شرکت در مراسم عزاداری ماه محرم، روضه‌خوانی و نمایش تعزیه بود. کسب اجر اخروی، نیت برای توبه از معاصی، افزودن بر اطلاعات دینی، دیدن رجال سیاسی، روحانیون، مراجع بزرگ و شنیدن مواعظ آنها، در کنار محظوظ شدن از لذت در جمع، مشارکت در طبخ غذا و تناول آن، از انگیزه‌های کوچک و بزرگی بودند که به حضور زنان در این مراسم قوت می‌بخشید (دلریش، ۱۳۷۵: ۷۴-۷۱)

شرایط زنان طبقه متوسط و پایین جامعه متفاوت بود. نقش اصلی زن این قشر از جامعه در خانواده معنی می‌یافت. اشتغال زنان بر حسب مقام اجتماعی آن‌ها و سکونتشان در شهر و روستا فرق می‌کرد (پولاک، ۱۳۶۸: ۱۵۷) این زنان مسئولیت بیشتری در امور مربوط به خانواده بر عهده داشتند. آنان تمامی وقت خود را برای تهیه غذا، مراقبت از فرزندان، رسیدگی به امور خانه و انجام کارهای ریز و درشت خانگی می‌گذراندند که کاری بی‌انتها ملال‌آور، تکرار شونده و بدون جاذبه بود(دیولافوا، ۱۳۶۹ :۷۸)

حضور زن در دربار قاجار، از دوران فتحعلی‌شاه است که رنگی جدی به خود می‌گیرد به طوری‌که رسیدگی به اموال و دارایی پادشاه که از امور حکومتی بود در این دوره برعهده زنان اندرونی بود و شاه به علت اعتمادی که به آنان داشت، این مسئولیت را به اندرونی محول کرده بود.

۱- مری لئنورا وولف شیل (*Lady Mary Leonora Woulfe Sheil*) همسر وزیر مختار انگلیس در اوایل سلطنت ناصرالدین شاه قاجار.

حرمسرای ناصری اما آخرین حرمسرای گسترده پادشاهی ایران بود. در این حرمسرا آمیزه‌ای از سنت و تجدد و تقابل کهنه و نو به چشم می‌خورد که در شناخت تحولات مربوط به زنان، حایز اهمیت است. در مقایسه با حرمسرای فتحعلی‌شاه که زنانش بیشتر هنرمند، خطاط و شاعر بودند و دخالت آنان در امور سیاسی تقریبا محدود به شفاعت و میانجی‌گری بود، حرمسرای ناصری عرصه‌ای سیاسی محسوب می‌شد و در دوره‌های مختلف حکومت او، زنان نقشی تعیین کننده در مسایل سیاسی ایفا کردند. یکی از آن‌ها مادر ناصرالدین شاه، ملک‌جهان قاجار بود که پس از فوت شوهرش وارد عرصه سیاست شد. او پس از درگذشت محمدشاه تا رسیدن ولیعهد (ناصرالدین شاه) از آذربایجان به تهران، زمام امور مملکتی را به دست گرفت. با سفرای کشورهای اروپایی مذاکره کرد و حمایت آنان را از پادشاهی پسرش، به دست آورد. از وی نامه‌های زیادی برجای مانده که پای آنها مهر زده است. این نامه‌ها که در کتاب مهدعلیا به روایت اسناد توسط عبدالحسین نوایی چاپ شده است شامل موقوفات، فرامین، نامه‌های او به ناصرالدین شاه و نامه به سایر درباریان است. مضمون نامه‌های مهدعلیا به ناصرالدین شاه یا سایر درباریان ، بیشتر شفاعت و پیگیر کار اطرافیان، رسیدگی به امور مالی یا حل اختلافات خانوادگی است(نوایی،۱۳۷۲: ۷۲)

نفوذ زنان درباری روی سلاطین و امرای کشوری به حدی در اعمال و تصمیمات آنان مؤثر بود که همواره سایه آنان در پشت بسیاری از حوادث تاریخی ادوار مختلف این کشور، علی الخصوص دوران قاجار قابل رویت است (کسری،۵:۱۳۸۷). این مسأله تا حدی است که پاره‌ای از زنان درباری در دوره‌ی قاجار حتی به حکمرانی نیز رسیدند. از جمله آنان" حُسن جهان "ملقب به" والیه" از دختران فتحعلی‌شاه سالها در کردستان، با کمال استقلال حکمرانی نمود و" فخر الملوک" دختر ناصرالدین شاه مدتی در قم دست اندرکار رتق و فتق امور بود (عضدالدوله، ۱۳۶۲: ۲۰)

شرایط سایر زنان در دوره قاجار متفاوت بود. در این دوره در خانه‌ها و خیابان‌ها جدایی جنسیتی وجود داشت، به ویژه در میان طبقات پایین‌تر جامعه؛ در خانه‌ها اندرونی و بیرونی مجزا بود، میهمانان زن توسط زنان پذیرایی می‌شدند و میهمانان مرد توسط مردان (ساناساریان، ۳۰:۱۳۸۴).. وظایف و اشتغال گوناگون زنان در اندرون، هرگز به معنای حبس کامل و محروم بودن مطلق آنان از تماس با اجتماع نبوده و همواره ضرورت‌ها و دلایلی چند، زنان را به محیط خارج از اندرونی می‌کشاند. از جمله اصلی‌ترین این ضرورت‌ها تهیه مایحتاج عمومی از بازار بود (دلریش،۶۸:۱۳۷۵). زنان در عهد قاجار، خواه از طریق تولید برای خانواده و خواه تولید برای امرار معاش، نقش مهمی در معیشت خانواده‌ها ایفا می‌کردند که در اقتصاد کشور نیز بی‌تأثیر نبود. یکی از دلایلی که به نظام چندزنی به ویژه در ایلات عشایر و روستاییان دامن میزد، استفاده از نیروی جسمی زنان در تولیدات دامپروری و کشاورزی بود (رابینو،۴۳:۱۳۴۳) به طوری که قدر و قیمت یک زن تا حد زیادی بر اساس مهارت‌های تولیدی او مشخص می‌شد (دالمانی،۱۲۵:۱۳۲۵).

۴- مهرهای زنان در دوره‌ی قاجار

از آنجایی که زنان دربار باسواد بودند و با توجه به اینکه در امور داخلی مملکت قدرت دخالت داشتند بیشتر مهرهای برجای مانده از این قشر مربوط به زنان دربار است. مهرهای زنان درباری با توجه به موقعیت و جایگاه آنها همانند مهرهای شاهان و شاهزادگان قاجاری از زیبایی خاصی برخوردارند. یکی از این افراد مهد علیا است. «مهدعلیا پیش از آن‌که شوهرش بمیرد، خود مشتاق دخالت در امور و طالب خودنمایی و اظهار وجود در مسائل اداری و سیاسی بود چنان‌که وقتی پسرش در آذربایجان به‌عنوان ولیعهد صاحب دربار و دستگاهی بود، وی در کارها مداخله می‌نمود و چون ناصرالدین میرزا هنوز کودک بود او هم نامه‌ها و فرمان‌های «ولایتعهدی» را مهر می‌کرد. نامه‌ای از این دست موجود است که مهر «ناصرالدین» را بر حاشیه‌ی راست دارد و مهر مهدعلیا را با نوشته «ولیعهد شه را مهین مادرم» در گوشه‌ی سمت چپ» (نوایی،۱۳۷۲ :۳۲). این مهر بیشتر بر روی فرامین و نامه‌های مربوط به موقوفات دیده می‌شود. از وی مهرهای دیگری با نوشته‌های «ملک النساء العالمین»، «عصمه الدنیا و الدین»، «الله مهدعلیا» برجای مانده است (تصویر۱).

تصویر۱- دسته مهر مهدعلیا موجود در کاخ گلستان (جدی،۱۳۲:۱۳۹۰)

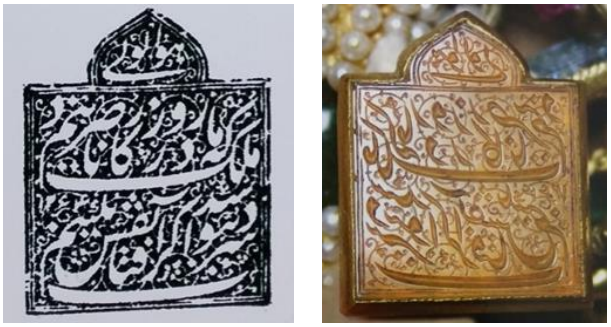
بنا به نوشته‌های بنجامین[1] «زنان اعیان و اشراف اغلب مهر اسم خود را در حلقه‌هایی جواهرنشان در انگشت و یا به‌صورت مدال مرصع در گردن دارند و استفاده از مهر انگشتری در بین زنان رایج است» (بنجامین،۱۳۶۹: ۲۵۲)

متن مهر که به آن «سجع مهر» گفته می‌شود، بنا بر عقاید دارنده‌ی مهر با یکدیگر متفاوت است. با خواندن سجع هر مهری به دیدگاه اعتقادی وی پی خواهیم برد. خطوط (سجع) را نیز می‌توان به انواع زیر طبقه‌بندی نمود:

الف- مهر با سجع شعرگونه:

این دسته از مهرها به شکل چهارگوش تاج دار یا ساده و نیز بیضی شکل دیده شده است. انتخاب ابیات و اشعار مناسب به کار رفته در مهرها و جایگاه آن‌ها در فرهنگ و ادبیات فارسی برای حک روی مهرها ابتدا در زمان سلاطین آق قویونلو صورت گرفته و در سلسله صفوی از زمان شاه‌طهماسب مرسوم و از آن به بعد در میان پادشاهان و رجال مختلف معمول شده است. اغلب حکاکان از هنر سجع سازی و قریحه‌ی شاعری بهره‌مند بودند و بنا به شخصیت و طبع متقاضی سجع مناسبی را برایشان انتخاب می‌نمودند.

مهر چهار گوش تاج دار: زنان صاحب نفوذ درباری بنا به موقعیت اجتماعی و سیاسی خود از مهرهایشان استفاده می‌کردند. مهرهای این دسته افراد با سجعی شعرگونه به شکل چهارگوش تاج‌دار همراه است. جنس مهر غالباً سنگ عقیق یا زمرد بر پایه طلا می باشد. قسمت بیرونی مهرها نیز با تزیینات میناکاری و مرصع کاری سنگهایی نظیر فیروزه و یاقوت مزین شده‌اند. این مهرها از نظر ظاهری شبیه مهر شاهان و شاهزادگان و البته با تزیینات بیرونی بیشتری است. (تصویر ۲تا۴)



تصویر ۲- مهر مهد علیا با سجع: هوالولی،سزد ببوسد اگر آفتاب نقش نگینم که مادر ملک روزگار ناصردینم۱۲۶۴(جدی،۱۳۹۰:۱۳۴)

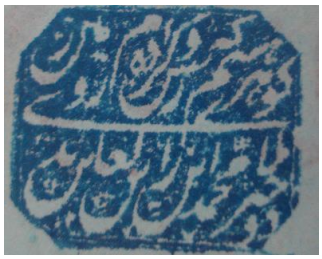
تصویر۳- مهر مهدعلیا با سجع: العزه الله، سزد که رشک برد مه برفعت جاهم کنیز فاطمه و مادر شهنشاهم۱۲۷۴(جدی،۱۳۹۰:۱۳۵)

تصویر۴- مهر مهدعلیا با سجع:العزه لله، حسبنا الله ناصرا و معین مادر شاهرا طراز نگین۱۲۶۵(جدی،۱۳۹۰:۱۳۶)

۱- ساموئل گرین بنجامین (*Samuel Greene Wheeler Benjamin*) نخستین سفیر رسمی کشور ایالات متحده آمریکا در ایران بود.

مهرچهارگوش ساده: این نوع مهرها با سجع‌های شعرگونه نیز مخصوص شاهزاده خانم‌های درباری و زنان بلندمرتبه است (تصویر ۵ تا ۷).

تصویر۵- مهر دختر فتحعلی شاه به سجع:طالع ز آسمان شهنشاهی اخترم آزرم آفتاب درخشنده گوهرم ۱۲۳۱» (جدی،۱۳۸۷:۲۶۴)



تصویر۶- مهر به سجع: گوهری هستم که روشن کرده‌ام روی زمین دوختر ملا محمدابن زین العابدین ۱۲۷۷۱» (نگارنده، مجموعه خصوصی عبادتی)

تصویر۷- مهر به سجع: وخانم کوچک خانه نبی زینب ۱۲۴۲ (نگارنده، مجموعه خصوصی ویسی)

مهر بیضی شکل: این نوع مهرها به علت داشتن فضای محدود جهت حک، دارای عبارات مسجع کوتاهی به همراه نام یا القاب شخص است. (تصویر ۷ و ۸)

تصویر ۸- مهر مهد علیا به سجع:شه جم نگین را مهین مادرم۱۲۶۴(جدی،۱۳۹۰:۱۳۸)

بر روی اسناد زیادی که از مهدعلیا باقی‌مانده مهر با سجع "شه جم نگین را مهین مادرم" دیده می‌شود . این مهر مربوط به دوران پادشاهی ناصرالدین شاه است. وی مهر بیضی دیگری نیز با سجع: "ولیعهد شه را مهین مادرم" دارد که براساس سجع آن مربوط به فرامین زمان ولیعهدی ناصرالدین شاه است.

تصویر ۹- مهری با سجع: نوگل باغ حیا کشمش خانم۱۲۶۲ (نگارنده، مجموعه خصوصی ویسی)

ب- مهر با سجع اسم به همراه القاب و یا نسب

این نوع مهرها بیشتر در فرم‌های معمول چهارگوش، بیضی، (تصویر۹ تا۱۱) و نیز در مواردی محدود پنج گوش و چهارگوش تاجدار نیز هستند.

۱ـ این مهر احتمالاً به دختر یک روحانی تعلق داشته است و مهر انگشتری بوده است. این مهر را در گروه چهارگوش طبقه بندی کرده‌ایم.

تصویر۱۰- مهرهای چهارگوش همسر ناصرالدین شاه و مادر مظفرالدین شاه به سجع‌های از راست به چپ: شکوه بنت شعاع۱۲۸۱،کربلایی شکوه۱۲۸۷، والده ولیعهد شکوه السلطنه۱۲۷۹، شکوه السلطنه۱۲۸۳ (جدی،۱۳۹۰: ۱۴۵-۱۳۸)

تصویر۱۱- مهر بیضی همسر ناصرالدین شاه و مادر مظفرالدین شاه به سجع‌های: مشهدی شکوه (جدی،۱۳۹۰، ۱۴۰)

تصویر۱۲- اثر مهر با سجع «شاهزاده خانم۱۳۰۹»بر روی سندی از دوره قاجار (نگارنده، مجموعه خصوصی طباطبایی)

نمونه مهرهایی با اشکال ۵ضلعی و چهار گوش تاج دار متعلق به همسران و مادر شاه است. البته تعداد این نوع مهرها معدود بوده و استعمال آن در بین زنان دیگر رواج نداشته است (تصویر۱۲).

تصویر۱۳- مهرهایی با اشکال چند وجهی ازهمسر ناصرالدین شاه و مادر مظفرالدین شاه به سجع‌های شکوه السلطنه و مهدعلیا (جدی،۱۳۹۰، ۱۴۵-۱۳۸)

ج- مهرهایی با سجع های کنیز فاطمه به همراه نام

این دسته از مهرها در بین کلیه زنان دربار و غیردرباری والا مقام رواج داشته است. آنان در این مهرها با توسل به حضرت فاطمه زهرا (س) و کنیز خواندن خود عشق و ارادت قلبی شان را به آن بانوی بزرگوار ابراز می‌دارند. این مهرها نشان‌دهنده تعلقات مذهبی بانوان در دوره قاجار است (تصویر ۱۳).

تصویر۱۴- مهرهایی با سجع های کنیز فاطمه مخلصه ۱۱۷۹ و کنیز فاطمه ماهی شرف۱۲۶۲، کنیز فاطمه خیرالنسا (نگارنده، مجموعه خصوصی محفوظی)

د- مهرهای با سجع‌های فقط اسم

رایج‌ترین مهرها حک اسم به تنهایی بر روی مهر است که بر روی سنگِ عقیق و یا آلیاژ برنج حک شده است. این نوع مهر در بین بانوان بلند مرتبه و متمول استفاده می‌شده است. نقش آنها را بر روی بعضی از اسناد نظیر وکالتنامه یا اجاره نامه که مالک زن بوده است دیده می‌شود. از آنجایی که فقط نام شخص بر روی مهر حک می‌شده است، متناسب‌ترین فرم برای سنگ یا فلز آن شکل بیضی بوده است (تصویر ۱۴و ۱۵).

تصویر۱۵- مهرهایی با سجع اسم (نگارنده، مجموعه خصوصی محفوظی)

تصویر۱۶- صلح نامه‌ای مربوط به سال۱۳۴۲ با مهری به سجع «فاطمه» (www.qajarwomen.org)

ه- مهر با سجع های متفرقه:

نمونه هایی از مهرها دیده شده‌اند که سجع‌های متفاوتی دارد و کمتر مورد استفاده قرار گرفته‌اند. این نمونه سجع‌ها در مهرهای شکوه السلطنه همسر ناصرالدین شاه با عناوین «یا ودود»،«یارو»، «یا داود»،«صح شکوه السلطنه» دیده شده است. سجع‌های دیگری نظیر «صح بنظر رسید» هم یکی دیگر از نوشته‌های مهر "مه‌تابان قمر السلطنه" دختر فتحعلی‌شاه قاجار است. مهرهای با سجع صح در تأیید فرمان و نامه ارسالی است. این مهرها در شکل‌های مختلف بیضی، چهارگوش و بادامی شکل دیده می‌شوند (تصویر۱۶).

تصویر۱۷- نمونه مهرهایی با سجع های متفاوت: صح شکوه السلطنه، یارو، یا ودود، صح بنظر رسید یا داود (جدی،۱۳۹۰: ۱۴۶-۱۵۷)

د- مهرهای تصویری

تعداد محدودی از مهرهای زنان تصویری هستند. در برخی از این مهرها نام شخص در گوشه‌ای از تصویر حک شده است (تصویر۱۷). این مهرها متعلق به زنان طبقه متوسط جامعه بوده است، که بر روی برنج حکاکی می‌شده است.

تصویر ۱۸- نمونه مهرهای تصویری (جدی،۱۳۹۲: ۴۶۸)

۵- تجزیه و تحلیل مهرها

در بررسی مهرهای برجای مانده از دوره قاجار به تعداد محدودی از مهرهای زنان برمی‌خوریم. این مهرها از جنس برنج و انواع سنگ‌های قیمتی و نیمه قیمتی مانند عقیق، یشم و زمرد است. زیرا درجه سختی این آلیاژ و سنگ‌ها مناسب حکاکی است. قاب مهرها بیشتر از طلا و نقره ساخته می‌شد. مهرهای مهد علیا و شکوه السلطنه با تزیینات بیشتر بیرونی نظیر میناکاری، فیروزه کوبی و مرصع کاری است.

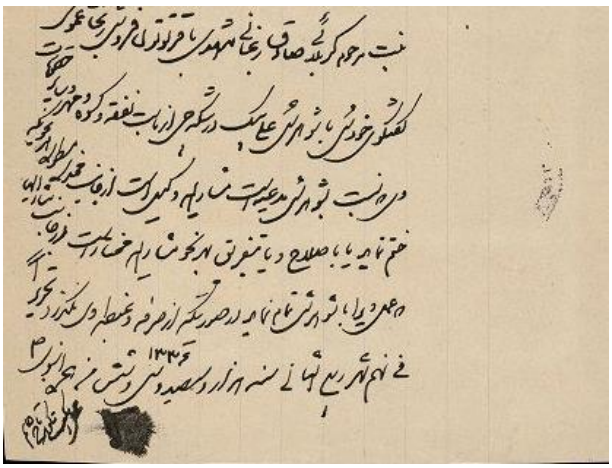
«استفاده از طلا به شاه و شاهزادگان بزرگ که قدرت آن‌ها با اقتدار شاه برابری می‌کرد، اختصاص داشت اما مهرهای سلطنتی پادشاهان برای ممهور کردن اسناد به‌وسیله‌ی کارمندان مهرداری‌ها مورداستفاده قرار می‌گرفت با توجه به هزاران حکمی که هرساله از مهرداری‌های سلطنتی خارج می‌شد، این مهر نمی‌توانست از جنس طلا باشد زیرا امکان داشت بر اثر کار زیاد خیلی زود فرسوده شود» (علیزاده بیرجندی،۱۳۸۵: ۳۷۲)

بر روی تعدادی از این مهرها تاریخ ساخت مهر هم حک شده است، که کمک زیادی به شناسایی سیر تحول مهرها می‌کند. این اعداد در گوشه‌های بالا یا پایین مهر و کوچکتر از اندازه سجع مهر حک می‌شود. ذکر تاریخ بر روی مهرها از دوره‌ی صفویه متداول شد و این سنت تا دوره‌ی قاجاریه ادامه یافت.

خط مورداستفاده بر مهرها نستعلیق، شکسته‌نستعلیق، ثلث و نسخ است. تعدادی از مهرهای شکوه السلطنه به خط طغرا مزین شده است.

شکل مهرهای ساخته شده در این دوران چهارگوش، چهارگوش با تاج، بیضی، پنج ضلعی و بادامی هستند. اما شکل‌های چهارگوش و بیضی رایج‌ترند. شکل مهرها به مقام و منزلت اجتماعی و اقتصادی، اعتقادات مذهبی و فرهنگی و سلیقه صاحب مهر بستگی دارد که توسط سازنده مهر اجرا می‌شود.

درلابه‌لای اسناد اثر انگشت زنان بسیار بیشتر از مهر دیده می‌شود، به جز موارد محدود زنان با نفوذ صاحب مهر بقیه بانوان در دوره قاجار حتی عقدنامه خود را با اثر انگشت تایید می‌کردند (تصویر۱۹).



تصویر ۱۹- وکالت نامه خانمی به همراه ثبت اثر انگشت خویش(www.qajarwomen.org)

۶- نتیجه گیری

زنان در دوره قاجر فعالیت‌های اجتماعی و سیاسی محدودتری نسبت به مردان داشته‌اند، بیشتر این فعالیت‌ها نیز مختص مادران، همسران و دختران شاهان قاجار بوده است. زنان مرفه و حتی متوسط شهرنشین نیز در فعالیت‌های اقتصادی سهیم بوده‌اند. مهرهای این زنان در اسناد مختلف دیده می‌شود. مهرهای زنان درباری در اندازه‌ی بزرگ و سجع‌هایی شعرگونه است، که از نظر زیبایی با مهرهای شاهان و شاهزادگان برابری می‌کند. بیشترین اسناد مهر خورده زنان به مهدعلیا اختصاص داشته است. وی علاوه بر اسناد مربوط به امور سیاسی، نامه‌های مختلفی مربوط به امور وقف و فرمان دارد که مهرش در پای آن اسناد دیده می-شود. از زنان خانواده مرفه نیز اسنادی برجای مانده است که در پای آن‌ها مهر دیده می‌شود. مضمون این اسناد مربوط به سهم‌الارث، وکالت و مواردی از این دست است. این امکان زمانی برای این گروه از زنان فراهم بوده است که به درجه‌ای از تمکن مالی رسیده باشند که در بیشتر موارد در سال‌های میانسالی عمرشان بوده است. به‌طوری که مهر زنان در پای عقدنامه‌های خود زده نمی‌شد زیرا نه به بلوغ عقلی می‌رسیده‌اند که اجازه تصمیم‌گیری مستقل داشته‌اند و نه از نظر مالی قابلیت جابجایی اموال خود را داشته‌اند.

این افراد چون القاب خاصی نداشته‌اند، مهرهایشان با اسم کوچک یا مصطلحشان ساخته شده است و گاه به علت تعلقات مذهبی خود را کنیز حضرت فاطمه لقب داده‌اند. برعکس مهر مردان که سجع آن با آیه‌ای از قرآن یا حدیثی از ائمه و یا اشعاری مرتبط با شخص دارنده مهر مزین شده طراحی این‌گونه مهرها ساده است و زیبایی خاصی «جز در مواردی خاص» در آن‌ها دیده نمی‌شود. شکل این مهرها عموماً چهارگوش یا بیضی از جنس سنگ عقیق، یشم، زمرد و برنج است. خط غالب به کار رفته در این مهرها نستعلیق است که به‌جز مهرهای زنان درباری بقیه مهرها از خط قوی برخوردار نیستند. اغلب زمینه‌های مهر با گل‌ها و اسلیمی‌های تزیین شده است. زمینه‌های تزیینی علاوه بر زیبایی مهر عاملی جهت جلوگیری از تقلب در ساخت این مهرها بوده است.

منابع

۱. بنجامین، س. ج (۱۳۶۹)،« ایران و ایرانیان عصر ناصرالدین‌شاه»، ترجمه حسین کردبچه، چاپ دوم، تهران: سازمان انتشارات جاویدان.
۲. پولاک، ادوارد یاکوب (۱۳۶۱)، «سفرنامه پولاک(ایران و ایرانیان)»، جلد۱، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: انتشارات خوارزمی.
۳. جدی، محمدجواد (۱۳۹۰)، «مهرهای سلطنتی»، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی
۴. جدی، محمدجواد (۱۳۹۲)، «دانشنامه مهر و حکاکی در ایران»، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
۵. دالمانی، هانری (۱۳۲۵)، «سفرنامه»، ترجمه فره‌وشی، تهران: ابن سینا و امیرکبیر.
۶. دلریش، بشرا (۱۳۷۵)، «زن در دوره قاجار»، تهران: دفتر مطالعات دینی سازمان تبلیغات اسلامی.
۷. دیولافوا، مادام ژان (۱۳۶۹)، «ایران، کلده و شوش»، ترجمه علی محمد فره‌وشی، به کوشش بهرام فره‌وشی، تهران: دانشگاه تهران.
۸. رابینو، ه. ل (۱۳۴۳)، «مازندران و استرآباد»، جلد دوم، ترجمه وحید مازندرانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۹. ساناساریان، الیز (۱۳۸۴)، «جنبش حقوق زنان در ایران: طغیان، افول و سرکوب از۱۲۸۰ تا انقلاب ۱۳۵۷ »، جلد اول، تهران: نشر اختران.
۱۰. شیل، لیدی (۱۳۶۸)، «سفرنامه شیل»، ترجمه حسین ابوترابیان، تهران: نشرنو
۱۱. عضدالدوله، احمدمیرزا (۱۳۶۲)، «تاریخ عضدی»، مصحح کوهی کرمانی، تهران: انتشارات سرو.
۱۲. علیزاده بیرجندی، زهرا؛ مکرمی‌فر، ابوالفضل؛ کاظمی، سیده کلثوم؛ سروش، محمدرضا (۱۳۸۵)، «نگرشی بر مهرنامه‌های عصر قاجاریه در بیرجند»، تهران: سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری.
۱۳. کسری، نیلوفر (۱۳۸۷)، «زنان در تاریخ معاصر ایران»، تهران: بدرقه جاویدان.
۱۴. نوایی، عبدالحسین (۱۳۷۲)، «مهدعلیاجهان خانم»، تاریخ معاصر ایران، کتاب پنجم، تهران: مؤسسه‌ی پژوهش و مطالعات فرهنگی (بنیاد مستضعفان و جانبازان).
۱۵. نوایی، عبدالحسین (۱۳۸۳)، «مهدعلیا به روایت اسناد»، تهران: اساطیر.
16. www.qajarwomen.org,1/30/2016,14:30.

Abstract:

The seals have always been the focus of human society during various historical periods. These objects represent the identities of the various people who have thus endorsed their command. In addition to the aesthetic beauty, seal's writings express various aspects of one's social, cultural, and political thinking. The pre-Islamic motifs in Iran have been pictured. In the Islamic period, these motifs were replaced because of the change in religion and the type of ideology, and the inscription was engraved on the seals.

During the Qajar period, seals were considered by all segments of society, and everyone from kings and princes to farmers had seals. The women were from the Qajar community, and due to the social conditions of that period, not many seals were introduced. The lack of attention to women during various historical periods of Iran has led to a lack of study of the dimensions of their cultural, political, economic and social personalities.

The purpose of this study was to analyze the writings of women seals to identify their social status and their religious and political beliefs. Historical and descriptive analytical methods have been used to answer these questions. The information and data required for this research were collected through field and library research. In this study, data analysis method is qualitative. The results of the research show that women of this covenant used seals with different themes depending on their social status and position and writing of the seal represented their religious personality and social status.

KEYWORDS: Seal, Women, Repentance, Qajar Period

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۱

روش‌شناسی زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی
با توجه به رابطه عرفان و کلام

مجید حیدری[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۰۷
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۱۷
کد مقاله: ۷۶۵۶۳

چکـیده

ریچارد رورتی در رابطه دین و علم در فرهنگ غربی معتقد است که از قرن هفده به بعد فلسفه نقش میانجی را بین این دو بازی کرده است تا هرکدام قابلیت‌های توصیفی و پیش‌گویانه خود را بهتر بشناسند. چنین تنشی در فرهنگ‌های شرقی وجود ندارد و اساساً فلسفه چنین نقشی را بر عهده نگرفته است. مقاله حاضر با طرح تنش بین عرفان و کلام در فرهنگ ایرانی به‌عنوان جایگزین تقابل غربی دین و علم، سعی دارد به تحلیل نقش این تنش در مبانی زیبایی‌شناسی بپردازد. ادبیات و شعر کلاسیک فارسی گواه خوبی بر این مدعا است که تنشی دائمی بین دو رویکرد عرفانی یا اهل باطن و رویکرد کلامی، فقهی یا اهل ظاهر برقرار بوده است و هر دو گروه سعی کرده‌اند دیگری را به کج‌فهمی و یا بی‌دینی متهم کنند. در دوران معاصر این تنش همچنان حضور دارد. نوشته حاضر روش‌شناسی حوزه مطالعاتی زیبایی‌شناسی است که با تحلیل و تطبیق رویکردهای مختلف مقدمات و مبادی ورودی بحث را فراهم می‌کند. از طریق بازخوانی این تعارض و یافتن مصادیق و معانی آن می‌توان ریشه‌های نظری هنر و زیبایی‌شناسی را باز یافت و امروزی کرد.

واژگـان کلـیدی: عرفان، کلام، زیبایی‌شناسی، ایرانی اسلامی، ریچارد رورتی

۱- عضو هیأت علمی گروه هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران. *mjdheidary@gmail.com*

۱- مقدمه

در جستجوی مبانی زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی بهتر است به‌جای روی آوردن به یک قرائت مسلط (رویکرد عرفانی) سعی شود تنش ذاتی و درونی این گفتمان مورد تحقیق و بحث قرار بگیرد. در واقع به جای اینکه رویکرد عرفانی (که نزدیک به سنت گرایان هست) را تنها مبنای زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی بدانیم بهتر است تز، آنتی‌تز و سنتز این بحث را مورد توجه قرار دهیم و یا به بیان دیگر تنش فرهنگی و درونی این مسأله را مو شکافی کنیم تا به درکی عمیق‌تر از این مبانی دست یابیم. در اکثر تحقیقات مربوط به هنر، عرفان به عنوان یکی از مبنایی‌ترین و اساسی‌ترین توجیهات و توضیحات مطرح می‌شود بدون اینکه تنش این رویکرد با کلام مد نظر قرار گیرد.

در تحقیق‌های مبنایی که اصول و چیستی یک موضوع مورد بحث قرار می‌گیرد روش شناسی جزئی از ورود به مسأله است. در این تحقیق سعی شده است نحوه ورود به مسأله زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی مورد بررسی قرار بگیرد به این معنی که نحوه صورت بندی مسأله باید به چه شکلی باشد. در تحقیقات رایج روشِ تحقیق در مبانی زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی، مترادف‌های کلمه هنر و زیبایی در متون فلسفی و عرفانی جستجو می‌شود. در نوشته حاضر سعی شده است به جای فرض گرفتن مترادف‌های کلمه هنر و زیبایی، گفتمان عرفانی در تقابل با گفتمان کلامی مورد نظر قرار بگیرد تا دیالوگ تاریخی این دو در تقابل با هم و نتیجه آن بر مبانی زیبایی‌شناسی مورد توجه باشد. از این منظر روش این مقاله تحلیل گفتمانی دو گفتمان متقابل است و توجه دادن به این تقابل که معمولا مورد غفلت بوده.

از این رو در متن حاضر تنش بین عرفان و کلام اسلامی را فرض می‌گیریم و سعی می‌کنیم از این منظر به پاسخ‌های ممکن این پرسش بیاندیشیم که تنش بین عرفان و کلام چه نقشی در مبانی زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی داشته است؟

۲- تنش علم و دین در فرهنگ غربی

ریچارد رورتی در سخنرانی[1] با عنوان (سازگاری بین دین و علم) ایده‌های جیمز و دیویی را درباره مفهوم «بی‌مسئولیتی فکری» مرور می‌کند. شاید از نظر بعضی‌ها اعتقاد به علم یا دین به عنوان یک ابر روایت که قادر است تمام جوانب زندگی و طبیعت را توضیح دهد و پیش‌بینی کند بی‌مسئولیتی فکری بنماید.

اندیشیدن به رابطه دین و علم و یافتن راهی برای سازگاری بین این دو برای فیلسوفی همچون رورتی که رویکردی عمل‌گرا (پراگماتیست) به مسائل دارد کاملا طبیعی است. او از منظر یافتن سازگاری بین دین و علم می‌تواند به تعریف روشن‌تری از مرزهای این دو پارادایم دست یابد و در نتیجه تنش بین آن‌ها در جامعه دموکراتیک را کاهش دهد. در ضمن از ره‌گذر تعریف قابلیت توصیفی و پیش‌گویانه این پارادایم‌ها، مرزهای هر کدام را باز تعریف می‌کند تا هر پارادایم در درون مرزهای خودش باقی بماند و از این مرزهای توصیفی و یا پیش‌گویانه خارج نشود.

رورتی به شکلی مختصر در این سخنرانی مواردی را یادآور می‌شود که دین و یا علم ممکن است از مرزهای خود عبور کنند. در واقع علم و دین دو پارادایم رقیب برای توصیف جهان هستند. اما او معتقد است که «گرچه توصیف‌های متفاوتی از جهان وجود دارد، توصیف‌هایی که هر کدام برای مقاصد مختلفی مناسب هستند، هیچ کدام از این توصیف‌ها امور را به آن شکلی که در عالم واقع هست نشان نمی‌دهد». این‌چنین تعریفی در قلب تعریف عملگرای جیمز و دیویی است. از دیدگاه پراگماتیسمی هیچ تعریفی از چیزها وجود ندارد که کاملا فارغ از نیازهای ما شکل گرفته باشد. رورتی هم‌داستان با نیچه، هایدگر و دریدا مخالف تئوری تطابق حقیقت است. تئوری تطابق بر آن است که حقیقت را مستقل از نیازهای بشری تعریف کند. در نظر رورتی هیچ راه مشخص و معینی وجود ندارد تا تطابق بین ذهنیت ما از واقعیت و واقعیت چیزهای بیرونی را بیازماید.

نکته قابل ملاحضه و مهم در نظر رورتی این است که او ایده «بی‌مسئولیتی فکری» را که معمولا به آدم‌های دین‌دار نسبت داده می‌شود، نفی می‌کند. با ذکر مثالی از استاد زیست شناسی دانشگاه که بر روی نظریه داروین کار می‌کند و یک شنبه‌ها به کلیسا می‌رود، رورتی افرادی را به ما معرفی می‌کند که لزوم هیچ تنش فکری بین اعتقادات و علم‌شان نمی‌یابند. این افراد هیچ نیاز مبرمی به صورت بندی نظری زندگی خود حس نمی‌کنند و زندگی آرام و همواری تجربه می‌کنند. بنابراین فلسفه و تفکر فلسفی نیاز مبرمی برای ایشان نیست، بر خلاف عده‌ای که قصد دارند به یک صورت‌بندی مشخص نظری از زندگی برای خود دست یابند.

همانطوری که می‌دانیم رویکردهای متفاوتی نسبت به رابطه بین دین و علم وجود دارد. بعضی معتقد به همگرایی[2] بین این دو هستند و برخی این دو را واگرا [3] می‌دانند. طرفداران هر دو گروه در غرب در ابتدا (قرن هفدهم میلادی) بسیار متعصب و آتشین بودند و در دوران معاصر رویکردی دوستانه‌تر پیدا کرده‌اند. در این دوران متفکران از (رویکرد سازنده) و یا (رویکرد یکپارچه)[4] سخن

1 Rorty, 2015
2 Convergence (Nasr, 2006)
3 Divergent (Proctor, 2005)
4 Integrative

می‌گویند و یا به دنبال رویکردهایی هستند که دین و علم به عنوان دو گفتمان متفاوت به جای اینکه در مقابل هم قرار گیرند، هم‌افزا شوند.

مک‌گی در نقل قولی چند رویکرد مختلف به این مسأله را خلاصه می‌کند «برونو لتور دلایلی را اقامه می‌کند که نشان دهد اهداف دین و علم کدامند و بر همین اساس معتقد است که چون دین و علم اهداف متفاوتی دارند با هم هیچ نوع ارتباطی هم ندارند. از طرف دیگر، استفان جی گولد معتقد است در عین حال که دین و علم جداشدنی نیستند، هیچ همگرایی هم بین آن‌ها نمی‌توان یافت. من سعی می‌کنم راه‌هایی پیش‌نهاد کنم که با توجه به درک دلایل و نظرات آن‌ها اجازه دهیم دین و علم رابطه‌ای همگرا داشته باشند».[1]

ریچارد رورتی تقابل بین دین و علم را تقابلی غیرضروری می‌بیند که اصلا نیازی به حل کردن آن نیست. از نظر او دین و علم دو راه متفاوت برای توصیف جهان در اختیار ما قرار می‌دهند که البته یکی ساده شده و اندکی خام به نظر می‌رسد و دیگری پالوده و دقیق است. به ظن رورتی از ابتدای دوران مدرن ایده‌های دینی و ایده‌های علمی به دو کار مختلف می‌آمده‌اند یا در واقع دو هدف متفاوت داشته‌اند. ایده‌های علمی کارشان پیش‌بینی و کنترل چیزها بوده است و ایده‌های دینی کارشان معنا و هدف بخشیدن به زندگی ما. در این فرآیند، دین ممکن است با عبور از مرزها و قابلیت‌های خود سعی در پیش‌بینی طبیعت کند و علم وقتی تلاش می‌کند ما را متقاعد کند که به خدا اعتقاد نداشته باشیم از مرزهای خودش پیش روی کرده است.

در انتهای این سخنرانی رورتی نکته‌ای متذکر می‌شود که البته جدید نیست اما وقتی در بستر این بحث قرار می‌گیرد می‌تواند نقطه آغاز خوبی برای نوشته حاضر شود. او معتقد است که علت بوجود آمدن حیطه آکادمیک فلسفه از قرن هفدهم به بعد تنش بین علم و دین است. فلسفه به عنوان رشته‌ای ظهور می‌کند که تنش بین علم و دین را حل و فصل کند. از یک سو علم بر آن است که دین را کنار بزند و خودش به تنهایی دست به توصیف جهان بزند و همه کارکردهای دین را در دست بگیرد و از سوی دیگر کلیسا قصد دارد همچنان سیطره خود را بر جامعه حفظ کند و سعی کند تمام ابعاد زندگی و طبیعت را با رویکرد دینی خود توصیف و تفسیر کند. ریچارد رورتی معتقد است «ما فلسفه را به عنوان یک شاخه آکادمیک به وجود آوردیم دقیقا به این علت که در تمدنی زندگی می‌کردیم که تقابلی بین دین و علم وجود داشت پس این حیطه سوم را ایجاد کردیم تا به عنوان میانجی عمل کند». نکته قابل ملاحضه این است که در سنت و تمدن شرقی چنین تقابلی وجود نداشته و به تبع آن شاخه فلسفه چنین کاربردی برایش تصور نشده است.

تا جایی که به سنت ایرانی مربوط می‌شود به احتمال زیاد اکثر علما در این نکته هم‌داستان هستند که ما چنین تقابلی نداشته‌ایم. اکثر دانشمندان ایرانی در طول تاریخ افراد دین‌داری بوده‌اند و به ندرت می‌توان دانشمندی بدون تعهدات دینی یافت یا کسی همچون گالیله که مقابل توصیفات دینی نادرست از طبیعت ایستاده باشد.

۳- تنش رویکرد عرفانی و کلامی

برای یافتن معادل تنشی که در غرب بین علم و دین بوده است باید نگاهی به تاریخ فلسفه در ایران کرد. اگر تاریخ فلسفه ایران را به دو قسمت قبل و بعد از اسلام تقسیم کنیم به طور قطع باید بر قسمت دوم متمرکز شویم. همچنین اگر در دوره اول زرتشت شاخص‌ترین متفکر باشد که البته بیشتر نقش یک پیامبر را دارد، در دوره دوم ابن‌سینا را می‌توان شاخص‌ترین فرد قلمداد کرد[2].

به شکل کلی فلسفه اسلامی نتیجه ترجمه‌های اولیه از فلسفه ارسطو بوده است. اولین تلاش‌های فلسفی از دو خط مستقل شکل گرفتند. اولین خط مربوط به الکندی(۱۸۵-۲۵۶) و رازی (۲۵۱-۳۱۳) و پیروان ایشان بود که نزدیک به نوافلاطونیان بودند و دومین خط ارسطویان بغداد همچون فارابی (۲۵۹-۳۳۹) این دو خط یا رویکرد در مطالعات فلسفی و علمی ابن‌سینا (۳۵۹-۴۱۶) به هم می‌رسند. او اولین فیلسوفی بود که نوشته‌های فلسفیش ثبات و به هم‌پیوستگی درونی داشت و در واقع یک سیستم با اجزاء مستقل بر اساس منطق ارسطویی بود. فلسفه ابن سینا مشخص‌کننده پایان دوره باستانی و شروع دوره مدرسی فلسفه است. افکار او اکثر فیلسوفان بعد از خودش را تحت تاثیر قرار داد.[3]

در میان فیلسوفان مسلمان ممکن است معدود افرادی بیابیم که اندکی باورهای دینی متعارف را زیر سوال برده‌اند همچون زکریای رازی «فیلسوفانی را می‌توان یافت که تحت تاثیر شک‌گرایی یونانی بر علیه عده‌ای از باورهای دینی قیام کردند همچون ابن الراوندی و محمد زکریای رازی که نقد جامعی از ایده‌های فراطبیعی اسلام داشتند».[4]

---

1 (McGhee, 1995)

۲- برای مطالعه بیشتر رجوع شود به *(Heidari, 2016)*

3 (Audi, 1995)

4 (Leaman, 2015)

البته باید توجه داشت که نقد آن‌ها تنها مربوط به بخشی از عقاید و باورهای مسلمانان بود و ایشان خود را کاملا مسلمان و متعهد به باورهای دینی می‌دانستند و بیشتر افکار آن‌ها معطوف به پرسیدن سوال‌هایی متفاوت از سنت خودشان بود مثلا رازی می‌پرسید «اگر خدا خالق جهان است، چرا جهان را قبل از آفریدن این جهان نیافریده است؟».

به هر حال اگر تمرکز خود را بر ابن سینا قرار دهیم به نکته‌ای قابل ملاحضه بر می‌خوریم. شاید بتوان نقش ابن سینا در فلسفه اسلامی را با نقش دکارت در فلسفه غربی از جهت شک‌پذیری در باورها با هم مقایسه کرد.

دکارت که هم‌عصر گالیله بود بیشتر دانشمند بود تا فیلسوف. او قصد داشت در فلسفه به همان قطعیتی برسد که در ریاضیات ممکن است. ابن سینا به عنوان یک انسان مومن قصد داشت الاهیات اسلامی را با کمک فلسفه عقلی توجیه کند. هر دو فیلسوف تحت تاثیر متافیزیک ارسطویی وجود خدا را اثبات کردند و هر دو از راه‌های متفاوت وجود روح را به اثبات رساندند. در این میان دو نکته قابل توجه است. یکی تفاوت رویکرد کلی برای شروع فلسفه ورزی نزد دکارت و ابن سینا که اولی همراه با شک و تردید و دومی همراه با اعتماد به نفس و یقین است. تفاوت دیگر در نوع خدایی است که ارسطو، دکارت و ابن سینا آن را اثبات می‌کنند.

اگر شروع کتاب تأملات فلسفی دکارت و کتاب شفا ابن سینا را از نظر نقطه شروع[1] و رویکرد فلسفه‌ورزی با هم مقایسه کنیم به نکات مفیدی دست می‌یابیم. از جمله در خواهیم یافت که ابن سینا در شروع کتاب خود بسیار با اعتماد به نفس به نظر می‌رسد که این اعتماد به نفس را از ایمان خود به دست آورده. ایمان به خدایی رحیم و رحمان که ابن سینا او را (واجب الوجود) می‌داند در مقایسه با وجود انسان که (ممکن الوجود) است. می‌دانیم که ارسطو خدا را متحرک نامتحرک درک می‌کند که منشأ تمام انواع حرکت و درگیر فکر کردنی همیشگی است. خدای دکارت اما جوهری مستقل و خیرخواه است که شایسته اعتماد بوده و بر اساس وجود او می‌توان به دریافت‌های حسی خود اعتماد کرد.

آیا نمی‌توان گفت که خدای ابن سینا مطابقتش با ایده‌های اسلامی از همه بیشتر است؟ آیا نمی‌توان ادعا کرد ابن سینا که در خواندن کتاب متافیزیک ارسطو نهایت دقت و ممارست را به خرج می‌دهد، حتی وقتی در مقام یک فیلسوف در مواردی بیش از آن که به قوای عقلی تکیه کند، به باورهای خود تکیه کرده است؟ به هر دلیلی که به این دو پرسش پاسخ مثبت دهیم هیچ تفاوتی در اصل بحث ما ایجاد نمی‌شود. اگر کسی به این دو پرسش پاسخ منفی دهد در واقع تفاوت فلسفه اسلامی و فلسفه غیر اسلامی را زیر سوال می‌برد.

پس اگر پاسخ به دو سوال بالا مثبت باشد صورت مسأله ما به این شکل خواهد بود. ابن سینا که یک فیلسوف درجه اول و شاید مهم‌ترین فیلسوف اسلامی است دارای اعتماد به نفس و یقینی در مباحث خود است که مثلا دکارت فاقد آن است و در مواردی از موضوعات فلسفی خود اجازه می‌دهد باورها و اعتقادات مذهبیش بر نتایج کار او تاثیر بگذارد. پس اگر این‌طور باشد به ظن بعضی ابن سینا از نظر فکری آدم بی‌مسئولیتی است؟

مشخص است که بی‌مسئولیتی فکری ابن سینا قابل قبول نیست. اما می‌توان این نتیجه را گرفت که هم‌داستان با رورتی شویم که علم و دین هر کدام کارکردها و اهداف مجزایی دارند. همچون مثالی که خود رورتی زد ممکن است دانشمندی بر روی نظریه داروین کار کند و روزهای یک‌شنبه هم به کلیسا برود و با ایده‌های متافیزیکی خودش هیچ مشکلی نداشته باشد در حالی که هر نوع ایده متافیزیکی را در رشته تخصصی خود نفی کند و تا جای ممکن سعی کند با موضوعش علمی برخورد کند.

اگر این واقعیت را بپذیریم که پارادایم دین و پارادایم علم هر دو تا حدی تمایل دارند رقیب خود را از میدان به در کنند، می‌توان به این نتیجه رسید که علم سعی در تاکید مضاعف بر قوانین طبیعی و قابلیت‌های پیش‌بینی خود دارد و دین تاکید مضاعف بر غایت‌شناسی و معنادار کردن تک تک ابعاد زندگی. در غرب این رقابت در قرن هفدهم بین این دو پارادایم شکل گرفته است اما در شرق رقابت و یا تنش از نوع دیگری است.

تنش به جای اینکه بین دین و یک پارادایم بیرونی باشد، در درون خود پارادایمِ دین اتفاق افتاده است. تنش در سنت اسلامی ایرانی تقابل بین دو روایت اساسی متفاوت از دین است که یکی را می‌توان ظاهری و دیگری را باطنی نامید. در واقع این تنش بین برداشت عرفانی از دین و برداشت کلامی یا فقهی از دین است. گروه اول معتقد به برداشت سمبولیک و خاص از متن مقدس هستند و گروه دوم سعی می‌کنند قرآن را از طریق کلام و ساختار نحوی آن تفسیر کنند. در سنت عرفانی یا همان طریقت، حقیقت در جان کلام قرآن است و در سنت کلامی یا همان شریعت قرآن آنچه را که باید، به جز رموزی محدود صریح بیان کرده است. گروه اول دیگری را به ظاهر بینی متهم کرده و آن‌ها را اهل ظاهر می‌خوانند و گروه دوم یعنی کلامیون و فقها گروه اول را به بی‌دینی متهم می‌کنند.

این تنش یا تقابل متفاوت با برداشت برتالوچی است. او معتقد است که «در خارج از حیطه محدود فلسفه و تاریخ آن نکته قابل ملاحضه این است که ورود یک حیطه مطالعاتی بی‌دین[2] همچون متافیزیک {یونانی} به بافت اجتماعی یکتا پرست اسلامی باعث بوجود آمدن {دو حالت} تطابق و یا خصومت بین الاهیات فلسفی و الاهیات وحیانی شده است. به عبارت دیگر بین فلسفه از یک

1 Departure point
2 Pagan

سو و کلام از سوی دیگر. مطالعه این تقابل که در قرون میانه فرهنگ اسلامی بوجود آمده می‌تواند روشن بخش مباحث معاصر در زمینه رابطه بین ایمان و خرد قرار گیرد در جهت پیش‌رفت گفتگو بین فرهنگ». [1]

در این جا برتالوچی تقابل را بین ایمان و عقل یافته است، در واقع بین شاخه‌ای که به دنبال توجیه عقلانی گذاره‌های دینی است (کلام) و شاخه‌ای که تلاش می‌کند عقل و منطق را از گذاره‌های دینی خارج کند (فلسفه). نکته‌ای که برتالوچی در نظر نیاورده این است که در دنیای اسلام تمام فلاسفه خود را مسلمان می‌دانند گرچه ممکن است در مواردی سعی کنند که پیش‌فرض‌های دینی خود را کنار بگذارند. شرط دین داری و تعهد دینی در تمام فلاسفه همچون کلامیون و فقها وجود داشته است. در اسلام با وجود اینکه ممکن است بین فقها و فلسفیون رابطه خوبی وجود نداشته باشد و حتی در مواردی فقها گروه دیگر را به بی‌دینی متهم کنند اما در نهایت هر گروه خود را متعهد به دستورات اسلامی و شریعت می‌داند.

به واقع در فرهنگ ایرانی اسلامی تقابلی **روش‌شناسانه** بین کلام و عرفان برقرار است و نه تقابلی **وجودی** بین کلام و فلسفه. در فرهنگ ایرانی و اسلامی در حالی که یک گروه قصد دارد تا با یک سفر روحی به حقیقتی ناب برسد، گروه دیگر معتقد است باید از منطق صوری کمک گرفت. تاریخ دانشمندان ایرانی پر است از مثال افرادی همچون فارابی و مولوی که در ابتدا جزو فقهای طراز اول بودند و بعد به جریان رقیب یعنی عرفان پیوسته‌اند. این تقابل فرهنگی بین این دو گروه از تاریخی‌ترین و اساسی‌ترین تقابل‌ها یا تنش‌ها در فرهنگ ایرانی اسلامی است.

ادبیات کلاسیک ایران به شکل مفصلی این تقابل را شرح و بسط داده است. در واقع یکی از اصلی‌ترین موضوعات ادبیات کلاسیک ایران تقابل و تنش بین اهل ظاهر و اهل باطن است. مولوی، سعدی و حافظ تعداد اشعار قابل توجهی درباره تنش بین این دو برداشت متفاوت از دین دارند و اتهامات هر دو گروه به یکدیگر را به نظم در آورده‌اند. تفاوت این تنش با معادل غربی در این است که در غرب تنش بین دین و پارادایم خارجی (علم) است و در ایران این تنش در درون نظام دینی است. این پارادایم دینی با تاکید بر خلوص، ایمان و قبول از دو طرف کش می‌آید، از یک سو با روش عرفانی و از سوی دیگر با روش فقهی. اما چون یک نظام است، این پارادایم سیطره خود را بر تمام ابعاد زندگی می‌گستراند، از مسائل دینی گرفته تا اجتماعی، سیاسی، شخصی و علوم مختلف.

۴- ظهور تنش رویکرد عرفانی و کلامی در ادبیات کلاسیک

شاید از میان شاعران کلاسیک فارسی زبان حافظ بیش از همه در اشعار خود به تنش بین اهل ظاهر و باطن اشاره کرده باشد. اگر شعر حافظ و معانی پنهان آن را از حالت تزئینی و برداشت‌های عرفانی خیال انگیز دور کنیم و سعی کنیم در بطن شعر به شناخت موقعیت اجتماعی شاعر بپردازیم و با وی همدلی کنیم، متوجه می‌شویم که وی به گروهی متعلق است که از سوی زاهد پرستان تحت فشار قرار می‌گیرد و در مقابل، او نیز سعی می‌کند با متهم کردن گروه مقابل به سالوس و ریا ایشان را از جرگه فهم و شناخت بیرون براند (به این شکل بیرون راندنِ گروهی از جرگه دانایان همیشه در تاریخ فرهنگی ما بوده است و به نوعی مشکلی همیشگی است). آنطور که از بررسی اولیه بر می‌آید (از طریق یک تحقیق شهودی) از مجموع ۴۹۵ غزل منسوب به حافظ ۳۶ غزل قسمت مهمی از موضوعشان مربوط به تنش میان دو گروه زاهد و عارف است و تعداد تقریبی ۶۰ غزل اشاره‌ای صریح به این تعارض داشته‌اند. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که تعارض بین اهل دل و اهل ظاهر تعارضی جدی و مهم بوده است که در بیشتر عمر شاعر او را آزار می‌داده به شکلی که در مواردی لحن شاعر در نقد زاهدان و به گمان خودش ریاکاران بسیار صریح و شدید است[2].

از پخش بودن شماره غزل‌ها چه در غزل‌هایی که موضوع اصلیشان تنش بین زاهد و عارف است و چه غزل‌هایی که در آن‌ها تنها اشاره‌ای به این تعارض شده است در می‌یابیم که این تنش و تعارض همیشگی بوده و در طول عمر، شاعر همیشه با این موضوع درگیری داشته است. در واقع می‌توان گفت یکی از موتیف‌های اصلی شعر حافظ همین تعارض بین زاهد، محتسب، خرقه پوش، صوفی صومعه نشین، واعظ، شیخ منبر نشین، کوته آستینان، مدرسه، مال وقف خور، مفتی، پیران جاهل، شیخان گمراه، اهل

1- Bertolacci, 2015

۲- شماره غزل‌هایی که در آنها حافظ به تنش موجود بین عرفان و کلام اشاره کرده است، در کل ۶۱ غزل.
۲، ۷، ۸، ۹، ۱۰، ۱۷، ۲۲، ۲۶، ۴۱، ۴۴، ۸۴، ۱۰۱، ۱۲۵، ۱۳۰، ۱۵۲، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۷۰، ۱۸۲، ۱۸۸، ۲۰۰، ۲۰۱، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۲۰، ۲۲۴، ۲۴۲، ۲۴۴، ۲۴۶، ۲۵۴، ۲۵۹، ۲۷۱، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۸۵، ۲۹۷، ۳۰۷، ۳۲۷، ۳۳۵، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۳، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۶۲، ۳۶۷، ۳۷۰، ۳۷۴، ۳۹۷، ۴۰۷، ۴۱۸، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۷، ۴۴۰، ۴۴۶، ۴۷۱، ۴۸۵، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۲
شماره غزل‌هایی که قسمت بیشتر موضوع غزل تنش بین عرفا و زاهدان است، در کل ۳۶ غزل.
۲۰، ۴۸، ۶۵، ۷۱، ۸۰، ۱۳۳، ۱۷۸، ۱۹۳، ۱۹۹، ۲۰۲، ۲۲۸، ۲۸۳، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۷، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۵، ۳۸۶، ۴۰۰، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۱۷، ۴۲۲، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۴۷، ۴۴۶، ۴۶۷، ۴۷۳، ۴۸۳

عقل، فقیه، عابد، زاهد ظاهر پرست، مدعی و ناصح از یک طرف با درویش، مرغ زیرک، رند، اهل دل، دردکشان و خرابات نشینان از طرف دیگر بوده است.

چند نمونه از شعر حافظ

- پیش زاهد از رندی دم مزن که نتوان گفت/ با طبیب نامحرم حال درد پنهانی
- خدا از خرقه بیزار است صدبار/ که صد بت باشدش در آستین
- ما را به رندی افسانه کردند/ پیران جاهل شیخان گمراه
- آتش زهد ریا خرمن دین خواهد سوخت/ حافظ این خرقه پشمینه بینداز و برو

وجود این تعارض و تنش قبلا هم در تحقیقاتی دیده شده است اما مسأله بر سر نحوه نگاه به این تعارض است. این تعارض مسألهای کاملا فرهنگی و خاص شرایط اجتماعی و سیاسی ایران است اما به عنوان مثال نبی لو [1]این مسأله را مسألهای انسانی و جهانشمول دیده است و از این طریق سعی کرده از تفسیر متن حافظ به صورت فرهنگی و اجتماعی فاصله بگیرد «در هر حال حافظ انسانها را به دو دسته تقسیم میکند؛ آنان که در نظر او مثبت هستند، اگر چه نمود اجتماعی مثبتی نداشته باشند و آنان که منفی هستند، اگر چه نمود اجتماعی و ظاهری موجه داشته باشند».گذشتن از این تعارض مبنایی در فرهنگ ایرانی و فاصله گرفتن از متن در تفسیر به نفع تفسیرهای کلی با واقع گرایی منافات دارد و مشکل را فرافکنی میکند. از سوی دیگر آنچه متن اشعار حافظ نشان میدهد به هیچ روی خردستیزی و مقابله با فلسفه و حکمت فلسفی و یا ذم عقل نیست و اینچنین تفسیری دوباره دوری گزیدن از متن و مولفههای فرهنگی و بینامتنی اشعار است[2]. حافظ با کسانی که وی و افراد شبیه او را سرکوب و تختئه میکنند مخالفت دارد و این افراد در اکثر موارد متعلق به گروهی هستند که عقل، فلسفه و یا خردگرایی را نمایندگی میکنند.

یافتن نمونهها یا مصادیق این تنش در میان شاعران دیگر نیز کار مشکلی نیست اما خود نیازمند تحقیقات روشمند و مفصل دیگری است که در اینجا به ذکر چند نمونه اکتفا میشود:

چند نمونه از غزلیات سعدی

- زهد پیدا کفر پنهان بود چندین روزگار/ پرده از سر برگرفتیم آن همه تزویر را
- عاشقان دین و دنیا باز را خاصیتیست/ کان نباشد زاهدان مال و جاهاندوز را
- لاابالی چه کند دفتر دانایی را/ طاقت وعظ نباشد سر سودایی را
- دمادم درکش ای سعدی شراب صرف و دم در کش/ که با مستان مجلس در نگیرد زهد و پرهیزت

در کلام مولوی این تنش بیشتر حالت تقابل درونی و بیرونی پیدا میکند. یعنی همین تنش به نوعی انتزاعیتر شده است اما همچنان به جای خود باقی است.

- گفتست مصطفی که از زن مشورت مگیر/ این نفس ما زنست اگرچه زاهده است
- ذوق تو زاهدی کشد جام تو عارفی کشد
- نفس اگر چه زاهد شد او راست نخواهد شد/ گر راستی خواهی آن سرو چمن دارد

۵- زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی

در این بخش نهایی باید سه موضوع را دنبال کنیم. اول اهمیت زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی، دوم نظریات پیشین و سوم نحوه صورت بندی مسأله با توجه به تنش میان رویکرد عرفانی و کلامی که در بالا بحث شد.

زیبایی‌شناسی در فلسفه اسلامی مهم است زیرا «بسیاری از مسائل دینی در مقابل فلسفه از حیطه زیبایی‌شناسی برمی‌خیزد»[3] در واقع زیبایی‌شناسی نه حوزهای کاملا دینی است و نه کاملا فلسفی بلکه میتواند در بستری که هر دو فراهم میکنند حرکت داشته باشد و به صورت مستقیم با مخاطب از هر گروه جامعه ارتباط برقرار کند. همچنین زیبایی‌شناسی و نظریاتی که در آن شکل میگیرد مسئول درک ما از میراث فرهنگی هنری و ملی به جای مانده است و در صورتی که ما به فهمی عمیق و صحیح از آن برسیم نه تنها گذشته تاریخی بلکه محصولات هنری امروزه را بهتر فهم کرده و یا شکل میدهیم.

نکته قابل توجه که معمولا مغفول میماند این است که نقطه شروع فلسفه زیبایی‌شناسی در شعر و شاعری بوده است. در ابتدا فلسفه اسلامی تحت تاثیر افکار ارسطو بیشتر با مباحث مربوط به شعر مشغول بوده است. به قول لیمن [4]«یکی از جنبههای جالب

۱- نبی لو،۱۳۹۲

۲- به عنوان نمونه رجوع شود به حدیدی و موسوی زاده، ۱۳۹۰

3 (Leaman, 2015)
4 (Leaman, 2015)

فلسفه اسلامی این است که با شعر به شکل یک فرم منطقی برخورد می‌کرد با وجود اینکه {فرم منطقی} ارزش نمایشی[1] پایین دارد و پیوستار [2] فرم منطقی در پس پشت تمام اعمال و زبان ما قرار گرفته است». یعنی به صورت عمده فلسفه زیبایی‌شناسی ما متوجه سابقه ادبی و زبانی است تا متوجه سابقه تصویری و تجسمی. اما این موضوع در اکثر تحقیقات در مورد زیبایی‌شناسی مورد توجه قرار نمی‌گیرد. محققین معاصر به جای توجه به ریشه ادبی و کلامی زیبایی‌شناسی ایرانی توجه خود را متوجه یافتن مترادف‌های واژه هنر، زیبایی و از این قبیل کرده‌اند و در نتیجه به جای اینکه نقطه شروع مسأله زیبایی‌شناسی را در شعر و شاعری بیابند در متون عرفانی و رویکرد عرفانی به عالم یافته‌اند. البته مطمئنا تنش بین رویکرد عرفانی و کلامی در این میان بدون تاثیر نبوده است. بیشتر محققین حیطه زیبایی‌شناسی خود رویکردهای آشکار و یا پنهان عرفانی دارند و یا حداقل با این رویکرد بیشتر همدلی می‌کنند تا با رویکرد کلامی. بنابراین به وضوح این نکته را از نظر دور می‌دارند که حیطه زیبایی‌شناسی و هنر حیطه کاملا سوبژکتیو است در صورتی که رویکرد متون عرفانی کاملا وجودگرایانه و متوجه خلقت در کل هستی است مبنی بر این که هر چه خداوند خلق کرده زیبا است. شاید یافتن زیبایی‌شناسی ایرانی در متون عرفانی، محققینِ این حیطه را راضی کند اما مطمئنا پاسخ‌های مناسبی برای دغدغه‌های هنرمندان امروزی فراهم نمی‌کند و همچنین این نظریه قدرت توصیفی بسیار پایینی در تفسیر و تحلیل میراث فرهنگی هنری در اختیار ما قرار می‌دهد.

مسأله مهم دیگری که معمولا مورد غفلت قرار می‌گیرد این است که برداشت امروزه از هنر بیشتر تصویری است تا کلامی. در بیشتر دانشگاه‌ها دانشکده ادبیات از دانشکده هنر یا هنرهای تجسمی مجزا شده است. خود واژه هنرهای تجسمی تاکیدی بر این مدعا است که ادبیات از حیطه هنرهای تجسمی جدا فهم می‌شود. این در صورتی است که ادبیات و گفتمان عرفانی بیشتر تاکید خود را بر کلام و آفرینش کلامی قرار داده است.

از این رو به جاست که تحقیقات در زمینه زیبایی‌شناسی از حالت تجویزی و قدسی کردن موضوع خارج شود و حالت واقع گرایانه، توصیفی و تحلیلی به خود بگیرد. همچنین جدایی که بین ادبیات و هنرهای تجسمی در دوران مدرن رخ داده است را مد نظر آورد. اما کمتر تحقیقی همه جانبه، واقع گرایانه و توصیفی به موضوع پرداخته است. در اکثر موارد تحقیقات تجویزی و یک سویه می‌شوند و در نتیجه سعی می‌کنند یک باور دینی یا نظریه غربی را به ناسازی بار میراث فرهنگی هنری کنند. به عنوان مثال گنزالس در کتابی به نام «زیبایی و اسلام، زیبایی‌شناسی در هنر و معماری اسلامی» سعی کرده است مبانی نظری زیبایی‌شناسی را در افکار و سنن اسلامی بیابد. او سعی کرده با زیبایی‌شناسی پدیدارشناسانه نشان دهد چطور هنر و زیبایی در اسلام توجیه می‌شود. در مقدمه کتاب آمده است که «زیبایی‌شناسی، به خصوص زیبایی‌شناسی پدیدارشناسانه، حیطه خاص و جدیدی را شکل می‌دهد گرچه هنوز این حیطه در مطالعات اسلامی وارد نشده است. با وجود این که این نوع زیبایی‌شناسی کاملا با آثار تحلیلی معاصر در هنر و تئوری هنر خو گرفته است»[3].در ادامه گنزالس به تعارضی بر می‌خورد. او اذعان می‌کند که پدیدارشناسی سنتی غربی است که مناسب برای نظم فرهنگی اسلام نیست. اما معتقد است نباید به این نتیجه رسید که زیبایی‌شناسی در اسلام وجود نداشته است در عوض کتابی را مثال می‌زند نوشته ویلچز که خلاصه کننده تاریخچه زیبایی‌شناسی عربی و در برگیرنده افکار دوران کلاسیک عرب است. سپس به صورت ضمنی بیان می‌کند که این کتاب هم برخلاف نامش رویکردی تاریخی، اجتماعی و توصیفی دارد و بنابراین محققان حوزه زیبایی‌شناسی اسلامی باید در جستجوی مبانی نظری باشند «محققان اندکی سعی کرده‌اند زیبایی‌شناسی را از باب نظری و روش‌شناسانه دنبال کنند تا به فهمی نظری و صورت‌بندی شده از آثار هنری (اسلامی) برسند».[4]

متون امروزی که سعی می‌کنند در مبانی زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی تحقیق کنند اغلب بدون در نظر گرفتن تعارضی که در بالا ذکر شد با شتاب‌زدگی این اصول و مبانی را در عرفان اسلامی می‌یابند و به ساده‌ترین روش ممکن یعنی جستجوی کلمات «زیبایی»، «هنر» یا «صنع» در متون گذشته متوسل می‌شوند. به عبارت دیگر امروزه نیز همان تعارض تاریخی حضور دارد و در اکثر موارد یکی به نفع دیگری کنار گذاشته می‌شود. در صورتی که هر جستجوی واقع‌گرایانه‌ای برای مبانی و اصول زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی باید تنش ذاتی و تاریخی عرفان و کلام را در نظر بگیرد و بپذیرد که فرهنگ ایرانی اسلامی یک کل متحد با دیالکتیکی درونی بین عرفان و کلام است. این نکته به ما کمک می‌کند تا به شکلی همه جانبه و وسیع به موضوع بنگریم.

در حقیقت تنش عرفان و کلام در ذات تحقیقات زیبایی‌شناسی پنهان مانده است و کمتر به آن اشاره می‌شود. معمولا متونی که رویکرد عرفانی دارند مسأله زیبایی و هنر ایرانی را به عرفان و مفاهیم پیچیده و غامض آن مرتبط می‌کنند که برای هنرمند، مخاطب و حتی کسانی که این برداشت را دارند قابل اجرا، فهم و تحلیل نیست. کسانی که رویکرد کلامی دارند هنر و زیبایی را به محدوده تنگ الگوها و ساختارهای اسلیمی‌گون همچون خطاطی محدود می‌کنند به شکلی که این گونه هنر به هیچ وجه تن به برداشت‌های متفاوت نمی‌دهد و معنی ابداع در هنر را زیر سوال می‌برد.

بی‌شک زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی پایی در ظهور و پایی در عروج نهانی دارد. قسمت مهمی از زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی از شعر گرفته شده و در «علم بدیع» پرورده و بارور شده است. در علم بدیع بسیاری از صنایع لفظی و معنوی به شکل مفصل و با اصطلاح‌شناسی مشخص به توضیح و توصیف زیبایی و هنر پرداخته و شامل پیشرفت‌ها و عقب ماندگی‌های خاصی است. از سوی

1 Demonstrative value
2 Continuum
3 (Gonzales, 2001)
4 Ibid

دیگر قسمت دیگری از زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی برانگیخته شده و الهام گرفته از مفاهیم عرفانی و سلوکی است. به شکلی که می‌توان از اصطلاحات عرفانی تنها برای تفسیر آن‌ها و ایجاد جهان‌های تفسیری موازی اثر با توجه به قراین متنی استفاده کرد. (حیدری، ۱۳۹۸)

نتیجه گیری

زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی یک ضرورت مهم است که دو کارکرد اساسی دارد. اول اینکه به فهم میراث تاریخی، فرهنگی و هنری ما کمک می‌کند. دوم اینکه دغدغه‌های امروزی هنرمندان را در ارتباط با فهم هویت تاریخی و هنری خودشان پاسخ می‌دهد. البته باید توجه داشت که منظور از زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی این نیست که ما به دنبال فلسفه هنری هستیم به غیر از فلسفه هنر معمول و مرسوم دنیا که فیلسوفانی همچون افلاطون، ارسطو، کانت، هگل و از این دست پایه گذاری کرده‌اند، بلکه به این معنی است که در صدد آن هستیم تا درک تاریخی خود را از هنر متوجه شویم و به دغدغه‌های هویتی خود پاسخ دهیم و در واقع به نوعی افق فکری گذشته و حال خویش را دریابیم و گسترش دهیم. دو کارکرد اساسی زیبایی‌شناسی یعنی به دست آوردن فهم تاریخی از خود و پاسخ به دغدغه‌های امروزی هنری، از یک سو مستلزم شناخت و واکاوی تنش میان رویکرد عرفانی و کلامی و از سوی دیگر یافتن رویکردی واقع‌گرایانه و همدلانه با تاریخِ این تنش به منظور درک کنونی از موقعیت هنر در جامعه است. بنابراین هر تلاشی که زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی را با تئوری‌های غربی مرتبط کند و مترادف‌های فرضی بسازد اساس و بنیاد این زیبایی‌شناسی را ادراک نکرده است و همچنین هر نوع تحقیق که زیبایی‌شناسی را به عرفان و مباحث عرفانی کاهش دهد از واقع گرایی به دور است و به ناچار نیاز دارد به جای توصیف، به تجویز یک سری بایدها و نبایدها روی بیاورد. واقع گرایی در زیبایی‌شناسی به این معنا است که با تنش ذاتی عرفان و کلام همدل شویم و میراث فرهنگی خود را در این بستر دیالکتیکی ببینیم و به عنوان مثال به جای بار کردن معانی قدسی بر مصادیق هنری فرهنگی ایرانی این مصادیق را در دیالوگ بین این دو رویکرد، مناسبات قدرت و صاحبان نفوذ سجستجو کنیم.

منابع

۱. حدیدی، خلیل؛ موسی زاده، محمد علی، (۱۳۹۰)، «جلوه‌های خرد ستیزی در شعر حافظ»، زبان و ادب فارسی نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال ۵۴، صص ۵۳-۸۸

۲. قیومی بیدهندی، مهرداد، (۱۳۸۹)، « بازنگری در رابطه میان عرفان اسلامی بر مبنای شواهد تاریخی»، تاریخ و تمدن اسلامی، سال ششم، شماره دوازده، صص ۱۷۵-۱۸۹

۳. نبی لو، علیرضا، (۱۳۹۲)، «بررسی تقابل‌های دوگانه در غزل‌های حافظ»، فصلنامه زبان ادبیات فارسی، سال ۲۱، شماره ۷۴، صص ۶۹-۹۱

۴. حیدری، مجید، ۱۳۹۸، «نقش «علم بدیع» در زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی»، مجله شناخت، شماره ۸۴

5. Audi, Robert. Ed. (1955, 1999). The Cambridge Dictionary of Philosophy, second edition, Cambridge University Press.
6. Avicenna. (2009). The Metaphysics of Healing, Translated by Jon McGinnis, Birgham Young University Press.
7. Bertolacci, Amos. (2015). Arabic and Islamic Metaphysics, Edited by Edward N. Zalta, Stanford Encyclopedia of Philosophy.
8. Bowie, Andrew. (2003). Aesthetics and Subjectivity: from Kant to Nietzche, Manchester Univeristy Press.
9. Descartes, Rene. (2010, 2015). Meditations of First Philosophy, Translated by Jonathan Bennett.
10. Heidari, Majid.(2016). The Plight of Aesthetics in Iran, Contemporary Aesthetics, Vol.14.
11. Nasr, Seyed Hossein. (2006). Sprituality and Science, The Essential Sophia, World Wisdom Inc.
12. Leaman, Oliver. (2015). Islamic Philosophy, Edited by E. Craig, Routledge Encyclopedia of Philosophy.
13. Orme-johnson, M. (2008). Finding connections Between Religion and Science, MQP in Religeon.
14. Philiph C. Z. ed. (2005). Religeon and Science, Oxford University Press.
15. Proctor, James. (2005). In Science, Religeon and the Human Experience, Edited by James Proctor, Oxford University Press.
16. Rorty, Richard. (2015). The Compatibility of Religeon and Science, https://www.youtube.com/watch?v=fn2F2BWLZ0Q , retrieven in May 2015

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۱

گونه‌شناسی تزیینات کاشی‌کاری مسجد-مدرسه امامیه اصفهان با تاکید بر ویژگی‌های ساختاری

اعظم بهلول[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۵/۰۷
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۱۷
کد مقاله: ۴۵۲۸۵

چکـیده

معماری دوره ایلخانی دارای آثاری باشکوه مزین به انواع تزیینات معماری است. مسجد – مدرسه امامیه اصفهان از جمله بناهای این دوره است که از نظر ساختار و تزیینات معماری حائز اهمیت است. شاخص‌ترین آرایه‌های معماری به‌کاررفته در این بنا، تزیینات کاشی‌کاری و کتیبه‌نگاری‌های زیبای آن است. بنابراین هدف از پژوهش حاضر بازشناسی مختصر مسجد–مدرسه امامیه و طبقه‌بندی و گونه‌شناسی ساختار ظاهری و مضامین تزیینات کاشی‌کاری بنای مذکور هست. پرسش اصلی این است که: بر اساس معیارهای ترسیم‌شده در پژوهش، تزیینات کاشی‌کاری مدرسه امامیه از منظر ساختار و مضامین دربرگیرنده چه گونه‌هایی است و ویژگی‌های شاخص آن‌ها چه می‌باشد؟ روش پژوهش توصیفی- تحلیلی و تحلیل یافته‌ها، کیفی است. نتایج حاصل از بررسی‌ها مؤید آن است که تزیینات کاشی‌کاری مسجد- مدرسه امامیه با استفاده از انواع تکنیک‌های کاشی معرق، معقلی و هفت‌رنگ اجرا شده‌اند و از نظر نقش شامل نقوش هندسی، گردان(ختایی و اسلیمی) و کتیبه‌ها می‌شوند؛ این کتیبه‌ها مزین به خطوط ثلث، کوفی تزیینی و کوفی بنایی و شامل مضامین قرآنی، احادیث، اسماء و صفات الهی و اسامی خلفای اهل تسنن و ائمه اطهار است.

واژگـان کلـیدی: تزیینات معماری، کاشی‌کاری، مسجد–مدرسه امامیه، دوره ایلخانی

۱- مربی،دانشگاه شهرکرد، دانشکده هنر. *maryambohlool2004@gmail.com*

۱- مقدمه

تزیین در فرهنگ لغات به معنای «آراستن» و «آرایش کردن» آمده است(دهخدا،۱۳۷۳: ج۳، ۴۲). در هنر و معماری ایرانی تزیین، از ارکان محسوب شده و ریشه در باورهای مذهبی و فرهنگی ایرانیان دارد و بیانگر راز و رمزهای نهفته در آن‌ها است. این امر موجب شده تا تزیینات در اشکال متنوع و در شاخه‌های مختلف از هنر ایران نمود پیدا کند.[۱] در این بین هنر و معماری به لحاظ ظرافت و بهره‌مندی از انواع آرایه‌ها و تزیینات متنوع چون کاشی‌کاری قابل توجه و حایز اهمیت است. کاشی‌کاری از شیوه‌های دلپذیر در تزیین معماری در تمام سرزمین‌های اسلامی به ویژه ایران است که از بخش‌های کوچک رنگی در نماهای آجری آغاز و در قرون هشتم و هفتم هجری قمری به پوشش کامل در آثار انجامید(کیانی، ۱۳۷۶: ۳۵).

مغولان پس از یورش وحشیانه به ایران(۶۱۶ه.ق) مسبب ویرانی‌های بسیار شدند؛ لیکن در اثر رویارویی با فرهنگ غنی و اصیل ایرانی، در آن مستحیل شده و با یاری گرفتن از ذوق و دانش وزراء و اندیشمندان هنرمند ایرانی، توانستند جیاتی دوباره به فرهنگ و هنر فاخر این سرزمین بخشند؛ به نحوی که در معماری ایران پس از اسلام، معماری و آثار بر جای مانده از دوره مغول مرحله‌ایی از تاریخ پیوسته معماری ایران است که از شیوه معماری سلجوقی اقتباس شده است. در معماری دوره ایلخانی همانند دوره سلجوقی، علاقه و توجه به ساخت فضاهای دینی چون مساجد، مدارس و زیارتگاها و مقابر دیده می‌شود(ویلبر،۱۳۶۵:۲۳). این بناها مزین به انواع تزیینات معماری از جمله کاشی‌کاری هستند که به زیباترین شکل اجرا شده است.

مسجد- مدریه امامیه اصفهان یکی از بناهای علمی- مذهبی دوره ایلخانی است که بین سالهای ۷۲۰ تا ۷۴۰ه.ق احداث شده (گدار، ۱۳۷۵: ۴۳۹) و تزیینات کاشی‌کاری عمده تزیینات به کار رفته در بنای مذکور است. متاسفانه مسجد- مدرسه امامیه و تزیینات کاشی‌کاری آن در برهه‌ایی از تاریخ عمر خود، به علت رها و متروکه شدن، دچار آسیب‌های متعددی شده؛ به گونه‌ایی که حتی محراب زیبای کاشی‌کاری شده آن، سرقت و اکنون در موزه متروپلیتن قرار دارد. بنابراین با ذکر این مقدمه، بررسی و تحلیل این بنا با رویکردی مستند نگارانه به جهت حفظ و نگهداری ضرورت و اهمیت دارد. بر این اساس هدف از پژوهش حاضر معرفی و طبقه بندی، و گونه شناسی تزیینات کاشی‌کاری مسجد- مدرسه امامیه اصفهان است و در راستای پاسخ گویی به سئوال زیر صورت گرفته است: تزیینات کاشی‌کاری مسجد- مدرسه امامیه اصفهان از منظر ساختار و مضامین در برگیرنده چه گونه‌هایی است و ویژه‌گی های شاخص آن‌ها چه می‌باشند؟

۲- پیشینه پژوهش

مدارس و مسجد- مدرسه‌ها به عنوان مراکز علمی- مذهبی از جایگاه ویژه‌ایی در معماری اسلامی برخوردارند و توسط برحی از پژوهشگران حوزه معماری اسلامی مورد بررسی قرار گرفته اند. حسین سلطان زاده (۱۳۶۴) در کتاب تاریخ مدارس ایران از عهد باستان تا تاسیس دالفنون، هلن براند[۲](۱۳۹۰) در کتاب معماری اسلامی، کریم پیرنیا (۱۳۷۱) در کتاب معماری ایران و کاظم ملازاده (۱۳۹۱) در کتاب مدارس و بناهای مذهبی؛ همگی به معرفی و ارائه توصیفی کلی از مدارس و فضاهای آموزشی در حیطه معماری اسلامی پرداخته‌اندکه در جای خود ارزنده است؛ اما در رابطه با مسجد- مدرسه امامیه اصفهان، در دوره ایلخانی تنها، محمد حسین ایران نژاد (۱۳۸۱) در مقاله‌ایی با عنوان« مسجد- مدرسه امامیه اصفهان» به معرفی کلی بنا و تزیینات آن پرداخته است. بنابراین با توجه به اهمیت بناهای علمی- مذهبی در معماری اسلامی ایران و جایگاه شاخص آن‌ها؛ مطالعه و تحلیل در این مورد ضروری و دارای اهمیت است. لذا نظر به این که تاکنون پژوهشی همه جانبه در خصوص گونه‌شناسی و دسته بندی تزیینات کاشی‌کاری مسجد- مدرسه امامیه اصفهان در دوره ایلخانی صورت نگرفته است؛ در این پژوهش کوشیده شده تا گامی در این راستا برداشته شود.

۳- روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی- تحلیلی صورت گرفته است. رویکرد منتخب؛ طبقه‌بندی و گونه‌شناسی است. مراد از گونه‌شناسی در این پژوهش، شناخت و دسته بندی منسجم تزیینات کاشی‌کاری مسجد- مدرسه امامیه اصفهان بر مبنای معیارهای ترسیم شده در پژوهش است. گردآوری داده‌ها در بخش نظری با استفاده از منابع مکتوب، اسناد کتابخانه‌ایی و پایگاههای اطلاع‌رسانی مجازی معتبر می‌باشد و بررسی ویژگی‌های تزیینات کاشی‌کاری بنا به شیوه میدانی بوده است.

۴- معرفی اجمالی مسجد-مدرسه امامیه اصفهان

مسجد-مدرسه امامیه یکی از مدارس فاخر و زیبای دوره ایلخانی در شهر اصفهان است که در محدوده تاریخی میدان عتیق اصفهان، در نزدیکی بازار و مسجد جامع شهر و در مجاورت مقبره «بابا قاسم[۳]» احداث شده است. این مدرسه با نام‌های«امامی» و

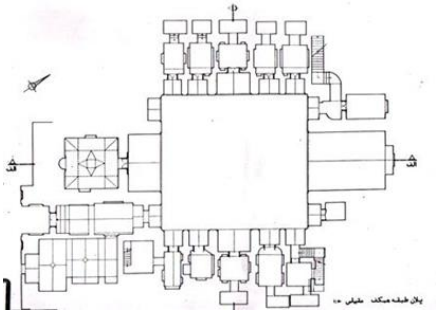
«بابا قاسم» هم خوانده می‌شود و در زبان عام مشهور است که محل تدریس، بابا قاسم عارف قرن هفتم هجری قمری بوده و فردی به نام «سلیمان ابی الحسن طالوت دامغانی»، این بنا را برای استاد خود «بابا قاسم» ساخته است(نیکزاد،۱۳۳۸: ۳۳).

در خصوص تاریخ احداث مدرسه امامیه، اختلاف نظر وجود دارد به نحوی که در فهرست آثار تاریخی ایران این بنا به شماره ۱۱۴ و سال احداث آن ۷۴۵ ه.ق ثبت شده است(مهران، ۱۳۵۲: ۳۱۲). مری کرین[۴] هم تاریخ احداث این مکان را ۷۵۵ ه.ق دانسته است(ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۹۷). علت این اختلاف تاریخ، به جهت ساییده شدن رقم دهگان کتیبه تاریخ احداث بنا است؛ اما آندره گدار[۵] پس از بررسی‌های بسیار در این خصوص، تاریخ احداث مدرسه امامیه را بین سالهای ۷۲۰ ه.ق تا ۷۴۰ ه.ق بیان می‌کند(گدار، ۱۳۷۵: ۴۳۹).

ورودی مسجد- مدرسه امامیه دالانی است که از در مدرسه در بخش جنوبی آغاز و به حیاط مدرسه منتهی می‌شود. بنای مذکور به لحاظ ساختار معماری، طرحی چهار ایوانی دارد (تصاویر- ۲و۱) که ایوان‌های شمالی و جنوبی کامل‌تر از دو ایوان دیگر(غربی و شرقی) است. ایوان جنوبی بنا به یک شبستان گنبد دار ختم می‌شود که تمام خصوصیات یک مسجد را دارا است و به همین جهت عنوان مسجد- مدرسه به این بنا اطلاق شده است. این شبستان دارای یک محراب نفیس کاشی‌کاری بوده است که اکنون در موزه متروپلیتن[۶] نیویورک قرار دارد(ویلبر، ۱۳۶۵: ۱۹۷). (تصاویر- ۴و ۳) این بنا در دو طبقه ساخته شده است و حجره‌های[۷] فوقانی و تحتانی دور تا دور مدرسه را فرا گرفته‌اند که تعداد آن‌ها ۲۳ عدد است(رفیعی مهرآباد، ۱۳۵۲: ۴۰۳).

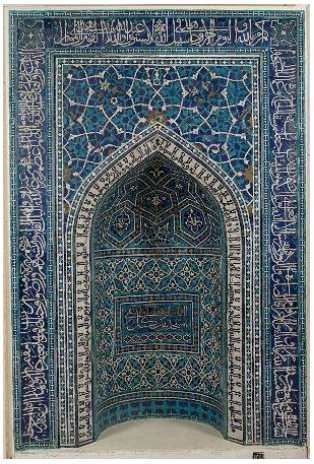
۵- طبقه بندی و گونه‌شناسی تزیینات کاشی‌کاری مسجد- مدرسه امامیه

ماهیت و زیبایی تزیینات کاشی‌کاری هر بنا به معیارهای گوناگونی چون متن و محتوا، نوع نقش و خطوط، ترکیب و تناسب، نوع کاشی و اجرای دقیق تزیینات بستگی دارد. مسجد- مدرسه امامیه دارای انواع تزیینات کاشی‌کاری است که عمده آن‌ها بین سالهای ۷۵۵ ه.ق تا ۷۵۸ ه.ق در زمان آل مظفر، همزمان با ساختمان صفه عمر در مسجد جامع اصفهان انجام شده است(گدار، ۱۳۷۵: ۴۳۹). در پژوهش حاضر با توجه به ابعاد ساختار تزیینات کاشی‌کاری مدرسه امامیه، این تزیینات بر اساس معیارها و شاخصه‌های فوق مورد بررسی و گونه‌شناسی قرار گرفته است.



تصویر ۱- پلان مسجد- مدرسه امامیه (کتابخانه میراث فرهنگی اصفهان)

تصویر ۲- نمای حیاط و ایوانهای مسجد امامیه، (نگارنده)



تصویر ۳- محراب کاشی‌کاری مسجد- مدرسه امامیه، موزه وپلین متروپلیتن نیویورک، (URL:1)

تصویر ۴- نمای زیر گنبد مسجد- مدرسه امامیه، صلع جنوبی، (نگارنده)

۵-۱- طبقه‌بندی و گونه‌شناسی بر اساس تکنیک و رنگ کاشی

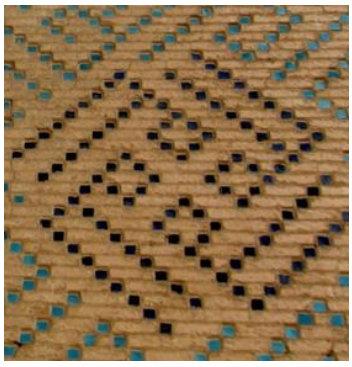
کاشی‌کاری از شیوه‌های رایج تزیین در معماری، در اغلب دوره‌های تاریخی ایران است که بسته به موقعیت و مصالح دارای تکنیک‌های متنوعی است. در بنای مسجد- مدرسه امامیه با توجه به وسعت و زمانهای بازسازی تزیین بنا شامل: کاشی معقلی، کاشی معرق و هفت رنگ می‌شود. (تصاویر ۵، ۶ ، ۷ و ۸) حجم وسیعی از این تزیینات به شیوه معرق، کاشی‌کاری شده است.(جدول ۱)

در تزیینات کاشی‌کاری مدرسه امامیه، سه رنگ لاجورد، فیروزه ایی و سفید در کنار رنگ آجری بنا بیشترین حضور را دارندکه معمولا رنگ تیره لاجورد، به عنوان زمینه و دورنگ سفید و فیروزه‌ایی به صورت متن و نوسته‌ها استفاده شده و این تضاد رنگی موجب جذابیت و هماهنگی تزیینات شده است. علاوه بر رنگ‌های مذکور، رنگ‌های سبز، اکر و قهوه‌ایی تیره متمایل به مشکی هم در این کاشیکاری‌ها دیده می‌شود که بیشتر در کاشی‌ها با نقوش هندسی استفاده شده‌اند.

تصویر ۵- کاشی معرق، نقش اسلیمی، راهرو ورودی مسجد- مدرسه مدرسه امامیه، نگارنده

تصویر ۶- کاشی هفت رنگ، نقوش ختایی، ایوان جنوب قی، شرقی مسجد- مدرسه امامیه، نگارنده

تصویر ۷- کاشی معقلی با خط بنایی، کاشی، ایوان جنوب شرقی مسجد- مدرسه امامیه، (نگارنده)



تصویر ۸- کاشی معقلی با خط بنایی، تلفیق آجر و کاشی،ایوان ایوان شمالی مسجد- مدرسه امامیه، (نگارنده)

۵-۲- طبقه‌بندی و گونه‌شناسی بر اساس نوع نقش

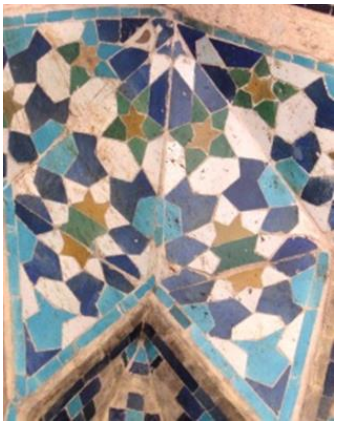
نقش‌مایه‌های ایرانی بسیار متنوع هستند و معمولا، با الهام از منابع گوناگون پدیدار شده‌اند. این نقوش را می‌توان بر مبنای منبع الهام و موضوع، در گروه‌های هندسی، گیاهی(گردان)، انسانی، حیوانی و کتیبه نگاری(خط) تقسیم بندی نمود(ندیم، ۱۳۸۶: ۱۶) این نقوش در کاشیکاری‌های مسجد-مدرسه امامیه شامل نقش‌مایه‌های هندسی، گیاهی (ختایی و اسلیمی) و کتیبه‌نگاری می‌شود.

جدول ۱- گونه‌شناسی و طبقه‌بندی تزیینات کاشی‌کاری بر اساس تکنیک و رنگ کاشی (ماخذ: نگارنده، ۱۳۹۹)

تکنیک کاشی	محل قرارگرفتن در بنا	نمونه تصویر	رنگ غالب	ویژگی ساختاری
کاشی معقلی	ایوان شمال غربی بنا		لاجورد فیروزه‌ای آجری	تلفیق کاشی و آجر، نقوش کتیبه‌ای در کادرهای هندسی و چلیپا و رنگ‌های محدود
کاشی معرق	ایوان جنوب غربی بنا		لاجورد فیروزه‌ای آجری	اجرای نقوش ساده و خلاصه شده و کتیبه نویسی، بهره‌گیری از رنگهای تیره و روشن
کاشی هفت رنگ	ایوان شمال غربی بنا		لاجورد سفید زرد	نقوش پر کار و کتیبه نویسی، بهره گیری از رنگهای تیره و روشن

۵-۲-۱- نقوش هندسی

در ساخت بناها، بهره‌گیری از قواعد هندسی، از عوامل تاثیرگذار در ایجاد وحدت بین فضای معماری و تزیینات به کار رفته آن به شمار می‌آید. این امر در نقوش تزیینات کاشی‌کاری مسجد- مدرسه امامیه هم قابل مشاهده است. این دسته از نقوش در قالب چند وجهی‌های منتظم لوزی، مربع و مستطیل شکل و گره‌های هندسی که شبکه‌ایی از آمیزش چند وجهی های منتظم و غیر منتظم است، با استفاده از کاشی یا ترکیب کاشی با آجر، در این بنا به اجرا درآمده‌اند. گره «تند ده» و گره «کند دو پنج» از جمله گره‌های هندسی است که در تزیینات کاشی‌کاری مسجد-مدرسه امامیه به وفور دیده می‌شود.(تصاویر- ۹ و ۱۰) (جدول ۲)



تصویر ۹- کاشی‌کاری با نقش هندسی گره تند ده، مسجد- مدرسه امامیه اصفهان، (نگارنده)

تصویر ۱۰- کاشی‌کاری با نقش هندسی گره کند دو پنج، مسجد-مدرسه امامیه اصفهان، (نگارنده)

۵-۲-۲- نقوش گیاهی

محدویت تصویرنگاری در دوره اسلامی، موجب توجه بیشتر هنرمندان به نقوش گیاهی شد؛ به نحوی که نقش‌مایه‌های گیاهی در دو گروه نقوش اسلیمی و نقوش ختایی، گسترده‌ترین نگاره‌های هنر ایران اسلامی شده و به عنوان عنصر تزیینی غالب، در

معماری اسلامی قلمداد می‌شوند(ندیم، ۱۳۸۶: ۱۷). نقوش گیاهی به کار رفته در مسجد–مدرسه امامیه شامل گردش‌های زیبا و درهم تنیده اسلیمی و حرکت‌های ختایی هستند که در پیشانی و طاق‌بندی ایوان‌ها و محراب زیبای بنا چشمنوازی می‌کنند(تصاویر ۵ و ۶) در این بین نقوش اسلیمی حضوری چشمگیرتر داشته و معمولا با رنگهای سفید و فیروزه‌ایی بر زمینه لاجورذ با لاجورد بر زمینه آجری خودنمایی می‌کنند (جدول ۲).

نکته قابل توجه این است که در جریان مرمت و بازسازی مسجد– مدرسه امامیه در دوره های بعد، در برخی از قسمت‌های بنا تزیینات کاشی‌کاری انجام شده؛ که به سبک و سیاق تزیینات کاشی‌کاری دوره ایلخانی نیست و بیشتر به تزیینات کاشی‌کاری دوره صفویه شباهت دارد. از جمله استفاده از تکنیک کاشی هفت رنگ و نقوش اسلیمی گلدار و گردش‌های زیبای ختایی با گل‌های شاه‌عباسی که در دوره صفویه رایج بوده و در این بنا در تزیین لچکی‌های پیشانی ایوانها مشاهده می‌شود. (تصویر ۶)

۵-۲-۳- نقوش کتیبه‌ایی

خوشنویسی از زیباترین و پر معناترین شاخه‌های هنر اسلامی است که می‌توان آن را مهم ترین صورت تجلی روح اسلامی به شمار آورد(شیمل، ۱۳۸۱: ۱۱). این هنر در دوران اسلامی در قالب کتیبه‌نگاری به منزله عنصری تزیینی با مفاهیمی ارزشمند در عرصه هنر و معماری متجلی گشت و توانست با ایفای نقشی تمثیل جایگزین صور و پیکره‌های به کار رفته در معماری سایر ادیان گردد(شایسته‌فر، ۱۳۹۲: ۲۴). کتیبه‌ها از کنار هم قرار گرفتن خط و نقش به دست می‌آیند که در ادوار مختلف اسلامی در قالب‌های گوناگون به نمایش در آمده‌اند؛ « مانند کتیبه‌های سرتاسری به صورت خوشنویسی، کتیبه‌های قابندی شده، کتیبه‌های تلفیقی با نقوش اسلیمی و هندسی و کتیبه‌های ساده با سطوح آجری و کاشی»(شایسته‌فر، ۱۳۸۰: ۷۰). در این پژوهش نقوش کتیبه‌ایی با توجه به ویژگی‌های آن‌ها از منظر نوع خط، فرم و مضامین و محتوا مورد بررسی قرار گرفته است.

۵-۳- طبقه بندی و گونه‌شناسی بر اساس نوع خط کتیبه‌ها

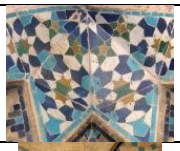
کتیبه‌های مسجد– مدرسه امامیه از لحاظ خط منتوع بوده و خطوط ثلث، کوفی تزیینی و کوفی بنایی در آن‌ها دیده می‌شود. حجم وسیعی از کتیبه‌های این بنا ثلث نویسی شده اند(تصویر ۱۱) که در برخی از آن‌ها خط کوفی تزیینی به تنهایی، یا به عنوان خط دوم در بالای خط ثلث، استفاده شده است. این نوع کتیبه‌ها را «زوجی» می‌نامند که در مدرسه امامیه، اغلب به شیوه کاشی معرق و در نمای خارجی و داخلی ایوانها به اجرا درآمده‌اند. نمونه این نوع کتیبه، کتیبه‌ایی است که تقریبا دور تا دور مدریه و ایوانهای چهارگانه آن را در برگرفته است. سطر بالابه خط کوفی، شامل سوره « دهر» است که از ضلع شرقی ایوان شمالی آغاز و پس از گردش به دور مدرسه، در ایوان بزرگ شرقی به پایان می‌رسد. سطر پایین کتیبه هم به خط ثلث است و شامل سوره « فتح» می شود(هنرفر، ۱۳۵۰: ۳۱۰) (تصویر ۱۲) (جدول ۲)

علاوه بر کتیبه‌های ثلث نویسی شده، بخش عمده‌ایی از کتیبه‌های مسجد– مدرسه امامیه با خط کوفی بنایی اجرا شده‌اند. کوفی بنایی، خطی با ساختار هندسی است که حروف و کلمات در کشیدگی و چرخش و اندازه، انعطاف پذیری زیادی دارند(مکی‌نژاد، ۱۳۸۶: ۸۸) و از نظر اجرا از جمله خطوط دشوار به شمار می‌آید. کتیبه‌های بنایی مدریه امامیه فراگیر بوده و در بخش‌های داخلی و نمای خارجی بنا، در کادرهای هندسی مربع، لوزی و شمسه، با دو شیوه اجرا شده‌اند؛ یکی به شیوه معرق با دو رنگ سفید و لاجورد(تصویر ۷) و دیگری با تکنیک معقلی و تلفیقی از کاشی‌های مربعی شکل تکرنگ(لاجورد یا فیروزه‌ایی) در بستری آجری.(تصویر ۸)(جدول ۲)

تصویر ۱۱- کتیبه کاشی‌کاری با خط ثلث، ایوان شمال شرقی مسجد- مدرسه امامیه اصفهان، (نگارنده)

تصویر ۱۲ کتیبه کاشی‌کاری زوجی، با خط ثلث در پایین و خط کوفی در بالا، ایوان شمالی مسجد- مدرسه امامیه اصفهان، (نگارنده)

جدول ۲- گونه شناسی و طبقه بندی تزیینات کاشی‌کاری بر اساس نوع نقش(ماخذ: نگارنده، ۱۳۹۹)

نوع نقش		نمونه تصویر	محل قرارگیری در بنا	نوع خط	ویژگی ساختاری
هندسی			ضلع شرقی بنا	–	نقش پرکار گره« تند ده» – رنگ بندی متنوع– پوشانندگی سطوح
گیاهی	اسلیمی		ایوان جنوبی بنا	–	تلفیق آجر با کاشی– گردشهای دقیق و منسجم– تضاد رنگی تیره و روشن نقوش
	ختایی		ضلع شرقی بنا	–	رنگ بندی متنوع– نقوش پرکار – پوشانندگی سطوح
کتیبه			ضلع شرقی بنا	ثلث	ترکیب بندی منسجم– تعادل فضای مثبت و منفی در کادر– مضامین طولانی چون آیات
			ضلع شرقی بنا	کوفی تزیینی	ترکیب بندی منسجم– کادرهای متنوع چون هندسی و حطی– مضامین کوتاه و طولانی
			ضلع شرقی بنا	کوفی بنایی	کادر های هندسی و چلیپایی– بدون نقطه– مضامین کوتاه چون اسماء الله

۴-۵- طبقه بندی و گونه‌شناسی بر اساس مضامین کتیبه‌ها

کتیبه‌های دوران اسلامی علاوه بر جنبه‌های زیبایی‌شناسی، در بردارنده معانی و مفاهیمی است که ریشه در اعتقادات مذهبی و باورهای اسلامی دارد و بیانگر عقاید حامیان و سازندگان بنا و جامعه حاکم بر آن بخش از قلمرو اسلامی در آن برهه تاریخی است. مضامین مطرح شده در کتیبه‌های کاشی‌کاری، در مسجد–مدرسه امامیه متنوع بوده و شامل: آیات قرآن کریم، احادیث و روایات، اسماء و صفات الهی و اسامی حضرت محمد(ص)، ائمه اطهار و اهل بیت نبوت و خلفای اهل تسنن می‌شود. این مضامین در قالب متون عربی در کتیبه‌ها به اجرا درآمده‌اند که در یک دسته‌بندی منسجم در جدول ۳ قابل مشاهده است (جدول ۳).

برخی از این مضامین کتیبه‌های مسجد– مدرسه امانیه به نوعی نشان دهنده اعتقادات دو مذهب تشیع و تسنن است که در این بنا، در کنار هم و در یک کتیبه اجرا شده است. نمونه این امر، کتیبه‌ای در ایوان شمالی بنا است. در شمسه وسط این کتیبه، اسامی ده تن از اصحاب پیامبر، معروف به« عشره مبشره»[۸] آمده است که در اصطلاح تاریخ و حدیث اهل سنت این عنوان، برگرفته از حدیث نبوی بوده و به آن‌ها بشارت بهشت داده شده است. در حاشیه همین کتبه، صلوات بر حضرت محمد (ص) و تمام ائمه اطهار با ذکر کامل نام ایشان نقش شده که با خط کوفی بنایی با کاشی فیروزه‌ای بر زمینه آجری به اجرا درآمده است.(تصویر ۱۳) آندره گدار این همنشینی عقاید در کتیبه‌های مسجد– مدرسه امامیه را چنین توصیف می‌کند: « این اجتماع کسانی است که عده‌ای مقبول اهل تسنن و جمعی مورد علاقه شیعیان هستند، در یک محل. چیزی که برحسب معمول نه قبل از عصر آل مظفر و نه بعد از آن دیده نشده است؛ و فقط در این دوران می‌توان شاهده آن بود. بوضوح می‌رساند که بخش‌هایی از نمای مدرسه امامی که این مسئله در آنجا رعایت شده؛ همزمان با تسلط بی‌واسطه و مستقیم آل مظفر بر اصفهان، یعنی بعد از ۷۵۹ ه.ق بوده است.»(گدار، ۱۳۷۵: ج۲، ۳۵۲) اما باید این مسئله را هم مد نظر گرفت، که این امر را نمی‌توان به تمام مضامین مرتبط با اعتقادات شیعی در کتیبه‌های مسجد– مدرسه امامیه نسبت داد؛ زیرا برخی از مضامین شیعی در کتیبه‌های بنای مذکور، با شیوه کاشی‌کاری

هفت رنگ اجرا شده‌اند؛ و با توجه به این که تکنیک کاشی‌کاری هفت رنگ، شیوه ابداعی در دوره صفوی و رسمی شدن مذهب تشیع، در این دوره در ایران است؛ احتمالا در بازسازیها و مرمت مدرسه امامیه در دوره صفویه یا قاجار به بنا الحاق شده است، که متاسفانه تاریخ یا سند مکتوبی پیرامون این مسئله در دست نیست (تصویر ۱۱).

تصویر- ۱۳ کتیبه کاشی‌کاری، ا سامی اصحاب حدیث «عشره مبشره» در وسط و صلوات بر حضرت محمد (ص) و ائمه اطهار در حاشیه، ایوان شمالی مسجد- مدرسه امامیه اصفهان، نگارنده

جدول ۳- بررسی تزیینات کاشی‌کاری بر اساس مضامین مطرح شده در کتیبه‌های کاشی‌کاری(ماخذ: نگارنده: ۱۳۹۹)

مضامین	محل قرار گیری در بنا	توضیحات
آیات	از ایوان بزرگ ضلع شمالی آغاز و در آخرین ایوان درخبوب غربی بنا ختم می‌شود.	ایات سوره « فتح» – با خط ثلث- موضوع : ابتدای سوره بشارت فتح و پیروزی به مسلمین و عقوبت پیمان شکنی با خدا و پیامبر و در مقابل پاداش وفای به عهد .
	از ایوان بزرگ ضلع شمالی آغاز و به آخرین ایوان در شمال شرقی بنا ختم می شود.	آیات سوره « دهر» – با خط کوفی تزیینی- موضوع : در ابتدا آفرینش انسان و در بخش‌های پایانی، وصف بهشت و احوالات بهشتیان است.
	محراب گنبد خانه در ضلع جنوبی. (اکنون در موزه متروپلیتن نیویورک)	ایات ۱۴ تا ۲۴ سوره « توبه » – با خط ثلث- موضوع: در خصوص جهاد با کفار و پذیرش توبه است و در ادامه پیرامون ساختن مساجد و هجرت در راه خدا است.
	زیر گنبدخانه در ضلع جنوبی	سوره اسرا آیه ۷۹ « قال الله عز و جل: عسی ان یبعثک ربک مقاما محمودا» – باخط کوفی بنایی- موضوع: نوید اعطای مقام محمود و پسندیده از جانب خدای متعال به پاداش اقامه نماز شب.
	ایوان مرکزی ضلع شمالی	سوره اخلاص یا توحید
احادیث و روایات	ایوان مرکزی ضلع شمالی	« الدنیا داحه و ترکها راجه» – باخط کوفی بنایی- موضوع : مذمت دنیا و اینکه دنیا جواهری است که ترکش به راحتی است.
	پیشانی ایوان شمال غربی	« قال الله تعالی: ولایه علی بن ابیطالب حصنی فمن دخل حصنی امن من عذابی» بخشی از حدیث سلسله الذهب از علی ابن موسی الرضا- با خط ثلث- موضوع: جایگاه امن پذیرندگان ولایت حضرت علی(ع) در نزد خداوند.
	پیشانی یکی از ایوان‌های ضلع غربی	« قال النبی صلی الله علیه و آله و سلم: علی منی بمنزله هارون من موسی» – با خط ثلث- موضوع: حدیث منزلت و بیان جایگاه جضرت علی(ع) نسبت به پیامبر اکرم (ص).
ادامه احادیث و روایات	پیشانی یکی از ایوانهای ضلع شرقی	« قال النبی صلی الله علیه و آله: انا مدینه العلم و علی بابها»- باخط ثلث- موضوع: مدح و بیان جایگاه علی(ع) از منظر علم و دانش.
	پیشانی یکی از ایوانهای ضلع شرقی	« ضرب علی یوم الخندق فضل من عباده المتثین »- با خط ثلث- موضوع : مدح و بیان جایگاه علی(ع) از منظر جهاد در را ه خدا که اشاره به ضربات شمشیر ایشان در جنگ خندق دارد.
	داخل یکی از ایوانهای ضلع شرقی	« الصلاه نور المومن – باخط کوفی بنایی- موضوع: جایگاه نماز واثرات روحی آن بر مومن.
اسماء و صفات الهی	پایین ایوان جنوبی	« و الله اکبر » – باخط کوفی بنایی
	ایوان شمالی	« سبحان الله و الحمد الله و لا اله الا الله و الله اکبر» « لا اله الا الله محمد رسول الله حقا » « سبحان ربی الاعلی و بحمده» «سبحان ربی العظیم و بحمده» «سبحان الله الفرد و الصمد» «سیحان المکوت» « العظمه الله» « الحکم الله» « الحمد الله» « الله ربی». – باخط کوفی بنایی- ستایش و بیان عظمت خداوند

مضامین	محل قرار گیری در بنا	توضیحات
	ایوان‌های شرقی	« قل استغفر الله» « الملک الله» « الله معکم» « الله غنی» – باخط کوفی بنایی– ستایش و بیان عظمت خداوند
	ایوان‌های غربی	«الله ربی» « لا اله الا الله» « یا الله» – باخط کوفی بنایی– ستایش و بیان عظمت خداوند
اسامی پیامبر، ائمه اطهار و خلفای اهل تسنن	ایوان جنوبی	« محمد» « و علی» – باخط کوفی بنایی
	ایوان شمالی	« محمد نبیی» « محمد» « ابوبکر» « عمر» « عثمان» « علی» « حسن» « حسین» « صل علی محمد و اله و سله» – صلوات بر حضرت محمد و ائمه اطهار با عنوان کامل – باخط کوفی بنایی
	ایوان‌های شرقی	« و محمد» « و علی» « و حسن» « و حسین»
	ایوان‌های غربی	« محمد نبیی» « محمد حبیب الله» « محمد» « علی» –باخط کوفی بنایی

۶- نتیجه گیری

مسجد– مدرسه امامیه اصفهان از علمی– مذهبی دوره ایلخانی است که به جهت ساختار و تزیینات معماری حائز اهمیت است. عمده تزیینات این بنا، کاشیکاری‌های زیبا و فاخر آن است که در پژوهش حاضر به گونه‌شناسی و طبقه بندی آن با تاکید بر ویژگی‌های ساختاری، پرداخته شد؛ و با توجه به پرسش مطرح شده و معیارهای تکنیک اجرا، نوع نقش و مضامین به کار رفته در آن می‌توان به نتایج زیر رسید.

۱- تزیینات کاشی‌کاری مسجد–مدرسه امامیه از لحاظ تکنیک اجرا متنوع بوده و با توجه به وسعت و زمانهای بازسازی تزیین بنا، شامل کاشی بنایی، کاشی معرق و کاشی هفت رنگ می‌شود. کاشی معرق سهم وسیعی از تزیینات را شامل می‌شوند و کاشی‌های هفت رنگ به کار رفته در بنا مربوط به دوره صفویه یا بعد از آن است.

۲- در تزیینات کاشی‌کاری بنای مذکور از انواع نقش‌مایه‌های هندسی، گیاهی (اسلیمی و ختایی) و کتیبه‌نگاری استفاده شده است. نقوش هندسی به‌کار رفته در مسجد– مدرسه امامیه شامل چندوجهی‌های منتظم (چون لوزی و مربع) و گره‌های هندسی است که با تکنیک کاشی معرق ، کاشی بنایی و یا ترکیب کاشی و آجر اجرا شده‌اند. نقوش گیاهی هم شامل گردش‌های در هم تنیده اسلیمی و حرکت‌هایی ختایی است که با تکنیک کاشی معرق و کاشی هفت رنگ در بخش‌های مختلف بنا دیده می‌شود. در کتیبه‌نگاری‌های بنا هم خطوط ثلث، کوفی تزیینی و کوفی بنایی استفاده شده که هر کدام به تناسب محتوای کتیبه و محل قرار گیری به کار رفته‌اند.

۳- مضامین و درون‌مایه مطرح شده در کتیبه‌های کاشی‌کاری شده؛ شامل آیات قرآنی، احادیث و روایات، اسماء و صفات الهی و اسامی پیامبر اکرم، ائمه اظهار و خلفای اهل تسنن است؛ که دربردارنده موضوعات متنوعی چون ستایش و بیان عظمت پروردگار در قالب آیات و اسماء و صفات الهی، بیان اصول و مبانی دین در قالب آیات و احادیث، مدح و ستایش حصرت محمد(ص)و ائمه اطهار (ع) براساس مبانی اعتقادی تشیع و با تاکید بر جایگاه و منزلت حضرت علی (ع) در قالب احادیث و ذکر صلوات بر ایشان. هم چنین در برخی از کتیبه‌های این بنا، مضامین مرتبط با عقاید اهل تسنن و تشیع، در کنار هم دیده می‌شود که بیانگر حضور همزمان پیروان و طلاب هر دو فرقه، در این مدرسه است.

بنابراین براساس مباحث مذکور، مسجد– مدرسه امامیه از آثار ارزنده دوره ایلخانی قلمداد نمود؛ که تزیینات کاشی‌کاری اجرا شده در آن، هم از منظر ساختار و هم به جهت محتوا و مضامین دارای اهمیت است و گونه‌شناسی تزیینات کاشی‌کاری این بنا می‌تواند در مستند نگاری و شناخت ویژه‌گی‌های تزیینات بناهای علمی– مذهبی در دوره ایلخانی تاثیرگذار باشد.

پی نوشت

۱. برای کسب اطلاعات بیشتر ر.ک به تزیین عنصر اصلی و زیبایی شناسی در هنر ایران، شهره جوادی، فصلنامه باغ نظر، دوره دوم، شماره ۳. صفحه ۵۱– ۲۷

2. Helen Brand

۳- بابا قاسم که نام کاملش ابوالقاسم محمد است، از عرفای قرن هفتم و نیمه اول قرن هشتم ه.ق است، که در شهر اصفهان می‌زیست. از زندگانی وی اطلاعات دقیق و مبسوطی وجود ندارد. او در سال ۷۴۰ ه.ق وفات یافت. در سال۷۴۱ ه.ق یکی از مریدانش بر مزار او گنبدی بنا کرد.(مهدوی،۱۳۴۴: ۱۵۴)

4. Mary Karin
5. Andre Godard
6. Metropolitan

۷. اتاق محل سکونت طلاب در مدارس که به طور معمول دارای ایوانچه و پستو بوده و شکل‌های گوناگون دارد. حجره‌ها برای سکونت یک نفر یا سه نفر بودند.(پیرنیا، ۱۳۷۱: ۹۲)

۸. این حدیث در مستد احمد بن حنبل و سنن ترمزی نقل شده است و در منابع مهم حدیثی اهال تسنن مانند صحیح بخاری و صحیح مسلم نبامده است. متن حدیث : « قال رسول الله (صلی الله علیه وآله)» :أبو بکر فی الجنۀ، و عمر فی الجنۀ، و عثمان فی الجنۀ، و علی فی الجنۀ، و طلحۀ فی الجنۀ، و الزبیر فی الجنۀ، و عبد الرحمن بن عوف فی الجنۀ، و سعد بن أبی وقاص فی الجنۀ، و سعید بن زید فی الجنۀ، و أبو عبیدۀ بن الجراح فی الجنۀ: ابوبکر، عمر، عثمان، علی[ع]، طلحه، زبیر، عبدالرحمن بن عوف، سعد بن ابی وقاص، سعید بن زید و ابوعبیده جراح، قطعا به بهشت خواهند رفت». (حاکم نیشابوری، بی تا : ج۳، ۳۱۷)

منابع

۱. پیرنیا، کریم، ۱۳۷۱، معماری اسلامی ایران، تدوین غلام حسین معماریان، تهران: سروش دانش.
۲. دهخدا، علی اکبر، ۱۳۷۳، لغت نامه، تهران: روزنه.
۳. رفیعی مهرآباد، ابوالقاسم، ۱۳۵۲، آثار ملی اصفهان، تهران: انتشارات انجمن آثار ملی، چاپ اول.
۴. شایسه‌فر، مهناز، ۱۳۸۰، کتیبه‌های تجلی کلمه در تزیین معماری، کتاب ماه هنر، شماره ۳۱: ۷۳– ۶۸.
۵. شایسه‌فر، مهناز، ۱۳۹۲، تطبیق تزیین معماری دوره تیموری در آثار کمال الدین بهزاد با تاکید بر نگاره گدایی بر در مسجد، فصلنامه علمی– پژوهشی نگره، شماره ۲۵: ۳۷– ۱۹.
۶. شیمل، آنه ماری، ۱۳۸۱، خوشنویسی اسلامی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران : موسسه مطالعات هنر اسلامی
۷. کیانی، محمد یوسف، ۱۳۷۶،«تزیینات معماری اسلامی،کاشی‌کاری»، تزیینات وابسته به معماری ایران در دوره اسلامی، تهران: سازمان میراث فرهنگی
۸. مکی‌نژاد، مهدی، ۱۳۸۶، طبقه بندی کتیبه‌ها در معماری دوره صفوی، مجموعه مقالات خوشنویسی(گردهمایی مکتب اصفهان)، تهران: فرهنگستان هنر، ۷۶– ۶۰
۹. گدار، آندره و دیگران، ۱۳۷۵، آثار ایران، ترجمه ابوالحسن سرو قد مقدم، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی
۱۰. مهدوی، سید مصلحالدین، ۱۳۴۴، رجال اصفهان یا تذکره القبور، اصفهان: انتشارات ثقفی
۱۱. مهران، محمود، ۱۳۵۲، کارنامه ده سال خدمات سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران، تهران: سازمان حفاظت آثار باستانی
۱۲. ندیم، فرناز، ۱۳۸۶، نگاهی به نقوش تزیینی در هنر ایران، رشد آموزش هنر، شماره ۴: ۱۹– ۱۴
۱۳. نیکزاد، کریم، ۱۳۳۸، مقبره بابا قاسم، نشریه اداره کل فرهنگ استان اصفهان، شماره ۲۷: ۴۲–۳۲
۱۴. ویلبر، دونالد، ۱۳۶۵، معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان، ترجمه عبدالله فریار، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
15. URL 1: https://www.metmuseum.org/art/collection/serch#?islamic.(access date: 2020/6/29)

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۱

مطالعه و طبقه‌بندی ترنج در قالی‌های روستایی استان چهارمحال و بختیاری (با تأکید بر نمونه‌های اصیل)

پیوند توفیقی بروجنی[1]*، محمدعلی اسپنانی[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۵/۲۷
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۱۷
کد مقاله: ۶۵۵۲۵

چکـیده

قالی‌های روستایی استان چهارمحال و بختیاری دارای تنوع بسیار گسترده و قابل‌توجهی می‌باشد، مجموعه‌ای از طرح‌های خشتی، قابی، درختی، تکراری سرتاسری و لچک ترنج در این مجموعه می‌گنجد. این بررسی با تمرکز بر قالی‌های ترنجی منطقه به طبقه‌بندی آن‌ها پرداخته و اجزاء و ملحقات این مجموعه مورد واکاوی قرار خواهد گرفت. همچنین به دلیل گسترده بودن این گروه از طرح‌ها، تمرکز بر نمونه‌های اصیل حوزه‌های موردبحث بوده و طرح‌های جهادی و جدیدی که در ۳۰ ساله اخیر در منطقه رواج یافته است، در این مجموعه نمی‌گنجد. سؤالات مطرح‌شده عبارت‌اند از: انواع طرح‌های ترنجی در منطقه و حوزه‌های بافت آن کدام است؟ تزئینات و ملحقات هر حوزه چیست؟ نقاط مشترک و یا تفاوت طرح ترنجی در هر حوزه بافت چیست؟ رایج‌ترین فرم‌ها کدامند؟ و فراوانی فرم ترنج در کدام مناطق بیشتر است؟ پژوهش پیش رو به شیوه تحلیلی–توصیفی بر پایه تطبیق داده‌ها انجام‌گرفته و نتایج به‌دست‌آمده بیانگر آن است که فرم ترنج در منطقه از فراوانی گسترده‌ای برخوردار می‌باشد و لیکن هر حوزه دارای ترنج خاص خود بوده که دارای نقاط اشتراک و افتراق با سایر حوزه‌ها می‌باشد.

واژگـان کلـیدی: طرح ترنج، قالی روستایی، استان چهارمحال و بختیاری، فرم

۱- عضو هیئت علمی دانشگاه شهرکرد *(مسئول مکاتبات)* *Peyvandtofighi@Yahoo.com*
۲- عضو هیئت علمی دانشگاه شهرکرد

۱- مقدمه

طرح ترنجی که نمایانگر حوض نیز می‌باشد بازنمودی از نقشه باغ ایرانی است. این باغ‌ها دارای چندین حوض بوده و حوض‌ها به‌وسیله جوی‌های آب به یکدیگر مرتبط بوده‌اند. در تعداد زیادی از فرش‌های ایران متن فرش را تعداد زیادی حوض و قاب که همه یادگار همان حوض‌ها هستند، گرفته‌اند (ژوله.۱۳۸۱: ۲۷). نزدیکترین و دقیق‌ترین سرمشق قالی‌ها را باید در جلد کتاب‌ها جست، هرچند که طراحی جلد کتاب‌ها و قالی‌ها در بسیاری از موارد توسط تذهیب کاران صورت میگرفته است. بنابراین محتمل به نظر می رسد که جلد کتب یکی از منابع اصلی طراحی فرش گره بافته در اوایل قرن ۱۰ه در دربار شاه اسماعیل و شاه طهماسب صفوی بوده است (پوپ. ۱۳۸۷: ۲۶۶۰). برگه‌های ترنجی در هنر ایران سابقه‌ای کهن داشته و در هنرهای باستانی نیز از این فرم بهره گرفته شده است. این برگه‌های ترنجی که نمودی از فرم ماندالا[1] می‌باشد، نمادی از کیهان محسوب می‌شد که به یک نیروی مرکزی اشاره دارد و در قالب مربع، لوزی و یا دایره نمایان می‌شود. برگه‌های مرکزی باستانی خود شامل انواع مختلفی است و در سفالینه‌های باستانی به کرات به نمایش در آمده است. (تصویر ۱)

تصویر ۱- ترنج با سلسله کله مرغی‌ها (مرغ‌های باران‌آور) (ماخذ: نگارندگان)

این دسته از نقشها از باورهای ماوراء طبیعی و مذهبی سرچشمه گرفته اند. به عنوان مثال نقش چلیپا به اندازه تاریخ انسان قدمت دارد. چلیپاها نشانه‌ای از آفتاب، چهار سوی جهان، صلح و برابری همه مردم هستند و گاه مرکز آنها دارای برجستگی تکمه مانندی است که به مرکز جهان یا یگانگی یا محور داشتن یا زمین اشاره می کند (حصوری.۱۳۸۱: ۱۱). فرم مرکزی لوزی شکلی که با زنجیره ای از کله یا سر جانوران احاطه شده است، یکی از فراگیرترین برگه‌های ترنج یا حوض در بسیاری از جوامع بوده است.(تصویر ۲) او پی شواهد و مدارک فراوانی به پشتیبانی نظر خود به میان آورد و صریح نوشت که تمامی این نقش‌ها از سر گوسفند یا بز پدید آمده و اغلب هم به شیوه مفرغ‌های لرستان است. (پرهام.۱۳۷۵: ۱۶)

به طور کلی چهارپایان شاخدار، عمدتاً بز کوهی و قوچ، از دوران‌های پیش از تاریخ در ایران و بین النهرین مظهر پدیده های اقلیمی و جوی بوده اند و تا پیش از معمول شدن سال خورشیدی منسوب به ماه بودند، که در اساطیر آن روزگار "آبدان آسمانی جاویدان" پنداشته می شد. از طرفی انبوهی از نقوش سفالین باستانی نگاره های مرغی را به‌صورت شبه طبیعی و یا تجریدی در آرایش زنجیره ای قائم یا افقی نشان می دهد که نمایانگر جایگاه بلند پرنده است بسان نماد ابر و باران و یا پیک باران. (همان:۱۷)

این حوض یا ترنج احاطه شده با سرپرندگان و یا جانوران شاخدار، خود سرآغاز شکل گیری حوضهای متنوع در هنر و دستبافته ها بوده است. قابل توجه است که در بسیاری از بافته‌های عشایری منطقه این فرم ترنج به کار گرفته می‌شود. اما علاوه بر آن در قالی‌های یلمه استان چهارمحال و بختیاری به طور ویژه از این فرم ترنج بهره گرفته شده است.

در قالی‌های عشایری و روستایی استان چهارمحال و بختیاری به کرات از طرح ترنج بهره گرفته شده، اما متأسفانه چندان مورد بررسی و شناخت واقع نشده است. در این مجال پس از بررسی ۱۲۰ قطعه قالی روستایی ترنجدار در منطقه (در قالب تصویر و یا نمونه‌هایی که مورد بازدید قرار گرفته است)، تنوع و فراوانی فرم و ساختار ترنج در هر حوزه بافت مشخص خواهد شد. لازم به ذکر است که جامعه آماری شامل قالی‌های ۳۰ ساله اخیر که تحت عنوان قالی‌های جهادی[2] و در ۱۰ ساله اخیر تحت عنوان قالی‌های مدرن یا جدید در بازار ارائه‌شده‌اند، نمی‌باشد و تمرکز بر نمونه‌های اصیل با ویژگیهای بومی منطقه بوده است. در ابتدا معرفی حوزه های بافت طرح ترنجی در استان لازم به نظر می رسد. این حوزه ها عبارت‌اند از: باباحیدر، چالشتر، دشتک، فرادنبه، بلداجی،گشنگان، فرخشهر، هرچگان، حاجی آباد، کاج، لاتون، پیربلوط، سامان، شهرکرد، شلمزار، بروجن، سورک و ارجنک.

در ادامه لازم به توضیح است که دلیل استفاده از نام قالی‌های ترنجی به جای قالی‌های لچک ترنج، تأکید و تمرکز بر فرم ترنج و شاخصه های آن بوده، ضمن آنکه نمونه‌هایی که لچک و ترنج به لحاظ شکل و فرم کاملا شبیه یکدیگر باشند بسیار محدود بوده و در کل بی ارتباط با یکدیگر هستند. از طرفی بافندگان بومی بیشتر از اصطلاح حوض به جای ترنج بهره می گیرند.

۲- فرم ترنج و چگونگی اجرای آن در منطقه

گرچه شایعترین نقش در منطقه چهارمحال و بختیاری طرح خشتی است اما طرح ترنجی همواره در حوزه های مختلف بافت در استان از قدیم الایام بافته می شده است. اما این مجموعه از طرحها علیرغم ویژگی‌های منحصر به فرد خود چندان دیده و مورد بررسی واقع نشده است. علاقه بافندگان به این طرح حتی در قالی‌های خشتی و یا قابی نیز دیده می‌شود، به نحوی که گاه چیدمان خشتها و یا قاب‌ها (به لحاظ رنگی) به شکلی ارائه شده تا حالتی از ترنج را القا کند. (تصویر ۲)

تحقیقات نشان می‌دهند که تعدادی از نقشه های ایرانی اساساً از شکل باغ ایرانی گرفته شده اند. در این فردوس یا پردیس، سرچشمه آبی ازلی و ابدی وجود دارد، به طوری که آب همیشه در آن جریان دارد،این حوض مرکزی از طریق آبراه‌هایی باغ را تغذیه می کند. اهمیت مرکز در هنر باستانی و سنتی ایران قابل توجه است و حتی در بسیاری از مناطق روستایی و عشایری ایران همچنان نام حوض به ترنج‌های مرکزی اطلاق می‌شود که نمودی از آبگیرها و یا چشمه های کهن می باشند.

ترنج‌های اصیل منطقه در طول زمان تغییرات محدودی داشته‌اند و یا آنکه در همان حال که دستخوش تطور و تحول گشته، عناصر بنیادی خود را هم در شکل و صورت و تا حدی در محتوا و مفهوم همچنان نگاه داشته‌اند.

ترنج در قالی‌های منطقه دارای برگه‌های متنوعی شامل: مربع، لوزی ساده، لوزی پلکانی، شش‌ضلعی معمولی، شش‌ضلعی کشیده، هشت‌ضلعی، گل، برگه‌های صلیبی، ستاره و برگه‌های متفرقه می‌باشد. این فرم‌ها گاه کوچک و گاه بزرگ، گاه با مرزبندی و گاه بدون مرزبندی هستند. در نمونه‌های بدون مرزبندی چیدمان عناصر تزئینی به نحوی است که تداعی‌گر فرم ترنج باشد. در بعضی از نمونه‌های گل پتو با نمونه‌های بدون مرزبندی مواجه می‌شویم . موارد بسیاری مشاهده می‌شود که ترنج‌ها به‌صورت چندلایه ارائه‌شده‌اند. به عبارتی چندلایه همسان و یا غیرهمسان در هم تکرار می‌شوند.

تعداد این لایه‌ها از تک لایه تا سه لایه و در موارد نادر تا پنج لایه را در برمی‌گیرد. در درون ترنج چندلایه طرح و نقش پی‌درپی باکمال یکدستی و دقت و تناسب به‌کاررفته است. ترکیب‌بندی متن شامل تک ترنج[۳]، دو ترنج (نمونه‌های دو ترنج در منطقه دارای فراوانی بوده، این در حالی است که در قالی‌های روستایی سایر مناطق ایران به‌ندرت با نمونه‌های دو ترنجی مواجه می‌شویم)، سه ترنج (که شایع‌ترین این نمونه‌ها، تقریباً در سراسر ایران است) و تعداد بیشتر (البته به‌صورت محدود) می‌باشد. اتصال ترنج‌ها در نمونه‌های چند ترنجی گاه برقرار و گاه به‌صورت منفصل ارائه می‌شوند. به‌طورکلی اهمیت ترنج مرکزی در قالی‌های منطقه، به‌طور غیرمستقیم با تضعیف لچک‌ها تأکید شده است. در مواردی نیز با ترنج مداخل مواجه می‌شویم. ترنج مداخل ترنجی است که با نقش گوشه‌ای خود به نگاره‌های متن پیوسته و در اصطلاح در متن پیش رفته است. (آذرپاد و حشمتی رضوی. ۱۳۷۲: ۱۳۹) که این فرم ترنج خود نیز باعث تضعیف و یا حذف لچک‌ها می‌شود.

تصویر ۲- طرح قابی ترنجی(مأخذ: willborg.2002:148)

تصویر ۳- طرح ترنجی روستایی (مأخذ: نگارندگان)

نوع نگاه بصری بافندگان در منطقه دارای ویژگی‌های خاصی است. گاه با ترنج‌های بیش‌ازاندازه بزرگ و گاه بسیار کوچک مواجه می‌شویم. گویی بافندگان ترسی از آزمون‌وخطای جلوه‌های بصری جدید نداشته‌اند. (تصویر ۳)

گرچه ترنج‌ها در قالی‌های منطقه به نحوی ارائه می‌شوند که از تمامی جهات دارای قرینگی و تعادل باشند، اما گاه و البته بسیار نادر با ترنج‌های جهت‌دار به‌نحوی‌که دارای فرم و حتی آذین‌های یکطرفه هستند نیز مواجه می‌شویم. (تصویر ۴) به‌طورکلی الگوی اصلی ترنج در قالی‌های منطقه ۱/۴ می‌باشد، اما به‌صورت نادر از الگوی ۱/۲ نیزاستفاده شده است. هرچند تنها در حوزه شهرکرد الگوهای ۱/۸ و ۱/۱۶ نیز به کار گرفته می‌شود.

به‌طورکلی در هنر جوامع روستایی و عشایری، قواعد و قوانین سخت گیرانه و حساب شده‌ای که در هنر جوامع شهری ترویج می‌شود وجود ندارد و این آزادی و رهایی هنرمندان روستایی مقتضای همسایگی با طبیعت است. به همین دلیل قالی‌های روستایی منطقه چندان در چهارچوب نظم ریاضی قرار نمی‌گیرد. در بیشتر موارد ترنج‌ها علیرغم آنکه به‌ظاهر دارای قرینگی می‌باشند، اما با دقت بیشتر بر روی جزئیات آن می‌توان متوجه تفاوت‌هایی در تزئینات داخلی و خارجی و حتی ساختار فرم ترنج در بالا و پائین و یا چپ و راست ترنج شد و این مسئله بخشی از زیبایی‌شناسی قالی‌های روستایی می‌باشد.

۳- قالی‌های ترنجی در استان چهارمحال و بختیاری

درگاه سخن از قالی‌های ترنجی در قالی‌های استان چهارمحال و بختیاری باید چند گروه شاخص از ترنج را معرفی کرد که عبارت‌اند از: قالی‌های ترنجی ارمنی، گل مینا، گل پتو و یلمه. در این مجموعه قالی‌های ترنجی ارمنی و یلمه با نام قوم، قالی‌های باباحیدر با نام حوزه بافت و ترنجی‌های گل مینا و گل پتو با نام طرح قابل‌شناسایی هستند.

الف- قالی ارمنی: این گروه یکی از فراگیرترین و متنوع‌ترین مجموعه طرح ترنج را در برمی‌گیرد و به عبارتی بخش گسترده‌ای از قالی‌های ترنج‌دار اصیل و قدیمی منطقه چهارمحال و بختیاری در همین گروه جای می‌گیرد. البته این عنوان به معنای ارمنی بودن نقش ترنج نمی‌باشد، بلکه به‌واسطه اسکان ارامنه از عصر صفوی به بعد در شهر اصفهان و مناطق هم‌جوار، گروه‌هایی از ارامنه در قسمت‌هایی از استان چهارمحال و بختیاری ساکن و باگذشت زمان با گروه‌های بومی منطقه ترکیب و تلفیق شدند و بافته‌های ارمنی کماکان ویژگی‌های بومی منطقه را داراست تا هنر ارامنه[۴]. به سخن دیگر گویا ارامنه پس از ساکن شدن در منطقه به هنر قالیبافی مردمان بومی علاقه‌مند و همان سبک و سیاق را در قالی‌هایشان به کار گرفته‌اند. به این شکل گروه وسیعی از قالی‌های اصیل استان با نام قالی ارمنی شناخته می‌شوند و طیف وسیعی از طرح‌ها از جمله طرح خشتی، قابی، ترنجی، تکراری سرتاسری و درختی را در برمی‌گیرد. این گروه از قالی‌ها دارای طرح‌های ساده و درشت‌بافت می‌باشند. (تصویر ۵) شایان‌ذکر است که بسیاری از حوزه‌های بافت در استان چهارمحال و بختیاری هرگز محل سکونت ارامنه نبوده است اما میان بافته‌های این حوزه‌ها و حوزه‌های اسکان ارامنه (فریدن، دامنه، اسکندری، خویگان، روزوه و آبادچی) شباهت‌های طرح و نقش و حتی نحوه اجرای طرح مشهود است و این مسئله البته به دلیل سبک خاصی است که در منطقه رواج داشته و ارامنه نیز با این موج همراه بوده‌اند.

ب- قالی گل مینا: این طرح تنها در حوزه شهرکرد و روستاهای هم‌جوار بافته می‌شده و البته بافت این طرح حتی تا به امروز نیز پابرجاست. گل مینا به طرح ترنج هندسی پلکانی با زمینه‌ای از گله‌ای ریز شبکه‌ای تکراری با نام گل مینا اطلاق می‌شود. (تصویر۶)

ج- قالی گل پتو: این گروه از قالی‌های ترنجی که خود طیف متنوعی از تک ترنج، دو ترنج، شرابه، ترنج قابی، قاب آیینه و قاب قرآنی را در برمی‌گیرد، دارای جلوه‌ای متفاوت از سایر ترنجی‌های استان می‌باشد و به‌واسطه استفاده گسترده از گل‌های رز رنگارنگ قابل‌شناسایی هستند. تنها حوزه‌های بافت فرادنبه و سفید دشت می باشند. (تصویر ۷)

تصویر ۴- طرح ترنجی با آذین یکطرفه (ماخذ: willborg.2002:138)

تصویر ۵- طرح ترنجی ارمنی باف اواخر قرن ۱۳ شمسی (ماخذ: صوراسرافیل . ۱۳۸۹ : ۱۲۹)

د- قالی یلمه: این گروه از قالیها توسط طایفه یلمه قشقایی[5] که در سالهای دور به منطقه بروجن مهاجرت و در آنجا ساکن شده، بافته می‌شود و خود به دو گروه ترنجی و خشتی تقسیم می‌شود که نوع ترنجی فراگیر تر می‌باشد. (تصویر ۸)

ه- قالی باباحیدر: شهرستان باباحیدر دارای قالی‌های ترنجی بسیار متنوعی است. فرم ترنج در این منطقه انواع شکل‌های مربع، مستطیل، لوزی، ستاره، شش‌ضلعی و برگه‌های متفرقه را در بر می‌گیرد. این ترنج‌ها در ترکیبهای تک ترنج، دو ترنج و سه ترنج خود باعث ایجاد ترکیبهای متنوعتر می‌شود.

و- قالی‌های ترنجی متفرقه: این گروه نیز شامل ترنجی های گردان و نیمه گردانی است که بیشتر در حوزه های شهرکرد، چالشتر، لاتون، زانیان، شلمزار و پیربلوط به کار گرفته می شوند. این گروه از ترنجی ها به لحاظ فرم و ساختار سعی در نزدیک شدن به قالی حوزه‌های مطرح همجوار همچون اصفهان را داشته است. در اینجا ذکر این نکته ضروری به نظر می رسد که هر یک از عناوین نامبرده دارای مجموعه ای متنوع و قابل تأمل و تحقیق را شامل می‌شود که از ظرفیت این پژوهش خارج است و در این بررسی تنها فرم ترنج هر یک از موارد مورد واکاوی قرار گرفته و در جداول ارائه و به تصویر کشیده شده است.

تصویر ۶- طرح ترنجی گل مینا (ماخذ: نگارندگان)

تصویر ۷- طرح ترنجی گل پتو (ماخذ: نگارندگان)

۴- ملحقات و تزئینات داخلی و خارجی ترنج

برای خالی نبودن و یا به منظور انباشتن و زیباتر کردن حوض‌ها، نقشهای فراوان دیگری هم به کار گرفته می‌شود که تعداد و تنوع آنها بسیار زیاد است. گاه خارج از ترنج نقشهایی قرار می گیرد که گر چه از ترنج مستقل هستند، اما ادامه سامانه های ترنج جلوه می کنند و یا با عناصر ترنج سامانه های یکسان یا مشترک دارند. به این ترتیب با یک طرح مرکزگرا رو به رو هستیم که گویی نقشه، تنها ترنجی دارد که عناصر تشکیل دهنده آن از مرکز به بیرون اندک اندک منبسط می‌شوند (حصوری. ۱۳۸۵: ۱۲۰).

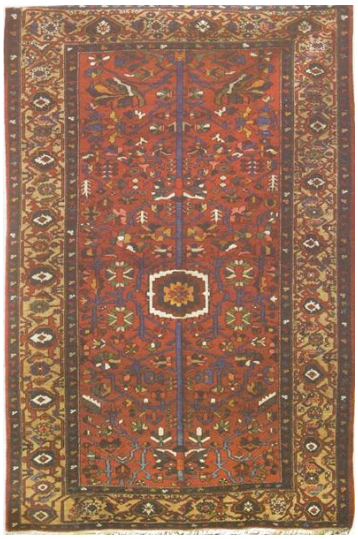
مهمترین ملحقات خارجی ترنج، سرترنجها می باشند. در طرح‌های ترنجی ممکن است دو سرترنج متقارن و یا نامتقارن باشند. در صورتی که سرترنجها نامتقارن باشند، طرح کوچک بالا را سر ترنج و طرح کوچک پائین را ته ترنج می نامند (مجرد تاکستانی. ۱۳۸۱: ۹۱). سرترنج‌ها در قالی‌های منطقه بیشتر در بالا و پایین ترنج قرار می‌گیرند، اما به ندرت با ترنج‌هایی که در طرفین راست و چپ خود سرترنج دارند نیز مواجه می‌شویم.

همچنین گاه با سر ترنج‌های متقارنی مواجه می‌شویم که به دلیل شرایط بافت، تغییر بافنده، ذهنی بافی، جفتی بافی و حتی تغییر ضخامت الیاف، سرترنجها علیرغم شباهت ساختار اما به لحاظ ابعاد و یا جزئیات طرح با یکدیگر تفاوت دارند. اما کهن ترین شکل از ملحقات خارجی ترنج که تا به امروز نیز مورد استفاده قرار می گیرد بازوها و یا قلابها هستند. این بازوها، خطهای ساده، چنگکهای خمیده هندسی و گردان، کله مرغیها، تکرار تزئینات مثلثی شکل و ... را در بر می گیرد. این گروه از ملحقات پیوند خود را با نگاره های باستانی موجود بر سفالینه ها تا حد زیادی حفظ کرده اند. بسیاری از حوزه ها که بر طرحهای هندسی متمرکز می باشند از این تزئینات بهره گرفته اند.

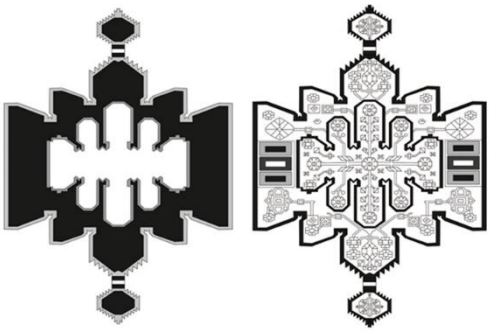
تزئینات داخلی ترنج دارای تنوع می باشند و هیچ محدودیتی در این زمینه وجود ندارد. انواع نقوش هندسی، گیاهی، اسلیمی و حتی نقوش حیوانی و پرنده را شامل می‌شود. این نقوش گاه منفصل و گاه متصل می باشند، اما بیشترین نقوش پر کننده داخلی نقوش گیاهی است. این نقوش پر کننده در ترنج‌های چندلایه گاه در ارتباط با یکدیگر بوده و گاه هر لایه نقشی مجزا دارد.

در اینجا ترنجی‌هایی از مناطق باباحیدر و فرادنبه به عنوان نمونه انتخاب شده است. در این آنالیز، فرم کلی ترنج، تعداد لایه ها، تزئینات خارجی ترنج و سرترنج‌ها، تزئینات داخلی دو لایه (به‌صورت متصل و منفصل) و الگوی گسترش ترنج در ترنج باباحیدر و فرم کلی ترنج، تزئینات داخلی ترنج و الگوی گسترش ترنج فرادنبه مشاهده می‌شود (تصاویر ۱۰ و ۱۱).

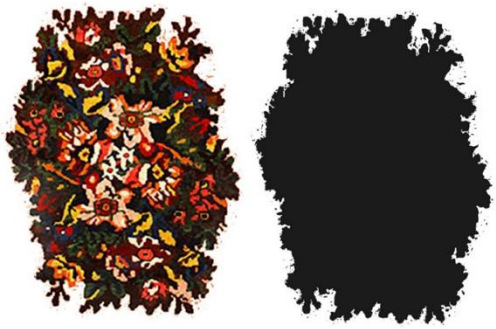
تصویر ۸- طرح ترنجی یلمه (ماخذ: نگارندگان)



تصویر ۹- طرح درختی ترنجی ارمنی باف (ماخذ: صوراسرافیل. ۱۳۸۹: ۱۳۲)



تصویر ۱۰- آنالیز فرم و ملحقات و تزئینات داخلی و خارجی ترنج در قالی باباحیدر (استخراج و تنظیم: نگارندگان)



تصویر ۱۱- آنالیز فرم و ملحقات و تزئینات داخلی و خارجی ترنج در قالی فرادنبه (استخراج و تنظیم: نگارندگان)

۵- تطبیق و تحلیل داده‌ها

بررسی‌های میدانی صورت گرفته نشان می دهد که تنوع ترنج در منطقه چهارمحال و بختیاری بسیار متعدد و متفاوت می‌باشد. این تنوع مجموعه ای از طرح‌های شکسته، نیمه گردان و گردان را شامل می‌شود. حوزه های باباحیدر، دشتک، هرچگان، حاجی آباد، سفید دشت، بروجن، گشنگان، سامان و کاج بیشتر بر طرحهای هندسی و شکسته متمرکز می‌باشند. در حالیکه حوزه های شهرکرد، لاتون، زانیان، شلمزار و پیربلوط طرحهای گردان و نیمه گردان را بیشتر مورد توجه قرار داده‌اند. گرچه به واسطه ملحقات و تزئینات خارجی و داخلی ترنج، تشخیص فرم اصلی آسان نمی‌باشد، اما با بررسی دقیقتر می‌توان فرم لوزی و شش‌ضلعی را در بیشتر مناطق ردیابی کرد. در این میان حوزه شهرکرد و روستاهای همجوار مشخصاً بر ترنج‌های متنوع با طرح گردان، دارای ترنجهای قابل تشخیص می‌باشد.[۵] سرترنجها گرچه گاه کاملاً حذف شده اند اما در مواردی وجود دارند (گاه به‌صورت متصل و گاه منفصل) اما در هر شکل سرترنج جزء ملزمات طرح ترنج آنگونه که به عنوان مثال در حوزه اصفهان به کار گرفته می‌شود، نمی‌باشد. حوزه های باباحیدر، چالشتر و شهرکرد در این مجموعه تمرکز ویژه ای بر نمایش سرترنجها دارند.

جدول ۱- فراوانی فرم ترنج (تهیه وتنظیم: نگارندگان)

مناطق	فراوانی فرم ترنج		
چالشتر			
شلمزار			
شهرکرد			
سامان			
فرادنبه			
دشتک			
هرچگان			
فرخشهر			

جدول ۲- فراوانی فرم ترنج (استخراج و تنظیم: نگارندگان)

مناطق	فراوانی فرم ترنج	مناطق	فراوانی فرم ترنج	مناطق	فراوانی فرم ترنج
پیر بلوط		حاجی آباد		سفید دشت	
کاج		زانیان		گشنگان	
ارجنک		لاتون		بروجن	

نکته قابل توجه در ترنج‌های اصیل منطقه چهارمحال و بختیاری (که تمرکز این بررسی نیز بر نمونه‌های اصیل و قدیمی است)، ابعاد بزرگ ترنج در متن فرش و حتی غالب بودن آن بر حاشیه‌ها و سایر عناصر طرح می‌باشد. هرچندگاه با ترنج‌های کوچک سایز نیز مواجه می‌شویم اما این موارد عمومیت نداشته و به‌صورت نادر دیده می‌شود. (تصویر ۹)

فراوانی فرم و تزئینات ترنج در مناطقی همچون چالشتر، شلمزار، شهرکرد، سامان، فرادنبه، دشتک، هرچگان و فرخشهر قابل توجه می‌باشد به شکلی که هر حوزه بافت دارای چندین طرح شناخته شده و قابل تفکیک از سایر حوزه ها می‌باشد(جدول ۱). از طرف دیگر مناطقی همچون پیربلوط، کاج، ارجنک، حاجی آباد، زانیان، لاتون، سفیددشت و گشنگان دارای تنوع محدودتری هستند، به نحوی که بررسی‌های میدانی در این مناطق تنها یک فرم ترنج مشخص و قابل تفکیک از سایر حوزه‌ها را نشان می‌دهند (جدول ۲). در این میان روستای باباحیدر دارای اهمیت قابل توجهی است و تنوع چشمگیری در فرم و تزئینات ترنج را به نمایش می گذارد. به این ترتیب ۹ فرم ترنج اختصاصی در این منطقه به دست آمد. البته شمار طرح‌های باباحیدر به واسطه تزئینات متنوع و متفات بسیار بیشتر می‌باشد اما به دلیل تمرکز این مقاله بر تنوع فرم ترنج، تنها نمونه‌هایی که این تفاوت را در فرم و شکل ترنج نشان می‌دهند ارائه‌شده‌اند (جدول ۳).

جدول ۳ - فراوانی فرم ترنج در حوزه باباحیدر (استخراج و تنظیم: نگارندگان)

مناطق	فراوانی فرم ترنج		
باباحیدر			

در یک جمع بندی کلی پس از بررسی ۱۲۰ قطعه قالی اصیل در منطقه، ۴۰ فرم ترنج قابل تفکیک از دیگر مناطق شناسایی شد. البته لازم به یادآوری است که نگارندگان در جریان بررسیها با ترنجهایی که به لحاظ فرم یکسان بوده اما به لحاظ ملحقات و تزئینات خارجی با یکدیگر تفاوت داشتند نیز مواجه شدند که با این توضیح، شمار تنوع ترنج‌ها حتی بیش از ۴۰ مورد می‌باشد، اما به لحاظ تمرکز این کاوش بر طبقه بندی فرم ترنج، نمونه‌هایی انتخاب و در تحقیق به کار گرفته شده اند که نمایانگر فرم کلی ترنج و قابل تفکیک از سایر حوزه ها باشند. هر چند گاه با نمونه‌های قابل تأمل و نادر نیز مواجه می‌شویم که هیچ یک از قواعد و اصول ترنجهای استان را در آن نمی توان یافت. (تصویر۱۲)

تصویر ۱۲- طرح ترنجی بی قاعده (ماخذ : willborg. 2002: 196)

نتیجه‌گیری

اصولا هر حوزه، سبک طراحی خاص خود را داشته و حتی اگر دو حوزه دارای سبک طراحی یکسان باشند، در نحوه ی ترکیب بندی و یا نوع و جزئیات نگاره‌ها، می‌توان تفاوت‌هایی را ردیابی کرد.

در یک جمع بندی کلی پس از بررسی ۱۲۰ قطعه قالی ترنجی روستایی در منطقه چهارمحال و بختیاری، نتایج نشان می دهد:

– حوزه باباحیدر متنوعترین مجموعه فرم ترنج را نشان میدهد.

– حوزه شهرکرد و روستاهای اطراف آن (پیربلوط، زانیان، لاتون و گشنگان) صرفاً بر طرحهای گردان متمرکز می باشند.

– سرترنج ها بیشتر در ترنج‌هایی با طرح گردان نمود داشته تا طرحهای نیمه گردان و هندسی.

– الگوی گسترش ترنج در بیشتر حوزه ها به‌صورت۱/۴ بوده اما الگوی ۱/۲ در حوزه باباحیدر و ۱/۱ در حوزه فرادنبه نیز به‌صورت اختصاصی مورد استفاده قرار می گیرد.

– به کار گیری تک ترنج و دو ترنج در متن قالی‌های منطقه بیشترین استفاده را داراست و ابعاد ترنج در این قالیها (روستایی) نسبتاً بزرگ بوده و از قوانین ریاضی و تناسبات آنگونه که در قالی‌های شهری مورد استفاده است، تبعیت نمی کند.

– فراوانی فرم ترنج در حوزه های باباحیدر، چالشتر، شلمزار، شهرکرد، سامان فرادنبه و فرخشهر قابل توجه می‌باشد، این در حالیست که سایر حوزه ها از یک فرم اختصاصی ترنج بهره برده و تفاوت بیشتر در جزئیات و ملحقات داخلی و خارجی ترنج نمایان می‌شود.

– در میان قالی‌های ترنجی منطقه ، نمونه‌های هندسی و نیمه گردان دارای بیشترین فراوانی بوده و اکثراً در گروه قالی‌های ارمنی جای می‌گیرند.

– بیشترین برگه‌های مورد استفاده برگه‌های لوزی و شش‌ضلعی و بیشترین تزئینات داخلی، طرح‌های گیاهی (متصل و منفصل) می باشند. همچنین بیشتر ترنج‌ها به‌صورت دو تا سه لایه ارائه‌شده‌اند.

پی نوشت

۱- ماندالا نمودار رمزی کیهان، که معمولاً به شکل دایره ای تقسیم شده به چهار بخش مجزا و یا در بر گیرنده صور متعدد از یک تمثال است. (پاکباز.۱۳۸۱: ۵۱۱)

۲- جهاد سازندگی در دهه ی ۷۰ اصلاحاتی در طرح و رنگ قالی‌های منطقه اعمال نموده است. بر اساس این اصلاح و تغییرات، طرحها تا حد زیادی گردان شده و این مسئله پیرو بالا رفتن رجشمار فرشها بوده است. این طرح‌ها که تا به امروز نیز بافته می شوند با عنوان طرح جهادی شناخته می شوند.

۳- البته در تحول نمونه‌های شهری، تنها یک حوض یا ترنج مانده و این حوض تنها چنان بزرگ شده است که بخش بزرگی از متن قالی را گرفته و تنها چهار لچک باقی گذاشته است (ژوله. ۱۳۸۱: ۲۸).

۴- مناطقی همچون فریدن، دامنه، اسکندری، خویگان، روزوه و آبادچی از جمله مناطقی است که در سالهای دور در حوزه جغرافیایی استان چهارمحال و بختیاری قرار داشته و همگی مراکز بافت قالی‌های ارمنی بوده اند، اما در تقسیمات استانی در سالهای بعد این مراکز به استان اصفهان ضمیمه شدند.

۵- مرکز اصلی این ایل، استان فارس است اما به دلیل وسعت اراضی و قلمرو در دیگر استانها از جمله کهگیلویه و بویراحمد، چهارمحال و بختیاری، خوزستان، اصفهان، قم، استان مرکزی و بوشهر نیز ساکن هستند. در دوره ی صفوی در پی تاکید آنان بر گسترش عناصر ترکی در تمامی ایران و سیاستهای این دولت در ارتباط با جابه جایی عشایر و قبایل، گروههایی از اقوام ترک به اجبار یا از سر اختیار به منطقه چهارمحال و بختیاری مهاجرت کرده‌اند. علاوه بر این دلیل همجواری استان فارس و استان چهارمحال و بختیاری و نیز وجود مسائل و علایق قومی مشترک، از دیرباز رفت و آمدهایی صورت گرفته و حتی ترکان قشقایی ییلاق خود را تا نواحی شهرستان بروجن نیز گسترش داده و گروهی از آنان به تدریج در مناطق مختلف چهارمحال و بختیاری سکونت گزیده اند. شهرستان بروجن از سال ۱۲۸۰ هجری، پذیرای عشایر ترک قشقایی گردید و تولید قالی‌های یلمه از این زمان در منطقه رونق گرفت. قالی های بافته شده در این منطقه از نوع مشهور یلمه هستند. قالی‌های یلمه دارای ماهیتی روستایی می‌باشند و ویژگی اصلی این قالی‌ها رنگ‌های شاد و طرح‌های هندسی آنها است.

۶- رجشمار قالی‌های شهرکرد در نمونه‌های اصیل و قدیمی بین ۴۰-۳۰ می‌باشد. در نمونه‌های جدید رجشمار ۴۵ بیشتر مورد استفاده می‌باشد و طرحها نیز ترکیبی از ویژگیهای بومی و طراحی سبک اصفهان را نشان می دهند.

منابع

۱- آذرپاد،حسن و حشمتی رضوی، فضل الله (۱۳۸۳)، « فرش نامه ایران»، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۲- پاکباز، رویین (۱۳۸۱)، «دایره المعارف هنر»، تهران: فرهنگ معاصر

۳- پرهام، سیروس (۱۳۷۵)، »شاهکارهای فرشبافی فارس»، تهران: سروش

۴- پوپ، آرتور آپم و آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷)، «سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز»، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

۵- حصوری، علی (۱۳۸۵)، «مبانی طراحی سنتی در ایران»، تهران: نشر چشمه

۶- دریایی، نازیلا (۱۳۸۶)، «زیبایی شناسی در فرش دستباف ایران»، تهران: مرکز ملی فرش ایران

۷- ژوله، تورج (۱۳۸۱)، «پژوهشی در فرش ایران»، تهران: انتشارات یساولی

۸- صوراسرافیل، شیرین (۱۳۸۹)، «فرش چهار محال و بختیاری»، تهران: آفتاب اندیشه

۹- مجرد تاکستانی، اردشیر(۱۳۸۱)، «شیوه تذهیب»، تهران: سروش

i. 10 -Willborg, Peter (2002), Chaharmahal va Bakhtiari, London: P.J.Gates

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۱

رابطه قوای ذهنی و فضایل فکری در معرفت‌شناسی فضیلت

صادق میراحمدی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۴/۲۵
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۳۰
کد مقاله: ۷۷۸۴۴

چکـیده

یکی از مهم‌ترین مسائل مورد بحث در معرفت‌شناسی فضیلت معاصر رابطه بین قوای ذهنی و فضایل فکری است. معرفت شناسان فضیلت پذیرفتند که فضایل برتری‌های عامل هستند، درحالی‌که اعتمادگراها به یگانگی فضایل فکری و قوای ذهنی باور دارند و استدلال می‌کنند که فضایل فکری همان قوای ذهنی همچون بینایی، حافظه و درون گری هستند و با تمرین و ممارست بهبود پیداکرده و به انسان‌ها در دستیابی به باورهای صادق کمک می‌کند، مسئولیت‌گراها استدلال کردند که فضایل فکری ویژگی‌های منشی شخصی هستند که به‌صورت ارادی توسط انسان‌ها به وجود می‌آیند و متمایز از قوای ذهنی هستند. در این پژوهش تحلیلی با استفاده از داده‌های معرفت‌شناختی و اخلاقی در ادبیات موضوع، مؤلفه‌های اساسی دیدگاه اعتمادگرایی و مسئولیت گرایی فضیلت استخراج و نقش هرکدام در شکل‌گیری این نظریه تبیین گردید، سپس نقاط ضعف و قوت دیدگاه آنان درباره رابطه قوای ذهنی و فضایل فکری موردبحث و ارزیابی قرار گرفت.

واژگـان کلـیدی: معرفت‌شناسی فضیلت، فضیلت فکری، قوای ذهنی، اعتماد گرایی، مسئولیت گرایی

۱- استادیار گروه معارف اسلامی دانشگاه شهرکرد *mirahmadi@lit.sku.ac.ir*

۱- مقدمه

یکی از مسائلی که در معرفت‌شناسی فضیلت مطرح می‌شود عبارت است از اینکه: آیا فضایل فکری، قوای ذهنی هستند یا اینکه ویژگی‌های منشی هستند که از طریق عمل ما انسان‌ها به وجود می‌آیند. زمانی که گفته می‌شود این فضایل فطری و طبیعی هستند آیا منظور این است که وقتی ما به دنیا می‌آییم دارای این فضایل هستیم و امکان تغییر آن‌ها وجود ندارد یا اینکه ما می‌توانیم آن‌ها را تغییر دهیم؟

به‌صورت متعارف معرفت شناسان فضیلت را به دودسته اعتماد گرا و مسئولیت گرا تقسیم می‌کنند. عاملی که باعث می‌شود معرفت شناسان فضیلت به دودسته تقسیم شوند و از یکدیگر متمایز شوند به چگونگی تعریف و توصیف آن‌ها از فضایل فکری برمی‌گردد. معرفت شناسان فضیلت اعتمادگرا (همچون سوسا، گریکو و گلدمن) فضایل فکری را به‌گونه‌ای تعریف می‌کنند که دربرگیرنده قوای ذهنی همچون ادراک، درون‌نگری و حافظه می‌شود و بر این باور هستند که قوای ذهنی همان فضایل فکری هستند. در مقابل معرفت شناسان مسئولیت گرا (مانند کُد، مونت مارکت و زاگزبسکی) فضایل فکری را به‌گونه‌ای تعریف می‌کنند که شامل ویژگی‌های منشی افراد همچون آگاهی و دید باز می‌شود. مهم‌ترین مسئله‌ای که در معرفت‌شناسی فضیلت مطرح می‌شود و باعث تمایز آن‌ها به دودسته می‌شود عبارت است از اینکه آیا فضایل فکری همان قوای ذهنی هستند یا ویژگی‌های منشی صاحبان باور؟ و اینکه چه رابطه‌ای بین قوای ذهنی و فضایل فکری وجود دارد؟ اعتماد گراها بر این باور هستند که فضایل فکری همان قوای ذهنی هستند در مقابل مسئولیت گراها معتقدند که فضایل فکری همان ویژگی‌های منشی هستند و اکتسابی‌اند.

ازآنجاکه درزمینه رابطهٔ بین قوای ذهنی و فضایل فکری هیچ‌گونه تحقیق و بررسی به زبان فارسی صورت نگرفته، پژوهش در رابطه با این موضوع می‌تواند ضمن آشکار نمودن زوایای این مبحث، سرآغازی برای طرح مباحث جدی درزمینه فضیلت به‌ویژه معرفت‌شناسی فضیلت باشد. همچنین با توجه به اهمیت مطالعات بین‌رشته‌ای و اهمیت معرفت‌شناسی و اخلاق به‌عنوان دو حوزه‌ای که در ذیل علوم انسانی قرار می‌گیرند، موضوع موردبحث در این مقاله می‌تواند در نزدیک کردن این دو حوزه به یکدیگر موثر باشد. همچنین نتایج این تحقیق می‌تواند در اخلاق فضیلت و معرفت‌شناسی فضیلت و مباحث تطبیقی کاربرد مفیدی داشته باشد.

در این پژوهش تحلیلی با استفاده از داده‌های معرفت‌شناختی و اخلاقی در ادبیات موضوع، مؤلفه‌های اصلی بحث استخراج و نقش هرکدام در شکل‌گیری این رابطه تبیین گردید، سپس نقاط ضعف و قوت نظریه‌های معرفت شناسان فضیلت درباره رابطه قوای ذهنی و فضایل فکری موردبحث و ارزیابی قرار گرفت.

۲- قوای ذهنی

نمونه‌های ساده برای قوای ذهنی، حواس هستند. به‌عنوان‌مثال بینایی یکی از قوای ذهنی ما است که برای کسب اطلاعات درباره محیط اطرافمان آن را به کار می‌گیریم. برخلاف نظر افلاطون در کتاب شش–هفت جمهوری که بینایی را یک قوه ضعیفی می‌داند و معتقد است که اگر به دنبال دانش واقعی هستیم باید نسبت به آن بی‌اعتنا باشیم (افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۰۹۲ – ۱۰۱۴)، اکثر ما بر این باور هستیم که هرچند گاهی مواقع بینایی ما را فریب می‌دهد اما یکی از مهم‌ترین و قابل‌اعتمادترین قوایی است که در مورد جهان خارج به ما اطلاعات می‌دهد؛ بنابراین ما بینایی را یک قوه ذهنی می‌نامیم. بینایی و دیگر حواس ما به‌عنوان قوای ذهنی برای ما قابل‌توجه هستند زیرا آن‌ها با اندام‌هایی که به‌سادگی قابل‌شناسایی هستند با سطح بدن ما ارتباط دارند. معرفت شناسان فضیلت چند قوه ذهنی را علاوه بر حواس ما مورد شناسایی قراردادند که مکان مشخص بیرونی ندارند و به‌سادگی قابل‌تشخیص نیستند: حافظه، درون‌نگری (توانایی برای شناخت مستقیم این‌که شخصی وجود دارد و چه کسی است و برخی از حالات ذهنی و درونی خود)، استنتاج (توانایی استنتاج یک فکر از فکر دیگر به‌صورت منطقی)، استقرا (توانایی تعمیم موارد)، شهود پیشینی (توانایی تشخیص حقایق لازم برای آنچه هستند)، اعتبار شهادت (تمایل به باور آنچه دیگران به ما می‌گویند)، زبان (تمایل برای یادگرفتن و فهمیدن زبان)، میل برای فهمیدن (Robert and wood,2007: 86).

این فهرست نشان می‌دهد که شناسایی قوای ذهنی می‌تواند مورد اختلاف باشد. ازنظر افلاطون در کتاب جمهوری، همه حواس و اموری که از طریق آن به دست می‌آیند به عالم دیدنی ها مربوط اند، در پایین‌ترین مرتبه معرفت قرار دارند(افلاطون، ۱۳۸۰، ۱۰۵۱). درست است که اندام‌های حسی می‌توانند در تقویت و رشد فضایل فکری نقش مهمی بازی کنند، اما فضایل حالت‌هایی نیستند که باعث استفاده مداوم از حواس شوند. دیدگاه دکارت در این زمینه بسیار به افلاطون نزدیک است. وی در کتاب تأملات برای دستیابی به معرفت حقیقی، با دیده شک و تردید به اکثر متعلقات امور معرفتی نگاه می کند. مهمترین منبع و شالوده معرفتی که وی مورد نقد و انتقاد قرار می دهد حواس است. دکارت بر این باور است که هر آن چه ما به منزله امر درست قبول کرده ایم یا از طریق حواس و یا از رهگذر حواس آن را فهمیده ایم. دکارت می کوشد که این اصل را زیر سوال ببرد و استدلال می کند تنها چیزی که از طریق عقل به دست آمده باشد را باید درست تلقی کرد. بر همین اساس وی این دیدگاه فلسفه مدرسه که «هیچ چیزی در عقل نیست مگر آن که از طریق حس به دست آمده باشد» را قبول ندارد. البته وی در تأمل پنجم به اثبات امور مادی و محسوس می پردازد اما بعد از اینکه من، خدا و قاعده صدق را تأملات قبلی اثبات کرد(زیرک باروقی و شهر آیینی، ۱۳۹۳، ۱۰۰).

بیشتر معرفت شناسان فضیلت در این موضوع با افلاطون و دکارت مخالف هستند. دانش داشتن، باور داشتن، انتقال و به‌کارگیری دانش ما، مبتنی بر به‌کارگیری ماهرانه قوای ذهنی است. این قوای ذهنی به‌صورت طبیعی در مغز ما ساکن هستند و تحت تأثیر اهداف شخصی، امیال، دل‌بستگی‌ها، احساسات و اعمال فاعل ارادی فاعل شناسا هستند. این قوای ذهنی ممکن است گاهی مواقع بسیار خوب کار کنند اما به معرفت صحیح دست پیدا نمی‌کنند.

عملکرد صحیح قوه ی بینایی چیست؟ به طور گسترده به نظر می رسد دو پاسخ به این پرسش داد. به یک معنا دستگاه بینایی ما زمانی کارکرد خوبی دارد که لنزها به شدت بر روی شبکه ها ،و شبکه ها بر روی دیگر اجزای تجهیزات عصبی تمرکز کنند به گونه ای که یک چشم پزشک معمولی تلقی شود. عملکرد مناسب دید۲۰-۲۰ است. این حسی است که بر آن عملکرد بینایی شبیه یک فرمان اتومبیل است. حداقل با آموزش بهتر نمی شود ،یا خیلی بهتر نمی شود. اما بینایی می تواند از بسیاری جهات آموزش ببیند و بهتر شود و معیار عملکرد صحیح در این جا توسط شخصی که از بینایی استفاده می کند،تنظیم می شود: جمع آوری اطلاعات به وسیله ی میکروسکوپ،پرتاب توپ در سبد بسکتبال ،جمع آوری اطلاعات از طریق افراد گوناگون و تشخیص نسخه های اصلی از نسخه های جعلی. این مفهوم بسیار گسترده تر از معنای نخست بینایی است. قوای ذهنی تنها امیال طبیعی و فطری نیستند؛ بلکه پایه ای برای عملکرد صحیح هستند(Robert and Wood, 2007, 77-78).

۳- فضایل فکری

معرفت‌شناسی فضیلت یکی از رویکردهای جدید در فلسفه تحلیلی قرن بیستم است که با دو پرسش مهم سروکار دارد: الف) معرفت چیست؟ و مهم‌تر اینکه ب) چگونه می‌توان آن را به دست آورد؟ ارتباط مهمی بین این دو پرسش وجود دارد به‌گونه‌ای که وقتی پرسش دوم مطرح می‌شود یعنی ما از پیش‌فرض می‌گیریم که معرفت به نحوی تحت کنترل شخص است، یا اینکه شخص می‌تواند با انجام دادن کارهای خاصی آن را به دست آورد؛ بنابراین، اگر پاسخ به پرسش «معرفت چیست؟» به فعالیت‌های عامل شناختی اشاره می‌کند، پرسش بعدی که باید مطرح کرد، دقیقاً پرسش ب است (Napier, 2008: 1). برخلاف جریان رایج در فلسفه تحلیلی معاصر که بر توجیه باورهای فردی تأکید می‌کند معرفت شناسی فضیلت به حالت‌های کلی فاعل شناسا و صاحبان باوری که دارای فضایل فکری هستند تأکید می‌کند. توجه اصلی آن‌ها در بررسی‌های معرفت‌شناسانه خودشان، عامل‌ها و اجتماع‌های معرفتی و قوا، منش‌ها و عادت‌هایی که عقل آن‌ها را می‌سازد، است (Turri & Sosa, p 1-2). فضایل فکری ویژگی‌های منشی هستند که باعث می‌شود یک متفکر به لحاظ فکری برجسته باشد.

همان‌طور که در اخلاق فضیلت با این پرسش آغاز می‌کنند که «چه چیزی شخص را، شخص خوبی می‌کند؟» در معرفت‌شناسی فضیلت نیز با این پرسش آغاز می‌کنند که «چه چیزی صاحب باور را، صاحب باور خوبی می‌کند؟» این رویکرد به بررسی و تحلیل ویژگی‌های منشی صاحبان باور می‌پردازد. ویژگی‌های منشی که صاحب باور خوب دارد، فضایل فکری است. در معرفت‌شناسی فضیلت، ارزیابی باور، توجیه و معرفت بر اساس فضایل فکری صورت می‌گیرد. آن منش‌هایی که باعث معرفت خوب می‌شود همان اموری هستند که ارسطو آن‌ها را فضایل فکری نامید و امروزه با عنوان فضایل شناختی یا معرفتی شناخته می‌شوند. نظریه‌های معرفت‌شناسی که بر فضایل فکری تأکید می‌کنند معرفت‌شناسی فضیلت نام دارند. معرفت‌شناسی فضیلت به بررسی و تحلیل ویژگی‌های منشی صاحبان باور می‌پردازد. در معرفت‌شناسی فضیلت، ارزیابی باور، توجیه و معرفت بر اساس فضایل فکری صورت می‌گیرد (Wright, 2009, p 93). درواقع برخی از معرفت شناسان برجسته از تلاش‌های که در فلسفه تحلیلی معاصر برای تعریف معرفت بر اساس مفاهیم وظیفه و باور صورت گرفته، انتقاد کرده و قوای ذهنی و فضایل فکری را به‌عنوان شرط اصلی و محوری توجیه و شکل‌گیری باور معرفی کردند. باوجوداین تحلیل‌های که از قوای ذهنی و فضایل فکری مطرح شد بسیار متفاوت است به‌گونه‌ای که باعث به وجود آمدن دو دیدگاه متفاوت در معرفت‌شناسی معاصر شده است. در تلقی اعتماد گرایی که برجسته‌ترین نظریه پرداز آن ارنست سوسا است، فضایل فکری همان استعدادها و توانایی‌های ذاتی هستند که در اثر تمرین بهبود یافته‌اند و انسان‌ها با به بکارگیری آن‌ها به نحو قابل اعتمادی می‌توانند باورهای صادق به دست آورند. به عنوان مثال از نظر سوسا فضیلت فکری، استعداد یا توانایی است که انسان را قادر می‌سازد تا به حقیقت دست پیدا کند(Sosa , 1991, 270). اعتمادگراها به یگانگی قوای ذهنی و فضایل فکری باور دارند.

در تلقی مسئولیت گرا که برجسته‌ترین نظریه پرداز آن زاگزبسکی است بر ویژگی‌های رفتاری و منشی تأکید می‌شود و فضایل فکری را ویژگی‌های منشی و رفتاری می‌دانند. فضایل فکری همچون فضایل اخلاقی ویژگی‌ها و خصلت‌های اکتسابی هستند که هدف آن‌ها کسب معرفت است و عامل معرفتی مسئول معرفت خود است. به عنوان مثال از نظر زاگزبسکی فضیلت فکری زیر مجموعه فضیلت اخلاقی است و داشتن این فضیلت شرط لازم و کافی برای کسب معرفت است. او استدلال می‌کند که معرفت باوری است که از عمل فضیلت فکری ناشی می‌شود (Zagzebski, 1996, p271). مسئولیت گرایان قایئل به تمایز بین قوای ذهنی و فضایل فکری هستند.

۴-یگانگی قوای ذهنی و فضایل فکری

آلوین گلدمن مفهوم توجیه و فضیلت فکری را با هم مرتبط می‌کند و بر این باور است که رویکرد پایه باید مفهوم باور موجه را با مفهوم باوری که از طریقِ به کار گیری فضایل فکری به دست آمده است یکی بگیرند(Goldman, 1992, p 157). وی فضایل فکری را اساس تشکیل باور ازجمله بینایی، شنوایی، حافظه و استدلال به یک شیوه همگانی می‌داند(Goldman, 2001, p 157-158). در حقیقت گلدمن تمایز چندانی بین فضایل فکری و قوای ذهنی قائل نمی‌شود و آنها را یکی می‌داند.

جان گریکو معرفت را برآمده از فضایل فکری می‌داند و در تحلیل خود از فضایل فکری، آن‌ها را همان قوای ذهنی می‌داند. وی ضمن یکی دانستن قوای ذهنی و فضایل فکری در تعریف آن‌ها می‌گوید قوه، توانایی یا قابلیت برای رسیدن به حقایق در زمینه خاص و دوری از باور کاذب در آن زمینه است. گریکو فضایل فکری را «قوه یا توانایی های معرفتی گسترده» می داند که برای رسیدن به حقیقت سودمند هستند. از نظر وی فضایل فکری، قوای ذهنی یا عادت های اکتسابی هستند که به فرد کمک می کنند تا به صدق دست پیدا کند و در مواردی که امکان بروز خطا هست، از بروز آن جلوگیری می کند. فضایل فکری شامل اموری از قبیل، ادراک، حافظه قابل اعتماد و انواع استدلال خوب است(Greco, 2002, p 287).

ارنست سوسا برای تبیین مفاهیم معرفتی مانند معرفت و توجیه بر روی مفهوم قوای ذهنی و فضایل فکری تأکید می‌کند. وی بیش از هر معرفت شناس دیگری فضایل فکری را همان قوای ذهنی یا قابلیت‌های معرفتی قابل‌اعتماد می‌داند. ازنظر وی فضایل فکری همان استعدادها و قوای ذهنی هستند که در اثر تمرین بهبودیافته‌اند و انسان با به‌کارگیری آن‌ها به‌صورت قابل‌اعتمادی می‌تواند به باورهای صادق دست پیدا کند (sosa, 1991, p 189). سوسا استدلال می‌کند که «به دست آوردن صدق درباره محیط اطراف خود» یکی از «غایات صحیح آدمی» است (Ibid,271). بنابراین ازنظر وی یکی از کارکردهای اصلی انسان به دست آوردن باورهای صادق است. از نظر وی «مفهومی از فضیلت... در کار است ... که در آن هر امر دارای کارکرد (طبیعی یا مصنوعی) فضایلی دارد (Ibid). او بر این باور است که فضایل فکری ویژگی‌های هستند که شخص را قادر می‌کنند به‌درستی به صدق دست پیدا کند یعنی فضایل فکری به‌صورت قابل‌اعتمادی ما را به باورهای صادق می‌رساند (باتلی، ۱۳۹۷: ۳۵).

سوسا تمایز بین فضیلت و قوای ذهنی را نمی‌پذیرد و آن‌ها را به‌صورت مترادف به کار می‌برد. وی با تعریف قوای ذهنی به‌عنوان توانایی و قوایی برای به دست آوردن نوع خاصی از مهارت در شرایط خاص، تصدیق می‌کند که قوای ذهنی ما وابسته به شرایط محیطی هستند. «شخص دارای قوای ذهنی است تنها اگر در قلمرو f باشد و مجموعه‌ای از شرایط c وجود دارد به‌گونه‌ای که شخص می‌تواند درست را از نادرست در قلمرو f و شرایط c تشخیص دهد» (sosa, 1991, p274). بنابراین، به‌عنوان‌مثال، بینایی یک قوه ذهنی است، زیرا اگر شرایط محیطی معمولی باشد مثلاً نور کافی وجود داشته باشد به ما اجازه می‌دهد که درست را از نادرست تشخیص دهیم.

سوسا علاوه بر بینایی، درون‌نگری، حافظه، شهود و عقل را در میان قوای فکری ما قرار می‌دهد. اگر این قوای ذهنی مثل بینایی، حافظه، استقراء و درون‌نگری و مهارت‌های اکتسابی همچون اقامه برهان در منطق و یا خواندن عکس‌های ام آی آر، قابل‌اعتماد باشد و ما را به حقیقت برساند فضیلت فکری هستند اما اگر قابل‌اعتماد نباشند و ما را به حقیقت نرسانند رذیلت فکری هستند (باتلی، ۱۳۹۷: ۳۶). درواقع سوسا با این تعبیر، هم به ویژگی‌های طبیعی و هم اکتسابی اجازه می‌دهد فضیلت به‌حساب آیند. سوسا قوای ذهنی را نه به‌عنوان اصل فطری برای توانایی انجام برخی از کارها بلکه به‌عنوان توانایی انجام کارها به‌صورت خوب تعریف می‌کند. او در کتاب *معرفت از دیدگاه منظر* می‌گوید: «چگونه می‌خواهیم درباره قوای ذهنی فکر کنیم: آیا آن‌ها را همچون یک خصلت و میل یا همچون ویژگی اصلی برای ویژگی‌های درونی خصلت‌ها و امیال باید در نظر بگیریم؟ به نظر می‌رسد قوای ذهنی، قابلیت‌های باشند که کارهای خاص را در شرایط خاص انجام می‌دهند» (sosa,1991:p 235).

سوسا بر این باور است که قوای ذهنی یا مهارت‌های شناختی لازم نمی‌آورد که آن قوه یا مهارت در شرایط غیرمعمول نیز ما را به‌سوی صدق راهنمایی کند تنها لازم است، تلاش‌های شما در اوضاع و احوال متعارف، معمولاً همرا موفقیت باشد (2007:84). به‌عنوان‌مثال قابل‌اعتماد بودن قوه حافظه با عدم موفقیت در به یادآوردن امور بسیار جزئی در دوران کودکی، یا عدم موفقیت در به یادآوردن قضایای پیچیده هندسی زیر سؤال نمی‌رود، اما با عدم موفقیت در به یادآوردن اموری که در شرایط معمولی و متعارف با آن‌ها مواجه می‌شویم، زیر سؤال می‌رود. این مطلب درباره دیگر قوای ذهنی نیز صادق است. از سویی دیگر سوسا استدلال می‌کند که فضایل فکری نیز می‌توانند فطری یا اکتسابی باشند. وی بر این باور است که «بیشتر مهارت‌های فکری ما در مغزمان است باوجوداین قسمت زیادی از آن نیز با یادگیری ارتباط دارد»(Ibid:86). به‌عنوان‌مثال قوه بینایی، اگر قابل‌اعتماد باشد، فضیلتی فطری است: ساختار مغز ما به‌گونه‌ای طراحی‌شده که بر اساس تجربه‌های بصری باورهایی را به وجود می‌آورد، در مقابل، تفسیر عکس‌های ام آر آی توسط پزشک فضیلت اکتسابی است. یک پزشک برای آن‌که باورهای صادقی درباره بیمار داشته باشد لازم است تمرین و زمان زیادی را برای یادگیری تفسیر عکس‌ها طی کرده باشد.

۵-تمایز قوای ذهنی از فضایل فکری

لورین کُد در کتاب *مسئولیت معرفتی* دیدگاه خود را «مسئولیت گرایی» می‌نامد و بر این باور است که دیدگاه وی در مقابل «اعتماد گرایی» ارنست سوسا است. کُد استدلال می‌کند که مفهوم «مسئولیت» می‌تواند تأکید بر سرشت فعال دانندگان / باور کنندگان را امکان‌پذیر کند، درحالی‌که مفهوم «اعتماد گرایی» از انجام این کار ناتوان است. ازنظر وی، داننده و باور کننده نسبت به حالت‌های ساختار معرفتی، میزان انتخاب قابل‌توجهی دارند و در برابر این انتخاب‌ها مسئول هستند؛ درحالی‌که داننده «قابل‌اعتماد» به‌سادگی می‌تواند ثبت‌کننده دقیق و نسبتاً منفعل تجربه باشد. انسان می‌تواند از کامپیوتر «قابل‌اعتماد» سخن بگوید اما از کامپیوتر «مسئول» نه (Code, 1987, pp50-51).

جیمز مونتمارکت مفهوم فضیلت فکری را توسعه می‌دهد و آن را در جهت آن حالتی که ارسطو درباره فضایل اخلاقی مطرح کرده بود، مطرح می‌کند. مونتمارکت بر این باور است که فضایل فکری نمی‌توانند توانایی‌ها و قوای ذهنی معرفتی باشند، بلکه ویژگی‌های منشی همچون عدالت و شجاعت فکری هستند. به‌صورت خلاصه، فضایل فکری ویژگی‌های منشی شخصی هستند که انسانی که میل به حقیقت دارد می‌تواند آن را داشته باشد (Stanford encyclopedia of phjlosophy, 2011, pp9-11).

زاگزبسکی مشهورترین نظریه پرداز معرفت شناسی فضیلت است. وی بحث خود را با دیدگاه ارسطو آغاز می کند. ارسطو می‌گوید: «ما قوای ذهنی طبیعی داریم، ولی به‌وسیله طبیعت خوب یا بد نمی‌شود» (NEII.5.11.1106 a8-9). در کتاب دوم *اخلاق نیکوماخوس* معتقد است دلیل اینکه ما طبیعتاً خوب یا بد نیستم عبارت است از اینکه: «واضح است که هیچ‌یک از فضایل اخلاقی به‌وسیله طبیعت به وجود نمی آیند: زیرا آنچه وجودش تابع طبیعت و فطرت است، بر اثر عادت دگرگون نمی‌شود، چنانکه طبیعت سنگ چون به سقوط گرایش دارد، اگر هزاران بار سنگ را به هوا پرتاب کنند، به‌قصد اینکه این حرکت عادت پیدا کند، به‌هیچ‌وجه دست از طبیعت خود یعنی سقوط برنمی‌دارد، همین‌طور به‌هیچ‌روی نمی‌توان آتش را از صعود به‌وسیله عادت بازداشت و آن را به‌سوی پایین کشاند. به‌طورکلی هر آنچه از روی طبیعت است، براثر عادت تغییر نمی‌کند» (NE II. 1.11103a 19-25). بنابراین از دیدگاه ارسطو فضایل ویژگی‌های منشی اکتسابی هستند نه قوای ذهنی. به همین دلیل است که ما انسان‌ها را به دلیل فضایل و رذایل، ستایش و یا نکوهش می‌کنیم نه به دلیل قوای ذهنی. ارسطو استدلال می‌کند نمی‌توان فضیلت مند بود مگر با «انتخاب اعمال و انتخاب آن‌ها به خاطر خودشان»(NE.1105a31-32).

زاگزبسکی این استدلال ارسطو را قانع‌کننده ولی ناقص می‌داند. حیوانی که تنها بر اساس غریزه عمل می‌کند فضیلت ندارد، هرچند براثر غریزه یک عمل نیکی انجام دهد، این مطلب درباره انسان نیز صادق است. ما باید هشیار باشیم نسبت به این‌که برخی از امیال طبیعی ما ممکن است به‌اندازه کافی انعطاف‌پذیر باشند و درنتیجه به‌وسیله آموزش تغییر می‌کند و اگر این‌گونه باشد این ویژگی‌های اکتسابی فضیلت هستند. نکته دیگر اینکه ما قوای ذهنی را ستایش یا سرزنش نمی‌کنیم، به دلیل اینکه این ویژگی‌ها کاملاً غیرارادی هستند؛ زیرا هر امر کاملاً غیرارادی خارج از قلمرو اخلاقی است.

جدا از تمایز ارادی/ غیرارادی تمایز دیگری نیز برای حذف قوای ذهنی و قابلیت‌های طبیعی از فهرست فضایل وجود دارد و آن تمایز بین شخصی و غیرشخصی است. فضیلت یک ویژگی عمیق برای شخص است که آشکارا به‌وسیله **خود شخص** مورد شناسایی قرار می‌گیرد، درحالی‌که قوای ذهنی و قابلیت‌های طبیعی تنها مواد خام هستند که به‌صورت بالقوه در شخصیت فرد دخیل هستند. فضیلت‌ها و رذیلت‌های شخص بیانگر منش او هستند؛ دغدغه‌ها و ارزش‌هایش را آشکار می‌کنند اما اعمال و آثار خوب و قوای ذهنی دغدغه‌ها و ارزش‌های او را آشکار نمی‌کند (باتلی،۱۳۹۷، ۱۰۱). قوای ذهنی، استعدادها و گرایش‌ها ممکن است به همان صورتی که زیبایی یا قدرت طبیعی را موردستایش قرار می‌دهیم، موردستایش قرار گیرند، اما کسی که فاقد آن‌هاست را سرزنش نمی‌کنیم. فضایل ویژگی‌های هستند که در صورت حضور داشتن در خود یا دیگری شایسته تحسین هستند و در صورت حضور نداشتن شایسته سرزنش هستند. هرچند ما کسانی را که دارای ویژگی‌های متضاد با فضیلت، یعنی رذیلت هستند را سرزنش می‌کنیم، اما انسان‌هایی را که قیافه خوب و یا هوش خوبی ندارند، سرزنش نمی‌کنیم (zagzebski, 1996, 104). بنابراین هم فضایل و هم رذایل با طبیعت انسان سازگار هستند، با این تفاوت که فضایل سزاوار ستایش و رذایل سزاوار سرزنش هستند. زاگزبسکی نظر ارسطو را درباره اینکه فضایل استعدادهای طبیعی و قوای ذهنی نیستند، درست می‌داند. ارسطو درباره این تمایز می‌گوید: اگر فضایل نه احساسات باشند و نه قوا، تنها چیزی که باقی می‌ماند این است که آن‌ها باید حالتی از شخصیت باشند (NE v.2.1106a10-11). زاگزبسکی در جهت تکمیل سخن ارسطو می‌گوید فضایل ویژگی‌های برتری هستند که به‌صورت اضافی در شخص وجود دارند و می‌تواند در حالت خلاف گسترش پیدا کنند (zagzebski, 1996,pp 104-106). بنابراین ذات فضیلت، اکتسابی بودن است و متمایز از قوای ذهنی همچون حافظه و بینایی است که فطری هستند و انسان چندان اراده و اختیاری در مهار و کنترل آن‌ها ندارد و درباره شخص بودن فاعل شناسا به‌عنوان متفکر چیزی نمی‌گویند.

زاگزبسکی بر این باور است که تمایز بین طبیعی و اکتسابی تا حدودی مبهم است، زیرا اکثر ویژگی‌های طبیعی نیز می‌توانند از طریق آموزش و تمرین بهبود پیدا کنند. یک انگیزه فلسفی مهمی که درباره توجه کردن به مقوله اکتسابی بودن فضیلت وجود

دارد این است که ما مسئول آن‌ها هستیم؛ بنابراین اکتسابی بودن شرط ضروری برای فضایل است و فضیلت باید در بین ویژگی‌های اکتسابی یافت شود.

۶- نقد و بررسی

گفتیم که یکی از مسائلی که در معرفت‌شناسی فضیلت مطرح می‌شود عبارت است از اینکه آیا فضایل فکری، قوای ذهنی و فطری هستند یا اینکه اکتسابی هستند و از طریق عمل به وجود می‌آیند. معرفت شناسان فضیلت پذیرفتند که فضایل برتری‌های عامل هستند؛ اما درحالی‌که برخی از آن‌ها استدلال کردند فضایل، برتری‌های اکتسابی هستند برخی دیگر بر این باور هستند این‌ها طبیعی یا فطری هستند. زمانی که گفته می‌شود این فضایل فطری و طبیعی هستند آیا منظور این است که وقتی ما به دنیا می‌آییم دارای این فضایل هستیم؟

جیسون بیئر در نقد دیدگاه سوسا که قوای ذهنی و فضایل فکری را یکسان در نظر می‌گیرد می‌گوید: قوای ذهنی فطری هستند، آن‌ها بخشی از استعدادهای شناختی ذاتی یا طبیعی ما هستند. زمانی که ما به دنیا می‌آییم دارای توانایی‌هایی مانند دیدن، به یادآوردن و شنیدن هستیم، همان‌طور که دارای توانایی‌های برای خوردن، نفس کشیدن و راه رفتن نیز هستیم. حال‌آنکه فضایل فکری پرورش‌یافته شخصیت و منش ما هستند. درواقع آن‌ها حالات ثابت شخصیت هستند که از طریق انتخاب و عمل پی در پی به وجود می‌آیند. درست است که «کمال» یا تعالی قوای ذهنی شناختی، ممکن است مبتنی بر یک یا بیشتر فضایل شخصی باشند، اما خود قوای ذهنی شناختی ویژگی‌های شخصیتی نیستند و بنابراین فضیلت فکری نیز نیستند (baehr,2011: 22,23).

این نقد نمی‌تواند صحیح باشد زیرا اگر این قوا به‌صورت استعداد و قوه درون ما نباشد، ما هرگز نمی‌توانیم آن‌ها را به کار ببریم. درواقع این قوا فطری هستند و جزء ماهیت موجودات بشری هستند. فطری در اینجا به این معنی نیست که ما با این ظرفیت و استعداد به دنیا می‌آییم بلکه به این معنی است که ما دارای این ظرفیت و استعداد هستیم. به‌عنوان‌مثال، زمانی که مردی به دنیا می‌آیید ریش ندارد اما دارای این ظرفیت و استعداد هست که در آینده صاحب ریش شود. درباره قوای ذهنی نیز مطلب به همین صورت است یعنی برخی از این قوای ذهنی تنها زمانی شکوفا می‌شوند که ارگانیسم انسان‌ها بالغ شده باشد؛ اما آن‌ها در طبیعت انسان هستند همان‌طور که ریش‌دار شدن در طبیعت انسان است، نه اینکه نتیجه تأثیر فرهنگی یا عمل باشد. فطری بودن دلالت بر این ندارد که همه افراد انسانی از آن‌ها برخوردار هستند؛ بلکه تنها دلالت می‌کند بر اینکه افراد سالم به‌صورت طبیعی از آن‌ها برخوردار هستند. این امور طبیعی را ما قوای ذهنی می‌نامیم؛ بنابراین قوای ذهنی باعث به وجود آمدن فضایل می‌شوند به‌عبارت‌دیگر آن‌ها پیش‌فرض فضایل هستند نه اینکه عین فضایل فکری باشند. ما هرگز نمی‌توانیم به‌صورت شجاعانه، سخاوتمندانه، خیرخواهانه، عادلانه، محتاطانه، آگاهانه، حکیمانه و مستقل عمل کنیم اگر قابلیت‌های اساسی برای عمل کردن به این روش‌ها را در اختیار نداشته باشیم (wood and Roberts, 2007: 85).

اشکال دیگری که بر نظریه یکسانی قوای ذهنی و فضیلت فکری مطرح است اینکه قوای ذهنی شناختی از یک‌جهت غیرشخصی هستند درحالی‌که فضایل فکری این‌گونه نیستند. فضایل فکری به‌صورت منطقی با «ارزش شخص» دارنده آن‌ها به‌عنوان شخص ارتباط دارند. اگر گفته شود کسی کنجکاو، دقیق، منصف، دارای صداقت فکری است و ارزش زیادی برای دانش و فهم در نسبت با شهرت و ثروت، یا لذت قائل است و دارای دید بازی است و انتقادهای فکری درباره باورهای خودش را می‌پذیرد و به همین ترتیب، این عبارت چیز مثبتی را درباره اینکه او یک شخص است منتقل می‌کند. در مقابل، قوای ذهنی شناختی در رابطه با «ارزش شخص» دارنده آن‌ها اهمیتی ندارد. یک شخص به دلیل اینکه حافظه خیلی دقیق یا دید کاملی دارد یک شخص بهتر نمی‌شود. در حقیقت یک شخص کاملاً فاسد، می‌تواند قوای ذهنی داشته باشد که دارای کارکرد بسیار خوبی باشد (baehr,2011,pp 22,23).

زاگزبسکی نیز همین را می‌گوید. ازنظر وی به یک معنا سوسا و گریکو درست می‌گویند؛ اما گاهی وقت‌ها ما هر کمال بشری را فضیلت می‌نامیم در این‌گونه موارد فضایل علاوه بر اینکه قوای ذهنی همچون دید خوب را شامل می‌شوند، کارکرد درست فرآیندهای شناختی طبیعی مثل هوش طبیعی، ویژگی‌های خوب مزاج و علاوه بر این‌ها شجاعت و دانایی را نیز در برمی‌گیرد. بر اساس یک مفهوم محدودتر درباره فضیلت، فضیلت یک برتری اکتسابی بشری است. ارسطو بر این باور بوده و در طول تاریخ این مفهوم کمتر محل بحث بوده است. مسئله دیگری که در نقد دیدگاه اعتماد گرایی فضیلت درباره یکسان بودن قوای ذهنی و فضایل فکری لازم است ذکر شود اینکه در رویکرد سنتی و رسمی نظریه فضیلت کسی قوای ذهنی مثل بینایی و حافظه را فضیلت در نظر نگرفته است.

در پاسخ به این نقد باید در نظر داشته باشیم فضایل فکری، یک مبنایی اکتسابی برای عملکرد عالی معرفتی است؛ اما هر وقت ما عمل فکری انجام می‌دهیم، آن را بر اساس قوای معینی انجام می‌دهیم، قوای که برای ما موجودات بشری، طبیعی هستند و از طریق تمرین و عمل به دست نیامده‌اند. پاهای ما به دلیل انجام یک پیاده‌روی طولانی، با طراوت نمی‌شوند، با تمرین کردن قدرت بینایی و شنوایی ما بهبود پیدا نمی‌کنند بلکه با تمرین ما یاد می‌گیریم این قوا را به‌خوبی به‌کارگیریم؛ اما بدون داشتن قوای ذهنی و قابلیت‌های طبیعی ما اصلاً نمی‌توانیم کاری انجام دهیم. این قوا برای ما انسان‌ها ذاتی هستند و به‌صورت طبیعی در ما وجود دارند.

بنابراین قوای ذهنی و فضایل فکری درحالی‌که از یکدیگر متمایز هستند، ارتباط تنگاتنگی نیز با یکدیگر دارند. به‌عنوان‌مثال در کارکربرد و استفاده از قوای ذهنی است که فضایل فکری آشکار و نمایان می‌شوند. به‌عنوان‌مثال، وقتی شخص قوه بینایی خود را به‌درستی و با دقت به کار می‌گیرد فضایل فکری هشیار، دقیق، یا حساس بودن نسبت به جزئیات، آشکار می‌شوند. انسان به لحاظ فکری صادق کسی است که قابلیت درون‌نگری وی به‌قدری گسترده است که اغلب مانع خودفریبی وی می‌شود. هیچ شکی وجود ندارد انسانی که کور یا ناشنوا است می‌تواند از فضیلت فکری برخوردار باشد، اما کسی که از قابلیت‌های طبیعی معرفتی و قوای ذهنی محروم است نمی‌تواند از فضایل فکری برخوردار باشد؛ بنابراین در عین اینکه فضایل فکری متمایز از قوای ذهنی هستند، عملکرد آن‌ها تااندازه‌ای با به کار بردن یکدیگر شکل می‌گیرد .

عملکرد صحیح قوای ذهنی نیز گاهی مواقع نیاز به میانجی‌گری فضایل فکری دارد. به‌عنوان‌مثال، استفاده حداکثری از قابلیت‌های ادراکی شخص، به عناصر خاصی از تربیت، قواعد و آموزش نیاز دارد؛ بنابراین عاقلانه است که بر این باور باشیم که در برخی مواقع، عملکرد صحیح قوای ذهنی مبتنی بر این است که قابلیت‌های طبیعی معرفتی به‌وسیله برخی فضایل فکری همچون میل به دانش و معرفت هدایت شود. انواع یا سطح‌های خاصی از خودآگاهی ممکن است به فضایلی همچون انعطاف‌پذیری، گشوده ذهنی یا یکپارچگی ذهنی نیاز داشته باشند یا به‌وسیله آن‌ها تسهیل شوند (Ibid, 24 –۲۵).

۷- نتیجه‌گیری

این دیدگاه ارسطو که فضایل فکری عادت‌های اکتسابی هستند که از طریق استفاده خوب قوای ذهنی به دست می‌آیند به‌خوبی رابطه قوای ذهنی و فضایل فکری را از دیدگاه هر دو گروه معرفت شناسان فضیلت ترسیم می‌کند؛ اما زمانی که مشکلی به وجود می‌آید این دو گروه کاملاً از یکدیگر متمایز می‌شوند. یکی از مهم‌ترین مسائل به تعاریف متفاوت از قوای ذهنی و فضایل فکری بازمی‌گردد که منجر به دو برداشت متفاوت از فضایل فکری می شود. مسئله بعدی اینکه تمایز بین طبیعی و اکتسابی تا حدودی مبهم است زیرا اکثر ویژگی‌های طبیعی نیز می‌تواند از طریق آموزش و تمرین بهبود پیدا کنند. به همین منظور باید در تمایز بین قوای ذهنی و فضیلت فکری کمی دقت نماییم؛ زیرا هرچند آن‌ها از یکدیگر متمایز هستند اما قوای ذهنی و فضایل فکری هر دو نقش مهمی در اکتساب معرفت دارند با این تفاوت که قوای ذهنی مقدمه و پیش شرط فضایل فکری هستند و به دلیل ارتباط تنگاتنگی بین آن‌ها وجود دارد برخی مواقع آن‌ها یکسان در نظر گرفته شوند.

منابع

۱. افلاطون. (۱۳۸۰)، *دوره آثار افلاطون*، ترجمه محمد حسن لطفی، جلد دوم، چاپ سوم، تهران، انتشارات خوارزمی.
۲. باتلی، هتر.(۱۳۹۷). *فضیلت: بررسی‌های اخلاقی و معرفت‌شناختی*، ترجمه امیرحسین خداپرست، تهران، نشر کرگدن.
۳. زیرک باروقی، عزیزه و سید مصطفی شهر آیینی. (۱۳۹۳) «جایگاه احساس و تخیل در نظام فکری دکارت»مجله حکمت و فلسفه، سال دهم، شماره چهارم.
4. Aristotle. 1941, Nicomachean Ethics. Trans. W. D. Ross. In McKeon 1941.
5. Baehr Jason, 2011,Inquirin Mind (On interllectual Virtue and Virtue Epistemology),Oxford University Press
6. Code, 1987, Epistemic Responsibility, Hanover, N.H: University Press of New England for Brown University Press
7. Goldman, Alvin. 1992, Epistemic folkways and scientific epistemology. In Liaisons: philosophy meets the cognitive and social sciences. Cambridge: MIT press.
8. ----------, 2001, Liaions: philosophy Meets the Cognitive and Social Sciences, Cambridge. MIT press. ##
9. -Greco, John. 2002. "Virtues in Epistemology," Oxford Handbook of Epistemology, ed. Paul Moser (New York: Oxford UP).
10. Napier, Napier, 2008, Virtue Epistemology Motivation and Knowledg, continuum.
11. Robert C. Roberts and W. Jay Wood,2007, Intellectual virtues: An Essay in Regulative Epistemology. Oxford University Press.
12. Sosa, Ernest, 1991, Knowledge in Perspective, Cambridg University Press.
13. ---------- , 2007, A Virtue Epistemology, Oxford: Oxford University Press.
14. Standford Encyclopedia of philosophy, 2011, virtue Epistemology.
15. Turri, John and Ernest Sosa, Virtue Epistemology, Forthcoming in the Encyclopedia of philosophy and the Social Sciences(sage).
16. Zagzebski, Linda 1996. Virtues of the Mind: an inquiry into the natur of virtue and ethical foundations of knowledge, (New York: Cambridge University Press), second edition.
17. Wright, Sara, 2009: The Proper Structure of the Intellectual Virtues, The Southern Journal of Philosophy. Vol. XII.pp 91-111.

The Relationship between Faculties and Intellectual Virtue in virtue epistemology

Abstract

The relationship between Faculties and intellectual virtues is one of the most important issues in contemporary virtue epistemology. Virtual epistemologists have acknowledged that virtues are operating superiorities, while reliabilitst believe in the oneness of rational virtues and mental faculties and argue that rational virtues are the same mental faculties as vision, memory, and introspection through practice and practice. Humans help achieve true beliefs. Responsibilities have argued that virtues are the characteristics of the personal secretary that are voluntarily created by humans and are distinct from mental powers. In this analytical study, using the epistemological and ethical data in the subject literature, the essential components of reliability and responsibility virtues were extracted and their role in shaping this theory was explained, then their strengths and weaknesses regarding viewpoint strengths The rational virtues were discussed and evaluated.

Keywords: epistemology of virtue, intellectuall virtues, faculites, reliabilism, responsibilism

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۱

گونـه‌شنـاسی فرمی درخت در فرش دستباف ایرانی

آزیتا بلالی اسکویی[1]*، پریسا سید خوشکار[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۵/۰۸
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۶/۱۹
کد مقاله: ۳۹۷۲۳

چکـیده

در رویکرد به فرش ایرانی به مثابه ی یک هنر، آنچه گاه از نظرها دور مانده است ارتباط محتوای این هنر با جهان بالایی و اسطوره ای و به کارگیری عناصر نمادین در این حوزه است. جهان پیرامونی که تجلی آن را به بی واسطه ترین و مستقیم ترین وجه در هنر و اثر قالیباف می بینیم. با توجه به مفاهیم و تعاریفی که در حوزه اسطوره ارایه می شود میتوان دریافت که دامنه کاربرد نماد و نشانه و اسطوره در تمامی حیطه های زندگی اجتماعی و انفرادی وارد شده است، مصداق این کاربرد را باید در ورود این عناصر به ادبیات، فلسفه، دین و مذهب و جامعه شناسی و هنرجست و جو کرد. بررسی ارتباط بین نقوش فرش، اسطوره و نشانه شناسی و بهره گیری از نمادها علاوه بر آن که غنای جایگاه نماد و نشانه را در اعصار متفاوت مشخص می سازد، هم چنین بر غنای معنوی و زیبایی ظاهری فرش‌های ایرانی افزوده و چهره می گشاید.در پژوهش حاضر با روش توصیفی- تحلیلی در کنار مطالعه اسنادی به این سوال که گونه بندی شکلی و فرمی درخت در ساختار فرش ایرانی به چه صورت بوده است پاسخ داده می‌شود. هدف طراحی اسلامی وحدت و ابدیت است. همبستگی یک یک نگاره ها و گسترش آنها تا بی نهایت، به طوری که نگارنده نقش اسلامی، خود را "جزئی" از "کل" می بیند و احساس می کند که تمامی هستی در حرکت مداوم و ابدی است.

واژگـان کلـیدی: طرح و نقش، درخت، فرش ایرانی، نشانه شناسی

۱- دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی دانشگاه هنر اسلامی تبریز (نویسنده مسئول) (a.oskoyi@tabriziau.ac.ir)
۲- دانشجوی کارشناسی ارشد معماری اسلامی دانشگاه هنر اسلامی تبریز

۱- مقدمه

فرش از جمله مهم ترین نمادهای ذوق، هنر و روح زیبایی جامعه ی ایرانی است. نقوش انتزاعی و بس دلربای آن، از دید مفسران و اندیشمندان سنت گرای شرقی، صرفا نقش و نگاری رنگین در پر کردن فضایی خالی نیست، بلکه هر خط و رنگ آن در هر پیچ و چرخشی، نمادی از معانی و مفاهیم مکنون جهان بینی انسان شرقی و به ویژه ایرانی است. فرش از جمله هنرهای کاربردی یا به عبارت بهتر چند بعدی است که در کارکردهای گوناگون خود، از پدیده هایی چون نمادگرایی و اسطوره بهره برده است. باورها، اعتقادها و نگرش مردمان به جهان پیرامون، بخش اعظم هنر و فرهنگ هر ملت را تشکیل می دهد. از آنجا که اصالت و عظمت هر قوم، در فرهنگ و هنر آنان جلوه می کند؛ بنابراین آثارهنری همچون فرش، نمایشگر فرهنگ و تمدن هر قوم اند و با تاریخ هنر ملت ها پیوندی ناگسستنی دارند. در بیان زیبایی های اثر هنری، کار ما نوعی قضاوت و نقادی است و در این قضاوت عوامل زیبا براساس کیفیات زیبا تعریف می شوند. این گونه ارزیابی، شناخت ما را نسبت به زیبایی فرش دستباف ایران بیشتر می کند؛ بدین گونه که با برجسته کردن زیبایی های حیرت انگیز آن، جلوه های آشکار و پنهان موجود در اثر را که ممکن است دیدگان مخاطب سالیان دراز با آنها قرین بوده، لیکن نسبت بدانها شناخت دقیق نداشته باشد، در یک قیاس طبیعی از نهفتگی بیرون آورده و در مورد آن قضاوت کنیم.

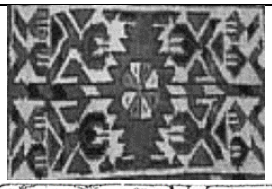
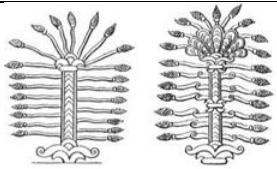
۲- سوال و روش پژوهش

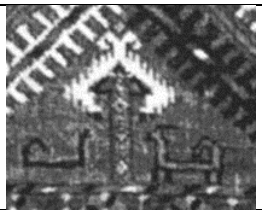
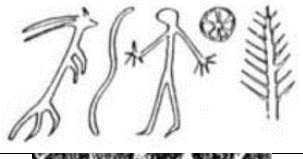
روش تحقیق به کار رفته در این پژوهش، روش توصیفی – تحلیلی است. برای گردآوری اطلاعات و داده های مورد نیز از ترکیب روش های کتابخانه ای در کنار مطالعه اسنادی استفاده شده است. در این پژوهش بر آنیم تا به این سوال که گونه بندی شکلی و فرمی درخت در ساختار فرش ایرانی به چه صورت بوده است پاسخ دهیم؛ در این راستا ابتدا به بیان وجه عرفانی فرش و فرش ایرانی از یک طرف و نمود عناصر ایرانی می پردازیم.

۳- پیشینه تحقیق

مطالب استخراج شده از سه مقاله نقش درخت زندگی در فرش های ترکمنی، تجلی آیات قرآن مجید در فرش - باغ ایرانی با تأکید بر سوره الرحمن و مقام بهشت در هنرهای سنتی ایران، تعاریفی هرچند کوتاه اما کامل ارائه میدهد و حاصل مطالعات تعاریف نظریه پردازان و تمدن های های مختلف در مورد درخت طوبی است. طبیعت به منزله تجلی محسوس حقیقت هستی و مظاهر آن، نور – درخت – آب – باد – خاک است. یکی از صفات خدا علم نامتنهی است که در تورات بعنوان وحدت اولی در بهشت به مفهوم درخت زندگی یاد شده است. نماد زمینی درخت، سرو است که نامیرا بوده و در زمستان هم سبز میماند، سرو در زرتشت مظهر ایزد مهر است. بته جقه از ساده ترین نمود نقش مایه درخت در هنر اسلامی است. در فرش ایرانی درخت در وسط و دو منحنی به شکل اغلب ماهی به مفهوم امامت و نبوت وجود دارد که نگهبانان حقیقت هستند. درخت درحالت کلی مظهر زندگی ابدی – روح نامیرا – کثرت در وحدت (رویش چند شاخه از یک ریشه) و در حالت برگ ریزان نماد تجدید حیات و بازگشت به زندگی از مرگ است همچنین درخت در قرآن با عناوین طوبی – خرما – زیتون – انجیر – سدره المنتهی و زقوم عنوان شده است.

جدول ۱- (توماج نیا،۱۳۸۵:۱۸)

فرهنگ اسلامی	مظهر رحمت الهی – نور الله و ...	تصویر ۱	
ایران باستان	درخت، در جایگاه خدا– نماد کیهان– منبع باروری– نماد دانش– حیات جاودانی	تصویر ۲	
بابل	به نام یوکانو – به مفهوم پدر خدایان – کسی که میوه اش را میخورد به عمر جاوبدان میرسد	تصویر ۳	

بین النهرین	در دو سر درخت دو جانور یا دو موجود شبیه انسان وجود دارد	تصویر ۴	
سومریان	نماد نوسازی کیهانی – هفت شاخه آن هفت آسمان	تصویر ۵	
زروانی	میوه درخت تغذیه ارواح بهشتیان در فردوس است.	تصویر ۶	
کوپر	درخت، کل عالم عین – ترکیب آسمان وزمین و آب – زندگی پویا در تقابل با سنگ		
لچلر	از درخت آسمانی در مرکز بهشت رودخانه آب، شیر، عسل و شراب جریان دارد		
بندهش	درخت با نام گوکرن – به معنی درمان بخش		
مینوی خرد	به معنی دور کننده غم		
اوستا	درخت بانام هوم سفید به معنی راستی و حقیقت		

۴- فرش ایرانی

فرش از جمله مهم ترین نمادهای ذوق، هنر و روح زیبایی جامعه ی ایرانی است. نقوش انتزاعی آن، از دید مفسران و اندیشمندان سنت گرای شرقی، صرفا نقش و نگاری رنگین در پر کردن فضایی خالی نیست، بلکه هر خط و رنگ آن در هر پیچ و چرخشی، نمادی از معانی و مفاهیم مکنون جهان بینی انسان شرقی و به ویژه ایرانی است. فرش از جمله هنرهای کاربردی یا به عبارت بهتر چند بعدی است که در کارکردهای گوناگون خود، از پدیده هایی چون نمادگرایی و اسطوره بهره برده است. فرش از برجسته ترین شاخصه های هنر ملی و بومی است که هم تنوع دارد و هم کارکرد های مختلفی را حفظ کرده و پرجاذبه باقی مانده است. آیینه ی تمام نمایی از هنر و تمدن اسلامی و ایرانی و میراث گران قدری است که در شناسنامه ی جامعه ی ایران در طول تاریخ جایگاه ویژه ای داشته و دارد. طراحان فرش ایران در هر زمان تحت تأثیر دین و آیین خویش و فرهنگ بومی به استفاده از نقوش نمادین در فرش پرداخته و به این وسیله، ضمن توجه به ظواهر و تناسب و اندازه و قواعد شکلی طرح به غنی سازی مضمون و محتوای طرح ها براساس مضامین فرهنگی یا عرفانی پرداخته و اصول زیبایی شناسی ایرانی و اسلامی را پاس داشته و می‌دارند.

در ساختار طرح فرش ایران، چند نکته حائز اهمیت و قابل توجه است:

- نمادگرایی و رمز گرایی از ویژگی های بارز و عمده آنها است.
- معمولا بر انتظام هندسی استوار بوده و نظم آن هندسی است.
- تعیین عمده فرش های ایران توسط قابی چهار گوش یا مستطیل که با چهار جهت اصلی و چهار اقلیم باستانی و مبنای مربع گونه کعبه و مسجد مسلمانان تناظر دارد، صورت می گیرد.
- اصل تقارن و با توازن بر طرح آن سایه افکنده است.
- طرح هر فرش دارای دو بخش اصلی بوم و حاشیه است. معمولا بوم با متن، با حاشیه با حاشیه های مکرر و متوالی که گاهی به هفت عدد می رسد، قاب گرفته می شود.
- پرهیز از ژرف نمایی فضایی (پرسپکتیو) و بهره گیری از منطق ژرف نمایی خطی (شیوه دو بعدی) سر مشق طراحان آن است.
- زیبایی شناسی گریز از خلاء و نیز ذره گرایی بر طرح آن غالب است.(طوسیان شاندیز،۱۳۹۲:۶۱)

۵-۱- فرش و نمادگرایی عرفانی

هنرایرانی در تمام ادوار تاریخی، متأثر از نمادها بوده و نماد گرایی از ویژگی های آن محسوب می شود. در این میان، هنر ملی فرش که از جمله هنرهای کاربردی یا به عبارت بهتر، چند وجهی است، در کارکردهای گوناگون خود، از نمادگرایی نیز بهره برده است. تاریخ فرش ایران و بویژه تاریخ طراحی آن، گویای همین مطلب است. طراحان فرش ایران در هر زمان، تحت تأثیر دین و آیین و فرهنگ بومی خویش به استفاده از نقوش نمادین در فرش پرداخته اند و از این طریق، ضمن توجه به ظواهر، تناسب، اندازه و قواعد شکلی طرح، به غنی سازی مضمون و محتوای طرح ها براساس مضامین فرهنگی یا عرفانی پرداخته اند و اصول زیبایی شناسی ایرانی و اسلامی را پاس داشته اند. بسیاری از رمز شناسان، بستر و زمینه رمز را اسطوره و آیین می دانند. بافت گلیم بسیار پیش از ظهور حضرت محمد رایج بوده اما اسلام گویی ذوق سلیم صحرانشینان، روستاییان و بومیان سرزمین های مختلف را در بافت گلیم به گونه حیرت انگیزی تلطیف نموده و موجب خلاقیت هنری و شکوفایی فتی بیشتری شده است. بسیاری از سنت ها و فنون کهن در آیین اسلام ترکیب و هضم شد و جلوه های بسیاری از آنها در نقش ها و رنگ های دست بافته های کهن نمایانگر شده است. (افروغ،۱۳۹۰:۱۳۲)

۵-۲- انواع نقوش فرش ایرانی

طرح های فرش به عنوان نمونه ای از هنر گاهی پیام دار نوع فرهنگ جاری، تاریخ، اقلیم و زمان بافت آن می باشد. طرح و نقشه در فرش نشانگر نوع نگاه هنرمندان به محیط و اقلیم و طبیعت پیرامون است. در این میان، طرح های فرش دستباف ایرانی مملو از جهان بینی فلسفی و معنویت صاحب اثر در نهایت سادگی جلوه مینماید. هنرمندان ایرانی علاوه بر بکارگیری عناصر طبیعی و با خیالی، عوامل و پدیده های موثر در زندگی بشری را اعم از وقایع تاریخی، حوادث طبیعی، معماری و غیره را به زبان نیش و نگار با مهارت و چیره دستی خاصی به تصویر می کشد. وجود تنوع در طرح و نقش فرش دستباف می تواند رضایت انواع سلیقه ها در بازار و افزایش میزان خرید مشتریان را به همراه داشته باشد (حسن پورنامی،۱۳۹۳:۷۸). طرح های فرش هر کدام نماد و پیام دار معنویت و عرفان می باشند. یکی از وجوه قابل بررسی فرش دستباف، طرح و نقش آن است و می تواند بر پایه مبانی نظری و علمی هنری از جمله نماد و نشانه بررسی شود. در واقع با مطالعه و تحلیل طرح و نقش فرش دستباف بر اساس نظام نشانه شناسی، می توان دلالت های معنایی آن را بررسی و تحلیل کرد(رسولی،۱۳۹۳:۱۸). طبقه بندی پیشنهادی طرح های فرش ایران به صورت زیر می باشد. (اربابی،۱۳۸۷:۱۶)

	طرح اسلیمی انواع : تمام اسلیمی– اسلیمی بندی– اسلیمی شکسته– دهان اژدری– لچک و ترنج– ترنج‌دار– ماری تصویر ۷
	طرح افشان انواع : دسته گلی– جوانه دار– ختایی – اسلیمی – افشان بندی – شکسته – گل تازی – شاه عباسی – شاخه پیچ – ترنج دار تصویر ۸
	طرح بته ای انواع : میری – ترمه ای – خرقه ای – بادامی – بته جقه – قهر و آشتی تصویر ۹
	طرح ماهی انواع : هراتی – فراهان – زنبوری – کردستان (علی ناصری،۱۳۸۸:۴۴) تصویر ۱۰

	طرح لچک و ترنج ترنج نماد حوضی در مرکز باغ و لچک ها نماد کوشک هستند(مهدوی نژاد،۱۳۹۳:۱۶) تصویر ۱۱
	طرح شاه عباسی انواع : لچک و ترنج – تعرفی – بوته ای – ترنجدار – افشان – طره دار سلسله ای – درختی – شیخ صفی – جانوری (علی ناصری،۱۳۸۸:۴۲). تصویر ۱۲
	طرح محرمات انواع : سراسری – گل ریزه با زمینه یکرنگ – بته با زمینه الوان (شایسته فر،۱۳۸۸:۹۴) تصویر ۱۳
	طرح خشتی انواع : بختیاری – قرآنی کرمان – مستوفی (علی ناصری،۱۳۸۸:۴۲)
	طرح سبو مفهوم : برکت و باروری تصویر ۱۴
	طرح درختی تصویر ۱۵
	طرح تصویری انواع: بصورت تابلو فرش،آثار و ابنیه تاریخی- شمایل افراد مشهور- وقایع تاریخی، اساطیری یا اسطوره ای - شخصیت های مذهبی و سیاسی تصویر ۱۶

۶- درخت در قرآن کریم

الذی جعل لکم من الشجر الاخضر تارهٔ فاذا انتم منه توقدون «آن خدایی که از درخت سبز برای انتفاع شما آتش قرار داده تا وقتی که خواهید بر افروزید» (سوره یس، آیه ۸۰) ارزش درخت نزد انسان در قرآن با تعاریف مختلفی آمده است. او در زمین باغها از نخل خرما و انگور قرار دادیم و در آن چشمه های آب جاری کردیم، تا مردم از میوه های آن باغ ها تناول کنند و از نوع غذاهایی

که به دست خود عمل می آورند نیز تغذیه نمایند. آیا نباید شکر آن نعمتها را به جای آرند ؟ (سوره یس، آیه ۳۴ و ۳۵) « هر چه در زمین و آسمانهاست همه به تسبیح و ستایش خدای یکتا که مقتدر و حکیم است مشغولند.» (حدید و حشر، آیه ۱) «و گیاه و درختان هم به سجده او سر بر خاک اطاعت نهاده اند.(سوره الرحمن، آیه ۶)

درختان در قرآن نماد قدرت و عظمت خداوندی است. علاوه بر آیات قرآنی، پیامبر و ائمه در احادیث به کرات درباره درختان و میوه های بهشتی مانند سیب، انار، انجیر، انگور و... سخن گفته اند. یکی از رایج ترین – احادیث، حدیثی از حضرت محمد (ص) است که می فرماید: « شکستن شاخه درختان همانند شکستن بال فرشتگان است ». «درخت احمدی» که به معنی دودمان پیغمبر اسلام (ص) است و نیز «شجره طیبه» که قرآن مجید از آن به عنوان مثال و نمونه یاد می کند. متفکران و اهل تصوف می توانستند کل عالم وجود را یک درخت تصور کنند؛ مثلا ابن عربی از شجره کون یا درخت وجود سخن می گوید.(آشوری،۱۳۸۶:۱۴).

۶-۱- مفهوم نقوش درختی

طرح و نقش درختی یکی از معروفترین طرح‌های ایرانی است که بیشترین کاربرد را در هنر و صنعت قالیبافی به ویژه فرش دستباف دارد اساس طراحی فرش ایرانی را شاخه و برگ تشکیل می‌دهد به همین سبب در طرح‌هایی که موسوم به طرح درختی هستند تلاش بر این است تشابه زیادی که در ارتباط با طبیعت وجود دارد حفظ شود بنابراین انواع مختلفی از طرح‌های قالیبافی مانند طرح‌های اسلیمی، بته جقه، شاه عباسی، افشان، شکارگاه، ترکمن یا بخارا، قابی، ماهی درهم، گلفرنگ، محرابی، گلدانی، محرمات، ایلی، هندسی و ... در قالب طرح و نقش درختی آورده میشوند. در بسیاری از طرح‌های درختی، ترکیب اصلی را درخت و درختچه‌های کوچک و بزرگ تشکیل می‌دهند که در اکثر موارد به شکل انفرادی هستند و در برخی موارد نیز با سایر اجزا ترکیب می‌شوند. در طرح و نقش درختی، درخت نقش محوری و اصیل را دارد. درختی که در این نوع از طرح و نقش به‌کاربرده می‌شود در یک نوع و اندازه نیست بلکه در انواع و اندازه‌های مختلف وجود دارد، برخی در متن به عنوان طرح اصلی بکار برده می‌شود و برخی دیگر نیز در حاشیه و در نقش مکمل برای طرح‌های اصلی ظاهر می‌گردد. گاهی هم درخت متن فرش را احاطه می‌کند .طرح درختی در برخی از مواقع شاخه، برگ و میوه دارد و در برخی موارد نیز فاقد میوه است.

۶-۲- انواع نقوش درختی

مهمترین طرح و نقش‌های درختی را می‌توان به دسته های زیر تقسیم کرد :

طرح درختی جانوری یا حیوان دار: در این طرح درخت با شاخه‌ها و برگ‌های انبوه به تصویر کشیده شده و محور اصلی به حساب می‌آید.در اطراف این طرح، نقش‌های جانورانی مانند پلنگ، شیر، آهو و انواع مرغان دیده می‌شود. عناصر حیوانی که در این نقشه وجود دارند فاقد قرینه هستند و در قرارگیری آنها نظم رعایت نمی‌شود. برخلاف طرح‌های دیگر درختی طرح مذکور قدمت زیادی ندارد و در برخی موارد نیز از این طرح با نام طرح درختی جنگلی نیز یاد می‌شود. (جوادیان،۱۳۷۳:۲۰).

تصویر ۱۷

طرح درختی سبزیکار یا آب نما: طرح درختی سبزی کار شاخه‌هایی پر از گل و برگ دارد و توسط این نقش تمامی متن فرش پر می‌شود و کمترین فضای خالی در زمینه فرش باقی می ماند. گستردگی این طرح آن‌قدر است که در برخی موارد این نقشه‌ها دارای حاشیه نیستندو در برخی از نقشه‌ها که در مرکز آن ترنج قرار دارد تصاویری که نشانگر آب و جویبار است در داخل مربع و مستطیل به همراه سایر طرح‌ها استفاده می‌شود که در اصطلاح به آن طرح و نقشه سبزی کاری آب‌نما گفته می‌شود. این طرح مخصوص منطقه کرمان است. (همان: ۲۱)

تصویر ۱۸

طرح درختی ترنج دار: این طرح منقش به درختان در اندازه‌ها و ابعاد مختلفی است که در مجاورت طرح‌های دیگر با تزئین متفاوت قرار دارد. این طرح ممکن است در بیرون از کادر لچک و ترنج و یا در داخل لچک و ترنج قرار بگیرد. (همان: ۲۱)

تصویر ۱۹

طرح درختی سروی : درخت سرو در این طرح محوریت دارد. طراحی زیبای این

نقش مربوط به طراحان کرمانی و بختیاری است که ماهرانه طراحی آن را انجام می‌دهند. در طرح‌هایی که برای فرش‌های کرمانی کشیده می‌شود یک یا چند درخت سرو یا کاج وجود دارد که در متن یا حاشیه دیده می‌شود ود درفرش‌های بختیاری نیز این نقش در فضای داخلی قاب‌های لوزی یا چهارگوش دیده می‌شود که بصورت پیوسته و با رنگ‌های جالب و مکرر دیده می‌شود. مفهوم این طرح خرمی، جاودانگی و تقدس است. (همان:۲۲)

تصویر ۲۰

طرح درختی محرابی یا سجاده ای: در این طرح طاق محرابی وجود دارد و در زیر این طاق نقشی از درختان مختلف وجود دارد. از مهم‌ترین درختانی که در زیر این طاق محرابی استفاده می‌شود می‌توانیم به درخت کاج، بید مجنون و سرو اشاره کنیم. این طرح از جمله طرح‌های اصیل است که از زمان‌های دور خصوصا در دوره اسلامی مورد استفاده قرار می‌گرفته است. مفهوم این طرح جهت دهی مؤمن به سوی مکه و ارتباط با جهان ملکوتی و نور ملکوتی است.

نقش مرغ و درخت : (عابددوست،۱۳۸۸:۱۳۰).

تصویر ۲۱

ظل السلطانی
(نماد بهشت)

نشان سیمرغ
(نماد آفرینش و
باروری رحمت الهی)

درخت نیلوفرآبی
(نماد زندگی و
آفرینش)

درخت وقوق
(نماد قدرت ربانی)

نشان شیر
(نماد خورشید تابستان
وتغییرفصول)

تصویر ۲۲

درخت با طرح باغی : طرح باغی بعنوان نماد فردوس در نظر گرفته میشود مربوط به هزاره دوم ق .م. است (قالی تاریخی بهارستان و گلستان) که بر اساس سوره الرحمن آیات ۶۶،۶۲،۴۶ تقدس آنها آورده شده است که در اصطلاح همان درخت طوبی یا درخت هستی یا درخت زندگی شناخته میشود. درخت زندگی از نقش های نمادین جاودانه ای است که معمولا در میانه جهان قرار دارد. درختی که میوه اش باعث جاودانگی می شد و مرتبط با درخت کیهانی است. این درخت در دنیای باستان با شکل خاصی همراه نبوده و به صورت های متفاوتی بر روی آثار هنری ظاهر می شود. در ایران نمونه هایی از درخت زندگی در تمدن ایلام، لرستان، مارلیک، املش و... مشاهده می شود.از نمونه موارد این قالی میتوان به قالی قابقابی بختیاری و یلمه، قالی سبزیکار کرمان، نقش مایه تکراری ملایرو قالی کردستان اشاره کرد.

تصویر ۲۳- از راست به چپ: درخت سرو، بید مجنون، رز بلداجی، تاک، بوته گل سامان بختیاری، درخت شاخه دار بختیاری (ژوله،۱۳۸۱:۶۵).

نتیجه‌گیری

نقوش در فرش ایرانی، با شکل ها و نام های خاص خود بیانگر معانی و مفاهیم عمیقی هستند که هر کدام به فراخور جایگاه قرار گرفتن، نمادی برای بهشت عدن یا نشانه ای از موطن اصلی بشر به شمار می روند. به عبارت دیگر، فرش دستباف، طبیعت را به عنوان سرچشمه الهام خود بر می گزیند و به این ترتیب، به واسطه عناصر صوری، مخاطب را در مقابل حقیقت قرار می دهد و از طریق آن، احساسات و عواطفی را که حقیقت به آن تلنگر می زند، احساس می کند. با این کار، زیبایی را به صورت تام و تمام به تصویر می کشد. نقش و نقش مایه در فرش دستباف ایرانی از صورت ظاهر خارج می شود و در پس ظاهر زیبا و متناسب که مبتنی بر نظام عقلانی و ماورایی است، معانی را در بر می گیرد. این معانی در دو مقوله نماد و نشانه در این کنکاش بررسی شده اند. نمادها را با توجه به پارامتر زمانی در هنر ایران به دو دوره می توان تقسیم کرد:

دوره باستانی و دوره اسلامی، می توان گفت فرش دستباف محل تجمع نمادهای این دو دوره است. در واقع فرش با شاکله اساسی مستطیل» یا «مربع» است که در دوره باستان، با تکرار تو در توی آنها یاد آور زمین، چهار عنصر اصلی، چهار جهت اصلی و به دنبال آن طرح باغ ها و غیره بوده است. زمانی که دایره بر روی آن قرار می گرفت، معبدی می شد که آنچه را مقدس بود در خود حفظ می کرد. در دوره اسلامی این دایره در مرکز مستطیل قرار می گرفت و نشان دهنده تمامیت فضا و بر آن اساس، تمامیت هستی و نیز دور آسمانی بود. در واقع تلاش فلسفه هنر اسلامی، بردن زمین به آسمان و آسمان به زمین بود و فرش، این دست بافته اصیل ایران زمین چه نیکر این وظیفه را به انجام رسانده است.

فرش از آنجا که باز نمود طبیعت است؛ در باز نمود واقعی یا خیالی، مرئی یا نامرئی، عینی یا ذهنی، از رمزگان بهره می گیرد. فرش دستباف در مقام گزینش طرح به نشانه های شمایلی، نشانه های نمایه ای و نشانه های نمادین دست می یازد تا به بهترین شکل ممکن، وظیفه خود را بر روی زمین انجام دهد. در نشانه های شمایلی هنرمند سعی می کند حیواناتی همچون شیر، آهو، پرندگان و گیاهان را به تصویر در آورد تا فرش دستباف در چارچوب های خود مکان را در زمان لایتناهی محبوس سازد. گاه هنر مند بافنده طرحی را بر می گزیند که یاد آور طرح داستان و مصداق دیگری است. این چنین است که دست دلبر» در فرش دستباف برای مثال، منطقه چالشتر (چهارمحال و بختیاری) حکایت از وجود معشوقی در پس پرده دارد که دست او نشانه ای از دلبری کردن و پیشکش کردن دسته گل به یار خویش است. همچنین بید مجنون که خبر از سایه سار خنک برای دو دلداده می دهد. سپس با قنده، اسلیمی ها را در صفحه به حرکت در می آورد تا در پس هند های پنهان بر اساس یک نظم دقیق خبر از باغ بهشتی دهند که این گل ها از آنها تجرید شده اند و نشانه هایی نمادین هستند که مخاطب را با خود به جهانی دیگر می برند. همچنین، هنرمند بافنده به منظور جلوگیری از یکنواختی طرح و نقش، راهکارهایی را بر می‌گزیند که یکی از آنها استفاده از محور همنشینی و جانشینی است. برای منظور، هنر مند ضمن حفظ اصول اصلی، طرح های جدیدی را جانشین طرح های مرسوم می سازد و به نوعی ساختارشکنی می کند. از این رو، به منظور معادل سازی آنها به ترکیب های بدیع و نو می پردازد و با گزینش دال (صورت) های هماهنگ و متناسب ترکیب مناسب ایجاد می کند و سپس با تبدیل این دال ها (صورت ها) به دال های دیگر که با نام های دیگری در هنر فرش بافی قابل مطالعه و شناسایی هستند، ترکیب های دیگری به وجود می‌آورد.

منابع

۱. حسن پورنامی، جواد، سیدجلال الدین بصام و نجمه میرزا کریمی اصفهانی.(۱۳۹۳).عوامل موثر بر تنوع تولیدات فرش دستباف اصفهان.گلجام،۲۶،۸۷-۷۷.

۲. رسولی، اعظم.(۱۳۹۳).نقددونمونه ازقالی های بافت منطقه همدان بارویکرد نماد ونشانه شناسی. گلجام،۲۶،۹۱-۱۵.

۳. طوسیان شاندیز، غلامرضا ، امیرحسین چیت سازیان، مهرناز آزادی و فتحعلی قشقایی‌فر.(۱۳۹۲).آسیب شناسی و سطح بندی آسیب های قالی ایرانی. گلجام،۲۴،۶۹-۵۵.

۴. اربابی، بیژن.(۱۳۸۷).ارزیابی شیوه های طبقه بندی طرح و نقش فرش ایرانی.گلجام،۱۱،۷۴-۵۷.

۵. صباغ پور، طیبه و مهناز شایسته فر.(۱۳۸۸).بررسی طرح ها و نقوش قالی های قاجار موجود در موزه فرش ایران. گلجام،۱۴،۱۱۱-۸۹.

۶. ژوله، تورج.(۱۳۸۱).پژوهشی در فرش ایران(چاپ اول).تهران : انتشارات یساولی

۷. توماج نیا، جمال الدین و محمود طاووسی.(۱۳۸۵). نقش درخت زندگی در فرش های ترکمنی.گلجام،۴،۲۴-۱۱.

۸. آشوری، محمدتقی و محمود علیمرادی.(۱۳۸۶).درخت در فرش بختیاری. گلجام،۶،۲۲-۱۱.

۹. علی ناصری، عباس.(۱۳۸۸). طرح های فرش ایران.رشدآموزش هنر،۲،۴۴-۳۹.

۱۰. افروغ، محمد.(۱۳۹۰).نماد و نشانه شناسی در فرش ایرانی.فرهنگ مردم ایران،۲۵،۱۴۱-۱۲۹.

۱۱. مهدوی نژاد، محمدجواد، مجتبی انصاری، سپیده صمدزاده و آزاده فاضلی.(۱۳۹۳).تجلی آیات قرآن مجید در فرش-باغ ایرانی با تاکید بر سوره الرحمن.قرآن کریم، ۳۴،۲-۵.
۱۲. جوادیان، امیرعلی.(۱۳۷۳). گزیده قالیچه های موزه دفینه(چاپ اول). تهران : انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱۳. عابد دوست، حسین و زیبا کاظم پور.(۱۳۸۸). صورت های متنوع درخت زندگی بر روی فرش های ایرانی. گلجام،۱۲،۱۳۹-۱۲۳

Typology of tree in Iranian handmade carpet

Abstract

In the approach to the Persian carpet as an art, what is sometimes overlooked is the relevance of the content of the art to the upper and mythical worlds and the application of symbolic elements in the field. A world we see as the most direct and direct manifestation of carpet weaving art and work. According to the concepts and definitions presented in the field of myth, we can be seen that the scope of application of symbols and myths has reached all areas of social and individual life, An example of this application must be found in the introduction of these elements into literature, philosophy, religion, and sociology and the arts. Investigating the relationship between carpet motifs, myth and semiotics and the use of symbols in addition to highlighting the richness of symbol and symbol status in different ages, It also adds to the spiritual richness and beauty of the Persian carpets. The goal of Islamic design is unity and eternity. The solidarity of one painting and their expansion to the infinite, so that the writer of the Islamic role sees himself as "part" of the "whole" and feels that the whole being is in constant and eternal motion.

KeyWords: Patterns and symbols, tuba tree, Persian Carpet, Semiotics

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۵ (پیاپی: ۲۸)، شهریور ۱۳۹۹، جلد ۱

وجودیت هنر در رابطه با هنرهای وابسته به آن

محمد دبدبه[۱] *، مجید رضوان‌پناه[۲]، شبنم دبدبه[۳]، امید شاطری[۴]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۳/۲۶
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۵/۰۳
کد مقاله: ۵۶۸۹۰

چکـیده

وجودیت هنر را می‌توان از تخیل انسان مورد تجلّی قرار داد به بیانی دگر انسان می‌تواند با جذابیت وجودیت هنر در رابطه با هنرهای وابسته به آن نهان پیدا می‌کند و با آن نقش چشمگیری در زندگی پدید آورد. هنر در رابطه با هنرهای بصری وابستهٔ دیگر توأمان با تاریخ، فرهنگ، مذهب، جغرافیا و سیاست در بین هنرها مشخص می‌گردد همچنین هنر چیزی فراتر از بینش معماری، نقاشی، مجسمه‌سازی و لاغیر می‌توان مدنظر قرار گرفت. بحث هنر همان‌طور که گفته شد چیزی فراتر بوده که در این پژوهش به قسمتی ناچیز هنر پرادخته، که بیان‌کنندهٔ آشنایی با قسمتی از چیستی هنر از شناخت و ارزیابی هنر از زمان و مکان مورد تبیین قرار گرفته شده است. منشأ هنر و آفرینش هنری در نزد پروردگار توسط خلیفهٔ الهی یعنی انسان، با الهام آفرینشات در وجودیت هنر به‌نمایش گذاشته می‌شود و نقش مهمی در ایفای خلاقیت، کمال، زیبایی، و از همه والاتر تخیلات انسان که منشأ آفرینش‌های هنری در عالم هنری بوده همچنین کارکرد هنر تمایزی بین فرم و تأکید بر وجود مخاطب القاء می‌نماید و تا ادراکات حسی بر وجود انسان بازگو می‌کند که این موضوع سیطرهٔ هویت او می‌باشد. هنر ابزاری مؤثر در به تحقق رسیدن معنای اثر هنری بوده و شیوهٔ تهیهٔ این ابزار متأثر از وجود انسان هنرمند بوده و این نتیجهٔ زحمات هنرمند در تأثیرات خود با اثر تبیین می‌گردد. روش تحقیق در این پژوهش بااستفاده از نوع روش تحقیقی توصیفی – تحلیلی بهره گرفته که سعی گردیده با جمع‌آوری و گردآوری اسناد و اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای و مستندات مکتوب براساس موضوع روند پژوهش با مفاهیم مرتبط استوار و با بررسی دقیق مورد واکاوی – تجزیه‌وتحلیل داده‌های اطلاعات، استخراج گردیده برخوردار می‌باشد. بنابراین وجودیت هنر در رابطه با هنرهای وابسته به آن امری گسترده بوده که با این پژوهش تلاش گردیده تا به موضوع هنر دیدگاهی گسترده‌تر تبیین گردد تا ابزاری منحصربه‌فرد برای پدیده‌های سایر آفرینش‌هات برخوردار گردد. هنر رابطهٔ مستقیمی با تفکرات آدمی در هر دورهٔ تاریخی بوده و نمی‌توان آن‌ها را از یکدیگر جدا نمود حال آنکه خلق اثر با تخیل انسان هنرمند باشد آن اثر تضمینی برای اهداف هویت بقاء انسان در سیطرهٔ تاریخ به‌حساب آمده و در درگاه عالم هستی جاودانه خواهد ماند.

واژگـان کلـیدی: وجودیت هنر، تخیل، انسان، هنرهای وابسته، آفرینش هنری

۱- کارشناسی ارشد معماری داخلی، پژوهشگر و تحلیل‌گر و نظریه‌پرداز فعال مسائل حوزهٔ تخصصی معماری/ معماری داخلی (مسئول مکاتبات) *mohammaddabdabeh@yahoo.com*
۲- کارشناسی حسابداری، تحلیل‌گر و معامله‌گر بازارهای مالی فعال حوزهٔ کریپتوکارنسی و فناوری بلاکچین
۳- دانشجوی کارشناسی ارشد بازیگری، مؤسسه آموزش نبی اکرم (ص)، تبریز، ایران
۴- کارشناسی ارشد معماری داخلی، پژوهشگر معماری/ معماری داخلی

۱- مقدمه

هنر یک «احساس خاص»[۱] بوده که همراه انسان[۲] هنرمند به انسان به‌وجود می‌آید به بیان دیگر نوعی پیوند معنوی[۳] بین هنر و انسان هنرمند در آثار هنری خلق[۴] می‌گردد و آن را برای درک همگان با سیرتی رسا به‌تماشا می‌گذارند و آن را به‌صورت فرم،[۵] معنا[۶] و مفهوم درکی[۷] در فهم مخاطبان جای می‌دهند و می‌توان گفت هنر وجودیت آفرینش[۸] با خلق، خلق‌کنندهٔ او بوده و این موضوع را نمی‌توان انکار از یک مادهٔ هنر درهم‌آمیخته مدنظر قرار گرفت. طوری‌که هنر یکی از مهم‌ترین ویژگی و خصوصیات آفرینش در خلقت بشریت در جهان هستی به‌شمار می‌آید و آن را نمی‌توان بدون حضور انسان از جهان به واسطهٔ درگاه عالم حق جدا نمود.

هنر یک پدیده‌ای کهن و آغاز آن را می‌توان به زندگی بشر و هبوط آدم (انسان)، به عالم خاکی (زمین)، همسو با سخن و ناله‌های انسان و فرزندانش با فرشتگان خدا، که روایت از غلبهٔ حضور و شهود بوده و نخستین صورت معنی هنری در قالب زیبایی و نوای صدا دل‌نشین از الهامات موسیقی درنظر قرار گرفت (مددپور، ۱۳۸۳: ۳۸۵-۳۵). رابطهٔ هنر و توانایی تولید هنر یک نوع باور به دانش و هنر بومی متناسب با فرهنگ،[۹] مذهب[۱۰] – سنت و غیره از کیفیت جهان‌بینی و فرهنگ جامعه در تضمین بهره‌مندی با شیوه‌های ساختاری با ذهنیات و عینیات باعث رشد و پویایی پایدار در جامعه شامل گردد (نقی‌زاده، ۱۳۸۶: ۱۲-۴). طوری‌که ساختار ذهنی[۱۱] هر انسان نتیجهٔ تعامل نیروهای بالقوه ذهنیات او با عینیات به‌حساب می‌آید به تعبیری دیگر یعنی ادراک[۱۲] با عوامل به ذهنیت تبدیل می‌گردد و دریافت‌های ذهنیت،[۱۳] دریافت‌هایی می‌باشد که ماهیت[۱۴] را با اثر متفاوت تلقی می‌گردد لذا نسبت‌های فهم طبق مؤلفه‌هایی که ذهنیت هر انسان با ذهنیت دیگران متمایز بوده و فهم‌های نسبی، نسبت به نگرش‌ها فعلیت پیدا می‌کند صورت هنری و محتوای اثر هنری امری قابل مناقشه و چیزی جدایی‌ناپذیر از یکدیگر تلقی بیان می‌شود.

هدف از فلسفهٔ تحلیلی وجودیت هنر[۱۵] کشف اشیاء با مفاهیمی ایجاد تفکر دربارهٔ هنر با مفهوم خود هنر و بازنمایی بیان فرم هنری و زیبایی‌شناسی – زیبایی‌شناختی[۱۶] بوده است. درک این مفاهیم، سهم مهمی در زندگی با رویاروی در شکل ساختاری با مفهوم آثار و محصول هنری با ارائهٔ طبقه‌بندی اشیاء خاص و نمایش آن به‌عنوان هنر مدنظر قرار گرفت. وجود آثار هنری را می‌توان در شکل‌گیری زیبایی‌شناسی – زیبایی‌شناختی در برداشت‌های انسانی از محیط در نقاشی،[۱۷] معماری،[۱۸] مجسمه‌سازی،[۱۹] پیکرتراشی،[۲۰] ادبیات،[۲۱] نمایش،[۲۲] فلسفه[۲۳] و غیره مشخص نمود و از آنجا که کار واقعی هنر همان چیزی است که محصول با انسان تجربه می‌شود و هنگامی که یک محصول هنری از شرایط انسانی منشأ و عملکرد[۲۴] در تجربهٔ انسانی جدا گردد اطراف آن دیواری ساخته می‌شود که با مبهم سروکار خواهد داشت لذا هنر به قلمرو جداگانه‌ای منتقل می‌شود، جایی‌که از آن ارتباط با مواد و اهداف هر شکل دیگری از تلاش بشر، درحال تحقق و دست‌آورد جدا می‌شود. همچنین وظیفهٔ اصلی به کسی که متعهد به نوشتن فلسفهٔ وجویت هنر باشد، تحمیل می‌گردد و کسی که پیامدهای مختلف مشهود بوده است را به‌جای آورد که نظریه‌پردازی هنرهای زیبای فلسفی[۲۵] مایل به اعطای این مقام می‌باشد، حتی اگر به‌صورت موقت باشد. برای درک معنای محصولات هنری، باید آن‌ها را برای مدتی فراموش کنیم، از آن‌ها دور شویم و به نیروهای عادی و شرایط تجربه متوسل شویم که معمولاً آن‌ها را زیبایی‌شناسی نمی‌دانیم و بعد از گذشت روزها، ماه‌ها، سال‌ها و غیره به درک آن‌ها در وجودیت انسانی به‌خودی‌خود به‌دست آوریم. اصطلاح زیبایی‌شناسی معنای متنوعی دارد به زبان عادی مردم غالباً به زیبایی‌شناسی چنین و به‌همین ترتیب مراجعه می‌کنند، مثلاً زیبایی‌شناسی به‌طورکلی به معنای چیزی به‌مانند اصول هنری نگریسته می‌شود یک خواننده و شنونده نیز می‌تواند به معنای زیبایی‌شناسی دست داشته باشد. تعریف زیبایی‌شناختی هنر را می‌توان از نظر حساب محوری و تجربهٔ زیبایی‌شناختی یا تأثیر محور تأثیرپذیری مدنظر قرار گرفت که البته این دو (زیبایی‌شناسی – زیبایی‌شناختی)، قابل اتصال بر یکدیگر هستند.

آفرینش هنراسلامی[۲۶] در دوره‌های مختلف تاریخی قلمروهای علاوه‌بر معماری، بر حوزهٔ عرفان[۲۷] – شعر،[۲۸] مجسمه‌سازی، موسیقی،[۲۹] و سایر هنرهای اسلامی بسیار موردتوجه و جلوهٔ فطرت[۳۰] انسان بر روی این آثار بوده است. می‌توان گفت هنراسلامی در تمدن و فرهنگ‌های اسلامی قابلیت ستایش در قالب هنری از رهیافت روش‌های مختلف گوناگون متنوع تحقق می‌یابند همچنین هنراسلامی را می‌توان از تحقق اهداف، و تحلیل‌های تاریخی و پدیدارشناسی[۳۱] تفسیر نمود (فرامزقراملکی، ۱۳۸۳، ۱۶۵-۱۵۰). ویژگی اصلی و تعیین‌کنندهٔ هنر در جایی‌که وجودیت آن از نظر نمایندگی تقلید[۳۲] و قابل درک باشد می‌توان نقش هنرمند را در کنارهم نگه‌داشت. مفاهیم نهان در یک اثر هنری با خلق فضایی با دنیای خیالی بوده است و می‌توان باور داشت، این مفاهیم هستند که به تصورات ذهنی[۳۳] در خلق فضاهای عینی[۳۴] کمک می‌کنند، چنانچه اگر مفاهیم را از یک اثر هنری جدا کنیم بی‌شک با پیکره‌ای از بیهودگی‌ها روبه‌رو خواهیم شد. این معرفت،[۳۵] با مفاهیم ژرف‌تری در ارتباط بوده که در دنیایی امروزی کم‌رنگ شده ولی در ادبیات و فلسفهٔ هنر به‌خوبی قابل مشاهد می‌باشد. باتوجه به اهمیت مفاهیم ذهنی و افزایش میزان به‌کارگیری این مفاهیم در هنرهای گوناگون، به‌نظر می‌رسد استفاده از آن‌ها به‌عنوان یک ابزار در دست هنرمندان، امری ضروری بوده و خواهد بود و است. بنابراین فرم در هنر مفهومی[۳۶] مهمی برای صحبت در مورد هنر بوده است هیچ‌کس نمی‌تواند این موضوع را انکار کند هرچند که

نمی‌توان ویژگی تعیین‌کننده برای تمام هنرها به‌عمل آورد. طوری‌که هیچ‌کس شکل قابل توجهی و نه شکل نامناسب ویژگی اساسی هنر نیست و نخواهد بود. هنر، هنر در وجود خود آن اثر هنر بوده است.

۲- پرسش‌های تحقیق

۱- وجودیت هنر چیست؟
۲- چیستی هنر؟
۳- فلسفهٔ هنر؟
۴- حکمت هنراسلامی در وجودیت هنر در چه چیز نهفته است؟
۵- رابطهٔ هنر با سایر هنرها در چیست و تلفیق آن با محیط چه تأثیری بر روی وجودیت هنر دارد؟
۶- ماهیت وجودی هنر در رابطه با هنرهای وابسته از چه تخیلی سرچشمه می‌گیرد؟
۷- آیا وجودیت هنر در رابطه با هنرهای وابسته تأثرپذیر بوده است؟
۸- آیا وجودیت هنر با شناخت هنرهای دیگر محقّر می‌باشد؟
۹- و آیا هنر را می‌توان با ایدئولوژی مؤثر در خلق آثار هنری مطرح کرد؟

۳- فرضیه‌های تحقیق

وجودیت هنر در رابطه با هنرهای وابسته به آن قابلیت هویت گذشتهٔ انسان با پدیدهای هنری، معماری، موسیقی، ادبیادت و غیره را با وجودهای تجلی با محوریت ماندگاری اثر در حفظ جاودانگی را در هر زمان و مکان با وجود حس‌مکان – روح‌مکان را با حفظ ارزشمندی برخوردار می‌باشد.

استفاده از وجودیت هنر در آثار در سیطرهٔ وجودیت تاریخ بشریت در دوره‌های گوناگون تاریخی با رویکردهای آفرینش اثر باعث جاودانه شدن و نیز ارزشمند شدن هرچه بیشتر زیبایی‌ها را در می‌توان در تاریخ توأمان تجربه و لمس (وجودیت هنر با وجودیت انسان)، کرد را دارد.

استفاده از هنر توسط هنرمند در ارائهٔ آثار هنری می‌توان علاوه‌بر ماندگاری و جاودانگی در ایجاد حس انسانی در رفتار و ادراک انسانی به طریق بینایی یک تجربهٔ منحصربه‌فرد با الحاقات انسانی و پیوستن با درگاه عالم حق را داشت.

۴- اهداف تحقیق

با استفاده از محوریت موضوعی و رویکردهای اثرهای هنر در معنایی و مفهومی بودن وجودیت هنر می‌توان نوعی هویت‌ساختاری در جهت کمال انسانی به‌عنوان نماد و نشان هویت‌مندی در جوامع که در رابطه با هنرهای وابسته در جهان هستی به عالم آفرینش در هنر به‌دست آوریم.

با بررسی و مشخص نمودن تحقق اهمیت اهداف در وجودیت هنر بااستفاده از رابطه‌های آن با هنرهای وابسته به آن در تاریخ و معرفی هرچه بیشتر آن، فرصتی برای ارزشمندی با الگو و فرم‌های ساختاری جهت تعیین و تبیین اهداف برنامه‌های وجودی در رابطه با هنر می‌توان برخوردار گردد.

عدم از بین‌رفت هنر از جمله وجودیت هنر در رابطه با هنرهای وابسته به آن می‌توان نوعی آرامش به‌صورت روحی – معنوی با واژهٔ هویتی در انسان نهان پیدا می‌کند.

۵- پیشینهٔ پژوهش

مطالعات متعددی در باب خاستگاه وجویت هنر و تجلی آن صورت گرفته که در این پژوهش به رابطهٔ آن با سایر هنرها از لحاظ معنایی و مفهومی مورد بررسی انجام گرفته شده می‌باشد را برخوردار بوده است. روند پیشینهٔ صورت گرفته شده می‌تواند تا حدی جوابگوی روند پژوهش حاضر را به وسیلهٔ دانش نویسندگان به‌عمل آورد. طوری‌که براساس (جدول ۱)، و (جدول ۲)، برای روند بهره‌وری – بهره‌مندی مؤثر مورد بررسی/ مطالعه، و واکاوی قرار گرفته و از دانش و برداشت‌های تأثیرگذار در روند موضوع پژوهش بهره جسته را دارا می‌باشد.

جدول ۱- مستندات مکتوب مورد مطالعه براساس موضوع پژوهش (مأخذ: جمع‌آوری توسط نگارندگان)

اسناد کتب‌های مرتبط با موضوع پژوهش حاضر داخلی - خارجی (ترجمه شده)			
نویسندگان	**سال**	**عنوان**	**توضیحات استنتاجی**
هوروست ولدمار جنسن[۳۷] انتونی‌ف جنسن[۳۸] ترجمهٔ: محمدتقی فرامرزی[۳۹]	۱۳۹۴	تاریخ هنر جهان	- بررسی جامع تاریخ هنر جهان - جهان باستان - سده‌های میانه - از رنسانس تا رکوکو - عصر جدید (جنسن، جنسن، ۱۳۹۴: ۱۰۸۰-۴۹).
مریلین استاکستاد[۴۰] ترجمهٔ و تدوین: بهراد امین سلماسی[۴۱] آناهیتا مقبلی[۴۲]	۱۳۹۶	تاریخ هنر (به انضمام مختصر عناصر معماری دوران)	- بررسی جامع تاریخ هنر - هنرماقبل تاریخ - هنر بین‌النهرین و مصر - هنر اولیه در آسیا - هنر منطقهٔ اژه - گسترش هنر و فرهنگ یونان و ایران - هنر امپراتوری روم - هنر یهودیت، اوایل مسیحیت و بیزانس - هنر اسلامی - هنر معاصر آسیای - هنر اوایل قرون وسطی و سبک رومی - هنر گوتیگ - هنر اویل رنسانس - هنر اوج دورهٔ رنسانس و جریان اصلاحات - هنر باروک و روکوکو - هنر آمریکا - هنر آفریقا - نئوکلاسیسم، رومانتیسم و رئالیسم - هنر اواخر قرن نوزدهم در اروپا و آمریکا - هنر مدرن: اروپا و آمریکای شمالی در قرن بیستم - هنر از سال ۱۳۴۵ تا اوایل قرن ۲۱ (استاکستاد، ۱۳۹۶: ۵۳۶-۳۶).
آرنولد هاوزر[۴۳] ترجمهٔ: محمدتقی فرامرزی	۱۳۹۷	فلسفهٔ تاریخ هنر	- بررسی جامع فلسفهٔ تاریخ هنر - آغاز سخن: گسترده و محدودیت‌های جامعه‌شناسی هنر - نگرش جامعه‌شناختی: مفهوم ایدئولوژی در تاریخ هنر - استنباطات فلسفی تاریخ هنر: تاریخ «بی‌نام هنر» - لایه‌های تحصیلی در تاریخ هنر: هنر قومی و هنر مردمی - نیروهای ستیزنده در تاریخ هنرها: نوآوری و میثاق‌ها (هاوزور، ۱۳۹۷: ۴۹۰-۱۳).
هلن گاردنر[۴۴] ترجمهٔ: محمدتقی فرامرزی	۱۳۹۸	هنر در گذر زمان با تجدید نظر: هورست دلاکروا و ریچارد ج. تنسی	- بررسی جامع مبانی تاریخ هنر/ دیباچه - دنیایی کهن - سده‌های میانه - رنسانس و باروک - دنیای نوین - دنیایی غیر اروپایی (گاردنر، ۱۳۹۸: ۷۷۵-۱۳).

جدول ۲- مستندات مکتوب مورد مطالعه براساس موضوع پژوهش (مأخذ: جمع‌آوری توسط نگارندگان)

اسناد مقوله‌های مرتبط با موضوع پژوهش حاضر			
نویسندگان	سال	عنوان	توضیحات استنتاجی
سعید عظمتی[۴۵]	۱۳۹۳	هنر محیطی	– بررسی هنر محیطی به‌عنوان هنر جدید از نقد کتاب «هنر محیطی» – نگرشی نو در رابطهٔ انسان با طبیعت – ارائه راهکارهای همزیستی انسان با محیط – می‌توان مدنظر قرار گرفت که هنر محیطی به محیط و منظر غنا می‌باشد و در عرصه‌های عمومی همسو با خود متجلی می‌گردد – بنابراین می‌توان نتیجه گرفت هنر محیطی یک هنر کلی با تمام گرایش‌هات هنر پرداخته گردیده شده می‌باشد (عظمتی، ۱۳۹۳: ۱۱۲-۹۱).
احمد جولای[۴۶] ابوالفضل حداد[۴۷]	۱۳۹۴	بررسی و نقد کتاب جامعه‌شناسی هنر	– بررسی هنر از نظر درون‌مایه‌ای موجود در آثار هنری از نقد کتاب «جامعه‌شانسی هنر» – معرفی نکات مهم با محوریت جدید در محور پژوهشی – واکاوی و شفاف‌سازی و تصرح آن – روشن‌سازی ساختاری و رفع نقص‌های موجود (جولای، حداد، ۱۳۹۴: ۹۱-۸۱).
محمدرضا مریدی[۴۸] معصومه تقی‌زادگان[۴۹] هادی عبداللهی[۵۰]	۱۳۹۲	تحلیل گفتمان‌های هنر در ژئوپولیتیک جهان اسلام[۱]	– بررسی زبان مشترک هنر بین فرهنگ‌ها و تأکید آن بر آفرینش هنر – جریان جهانی شدن، بومی‌گرایی و منطقهٔ – احیاء هنراسلامی – هنر جهانی – مقاومت فرهنگی – فرهنگ جهانی (مریدی، تقی‌زادگان، عبداللهی، ۱۳۹۲: ۹۷-۷۳).
هادی صادقی[۵۱]	۱۳۹۲	ویژگی‌های هنر زمینه‌ساز	– بررسی تعاریف هنر، زیبایی، خیال، فرایند تخیل – نقش هنرمند در اثر و تأثیر آن و عوامل خیال – ابعاد گوناگون هنر – هویت انسان در پرتو خود او (صادقی، ۱۳۹۲: ۶۴-۴۵).
فردوس حاجیان[۵۲]	۱۳۹۱	هنر و خرد	– بررسی رابطهٔ هنر و انسان در طول تاریخ – انواع متفاوت هنری – نقش هنر در زندگی به‌عنوان مهم‌ترین عامل (حاجیان، ۱۳۹۱: ۱۴۶-۱۲۹).

۶- روش تحقیق

پژوهش مورد مطالعهٔ حاضر به‌لحاظ روش تحقیقی، از نوع توصیفی – تحلیلی می‌باشد که در درجهٔ نخست با کاوش و تجزیه‌وتحلیل اطلاعات تحقیقی آن‌ها را مورد واکاری دقیق قرار گرفته و همچنین جمع‌آوری و گردآوری داده‌ها و اطلاعات از روش اسناد – کتوب و متون کتابخانه‌ای و مستندات – استناد مکتوب بهره گرفته شده است که در این مرحله به لحاظ نمود تجلی هنر دربه‌وجود آمدن وجودیت هنرها و رابطهٔ آن با هنرهای وابسته به آن از لحاظ ارزشمندی در تمدن‌های تاریخی مختلف جهان با سیطرهٔ ویژگی‌های گوناگون منحصربه‌فرد و خصوصیات بارز معنا و مفهوم هنر پرداخته گردیده شده است. طوری‌که در امر تسرّی اهداف پژوهش با بررسی و علل‌های وجودیت هنر و رابطهٔ آن با هنرهای وابسته به آن در کالبد و اداراک و ساختار با زیبایی‌شناسی – زیبایی‌شناختی به زیبایی جاودانه به استدلال هویتی در وجودیت هنر و هنرمند به بالاترین درجه در آفرینش آن با وجود خداوندگار – انسان به تبیین عملکردی به تحقق خارق‌العاده پدید آید و توجه هر مخاطبی را با وجود بوطیقای روح‌فضا – روح‌مکان به‌خود جلب‌توجه کند و گامی تأثیرگذار در تأثیرپذیری حس‌ها در حس‌های انسانی در زمان، مکان و فضا به هویت برخوردار گردد.

۷- تعاریف «وجودیت – هنر»، از دیدگاه صاحب‌نظران

بررسی و مطالعات صورت گرفته شده در پژوهش حاضر در مورد دیدگاه‌های مختلف و گفته‌های متفاوت صاحب‌نظران در مورد وجودیت هنر و تعریف هنر می‌توان به عملکردهای آن طبق (جدول ۳)، اشاره نمود و در جهت بهره‌مندی از وجود هنر در رابطه با هنرهای وابسته به انسان به یک ایدئولوژی[۵۳] متصور،[۵۴] برخوردار گردد.

جدول ۳- برخی از دیدگاه‌های صاحب‌نظران در وجودیت هنر (مأخذ: جمع‌آوری توسط نگارندگان)

	ردیف	برخی از دیدگاه‌ها در رابطه با ساختار هنر – (سیری در وجودیت هنر)	
		نظریه‌پردازان	دیدگاه نظریه‌پرداز – استنباط نگارندگان
دیدگاه‌های سیری در وجودیت هنر	۱	محمد دبدبه[۵۵]	– (در رابطه با «هنر – اثر – معماری»)، وی معتقد است: «هنر»، فرایندی با محتوا و شکل‌های از تخیل هنرمند، که تبدیل به «اثر»، گردیده که هنر را می‌توان حماسه‌ای برای لذت هنری برای انسان دانست و رابطهٔ هنر با «معماری»، برای معماران در سیطرهٔ تاریخ نوعی احساس جاودانه بین هنر و معماری انسان و بنا با پیوندی فراتر از آفرینش فضا بوده است.
	۲	مجید رضوان‌پناه[۵۶]	– (در رابطه با «هنر – هویت – تجارت»)، وی معتقد است: به‌طورکلی می‌توان «هنر»، را به‌مثابه «هویت»، دارای دو رویکرد دانست یکی هنر درونی (زیبایی)، و دیگری هنر بیرونی (ابژه)، که در رابطه با هنر «تجارت»، که هنر انسان نیست بلکه ابژهٔ هنر انسان با ماهیت آن است که «هنر» را تبدیل به یک پدیدهٔ خارق‌العاده با ویژگی‌های منحصربه‌فرد می‌کند.
	۳	شبنم دبدبه[۵۷]	– (در رابطه با «هنر – نمایش – طراحی»)، وی معتقد است: «هنر»، پدیده‌ای برای «نمایش»، بوده که «طراحی»، آن توانسته مرزها را درهم بشکند و با حقایق زیبایی‌شناسانه در اندیشه‌های انسانی با صورتی اسرارآمیز انسان را به‌سوی رابطه‌های هنری هدایت سازد.
	۴	سیدحسین نصر[۵۸]	– (در رابطه با «هنراسلامی»)، وی معتقد است: «هنراسلامی»، نمونهٔ اعلای تمدن سنتی است که در آن می‌توان به‌وضوح حضور قواعد لایتغیر مشخصی را مشاهده کرد که بر کل تمدن چه در زمان و چه در مکان سیطره داشته می‌باشد. همچنین هنراسلامی چیزی جزء انعکاس روح در عالم ماده و بلکه جزء صورت وحی قرآنی نیست.
	۵	پاول وود[۵۹]	– (در رابطه با «هنر مفهومی»)، وی معتقد است: نخستین شکلی که یک تحقیق فلسفی دربارهٔ «هنر مفهومی»، به آن مواجه می‌شود این است که ناگزیر است به جداسازی موضوع یا حداقل طبقهٔ سوژه مورد بررسی بپردازد. به بیان دیگر می‌توان گفت اصلاً روشن نیست که حدود و مرزهای هنر مفهومی باید کجا نصب شود.
	۶	هاوارد کیگیل[۶۰]	– (در رابطه با «اثر هنری»)، وی معتقد است: «اثر هنری»، تنها به وسیلهٔ عیب‌جویی کامل می‌شود و لایه‌های پی‌درپی خود را برای فهم راز درونی‌اش باز می‌گشاید. طوری‌که این روند کامل شدن به بهای تباهی لایهٔ بیرونی اثر هنری یعنی همان زیبایی تمام می‌شود (کیگیل، کول، ۱۳۸۰: ۴۶).
	۶	تیتوس بورکهارت[۶۱]	– (در رابطه با «هنر»)، وی معتقد است: «هنر»، عبارت‌انداز: ساخت و پرداخت اشیاء بر وفق طبیعت‌شان، که خود حاوی زیبایی بالقوه بوده است. هنر فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۳۴).
	۸	ملاصدرا[۶۲]	– (در رابطه با «منشأ هنر»)، وی معتقد است: خلیفهٔ الهی بودن انسان، عرضه شدن هنرها به انسان‌ها در عوالم و نشئه‌های پیشین آفرینش، الهام، گرایش‌های غریزی به‌ویژه میل به عرضه و به‌نمایش گذاشتن آثار و خلاقیت‌ها، میل به اتمام و اکمال آثار و آفرینش‌ها، میل به تزئین و زیباسازی آثار و تجلیات طائر قدسی از جمله «منشأ هنر»، می‌باشد.
	۹	ژل دولوز[۶۳]	– (در رابطه با «ارتباطات و خلاقیت هنر»)، وی معتقد است: هیچ ابزاری هنری را نمی‌توان ابزاری ارتباطی دانست. اثر هنری هیچ ربطی به «ارتباطات»، ندارد و ابداً اطلاعی را در خود حمل نمی‌کند. برعکس، رابطه‌ای بنیادین میان اثر و کُنش مقاومت وجود دارد که اگر بخواهیم رابطهٔ میان «خلاقیت هنر»، و ارتباطات فرض کنیم در همین کُنش مقاومتی بیابیمش.
	۱۰	کلود لوی استروس[۶۴]	– (در رابطه با «نقش متناقض آزادی در خلاقیت هنری»)، وی معتقد است: برای آنکه «نقش متناقض آزادی»، مفهوم و محتوای حقیقی داشته باشد، نباید و نمی‌توان آن را در خلأ تجربه کرد. آزادی، همواره به معنای رودررویی با موانع و از سر برداشتن آن‌ها بوده است. اثر هنری توأمان با «خلاقیت هنری» از قواعدی ریشه و شکل می‌گیرد که این موضوع مشکلات را پشت سر می‌گذارند تا بتواند از زایش یافته و قواعد جدیدی را به‌نوبهٔ خود جایگزین‌شان کنند.

وجودیت هنر چیزی متنوع‌تر از آن است که طبق (جدول ۳)، تعریف به‌عمل آمده می‌باشد که براساس کیفیت اثر هنری سبب مؤلفه‌های اثری هنری می‌گردد و هر اثر هنری را می‌توان تصویری واقع‌گرایانه از زندگی انسان با یک کیفیت خاص درنظر گرفت برهمین اساس صاحبان نظریه‌پردازان این حوزه قرن‌ها درگیر این مبحث قدرت‌مند منحصربه‌فرد[۶۵] با کیفیات اهمیت‌آور در فهم آثار هنری بوده‌اند. برای سرانجام رسیدن نظریه‌های هنر در این پژوهش می‌توان به نظریه‌های چون تقلیدگرایی،[۶۶] عاطفه‌گرایی،[۶۷] صورت‌گرایی،[۶۸] ابزارنگاری[۶۹] و نهادگرایی[۷۰] اشاره نمود که برای تبیین این موضوع براساس (جدول ۴)، مورد بررسی و واکاوی[۷۱] قرار گرفته شده است.

جدول ۴- نظریه‌های رایج هنر (مأخذ: جمع‌آوری توسط نگارندگان)

ردیف	[...] هنر [...]
۱	**- تقلیدگرایی:** می‌توان گفت تقلید از اثر هنری یا شبیه‌سازی در رابطه با دنیایی واقعی می‌پردازد. مانند نقاشی‌ای از یک دریاچه که به دریاچه‌ای واقعی می‌ماند. همچنین در تقلیدگرایی آن چیزی که واقعی به‌نظر نرسد ارزش توجه ندارد.
۲	**- عاطفه‌گرایی:** می‌توان گفت وجه اثر هنری کیفیت بینایی اعم‌از: احساس، فکرت، معنا که به انسان مخاطب منتقل می‌کند. به‌طوری‌که هنری – اثری از یک چیزی از دنیایی واقعی را به‌تصویر نمی‌کشد.
۳	**- صورت‌گرایی:** می‌توان گفت پاره‌ای از فیلسوفان نظیر چون افلاطون تأکید بر زیبایی شیء و ارزش آن در مقام اثر هنری مبتنی بر صورت یا ویژگی‌های صوری آن بوده است. همچنین صورت در هنرها نحوهٔ خاصی از تنظیم عناصر و اصول طراحی در قالب هنری بوده است.
۴	**- ابزارنگاری:** می‌توان گفت مهم‌ترین وجه اثر هنری وجه سودمندی آن بوده است طوری‌که اثر هنری خدمت کارکردی عملی مانند آموزش – دینی – اخلاقی باشد. آثار هنری ازجمله رمان، فیلم، نقاشی که صحنه‌ای زندگی رهبران دینی را به‌تصویر یک مثالی از ابزارنگاری هنری‌اند.
۵	**- نهادگرایی:** می‌توان گفت که این نوع از نظریه جمعی از فیلسوفان، نظریه‌پردازان و صاحبان نمایشگاه هنری بوده که تعیین می‌کند کدام شیء را باید یک اثر هنری نامید.

۸- هنر و افلاطون[۷۲] در رابطه با دانش و حقیقت

هنر مورد پذیرش افلاطون، هنری مبتنی بر دانش است. طوری‌که صورت‌گرایی از تختی تقلید می‌کند که ساختهٔ درودگر بوده است و نه ساختهٔ خداوند صانع، درودگر نیز دانش درودگری دارد درحالی‌که تصویر تخت نه تخت ملموس است و نه نمودار حقیقی فراسوی تخت ملموس صورت‌گریی می‌داند ولی فاقد الهام بوده و نمی‌توان گفت برای کشیدن تصویر تخت ملموس از فرشتگان هنر الهام گرفته است پس ساختن تخت نیازمند هنر و دانش است و صورت‌گری نیازمند دانش دیگری پس صورت‌گر همانند شاعر تراژدی‌نویس از روی دانش هنر نمی‌ورزد. درنتیجه می‌توان صورت‌گر یا شاعر چنان دانش ساختن می‌دانست خود چیزها، شیء‌ها را می‌ساختن به همان‌گونه که درودگر تخت ملموس را می‌سازد و خداوند خود تخت یا نخستین نمونهٔ ملموس آن را در قیاس با سازندهٔ الاهی و سازندهٔ بشری، صورت‌گر تصویری ایجاد می‌کند که از واقعیت تهی است و نمودی بی‌بود است. پس تصویر یک تخت درست به‌گونه‌ای که در واقعیت دیده و استفاده می‌شود هرچند ماهرانه انجام می‌شود نشانهٔ دانش یا اصالت هنری نیست. دانش هنری با الهام از خدایان پیوند دارد (بینای‌مطلق، ۱۳۹۵: ۴۷-۳۷).

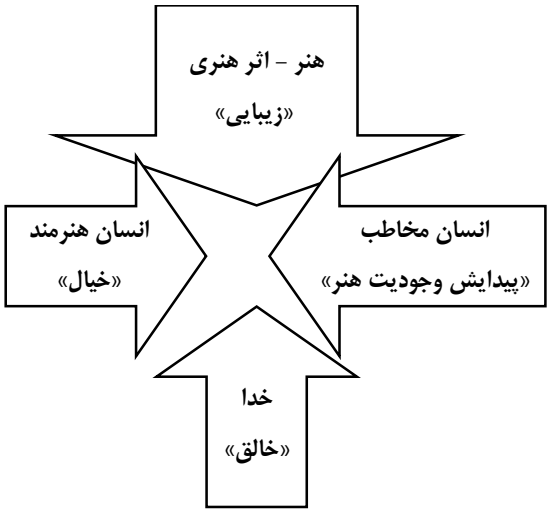
۸-۱- انحطاط هنر در عصر افلاطون

در عصر سقراط و افلاطون، به‌طورکلی می‌توان از بحران دوگانهٔ هنر و اندیشه[۷۳] نام برد درواقع بحران یکی جدای از بحران آن دیگری نیست. در هر حال می‌توان انحطاط هنر اندیشیدن و سخن گفتن را سوفیست‌ها دانست هنرهای دیگر چون پیکره‌تراشی، صورت‌گری نیز دچار انحطاط شده بودند به‌طوری‌که هنر در این دوران به‌سوی نوعی رئالیسم[۷۴] میل داشت و افلاطون، سخت به نقد هنر پندارآفرین می‌پردازد این هنر با به‌کار گرفتن ماهرانهٔ پرسپکتیو[۷۵] و ترکیب رنگ می‌کشد تا به این توهم دامن زند که نسخهٔ اصلی دومی می‌آفریند این‌گونه تقلید را افلاطون عوام‌فریبی[۷۶] و شعبده‌بازی[۷۷] خوانده است. زیرا مدعی تولید صورت اصلی یک جاندار را بیافریند. انسان نمی‌تواند هستی چیزها را به تمام و کمال مجسم گرداند از این‌رو ناتوان از آفرینش است از همین‌روی

هنر واقعی به بازآفرینی دروغین و فریبندهٔ ظواهر نمی‌پردازد بلکه بر مطالعه و بررسی عمیق اندازه‌ها مبتنی است همچنین جدا شدن هنر از حقیقت و زیبایی نه‌تنها به انحطاط هنر که به ترویج بدآموزی و عوام‌زدگی نیز می‌انجامد.

۹- هنر[۷۸]

هنر را می‌توان به جهات گستردهٔ تعریف کرد (شکل ۱)، هنر یک نوع تقلید از طبیعت خداوندگار، بیان احساس – خیال هنرمند،[۷۹] عالم معنا – در رابطه با هویت[۸۰] و غیره تعریف نمود. طوری‌که در تعریف هنر عنصری منحصربه‌فرد از زیبایی[۸۱] می‌توان دید به بیان دیگر هنر زیبای آفرین بدیع و نخستین کار در زیبایی: زیبایی‌شناسی – زیبایی‌شناختی تعیین چیستی زیبایی که برای تعیین مراد از زیبایی و فلسفهٔ هنر سرشت زیبایی و ادراک مؤثر بوده است. تجربهٔ زیبایی تجربه‌ای که توسط یک شیء زیبا، از قبیل نقاشی، رقص، موسیقی، معماری و غیره به‌وجود می‌آید. وجودیت هنر به مسائلی می‌پردازد و تلاش برای جاودانه کردن اثر هنری در حیطه و قلمرو زیبایی هنری می‌نگرد و گاهاً باهم تداخل دارند و بسیاری از چیزهای که نام هنری به‌خود می‌گیرند زیبا هستند و بسیاری از چیزهای که زیبا دانسته می‌شوند هنراند مانند گل [...] – غروب آفتاب [...]، که دارای تداخل و دارای همپوشانی‌اند. در فرهنگ غرب تا اواخر سدهٔ نوزدهم مخاطبان هنر، عموماً همه چیز از آثار هنری زیبا به‌عمل می‌آوردند و تصورات از هنر و زیبایی را به نحو وثیقی با یکدیگر مرتبط می‌دانستند. ولی این امر دیری نپایید که در سیطرهٔ تاریخ تعاریف گسترده به هنر و زیبایی مدنظر قرار گرفت.

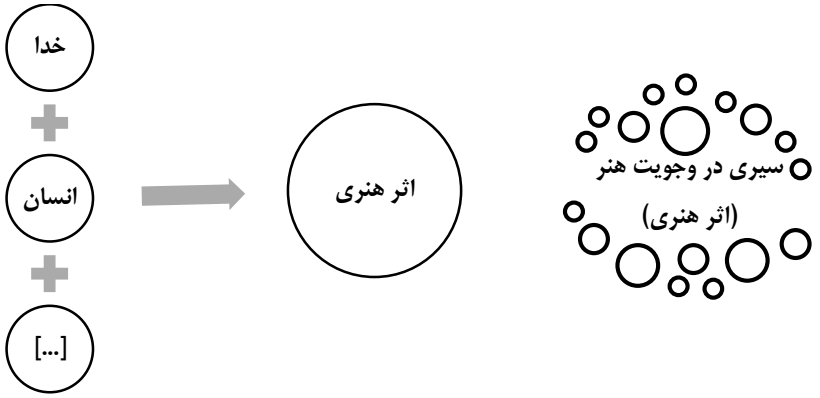


شکل ۱- گسترهٔ هنر (مأخذ: نگارندگان)

ذات[۸۲] و نفس هنر امری معنوی و انسانی می‌باشد همچون ادب و عرفان به‌حساب می‌آید و نوعی علمی حضوری بوده نه حصولی لذا اکثر تعریف‌های بیان شده از هنر از سوی بزرگان، صاحب‌نظران انسانی در گنجه‌ای رسا و دقیق منطقی نیستن و معمولاً جنبهٔ ذوقی و توصیفی دارد همچنین هنر منشأ صانعی دارد و جنبشی از سوی انسان – هنرمند بوده که تا به وسیلهٔ آن بتوان درد هجران را کاهش داد طوری‌که هنر مجموعه‌ای از آثار و فرآیندهای گستردهٔ ساخت انسان بوده است که در جهت اثرگذاری و تأثرپذیری بر عواطف، احساسات، معناها و ادراک انسانی به منظور انتقال یک معنا با مفهوم خلق اثر می‌گردد که نتیجهٔ آن تعاریف و دیدگاه‌های متفاوتی دربارهٔ هنر ایجاد می‌شود. عده‌ای هنر را همچون کالایی می‌دانند که در جامعه و آدمی ایفای نقش می‌نماید لذا در این مورد باید گفت که اگرچه برای تولید هنر و برای گذران زندگی هنرمند و حتی برای استفادهٔ انسان‌ها از هنر، ضوابط و قواعدی مطرح بوده است. دیدگاه دیگر اقشار مرفه‌ای هستند که هنر را به‌عنوان گذران اوقات فراغت و یا خودنمایی می‌دانند در خود می‌دانند طوری‌که این دیدگاه به دلیل ماهیت مادی، زمینهٔ را برای گوشه‌گیری هنر حقیقی برخوردار می‌کند. گونه‌های عظیم بسیاری از این نگرش‌ها آن بوده است که هنر را از متن زندگی رهاشده دانسته و یا سبب این تمایز و جدایی بازگو می‌نگرد و گوشه‌ای خاص از زندگی را به آن واگذار می‌کنند. درنتیجه اگر بپذیریم که هنر، بیان زیبایی و تجلی کالبدی بخشیدن به زیبایی‌های معنوی و آرامش بخشیدن به روان ناآرام انسان و برابر کنندهٔ روح انسانی و قابل تحمیل‌کنندهٔ غربت او در این جهان مادی است، آن‌گاه اهمیت هنر و حضور آن در زندگی آفرینش و روشن می‌گردد درنهایت در این زمان است که هنر، در برخی رشته‌ها به‌نام هنرهای زیبا خلاصه نمی‌شود.

۹-۱- اثر هنری[۸۲]

اثر هنری به معنای واقعی کلمه معنای گسترش‌یافتهٔ یک عنوان هنری بوده می‌باشد که پدیدآورندگان آن را خلق کرده‌اند. هنر یکی از نمودها و جلوه‌های آفرینش با شگفتی‌های خارق‌العاده حیات آدمی می‌باشد طوری‌که یک اثر هنری جایگاه رسیدن روحی انسان با درگاه خداوندگار که درنهایت منجر به نبوغ هنری شده و درنتیجه براساس (شکل ۲)، ارتباط گسترش‌یافته با دیگر انسان‌ها در روح‌مکان[۸۳] می‌گردد (جعفری‌تبریزی، ۱۳۸۱: ۳۸-۱۹). به‌طورکلی هنر امروزه بسیاری از مبانی تعاریف گذشتهٔ (سنتی)، را پریشان می‌کند و چارچوب‌های گذشته جلوتر می‌رود. یک اثر هنری می‌تواند نشانهٔ یک فرهنگ: گذشته – دنیای امروزی و یا ایدئولوژی، که ماهیت خود هنر با آمیزه‌های اثر هنری در زمان – مکان و فضا، باوجود هنرمند و مخاطب با عواملی چون خلاقیت، خیال، ایده، نور، صدا و غیره توأمان در یک اثری هنری تبیین می‌گردد. اثر هنری در رابطه با آثار هنری را می‌توان یک نوع کالاهایی منحصربه‌فرد دانست به بیان دیگر اثر هنری قدرت بیان‌گری فوق‌العاده‌ای در آثار دارد همچون موزه‌ها، کاخ‌ها و دیگر آثار هنری دارد که هریک جذابیتی برای روح انسان دارد که وجودیت هنر را می‌توان در رابطه با هنرهای وابسته به انسان پی‌برد.



شکل ۲- اثر هنری (مأخذ: نگاندگان)

این فرهود که هنر راستینگی یا عالمی ساختگی است بازداندهٔ استفاده کردن از اشیای واقعی نیست. در هنر اشیاء دو جنبهٔ متفاوت دارند که ساختارشان به مشاهده‌گر اجازه می‌دهد تا از مرز میان اشیای واقعی و ساختگی گذر کند. به‌طور مثال، وقتی یک فیلمی را مشاهده می‌کنیم درون فیلم اشیای متعددی می‌توانند باشند، برای مثال یک دوچرخه که در عالم واقعی یک شیء دست‌ساز ساخت انسان بوده است و نه یک اثر هنری، اما زمانی که این دوچرخه در فیلم است درواقع، بخشی از یک اثر هنری به‌شمار می‌آید. بنابراین، دو جنبهٔ متفاوت موردنظر، به همان تمایز میان واقعی بودن و ساختگی بودن یک شیء باز می‌گردد، تمایزی که درون فیلم نادیده گرفته می‌شود و نقطهٔ کور مشاهده به‌شمار می‌آید (Jerslev, 2002: 119-122).

۹-۲- رابطهٔ هنر و تصویرگری

رابطهٔ هنر و تصویرگری، نوعی تجسم تصویری یک ابژه یا موضوع برای نمایش بهتر روح‌فضا[۸۴] و یا درنهایت درک بهتر آن می‌باشد. تصویرسازی و مصورکردن، تصویرگری تنها با ابزار طراحی و نقاشی انجام نمی‌گیرد بلکه امروزه طراحان و تصویرگران، از امکانات بیانی هر هنر تصویری دیگری برای به‌تصویر کشاندن موضوع خود استفاده می‌کنند. طوری‌که آن‌ها از عکاسی، معماری، حکاکی، مجسمه‌سازی، تئاتر و غیره بهره می‌برند درواقع می‌توان گفت بیان تصویری در تمام هنرها یکسان عمل می‌کند هرچند که وسایل و شیوه‌های به‌کارگیری در عملی کردن اجرایی آن‌ها با هم متفاوت می‌باشد (ممیز، ۱۳۸۲: ۱۰۶-۵۰).

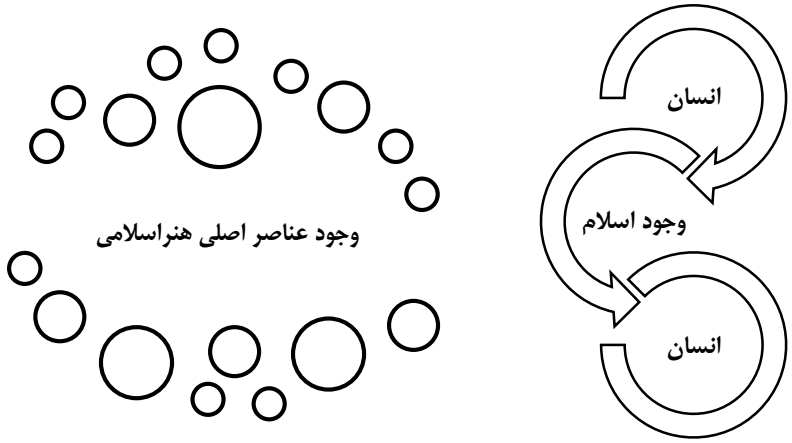
۹-۳- رابطهٔ هنر و زبان

توان و توانایی گونه‌سازی بشریت می‌باشد که پایهٔ تمدن – فرهنگ و هنر را به‌عمل می‌آورد. زبان فرهنگ و هنر هر جامعه‌ای در قالب رفتارها اجتماعی، مذهبی، معماری و غیره جزء پایه‌گذارترین میراث ملت‌ها به‌شمار می‌آید. طوری‌که زبان[۸۵] به شکلی وسیع و گستردهٔ در تمامی صورت‌های زندگی انسانی درخشیده شده است. زبان به معنی واقعی کلمه، برجسته‌ترین تجلی‌گاه زندگی انسانی بوده و هنر، والاترین اوج زندگی بشریت به‌حساب می‌آید همچنین به تقاطع فرایند[۸۶] ساخت اثر و تشکیل زبان، عاملی دیگر به‌عنوان ارزش‌های زیبایی در آثار هنری و زیبایی‌شناسی – زیبای‌شناختی در ساخت اثرها پدیدار می‌گردد این نوع از زبان شکلی زبان هنری خلق و به‌وجود می‌آورد چنین عامل به شیوهٔ ساخت اثر و پرداخت آن با نشانه‌های وابسته به آن و زبان که دربرگیرندهٔ تمام نشانه‌ها به‌شمار می‌رود وابسته می‌گردد. دگرگونی‌های اشیاء و شیء‌ها و چیزهای هنری از دیگر شیء‌ها و زبان هنری از دیگر زبان‌ها و نشانه‌های هنری از دیگر نشانه‌ها مربوط به شیوهٔ ساخت اثر و پرداخت آن‌ها بوده و جنبهٔ زیبایی‌شناسی – زیبای‌شناختی

شیءها را بر راهنمای‌های آنان برتری دانسته همچون کیفیت و ساخت گونهٔ هنری روشن‌گر این موضوع بوده است ولی به‌کار بردن روشن‌گری یک گونه – اثر و شکل، نمی‌تواند تعیین‌کنندهٔ تبیین کیفیت هنری آن با صور باشد. بنابراین زبان هنری و زبان اندازهٔ آن به بیانی دیگر زبانی که در اجتماع بیان افکار و احساسات معناها و نگرش درخواست انسانی بوده که هر دو بیان‌گر این موضوع می‌باشند یعنی در انتقال عواطف و احساسات و نیازهای انسانی مشترک به‌حساب می‌آید تنها تفاوت بین زبان هنری و زبان اندازه (معیار)، این است که زبان اندازهٔ – معیار، دارای عدم کیفیت ذات پدیدهٔ هنری می‌باشد. زبان هنری توانایی چگونگی زیبایی‌شناسی – زیبای‌شناختی است به توصیفی دیگر، همهٔ زبان‌ها دارای فرم و عملکرد گونه‌ای‌اند طوری‌که فرم‌ها و گونه‌های صورت هنری که مربوط به کیفیت ساخت اثر بوده در آن‌ها با فرم‌ها و گونه‌های زبان اندازه – معیار که به انگیزهٔ جابه‌جایی آرمان مخاطبان در یک پروسهٔ اجتماعی ابداع هنرمندانهٔ چیزی در اصالت[۸۷] آن بوده است که در اثر آن ابزارهای راهنمایی نوع شرط صورت امری در پیرامون به‌حسای می‌آید و معمولاً دارای تفاوت هستند دگرگونی و تفاوت‌های جلوه‌های هنری با جلوه‌های غیرهنری در خود جلوه‌هاست نه در واگذاری آن‌ها به آرزوها و دریافت‌های آرمان‌ها.

۱۰- وجودیت هنر در رابطه با سیر وجودیت هنراسلامی

سرآغاز هنراسلامی[۸۸] را می‌توان با هجرت پیامبر اسلام محمّد (ص)، به مدینه در ۶۲۲ میلادی رخ داد بیان نمود براساس (شکل ۳)، می‌توان وجود عناصر اصلی را در سیر وجودی هنر درک نمود که با گذشت دو دهه مسلمانان، سوریه و مصر را از امپراطوری بیزانس و عراق و ایران را از ساسانیان جدا نموده‌اند. گرچه ظهور اسلام سرآغازی تازه و مهم در تاریخ جهان اسلام با فتح ایالات بیزانس و شاهنشاهی ساسانی که میراث فرهنگی عظیم برجای گذاشت ایجاد گردید و تأثیر آن در جهان اسلام ده‌ها، سده‌ها و قرن‌ها دوام یافت و اهمیت آن با سبک و شیوهٔ غیرتصویری شرق نقش برابر ایفاء می‌کرد (تالبوت‌رایس، ۱۳۷۵: ۵). طوری‌که رواج گرایش‌های گوناگون و متفاوت با پذیرفتن خط عربی، که یکی از انواع آن بیش از هر عنوان دیگر سبک متمایز در هنر جهان اسلام بود هیچ عوامل ویژه نژاد یا سیاسی درون خود برخورد نکرد مگر با وابستگی‌های عقیدتی، به بیان دیگر هنراسلامی را می‌توان ماهیتی دینی و معنوی بیان نمود که نشان‌دهندهٔ مفهومی با جلوهٔ زیبایی‌شناسی در درک زیبایی‌شناختی آن و هماهنگ با اجزاء سازنده آن در جزء و کل بوده است. به‌طور عملکردی هنراسلامی را می‌توان در نگاه اسلام به زیبایی که تجلی حقیقت جهان‌هستی با هر پدیده‌ای الهی متجلی یافته حاصل می‌گردد.



شکل ۳- پیدایش سرآغاز هنراسلامی (مأخذ: نگارندگان)

هنراسلامی، همان هنر قدسی است که پیام‌آور پیام الهی به انسان که ریشه در ژرف تفکرهای معنوی و الهی در لابه‌لای هنرها متجلی می‌یابد یعنی به تعبیری دیگر نمایاندن معنا تا جای ممکن با تأثیرات شفاف‌پذیر و درعین‌حال سازگار با روح اسلام – انسان، در مکان مقدس که سرمنشاء و خاستگاه هنراسلامی در جهان‌بینی محوری با وحدانیت و وحدت در کثرت آن می‌باشد و می‌توان در عالم سیطره از پدیده‌های خداوند متعال در جهان اسلام تداعی نمود. هنراسلامی را می‌توان شامل ویژگی‌های مختلف و جنبه‌های گوناگون که بیان‌گر خصیصه و خصوصیات ویژه بوده است به تعبیری دیگر این رویکرد برخوردی نشانه‌شناسانه و ماهیت هنراسلامی را می‌توان در نقشه‌ای که بر ماهیت وجودی آن‌که هریک تعریفی بازتولید می‌نماید (مهدوی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۲۶). چراکه این‌گونه موارد جایگاه هر ساختار از پیش تعیین گشته شده و نوع آزادی و انسجام را از بین می‌برد (سوسور، ۱۳۷۸: ۲۴). وجود حکمت[۸۹] و هنرهای اسلامی را می‌توان مبتنی بر حکمت علمی و عملی، با ویژگی‌های نوع حکمت با شکل مبتی بر حکمت حقیقت با عطیه‌ای الهی[۹۰] دانست. چنین شکلی از هنراسلامی را می‌توان خالق اثری هنری و انسان، نمایان‌گر حقیقت محض با انسان

کامل بیان نمود. هنراسلامی به‌عنوان هنری که دربردارندهٔ روح‌اسلام[۹۱] بوده و توسط انسان به‌وجود می‌آید و بر پایهٔ حکمت و معرفت[۹۲] و حقیقت بنا می‌شود تجلی می‌یابد به‌عبارتی می‌توان هنراسلامی را مجلای حکمت و زیبایی و وحدت در نمونه‌های موجود می‌توان در خود جای داد پس زیبایی هنراسلامی بیش از هرچیز نأشی از حکمت است که مبنای آن قرار گرفته و با هر عنصر در اثر حکیمانه می‌باشد (کرامت، گودرزی، ۱۳۹۳: ۱۳).

۱۰-۱- وجودیت هنر در رابطه با تجلی هنراسلامی تا عالم‌خیال[۹۳]

تجلی در عالم‌خیال در اصل تجلی عرفان اسلامی، مناظری از حق که پروردگار یکتا در آن حضور دارد که درواقع علاوه‌بر رویت خداوندگار، بر قلب عارفان در کشف خویش بر هنر و معماری اسلامی متجلی‌گر آن و شکل‌دهندهٔ آن در بیان خویش و خیال بوده است. چراکه هنراسلامی تجلی «تجلی»، بوده است. زیرا جوهرهٔ خود را از عالمی می‌گیرد که خود مانند آینه، تصویر شفاف و فراتر از آن می‌باشد. همچنین با رمزگشایی از مفهوم خیال در هنر و عرفان اسلامی می‌توان نسبت این جهان و عالم دیگر را کشف نمود طوری‌که همین عالم مثال یا خیال وجود مطلق ازلی بوده را برخوردار می‌باشد (بلخاری، ۱۳۹۴: ۳۹۵-۲۰۰). همچنین برای تجلی و عدم تجلی در آثار هنراسلامی با مقایسهٔ صفات براساس (جدول ۵)، می‌توان درک کامل از تجلی در آثار هنرهای اسلامی بیان نمود.

جدول ۵- مقایسهٔ صفات[۹۴] تجلی و عدم تجلی در آثار هنر اسلامی (مأخذ: جمع‌آوری توسط نگارندگان)

صفات	صفات تجلی و عدم تجلی در آثار هنراسلامی (براساس حروف الفباء)	
	تجلی	عدم تجلی
باعث	پرجاذبه	بی‌جاذبه
حق	درست	نادرست
حی	زنده	مرده
سلام	آرامش‌بخش	اضطراب‌آور
صفت	دارای صفات الهی	عدم صفات الهی
عالی	جنبهٔ معنوی	جنبهٔ مبتذل
عدل	متناسب	نامتناسب
عظیم	باشکوه	حقیر
قدوس	بدون ایراد	پرعیب‌وایرد
قیوم	پرحرکت	ضعیف
کمال	بی‌نقص	ناقص
مبین	گویا	گنگ
مفید	لازم	بی‌فایده

۱۰-۲- وجودیت هنر در رابطه با تجلی هنراسلامی - (عالم‌اسلام)

هنریت هنر دینی،[۹۵] هنری است که دسته‌های خود را از دین گرفته است، اما به‌طور غیرمستقیم به ریشه‌های مذهبی اشاره دارد. به‌عنوان مثال مینیاتور در مقایسه با قرآن مجید به‌عنوان هنر قدسی و یا مثلاً شمایل‌نگاری درعین این‌که در مسیحیت هنری قدسی است، در عالم‌اسلام می‌تواند با دربرداشتن مضامینی دینی، به‌عنوان هنر دینی مطرح گردد. هنر دینی در پی تجلی بخشیدن به اصل و روحی است که کلام از ذکرآن قاصر است طوری‌که دنیوی نیست و در پی ایجاد ارتباط بین انسان و ماوراءالطبیعه - اسرارآمیز است (مددپور، ۱۳۸۷: ۱۹۵-۳۶). هنراسلامی متعلق به عالمی بوده است که معنویت باطن و زیبایی آن حقیقتی می‌باشد که صور هنری تجلی یافته است (نوروزی‌طلب، ۱۳۸۸: ۳۱-۴). درواقع هنراسلامی جمال الهی را به‌صورت نشانه‌های الهی به انسان القاء می‌کند که همراه با زیبایی موجود در طبیعت که واقعاً هم زیبا بوده حکایت دارد به‌عبارتی دیگر فی‌نفسه به‌صورت مستقل و بدون انتساب به‌حق نمی‌توان باخود عالم سروکار داشت بلکه با عالمی که نسبتی با حق داشته باشد می‌توان آن را جست‌وجو نمود (پازوکی، ۱۳۹۲: ۹۵-۸۰). هنر را می‌توان بازتاب حقایق معنوی در موارد شکل گرفته با حقایق و نقش و نشان آن‌ها دریافت و هنرمند با ادراک ساختن این حقایق را به‌عنوان شواهد در عالم‌حق می‌پندارد معنا نمود (لوئیس‌میکون،۱۳۹۰، ۱۹۸). هنراسلامی دعوت الهی به حق نشأت می‌گیرد و صورتی از عشق ابدی با مخاطب به سوی کمال می‌برد و می‌توان توصیف کرد (هاشمی‌نژاد، معتمدی، ۱۳۸۷: ۲۷۶-۲۶۵). که هنرهای اسلامی بیان روایی است که بسیاری از جنبه‌های مهم اعم از اسلام و فرهنگ اسلامی با بصریت در معماری و دیگر هنرها در دورهٔ اسلامی جلوه‌گر هنراسلامی می‌باشد.

۱۱- نتیجه‌گیری

هنر می‌تواند یک مقام والا از توصیف خیال‌انگیز۹۶ و شگفت‌آفرین بهره‌مند گردد و با زبان خود، خود را شیفتهٔ زیبایی در سیطرهٔ دوران در تاریخ گردد. کار هنر و وجودیت هنر در رابطه با هنرهای وابسته ایجاد جاذبه – گیرایی باشد چه‌بسا که هنر هم می‌توان خوب و هم بد باشد طوری‌که هنرمند هم می‌تواند کار پیامبری را انجام دهد و هم کار شیطانی (شیطان بعضاً خود انسان است تا خود شیطان)، را انجام دهد. هنر یک عنوان بی‌تعهد هست و هر چیز غیرممکن را ممکن می‌سازد و آن را به‌صورت آرایه و تزئین‌یافته در اختیار انسان مخاطب و جهان بشریت می‌گذارد. همچنین در رابطه با این سخنان براساس (جدول ۶)، می‌توان جایگاه هنر در هنر برای انسان با محوریت هنری بازگو کرد.

جدول ۶- برخی از دیدگاه‌های هنر در هنر برای انسان (مأخذ: جمع‌آوری توسط نگارندگان)

«آگوست رودن»[۹۷] «هنر یگانه حقیقت است»
«سر هربرت ادوارد رید»[۹۸] «غایت بنیادین هنرمند عمان غایت عالم علم تجربی است بیان واقعیت»
«جیمز مک‌نیل ویسلر»[۹۹] «هنر باید مستقل از گزافه‌گویی‌های چون سرسپاری، شفقت، عشق، وطن‌پرستی و امثال آن‌ها باشد»
«جرج سانتایانا»[۱۰۰] «موضوع هنر زندگی است، زندگی چنانکه واقعاً هست؛ اما کارکرد هنر آن است که زندگی را بهبود ببخشد»
«لئو تولستوی»[۱۰۱] «هنر فعالیتی انسانی است که غایتش انتقال والاترین و بهترین احساساتی است که آدمیان بدان ره برده‌اند»

در سیر وجودیت اثر و پدیدهٔ اثری از هنر و اینکه هنرمند چگونه این نوع اثر را به‌تصویر می‌کشد و آن را خلق می‌نماید باتوجه به روشی که هنرمندان، معماران، نقاشان، داستان‌نویسان و غیره در رویارویی با پدیده‌ها و انتقال دادن آگاهی‌ها معرفی می‌گردد تبیین می‌شود. تصاویری که در ذهن هنرمند ایجاد می‌گردند جزوی توصیفی یک خیال بوده با این تفاوت که زبان، عامل پیدایش آن با خیال می‌باشد و ذهن، جریانی بصری و تصویر آن از خیال بوده است مانند تصاویری که هنرمند اثر را خلق می‌کند. وقتی یا هنگامی که یک اثر هنری به اتمام می‌رسد و برای دید عموم به مخاطبان عرضه می‌گردد مانند موسیقی، نمایش‌نامه، معماری، عکاسی و غیره به‌نمایش گذارده می‌شود دیگر در تملّک۱۰۲ خود واقعی هنرمند نیست بلکه تبدیل به چیزی می‌شود جدا و مستقل طوری‌که مخاطبان می‌توانند نادیده‌اش بگیرند یا هر معنا و غایتی که در دلش هست از خود بیان دارند.

وجودیت هنر در رابطه با هنراسلامی، هنری بوده است برگرفته از استعارات و مفاهیم اسلامی که با گسترش بسیاری برخوردار می‌باشد آنچه می‌توان در این پژوهش درخصوص هنراسلامی نتیجه گرفت وحدت آن در جهان اسلام با یک اثر هنری با جنبهٔ قدسی مستتر بخوردار می‌باشد طوری‌که زیبایی را می‌توان بازتابی از صورت الهی دانست که آمیزهٔ با حقیقت مستور با اثر هنری در صورت ما محسوس می‌گردد. هنراسلامی را می‌توان اساساً از توحید و وحدت‌الهی با مشاهدهٔ آن سرچشمه گرفت و شکل آن را راز جاودانگی هنراسلامی دانست. هنراسلامی موضوعی بااهمیت بسیار بوده که هنرمندان و مسلمانان در ساخت ابزارهای هنری در ساحت مادی و معنوی اثر، به‌دقت ملاحضه می‌کردند و نیز باتوجه به ساحت مقدس۱۰۳ معنوی و خصوصیات هنری که هر یک دارای ویژگی منحصربه‌فرد و دارای شأن معنوی بوده می‌دانستند و باتوجه به شایستگی و احترام برای ساخت آن ابزارهای مهم و اصولی برای تحقق اهداف و خلق اثر با شناخت ذاتی هنراسلامی در وجود هنرهای اسلامی، با آداب و فرهنگ در وقوف حقیقت هنرها، با بازیابی هویت در جهت هویت هنر در جهان اسلام با اهداف بنیادین و تأثیرگذار تلقی گردد. می‌توان گفت هنراسلامی یک اثر غیرالهی، اسلامی بوده که هنرمندان و معماران جهان اسلام با تقرب به خدواند متعال از نفسیات خود فاصله، با طبیعت و جهان هستی از منظر حقیقت و سیرت وجودی می‌نگرند که با پیرو از این نوع از هنر سنتی می‌توان در جهت کشف حقایق و هویت هنرها در جهان با هر ویژگی و هر خصوصیتی در جهت حکمت هنراسلامی و ذات مقدس آن ازلی در جهان اسلام به تجلی۱۰۴ و تداعی آن در متجلی کردن هنرها قرار گیرد برخوردار گردید.

بنابراین می‌توان گفت هنر تجربهٔ از زیبایی در زیبایی‌شناسی – زیبایی‌شناختی «زیباشناختی هنر» ارتباطی تجربی برای انسان بوده است که عرصهٔ رسیدن مشاهدات متعدد به یکدیگر می‌باشد. به‌نظر می‌رسد آنچه که یک اثر هنری را زیبا می‌سازد تأثیر خود و ساخت آن در رابطه با استعداد انسان هنرمند و تأثرپذیری آن بر مخاطب می‌باشد. پس وجودیت هنر در رابطه با هنرهای وابسته این چنین است که هنر بودن یا نبودن چیزی در سیر هنر از طریق ارتباطات انسان‌ها تعیین می‌گردد پس در شرایطهای گوناگون هنر با وجود ارتباط، جاودانه می‌گردد. سخن آخر: «هنر برای هنرمند و هنرمند برای هنر با عالم درگاه خداوند و در رابطه با انسان».

۱۲- پی‌نوشت‌ها

1. Special Feeling
2. Person
3. Spiritual, Patina
4. Create, Originate
5. Form
6. Virtually Semantic
7. The Concept of Understanding
8. The Existence of Creation
9. Culture
10. Religion
11. Mental Structure
12. Perception
13. Mentality
14. Nature
15. Existence of Art
16. Linguistics-Linguistic
17. Painting
18. Architecture
19. Sculpture
20. Statuary
21. Belles Lettres
22. Show
23. Philosophy
24. Action
25. Beautiful Philosophical Arts
26. Creation of Islamic Art
27. Gnosticism
28. Poem, Poetry
29. Music
30. Nature
31. Phenomenology
32. Imitation
33. Mental
34. Objective
35. Wisdom, Knowledge
36. Conceptual Art
37. Horst Woldemar Janson
38. Anthony F Janson
39. Mohammad Taghi Faramarzi
40. Marilyn Stokstsad
41. Behrad Amin Salmasi
42. Anahita Moghbeli
43. Arnold Hauser
44. Helen Gardner
45. Saeed Azemati
46. Ahmed Jolie
47. Abolfazl Haddad
48. Mohammad Reza Moridi
49. Masoumeh Taghizadegan
50. Hadi Abdollahi
51. Hadi Sadeghi
52. Ferdos Hajian
53. Ideology
54. Imaginable, Conceivable
55. Mohammad Dabdabeh
56. Majid Rezvanpanah
57. Shabnam Dabdabeh
58. Seyyed Hossein Nasr
59. Paul Wood
60. Howard Caygill
61. Titus Burckhardt
62. Mulla Sadra
63. Gilles Deleuze
64. Claude Levi-Strauss
65. Uniqueness, Unique
66. Imitationism
67. Emotionalism
68. Formalism
69. Instrumentation
70. Institutionalism
71. Analysis
72. Art and Plato
73. Idea, Reflection
74. Realism
75. Perspective
76. Demagoguery
77. Conjure, Juggle
78. Art
79. The artist's imagination
80. Identity
81. Beauty
82. Artwork
83. Sense loci, Spirit of Place
84. The spirit of space
85. Language
86. Process
87. Authenticity, Originality, Idealism
88. The Beginning of Islamic Art
89. Wisdom
90. Divine Gift
91. Spirit of Islam
92. Knowledge
93. Imagine
94. Characteristics
95. Religious Art
96. Dreamy, Imaginative
97. Auguste Rodin
98. Herbert Read
99. James Abbott McNeill Whistler
100. George Santayana
101. Leo Tolstoy
102. Acquisition
103. Sacredness
104. Manifestation

منابع

۱. استاکستاد، (۱۳۹۶)، «تاریخ هنر (به انضمام مختصر عناصر معماری دوران)»، ترجمهٔ و تدوین: بهراد امین سلماسی و آناهیتا مقبلی، چاپ اول، تهران: انتشارات فخراکیا.

۲. بلخاری‌قهی، حسن، (۱۳۸۴)، «مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی: وحدت وجود و وحدت شهود (جلد ۲)»، چاپ اول، تهران: انتشارات سورهٔ مهر وابسته به هنر.

۳. بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۹)، «هنر مقدس: اصول و روش‌ها»، ترجمهٔ: جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش.

۴. بینای‌مطلق، سعید، (۱۳۹۵)، «هنر در نظر افلاطون (۱)»، چاپ چهارم، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، موسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.
۵. پازوکی، شهرام، (۱۳۹۲)، «حکمت هنر و زیبایی در اسلام»، چاپ سوم، تهران: مؤسسه تألیف ترجمهٔ و نشر آثار هنری متن.
۶. تالبوت‌رایس، دیوید، (۱۳۷۵)، «هنراسلامی»، ترجمهٔ ماه‌ملک بهار، چاپ اول، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
۷. جعفری‌تبریزی، محمدتقی، (۱۳۸۱)، «زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام»، چاپ سوم، تهران: موسسهٔ تدوین و نشر آثار استاد علامه محمدتقی جعفری.
۸. جنسن، هوروست ولدمار، جنسن، انتونی‌ف، (۱۳۹۴)، «تاریخ هنر جهان»، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، چاپ دوم، تهران: انتشارات مازیار.
۹. جولای، احمد، حداد، ابوالفضل (۱۳۹۴)، «بررسی و نقد کتاب جامعه‌شناسی هنر» پژوهشنامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم‌انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال پانزدهم، شمارهٔ دوم، صص ۹۱-۸۱.
۱۰. حاجیان، فردوس، (۱۳۹۱)، «هنر و خرد»، فصلنامهٔ علمی پژوهشی – پژوهش دینی، شمارهٔ ۲۴، صص ۱۴۶-۱۲۹.
۱۱. سوسور، فردیناندو، (۱۳۷۸)، «دورهٔ زبان‌شناسی عمومی»، ترجمهٔ کوروش صفوی، چاپ اول، تهران: انتشارات هرمس.
۱۲. صادقی، هادی، (۱۳۹۲)، «ویژگی‌های هنر زمینه‌ساز»، فصنامهٔ علمی – پژوهشی مشرق موعود، سال ششم، شمارهٔ ۲۴، صص ۶۴ -۴۵.
۱۳. عظمتی، سعید، (۱۳۹۳)، «هنر محیطی»، فصلنامهٔ نقد کتاب هنر، سال اول، شمارهٔ ۳ و ۴، صص ۱۱۲-۹۱.
۱۴. فرامزقراملکی، احد، (۱۳۸۳)، «اصول و فنون پژوهش در گسترهٔ دین‌پژوهی»، چاپ اول، قم: انتشارات مرکز مدیریت حوزهٔ علمیه.
۱۵. کرامت، زهره، گودرزی، مصطفی، (۱۳۹۳)، «تأملاتی در باب نسبت «حکمت هنراسلامی» و «فلسفهٔ هنراسلامی»»، فصلنامهٔ علمی – پژوهشی هنرهای زیبا، شمارهٔ ۱۹، صص ۲۴-۱۳.
۱۶. کیگیل، هاوارد، کول، الکس، (۱۳۸۰)، «والتر بنیامین: قدم اول»، طراح: آندرژ ژکلیموفسکی، ترجمهٔ: علی معظمی‌جهرمی، چاپ دوم، تهران: انتشارات شیرازه.
۱۷. گاردنر، هلن، (۱۳۹۸)، « هنر در گذر زمان/ با تجدید نظر هورست دلاکروا و ریچارد ج. تنسی»، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، چاپ بیست‌وششم، تهران: مؤسسهٔ انتشارات نگاه.
۱۸. لوئیس‌میکون، ژان، (۱۳۹۰)، «از وحی قرآنی تا هنراسلامی در کتاب «هنر و معنویت»»، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر، موسسهٔ تألیف ترجمه و نشر آثار هنری متن.
۱۹. مددپور، محمد، (۱۳۸۳)، «آشنایی با آرای متفکران دربارهٔ هنر: هنر و زیبایی در نظر شرق (جلد ۱)»، چاپ اول، تهران: شرکت انتشاراه سورهٔ مهر وابسته به هنر.
۲۰. مددپور، محمد، (۱۳۸۷)، «تجلیات حکمت معنوی درهنراسلامی»، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر، شرکت چاپ و نشر بین‌الملل.
۲۱. مریدی، محمدرضا، تقی‌زادگان، معصومه، عبداللهی، هادی، (۱۳۹۲)، «تحلیل گفتمان‌های هنر در ژئوپولیتیک جهان اسلام[۱]»، فصلنامهٔ علمی – پژوهشی مطالعات ملی؛ ۵۴، سال چهاردهم، شمارهٔ ۲، صص ۹۷-۷۳.
۲۲. ممیز، مرتضی، (۱۳۸۲)، «حرف‌های تجربه»، چاپ اول، تهران: نشر دید.
۲۳. مهدوی‌نژاد، محمدجواد، (۱۳۸۱)، «هنراسلامی در چالش مفاهیم معاصر و افق‌های جدید»، فصلنامهٔ علمی – پژوهشی هنرهای زیبا، شمارهٔ ۱۲، صص ۳۲-۲۳.
۲۴. نقی‌زاده، محمد، (۱۳۸۶)، «جستاری در چیستی اسلامیت هنر و معماری ایران»، ماهنامهٔ تخصصی کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۰۳ و ۱۰۴، صص ۱۲-۴.
۲۵. نورزی‌طلب، علی‌رضا، (۱۳۸۸)، «زیبایی و ذات‌شناسی هنراسلامی»، ماهنامهٔ تخصصی کتاب ماه هنر، شمارهٔ ۱۲۹، صص ۳۱-۴.
۲۶. هاشمی‌نژاد، علیرضا، معتمدی، طیبه، (۱۳۸۷)، «ضرورت درک مرتبهٔ زیبایی در هنراسلامی»، فصلنامهٔ علمی - ترویجی مطالعات ایرانی، شمارهٔ صص ۲۷۶-۲۶۵.
۲۷. هاوزور، آرنولد، (۱۳۹۷)، «فلسفهٔ تاریخ هنر»، ترجمهٔ محمد تقی فرامرزی، چاپ ششم، تهران: انتشارات نگاه.
28. Jerslev, Anne, (2002), Realism and Reality in Film and Media, Museum Tuscuanum Press, University of Copenhagen .

پژوهش در هنر و علوم انسانی

بررسی مهرهای زنان در دوره قاجار
اکرم محمدی زاده

روش‌شناسی زیبایی‌شناسی ایرانی اسلامی با توجه به رابطه عرفان و کلام
مجید حیدری

گونه‌شناسی تزیینات کاشی‌کاری مسجد-مدرسه امامیه اصفهان با تاکید بر ویژگی‌های ساختاری
اعظم بهلول

مطالعه و طبقه‌بندی ترنج در قالی‌های روستایی استان چهارمحال و بختیاری؛ با تأکید بر نمونه‌های اصیل
پیوند توفیقی بروجنی، محمدعلی اسپنانی

رابطه قوای ذهنی و فضایل فکری در معرفت‌شناسی فضیلت
صادق میراحمدی

گونه‌شناسی فرمی درخت در فرش دستباف ایرانی
آزیتا بلالی اسکویی، پریسا سید خوشکار

وجودیت هنر در رابطه با هنرهای وابسته به آن
محمد دبدبه، مجید رضوان‌پناه، شبنم دبدبه، امید شاطری

نشانی: کرج، بلوار امام خمینی (باغستان)، بین خیابان پنجم و ششم، روبروی مجموعه ورزشی انقلاب، پلاک ۷۳۵، ساختمان پرند، واحد ۱

۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
۰۲۶ ۳۴ ۴۳ ۶۹ ۵۹
۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴

ISSN:2538-6298