نقد نظر
شماره سوم
مهر و آبان ۱۴۰۴
۱۶

هنرپژوهشی یا هنرسرایی؟

ابراهیم موسی‌پور بشلی
پژوهشگر تاریخ اجتماعی/ دانشنامه‌ی جهان اسلام

چکیده
آنچه در ایران امروز مطالعات هنر اسلامی خوانده می‌شود صرف‌نظر از مناقشه در خود این عنوان، کم‌وبیش در سیطره‌ی جماعتی بوده است که از فعالیت‌های هنری در دورهٔ اسلامی به‌عنوان هنر قدسی یاد می‌کنند یا یکسره با رویکردی عرفانی به تفسیر آن می‌پردازند. در مقابل در رویکرد علمی و مبتنی بر روش‌شناسی مطالعات هنری، گروهی بر لزوم مطالعه و فهم هنر در بافتار تاریخی اجتماعی واقعی‌اش تأکید دارند و سخن جماعت قدسی انگار/ سنت‌گرا را رایگانگویی و فارغ از شواهد و بافتار تاریخی تلقی می‌کنند. در این یادداشت به این مجادلهٔ رایج در فضای دانشگاهی پژوهش هنر در ایران مروری کوتاه شده و نویسنده در برخی از مدعاهای قدسی‌انگاران، از لحاظ روش‌شناسی مطالعات هنر، مناقشه کرده و سخن آنان نه هنرپژوهی بلکه نوعی هنرسرایی یا وصفی شاعرانه در تحسین رمانتیک آثار هنری در دورهٔ اسلامی خوانده است.

واژگان کلیدی: هنرپژوهی، هنر اسلامی، قدسی‌انگاران، سنتگرایان، هنرسرایی.

DOI: 10.22034/JCR.1.1.4.1.3.3
Email : eifsocialhistory@gmail.com
نشریه مکتب نقدنظر، ۱ (۳): ۲۱-۱۶ تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۳۰ تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۸/۱۰

[Downloaded from jcr-sj.com on 2026-11-24]

[DOI: 10.22034/JCR.1.1.4.1.3.3]

آیا انبوه کتاب‌ها و مقالاتی را که طرفداران هنر قدسی و تحلیل‌های عرفانی از هنر دورهٔ اسلامی نگاشته‌اند، اصولاً می‌توان جزو مطالعات هنر محسوب کرد؟

بیان مسئله

سال‌هاست که عرصهٔ پژوهش و نگارش در حوزهٔ هنر در دورهٔ اسلامی که عموماً با عنوان مبهم و مناقشه برانگیز هنر اسلامی از آن یاد می‌شود، به کلی در تصرف جماعتی قرار گرفته که در واقع به جای پژوهش‌های روش‌مند درباب هنر، برساختهٔ ذهنی‌شان را با نام هنر اسلامی و هنر قدسی در دانشگاه‌ها درس می‌دهند و در حجمی انبوه در این باره کتاب و مقاله می‌نویسند. صرف‌نظر از انگیزه‌های قابل بحث فرنگیانی که این رویکرد را ساختند و به بخشی از مسلمانان تلقین کردند و آسیب‌های معرفتی و روش‌شناختی‌ای که این رویکرد ذهن‌گرایانه بر پیکرهٔ دانش در ایران معاصر زده است، می‌خواهم در این فرصت بسیار کوتاه، بر این رویکرد و نیز بر عمده‌ترین نگرش معارضش در مطالعات هنر، مروری گذرا داشته باشم.

بدنه نقد

گروهی از نویسندگان و پژوهش‌گران هنرهای اسلامی به تبعیت از طرحی که شماری از غربیان ظاهراً علاقه‌مند به این هنرها (دربارهٔ انگیزه‌های اصلی‌شان باید در تحقیقی مستقل سخن گفت) در انداخته‌اند و این طرح اکنون به رویکرد سنت‌گرایان در پژوهش هنر اسلامی معروف شده، شمار قابل ملاحظه‌ای کتاب و مقاله نگاشته‌اند تا آرای کسانی (و اغلب، تازه‌مسلمانانی) چون رنه‌گنون، یا فریتهوف شووان، تیتوس بورکهارت و جز آنها را شرح کنند و نشان دهند که هنرهایی که در جهان اسلام پدید آمده یا در دوران اسلامی استمرار و فربهی یافته (به تسامح: هنرهای اسلامی) و به‌طورکلی، میراث هنری مسلمانان، زیرساخت و باطنی معنوی و رمزی و مقدس دارد و اساساً ریشه و پایه و مایهٔ همهٔ آفرینش‌های هنری مسلمانان، در قرآن و در حد بسیار وسیع‌تر و عمیق‌تری در عرفان اسلامی و به تصریح و اصرار برخی، در آموزه‌ها و عرفانِ شیعی است. به گمان این گروه، پدیدآورندگان آثار هنری در جهان اسلام، همگی یا عمدتاً برخوردار از این تعالیم دینی و عرفانی بوده‌اند و در بافتاری قدسی و رازورانه و با طرحی آگاهانه و باطنی و رمزی دست به آفرینش آثارشان می‌زده‌اند. به‌گمان سنت‌گرایان، هنر اسلامی هویتی عرفانی دارد و هر نقش و هر طرحی، صورتی تأویلی از یک معنای باطنی است و هر جزئی از اجزای آثار هنری پدید آمده در سنت اسلامی را می‌توان و باید به رمزی و نمادی برگرداند و تأویل کرد. آنها این نگرش خود را به این درک و دریافت و پیش‌فرض (پیش‌فرضی بسیار قابل بحث و مناقشه) مستند کرده‌اند که اصولاً مذهب تشیع و تعالیم این مذهب، جنبه‌ی رمزی و باطنی دارد و از همین‌روی، مذهب تشیع، بستر و مایهٔ شکل‌گیری اندیشه‌های عرفانی اسلامی بوده است. تقریباً همهٔ این نویسندگان سنت‌گرا، یا شیعه‌اند یا به تشیع (البته به دریافت شخصی خاص خودشان از تشیع به عنوان مذهبی عرفانی و باطنی)، علاقه‌ای ویژه دارند. آنها چهارضلعی بودن کعبه را رمزی از «ارکان اربعهٔ جهان» و «نقش گنبد» را در مساجد، «نمودار خلوص افلاطونی» و حفرهٔ زیر قبه‌الصخره را «هم‌چون دل یا مرکز وجدان آدمی» می‌دانند «که چون با پرتو آسمانی تلاقی کند، به سوی

[Downloaded from jcr-sj.com on 2026-11-24]
[DOI: 10.22034/JCR.1.1.4.1.3.3]

عالـم بـالا می‌گرایـد». از نظـر آنهـا چهـل سـتون قبه‌الصخـره، نمـادی از چهـل نفـر ابـدال حـق اسـت؛ بـه گمـان آنهـا، نگارگـران ایرانـی هرگـز نمی‌خواسـته‌اند واقعیـت ناسـوتی را بـه تصویـر بکشـند بلکـه نقاشـان ایرانـی در نگارگـری خـود بـه دنبـال وصـف بصـری اعیـان ثابتـه‌ی ابن‌عربـی بوده‌انـد و مثـلاً اسـبی را کـه تصویـر می‌کرده‌انـد، نـه اسـب فـلان پادشـاه، بلکـه اسـب «ممتـازِ عالـم مثالـی» بوده‌اسـت. بـه زعـم ایشـان، نگارگـری ایرانـی ازایـن رو فاقـد پرسـپکتیو بـوده اسـت کـه نقـاش ایرانـی نـه در پی‌نشـان دادن ابعـاد و اجـزای واقعـی قابـل رؤیـت بلکـه در پـی نمایاندن «سلسـله مراتـب روحانـی در حقیقت عالـم» بوده اسـت؛ مراتبـی کـه در شـهود هنرمنـد، هویـدا شـده و در اثـر او تجلی یافته‌اسـت (بلخـاری قهـی، ۱۳۸۷)[۱]. بـه ایـن نمونه‌هـای سـادۀ دم‌دسـتی، صدهـا تأویـل رمزگـرا و شـاعرانۀ دیگـر را نیـز می‌تـوان افـزود تـا آنجـا کـه برخـی از ایـن نویسـندگان حتـی از تأثیـر تعالیـم عرفانـی مولـوی و ابن‌عربـی در معمـاری اسـلامی (خوش‌نظـر و رجبـی، ۱۳۸۸)[۲] هـم سـخن گفته‌انـد. در نیـم قـرن اخیـر، ایـن گـروه دربـارۀ دیدگاه‌شـان راجـع بـه هنـر اسـلامی ده‌هـا کتـاب و مقالـه نوشـته‌اند. اسـتفاده از عنـوان سـنت‌گرا بـرای ایـن گـروه، چنـدان گویـا و رسـا نیسـت و شـاید درسـت‌تر آن باشـد کـه آنـان را رمزگـرا یـا باطن‌گـرا یـا تأویل‌گـرا یـا ذهنیت‌گـرا بخوانیـم (به‌ویـژه از آن‌رو کـه واژۀ سـنت نـزد سـنت‌گرایان مدعـی هنـر قدسـی، هیـچ ربطـی بـه مفهـوم سـنت در بافتـار مطالعـات دینـی اسـلامی یـا ربطـی بـه مفهـوم تاریخـی یـا جامعه‌شـناختی سـنت نـدارد و انـگاره‌ای صرفـاً ذهـن بنیـاد و بازتعریفـی نوپردازانـه اسـت کـه فقـط بـه کار اهالـی درون ایـن رویکـرد می‌آیـد). دربرابـر ایـن گـروه، دسـته‌ای از محققـان هنـر اسـلامی هـم هسـتند کـه تقریبـاً به‌کلـی بـا ایـن نـوع نگـرش مخالفانـد. رمزگرایـان برآننـد کـه اندیشـه‌های عرفانـی و صوفیانـه از خـود قـرآن و عصـر خـود پیامبـر اکـرم(ص) و امامـان شـیعه (ع) شـروع شده‌اسـت ولـی گـروه دوم، کـه آنهـا را محققـان تاریخ‌گـرا یـا تاریخ‌نگـر می‌خوانـم، می‌گوینـد بنابـر مسـتندات و شـواهد روشـن تاریخـی، آنچـه تصـوف یـا در بیانـی دیگـر، عرفـان اسـلامی خوانـده می‌شـود، محصولـی اسـت بسـیار پیچیـده و ترکیـب و تألیفـی اسـت از اندیشـه‌های اسـلامی و نگرش‌هـای عرفانـی ادیـان و فرهنگ‌هـای دیگـر، اعـم از گرایش‌هـای گنوسـی و یهـودی و مسـیحی و زردشـتی و هنـدو و بودایـی و جاینـی و جـز آنهـا کـه به‌تدریـج از قـرن سـوم هجـری بـه بعـد، شـکل گرفتـه و تـازه در قـرن هفتـم در اندیشـه‌های ابن‌عربـی، بـه صـورت نظـری مضبـوط شـده درحالی‌کـه بسـیاری از آثـار هنـری مسـلمانان، بسـیار پیش‌تـر از شـروع تفکـرات عرفانـی نظـری در جهـان اسـلام آفریـده شـده‌اند. از طرفـی، بسـیاری از آثـار هنـر و معمـاری اسـلامی، اساسـاً ارتباطـی بـا تشـیع ندارنـد و هیـچ هنرمنـد شـیعه یـا ایرانـی‌ای در آفرینـش آنهـا نقشـی نداشـته اسـت. دیگـر این‌کـه عرفـان نظـری ابن‌عربـی و شـارحان او صرفـاً در سـطح نخبـگان و خـواص مطـرح بـوده درحالی‌کـه هنرمنـدان و پدیدآورنـدگان آثـار هنـر و معمـاری، اغلـب، مردمانـی عـادی و عامـی و کم‌سـواد یـا بی‌سـواد بودنـد و بـا آموزش‌هـای عرفانـی نظـری پیچیـدۀ نظریه‌پـردازان تصـوف، هیـچ آشـنایی و مناسـبتی نداشـتند. محققـان تاریخ‌نگـر می‌گوینـد اغلـب نقش‌هـا و اجـزای هنـر و معمـاری مرسـوم در جهـان اسـلام، در فرهنگ‌هـای پیـش از اسـلامی پدیـد آمده‌انـد و هنرمنـدان مسـلمان از همان‌هـا در آفرینـش آثـار دورۀ اسـلامی اسـتفاده کرده‌انـد. چگونـه می‌تـوان نقوشـی را کـه درگچ‌بری‌هـای ایـران ساسـانی هـم رایـج بـوده یـا قرن‌هـا قبـل از اسـلام، بـرای تزئیـن دیوارهـای

مدعای اصلی این یادداشت این است که وصف‌های خیال‌اندیشانه و شورمندانه و شیفته‌وارانه‌ی قدسی‌نگران و عرفانی‌انگاران و به اصطلاح سنت‌گرایان، از آنچه هنر اسلامی‌اش می‌خوانند، بنا بر اصول و قواعدِ دانش و روش و آموزش و پژوهش هنر، محصولی علمی نیست؛ بلکه باید آنها را در نگاهی دوستانه و قضاوتی خوش‌دلانه، در شمار شعر یا آفرینش‌های زیبایی‌جویانه‌ی ادبی انگاشت یا در نگاهی با کمی دقت و سخت‌گیری بیشتر، رایگان‌گویی‌های ذهن‌بنیادشان خواند.

[Downloaded from jcr-sj.com on 2026-11-24]
[DOI: 10.22034/JCR.1.1.4.1.3.3]

معابد هندویی به‌کار می‌رفته، اکنون مبتنی بر رمز و رازهای عرفان شیعی یا تأویل‌های باطنی از قرآن انگاشت؟ نقوشی که چند هزار سال قبل از ابن‌عربی پدید آمده‌اند، چگونه مفسر و بیانگر آرای او در باب «تجلی حق در آیینهٔ کثرات» توانند بود؟ چگونه است که اقوام مسلمان‌شده و آشنا شده با عرفان اسلامی درآفریقا و آسیای جنوب شرقی، در معماری خود از نمادهای ناظر به «رمز وحدت حقیقیه» استفاده نمی‌کرده‌اند و فقط در این اواخر و پس از بهبود اوضاع اقتصادی با دعوت از معماران ایرانی و ترک به استفاده از طرح‌ها و نقش‌ها و نمادهای رمزآمیز عرفانی در تزئین بناهای دینی و مذهبی علاقه‌مند شده‌اند؟ آیا به این سبب که به‌واسطهٔ مصالح ساختمانی بومی و سبک معماری محلی‌شان، نیازی به ساختن گنبد برای مساجدشان نداشتند و در نتیجه درکشان از اسلام ناقص و نامطلوبِ باقی‌مانده و اکنون با دعوت از معماران ایرانی به ذات و باطن اسلام حقیقی روی آورده‌اند؟ اصلاً خود گنبد که به زعم محققان رمزگرا، نماد عروج مرحله به مرحلهٔ روحانی و رسیدن از کثرت در قاعده به نقطهٔ وحدت حقیقیه در نوک سازه است، در نزد اقوام غیرمسلمان که بسیار پیش از مسلمانان این سازه را می‌شناخته‌اند و می‌ساخته‌اند، نماد چه چیزی بوده است؟ این مناره‌های مساجد اسلامی که الگوهای کهن آنها از قبل هم موجود بوده و درتمدن‌های پیش از اسلامی این سازه‌ها را به مقاصد مختلف از جمله به‌عنوان میل‌های راهنمای مسیرهای کاروانی یا به‌عنوان برج‌های دیده‌بانی و بناهای یادمانی به کار می‌برده‌اند، و در ذهن و زبان مردمان پیش از اسلام هم هرگز این سازه‌ها موضوع تفسیرهای شگفت و شگرف عرفانی و رمزگرایانه نبوده، چگونه نمونه‌هایی از آنها که در دورهٔ اسلامی ساخته شده‌اند به ناچار باید موضوع این گونه تفسیر و تأویل‌های رمزی و باطنی قرار بگیرند؟ محققان تاریخ‌نگر برآنند که سنت‌گرایان رمزپرداز و باطن‌بین، در وصف و شرح هنر اسلامی، بیش‌تر به بیانی شاعرانه می‌پردازند و از جست‌وجوی زمینه‌ها و بافتارها و مطالعهٔ اسناد تاریخی شانه خالی می‌کنند. در واقع، به گمان محققان تاریخ‌نگر، نویسندگان سنت‌گرا، اصلاً محقق هنر اسلامی نیستند بلکه صرفاً تحسین‌کنندگان عرفان اسلامی در قالب وصف و شرح آثار هنر و معماری دورهٔ اسلامی‌اند (تازه این داوری دربارهٔ سنت‌گراهایی صادق است که واقعاً به این حرف‌هاشان اعتقادی هم داشته باشند نه دربارهٔ جماعتی که با این حرف‌های غیرعلمی کیسه‌های آکادمیک دوخته‌اند و نانش را می‌خورند). مهم‌ترین ایراد محققان تاریخ‌نگر بر نوشته‌ها و آرای نویسندگان رمزپرداز و باطن‌بین این است که هیچ‌کدام از این ادعاهای مشهور مطرح شده در نگرش رمزباورانه را نمی‌توان از لحاظ تاریخی و براساس اسناد و منابع موجود اثبات کرد. در برابر، سنت‌گرایان، ظاهراً با اذعان به این‌که هرگز نمی‌توانند برای ادعاهای خود، سند و شاهدی تاریخی فراهم کنند، چنین پاسخ می‌دهند که حقیقت هنر باطنی اسلامی، چیزی غیرتاریخی و امری فرازمانی است و آوردن شاهدی تاریخی برای این ادعاها ضرورتی ندارد (قیومی بیدهندی، ۱۳۸۹)[۳]. سنت‌گراها هم‌چنین سعی کرده‌اند تکلیف سنت‌های هنری پیش از اسلامی را که در دورهٔ اسلامی استمرار یافته، چنین مشخص کنند که آن دسته از هنرهایی که از پیش موجود بوده، هنر سنتی است و آنچه در بستر اسلامی به وجود آمده، مثل خوش‌نویسی یا هنر اذان‌گویی و قرائت قرآن، هنری قدسی است. ولی تاریخ‌نگران با اشاره به سابقهٔ تاریخی روشن هر یک از این هنرها در بستر فرهنگ‌ها و ادیان پیش از اسلام، می‌پرسند که آیا این هنرهایی که به یک معنا در بستر هنر اسلامی پدید آمده و بالیده‌اند، برکنار از سنت‌های هنری مشابه‌شان (یا زمینه‌های بومی و کهن خود) در ادیان دیگر و قرن‌ها قبل از پیدایش اسلام بوده‌اند؟

[Downloaded from jcr-sj.com on 2026-11-24]
[DOI: 10.22034/JCR.1.1.4.1.3.3]

تاریخ‌نگران می‌گویند آیا آن هنرمندان عارف و آگاه به رموز و اسرار باطنی که محققان سنت‌گرا از آنها سخن می‌گویند، هرگز وجود خارجی هم داشته‌اند و بر روی زمین زندگی هم کرده‌اند؟ بنا بر اسناد موجود دست‌کم قبل از دوران باب‌شدن ادعاهای سنت‌گرایان قدسی‌مآب، ظاهراً نمی‌توان از هنرمندانی سراغ گرفت که مشخصات و ویژگی‌هایی را که سنت‌گرایان به آنها نسبت می‌دهند، داشته باشند. به باور تاریخ‌نگران، هنرمندان عارف و نظریه‌پرداز و باطن‌گرا و عالم به اصول و قواعد عرفان نظری و مسلط به آرا و اندیشه‌های عرفانی ابن‌عربی و حکمت نوافلاطونی و کذا، که نویسندگان سنت‌گرا از آنها حرف می‌زنند، گویا بیش‌تر نمونه‌هایی، به قول خود آنها، عرشی و مثالی و خیالی‌اند و تنها در ذهن همین سنت‌گراها به دنیا آمده‌اند و در ذهن همان‌ها آثار خود را خلق کرده‌اند و رؤیاها و تأویل‌های باطنی خاص خود را تنها در عوالم ملکوت و مکاشفه در گوش هوش همانِ نویسندگان اهل اشراق و باطن‌بین، نجوا کرده‌اند وگرنه در اسناد و منابع و مدارک تاریخی، معمولاً چنان هنرمندانی یافت نمی‌شوند[۴]. در مقابل، سنت‌گرایان به هدف گریختن از این چالش، خود را از تلاش برای یافتن نشانه‌ها و شواهدی برای نشان دادن وجود گروهی از آن‌گونه از هنرمندان، و مجادله بر سر این یا آن هنرمند خاص واقعی که در مقطعی معین از تاریخ در جهان واقعی و عینی، زندگی کرده و آثاری پدید آورده، برکنار می‌دارند و ترجیح می‌دهند از هنرمندانی مثالی و نوعی سخن بگویند که به‌عنوان «خلیفه الله» و «جانشین خدا» و همکار «احسن الخالقین» در طول خلقت خداوند، دست به آفرینش می‌زنند و در ناخودآگاه ضمیر منیر خود و براساس فطرت مشرقی خود، پیش‌نمون اثر هنری را شهود می‌کنند و سپس آن را در عالم کثرات به کسوت ناسوتی در می‌آورند. در واقع، این گروه از محققان، از پایه، روش‌شناسی کار خود را بر بافتاری ذهن‌گرایانه و غیرتاریخی استوار کرده‌اند و بر آن شده‌اند که اصولاً ضرورتی به مطالعه‌ی تاریخی این نگرش‌ها نیست و چون سخن آنان، تاریخ‌نگر نیست، مدعیان منتقد، حق ندارند که سخن غیرتاریخی آنان را با منطق تاریخ‌نگر خود، به چالش بکشند. من فعلاً از این قسمت دعوا کناره می‌گیرم و در موضوع روش‌شناسی و نقد این ادعاها چیزی نمی نویسم[۵].

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

آن‌که درست است که ما حق نداریم دربارهٔ چگونگی رویکرد افراد به هنر در دروهٔ اسلامی یا در هر دوره‌ای تعیین تکلیف کنیم و طبعاً هر کس می‌تواند بنا بر توانایی‌های ذهنی و میزان دانش و یا حتی براساس تخیلاتش دربارهٔ هنر سخن بگوید. اما دست‌کم باید این‌قدر اخلاق‌مند باشیم که نگرش احساسی و عاطفی و رمانتیک به هنر و سخن گفتن شاعرانه یا هنرسرایی خودمان را به عنوان مطالعات علمی و روش‌مند جا نزنیم و وصف‌های استحسانی‌مان از آثار هنری در دورهٔ اسلامی را صادقانه، شعری بلند در ستایش زیبایی بدانیم نه پژوهش در هنر.

[Downloaded from jcr-sj.com on 2026-11-24]

[DOI: 10.22034/JCR.1.1.4.1.3.3]

پی نوشت

۱. برای همهٔ این‌ها و به‌ویژه عباراتی که در گیومه آمده است، نک. حسن بلخاری قهی، آشنایی با فلسفهٔ هنر، تهران، سورهٔ مهر، ۱۳۸۷، ص ۱۰۶-۱۱۳.

۲. نک. سید رحیم خوش‌نظر و محمدعلی رجبی، «نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی»، کتاب ماه هنر، فروردین ۱۳۸۸ ش، ص ۷۰-۷۶. از این دست مقالات در سال‌های اخیر فراوان نوشته و منتشر شده و اصلاً این نگرش در دانشکده‌های هنری ایران بالاجبار از طریق واحدهای درسی به صورت یک کلیشهٔ غالب و ناگزیر به دانشجویان القاء می‌شود. برای نمونه‌های دیگری از این نوشته‌ها به ویژه در زمینهٔ رنگ‌ها در اسلام نک. نادر اردلان و لاله بختیار، حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی، ترجمهٔ حمید شاهرخ، اصفهان، ۱۳۷۹ ش؛ تیتوس بورکهارت، هنر اسلامی، زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران، ۱۳۶۵ ش؛ جواد شکاری‌نیری، «جایگاه رنگ در فرهنگ و هنر اسلامی ایران»، مدرس هنر، دورهٔ اول، شمارهٔ سوم، بهار ۱۳۸۲ ش، ص ۹۳-۱۰۴؛ فاطمه افتخاری‌راد، «رنگ در مساجد»، مجموعه مقالات دومین همایش بین‌المللی معماری مساجد، افق آینده، تهران، ۱۳۸۰ ش، جلد ۱؛ ص ۲۷-۴۰؛ امیر فرید، «رنگ در بی‌رنگی: بررسی و کاربرد رنگ و رنگ‌آمیزی در نگارگری سنتی ایرانی»، کتاب ماه هنر، دی ماه ۱۳۸۸ ش، ص ۵۸-۶۲؛ جالب است که در این مقاله خود نویسنده اذعان کرده (ص ۵۸) که برای ادعای خود، منبع و مرجع (یعنی هیچ سند تاریخی) مستقیمی نداشته، با این حال مدعی شده که ردپای نظریات عرفا و حکمای مسلمان در «جان» نگارگران ورزیده، رسوخ کرده بوده‌است. در اغلب این نگاشته‌های راجع به رنگ‌ها، بحث معمولاً فارغ از هرگونه استناد تاریخی یا با ارجاعاتی به تاریخ، بدون در نظر داشتن روش‌شناسی مطالعات تاریخی ارائه شده و اغلب عبارت است از تعبیرها و تأویل‌ها و تفسیرهای نمادشناختی از رنگ‌ها در هنر و معماری دورهٔ اسلامی یا از یادکرد رنگ‌ها در عبارات عرفانی و اشعار صوفیانه؛ نویسندگان معمولاً ایرانی این مقالات، چنان‌که از متن و ارجاعات این مقالات بر می‌آید با آن‌که به عرفان وتصوف علاقه‌مندند، تقریباً هیچ‌کدام‌شان تحصیلات و تحقیقات مدرسی در حوزهٔ عرفان و تصوف اسلامی نداشته‌اند.

۳. در این باره نک. مهرداد قیومی بیدهندی، «بازنگری رابطهٔ میان هنر و عرفان اسلامی بر مبانی شواهد تاریخی»، تاریخ و تمدن اسلامی، سال ۶، شمارهٔ ۱۲، پاییز و زمستان ۱۳۸۹ ش، ص ۱۷۵-۱۸۹.

۴. نکتهٔ بسیار مهم روش‌شناختی که در درس‌های انتقادی زیبایی‌شناسی هنر اسلامی بارها بر آن تأکید داشته‌ام این است که در این موارد اغلب خلطی صورت می‌گیرد که دو مغالطه در روش را شکل می‌دهد: مغالطهٔ کنشگر و کنش و مغالطهٔ ساختار و محتوا؛ در مغالطهٔ اول، چون محقق می‌بیند که هنرمند یا پدیدآورندهٔ اثر هنری اولاً یک مسلمان است و احتمالاً مسلمان مومن و معتقدی هم هست و دوم، قدری با تصوف آشنایی داشته یا حتی به طریقتی از صوفیه وابسته بوده می‌گوید که اثر هنری او اثری دینی و عرفانی است. در مغالطهٔ دوم، محقق چون می‌بیند که موضوع و محتوای اثر یک هنرمند، دینی و اسلامی یا حتی عرفانی بوده، می‌گوید که این به معنای دینی و مذهبی و عرفانی بودن اثر اوست. در واقع فرق بزرگی است میان این‌که یک اثر را برآمده از عرفان بدانیم تا این‌که بگوییم این اثر در بافتار دینی و به سفارش یک حامی و سرمایه‌گذار دینی و مذهبی و توسط یک عامل متدین تولید شده است. توجه کنید که یک هنرمند معمار یا تزئین‌کنندهٔ یک بنا به عنوان شغل به این کار می‌پرداخته و اگر به هر روی، کارفرمایی بود که غیر از مسجد چیز دیگری می‌خواست همین هنرمند آن بنا را برای او می‌ساخت. چنان‌که معماران سرزمین‌های آسیای غربی و شبه‌قاره و شمال افریقا و اندلس و جز آنها قبل از اسلام برای کارفرمایان غیرمسلمان بناهایی غیراسلامی می‌ساخته‌اند و بعد از اسلام با همان ساختارها و یا با اندکی تغییرات کاربردی، بناهای عبادی مسلمانان را پدید آورده‌اند. محققانی که در پی اثبات دینی و عرفانی بودن چیزی در هنر دورهٔ اسلامی هستند باید نشان دهند که کدام یک از اجزای معماری این یا آن بنای خاص در دورهٔ اسلامی، «اسلامی» است و از قبل موجود نبوده یا الگوی اصیل آن وجود نداشته و در نتیجهٔ تأثیرپذیری هنرمندان از آموزه‌های اسلامی یا شیعی یا عرفانی ابداع شده‌است. مثلاً کسی که می‌خواهد تأثیر آرای مولوی و ابن‌عربی را در معماری یا رنگ‌پردازی هنرمندان مسلمان نشان دهد دقیقاً باید بگوید دراین بنا یا در این اثر معین، هنرمند به سبب تأثیرپذیری از «این» ابیات مثنوی یا از «این» آموزهٔ ابن‌عربی در «این» کتاب (مثلاً در فتوحات مکیه یا در فصوص‌الحکم و کذا) این جزء تازه را «ابداع» کرده یا «این» شیوهٔ مرسوم را «تغییر» داده یا در «اینجا» به سبب تأثیرگرفتن از آرای مولوی و ابن‌عربی و دیگران، فلان «ترجیح» زیبایی‌شناختی را معمول داشته‌است. در غیراین صورت، همهٔ ادعاهای این محققان که به طور کلی می‌گویند اعتقادات هنرمندان عامل در تولید آثار هنری دورهٔ اسلامی، در تولید این آثار نقش و دخالت داشته و مرز هنر دینی و غیردینی در این است که اثر هنری را یک متدین خلق کرده باشد یا یک فرد لاقید و بی‌دین، به روشنی درگیر مغالطهٔ ساختار و محتوا یا مغالطهٔ کنش‌گر و کنش شده‌اند و از این رو یک رایگانگویی محض است. هر چند برخی از مقلدان وطنی سنت‌گرایان فرنگی و بلکه برخی سخن‌گویان متفلسف دربارهٔ هنر در دورهٔ اسلامی که از این جماعت هم افراط‌گراترند خواهند گفت که اصولاً خود موضوع و کارکرد هنر، اصل است و فرم و ساختار و هویت تاریخی‌اش فاقد ارزش!

۵. البته برخی از این محققان برای برون‌رفت از این چالش تاریخ‌نگرانه کوشیده‌اند در بافتار تاریخی شواهدی را جست‌وجو کنند مثلاً با توجه به‌این‌که در طریقت صوفیان نقش‌بند این اصل حاکم بوده که صوفی باید به شغل و حرفه‌ای مشتغل باشد و بنابراین بوده‌اند صوفیانی که به کار بافندگی و بنایی و کوزه‌گری و کاشی‌سازی و جز آنها مشغول بوده‌اند، پس این‌ها نمونه‌های تاریخی واقعی همان هنرمندان عارفی هستند که باید به‌عنوان شاهدان وجود تاریخی پیوند مستقیم هنر و عرفان مورد استناد واقع شوند. البته بگذریم که نقش‌بندیه شیعه نبودند و گرایش‌های ضدشیعی برجسته‌ای هم داشته‌اند و فعالیت‌شان از قرن نهم هجری در خراسان و ماوراءالنهر آغاز شده؛ اکنون در مقام نقد این نگرش‌ها نیستیم و در جای خود در این باره بیشتر می‌توان گفت. فعلاً برای مطالعهٔ نک. جواد شکاری نیری، «حرفهٔ نقش‌بندی، فرقهٔ نقش‌بندیه (نقش‌بندان عارف، عارفان نقش‌بند)»، کتاب ماه هنر، خرداد و تیر ۱۳۸۵، ص ۴۰-۴۶؛ با این تذکر که منظور از «فرقهٔ نقش‌بندیه» در این مقاله همان «طریقت» نقش‌بندیه است و ترجیح می‌دهم دگر هیچ نگویم.

منابع

ـ بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۷). *آشنایی با فلسفه‌ی هنر*. تهران: سوره‌ی مهر.

ـ خوش‌نظر، سیدرحیم و رجبی، محمد علی. (۱۳۸۸). نور و رنگ در نگارگری ایرانی و معماری اسلامی، *کتاب ماه هنر*، ۱۲۷: ۷۰-۷۶.

ـ شکاری‌نیری، جواد. (۱۳۸۵). حرفه‌ی نقش‌بندی، فرقه‌ی نقش‌بندیه (نقش‌بندان عارف، عارفان نقش‌بند) ، *کتاب ماه هنر*، ۹۳ وو ۹۴: ۴۰-۴۶.

ـ قیومی بیدهندی، مهرداد. (۱۳۸۹). بازنگری رابطهٔ میان هنر و عرفان اسلامی بر مبانی شواهد تاریخی، *تاریخ و تمدن اسلامی*، ۶ (۱۲): ۱۷۵-۱۸۹

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained bye the authors with publication rights granted to Journal of Critical Reviews (JCR); The Iranian Journal of Critical Studies in Place. This is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/version4/)

[Downloaded from jcr-sj.com on 2026-11-24]

[DOI: 10.22034/JCR.1.1.4.1.3.3]