

نقد و بررسی آراء سنت‌گرایان پیرامون هنر اسلامی

تاریخ دریافت: ۹۳/۱/۱۸

سیدرضی موسوی گیلانی^۱

تاریخ پذیرش: ۹۳/۵/۳

چکیده

سنت‌گرایان هنر اسلامی را دارای وحدت و یکپارچگی می‌دانند که عناصر متفاوت و گاه متعارضی از دیگر تمدن‌ها در آن اقتباس شده، اما از هویت یکسان و متمایزی برخوردار است. هنر اسلامی، علاوه بر این‌که از نبوغ، قابلیت‌های شخصی و مهارت فنی هنرمند نشأت گرفته است که این امور در میان اقوام متفاوت، ظهورات متفاوتی دارد، همچنین از شناخت عرفانی، متافیزیکی و روح هنرمند سرچشمه گرفته و خلق اثر هنری توسط هنرمند سنتی، به ویژه در متعالی‌ترین وجهش - یعنی هنر قدسی - تجلی‌بخشی حقایق حکمی و معرفت عرفانی است.

در این مقاله فارغ از حُسن انسجام و پیوستگی فکری سنت‌گرایان در عرصه دینی و هنری و علاوه بر نظام‌وارگی و جنبه‌های مثبت افکار آنان در عرصه هنر اسلامی، تهافت‌ها و تعارض‌ها در آراء آنان پیرامون هنر اسلامی - هفت مورد - استقصاء و گردآوری شده که بسیاری از آن‌ها تأسیسی است. البته آنان تلاش نموده‌اند تا به بعضی از این اشکالات پاسخ دهند که در این مقاله سعی شده تا مجموعه انتقادات و در بعضی از موارد، پاسخ آن‌ها ذکر شود و داوری گردد.

کلید واژه‌ها: سنت‌گرایان، هنر مقدس، هنر سنتی، هنر اسلامی، حکمت هنر

1. s_razi2003@yahoo.com

استادیار دانشگاه ادیان و مذاهب اسلامی

مقدمه

از دیدگاه سنت‌گرایان، هنر اسلامی از جمله مصادیق هنر سنتی و مقدس است. بورکهارت معتقد است که هنر اسلامی دارای ماده و صورت است^۱ و منظور از صورت همان معنا، محتوا و یا به تعبیر ارسطویی همان چیزی است که تحقق و فعلیت ماده که قوه و استعداد است، توسط آن صورت می‌پذیرد. از نظر او خاستگاه و ریشه هنر اسلامی از وحی و آموزه‌های قرآنی است و همان‌طور که صورت قوام‌بخش ماده است، عناصر و حیانی، قوام‌بخش هنر اسلامی است. بنا به نظر وی هنر اسلامی از دو بخش حکمت^۲ و تکنیک^۳ یا فن تشکیل شده است و توجه به حکمت را برای فهم معنای روحانی، متافیزیک و جهان‌شناسی هنر اسلامی به ویژه معماری امری ضروری می‌داند (Nasr, 1999, p. 146).

وی می‌گوید، اگرچه ماده هنر اسلامی، یعنی شیوه‌ها^۴، فنون^۵، مواد^۶ و نقوش^۷ در هنر اسلامی، تأثیر گرفته از فرهنگ‌های پیشین است، اما این مسئله در این‌که زبان صوری یا اصول و منبع اصلی هنر اسلامی برگرفته از تعالیم و حیانی است، خللی وارد نمی‌سازد و معنا و محتوای هنر اسلامی که برآمده از آموزه‌های آسمانی است و در قلب آن هنر مقدس قرار گرفته است، دارای ویژگی‌های معنوی و روحانی است (Ibid, pp. 143-144).

بنابر اصل هرمسی - که آنچه در پایین‌ترین سطح قرار دارد، حکایت‌گر چیزی است که در بالاترین سطح آن قرار دارد - ماده هنر اسلامی، نماد و رمزی از صورت، محتوا و حقیقت آن است و هنر سنتی و مقدس در اسلام بیش از هر چیزی، بیان‌گر واقعیت و حیانی و آسمانی اسلام و ساختار و شکل‌گیری آنها الهام‌گرفته از آموزه‌های قرآنی است (Ibid, p. 144).

و بنا بر این‌که خداوند، حُسن و زیبایی را در همه اشیاء آفریده است، هنر اسلامی، درک و تجربه عمیق این زیبایی را در آثار هنر سنتی، ممکن می‌سازد (Ibid, p. 152).

1. Matter- Form
2. wisdom/Knowledge
3. Technique

4. Methods
5. Techniques
6. Materials

7. Imagery

از دیدگاه آنان اسلام فراتر از الفاظ و کلمات، یک حقیقت است که وقتی در متن مقدّسی همچون قرآن مطرح می‌شود، به شکل کلمات و الفاظ در آمده و یا وقتی با قوه متخیله انسان و جنبه بصری او مواجه می‌گردد، به شکل هنر اسلامی در می‌آید. اسلام و ادیان دیگر در ابتدا هنر خاصی را با خود نیاورده‌اند اما اندیشه‌های دینی همان‌طور که موجب شکل‌گیری علوم متفاوت اسلامی گردید، باعث شکل‌گیری ادبیات و هنر اسلامی شده است: «در بادی امر، اسلام احتیاج به هنر نداشت؛ هیچ دینی هنگامی که پا در این جهان می‌نهد، متوجّه به هنر نیست. احتیاج به چهارچوبی مرکّب از صور بصری و سمعی، بعداً پدید می‌آید.» (بورکهارت، ۱۳۷۶ (ب)، ص ۷۷). از این منظر هنر همواره در خدمت جنبه‌های آئینی و هنجاری یا هنر مقدّس است و از هنر، ادبیات و کاربرد واسطه‌هایی همچون رنگ، کلمه و صدا، بیشتر جهت بیان حقایق و گوهر دین استفاده شده است:

هنر دینی [مقدّس] اکثراً هدف زیبایی ظاهری را نادیده می‌گیرد و زیبایی آن بیش از هر چیز از حقیقت معنوی و بنا بر این از دقیق‌بودن جنبه رمزی و تمثیلی آن و نیز از فایده آن برای اعمال آئینی و مشاهده عرفانی سرچشمه می‌گیرد و عوامل سنجش‌ناپذیر ذوق شخصی فقط یک عنصر فرعی است (شوئون، ۱۳۷۶، ص ۹۷).

از دیدگاه آنان، هنر قدسی هر چند در ظاهر خود زیبا است، اما این زیبایی ریشه در معنای باطنی آن دارد. از این‌رو هدف غایی هنر سنتی و قدسی، نه برانگیختن احساس، بلکه نمایاندن حقایق فرامادی است و برخوردار از اصل ملکوتی و ساحت جاویدان به مخاطبان است (بورکهارت، ۱۳۷۶ (ب)، ص ۸۴). نه تنها نماد و رمز هدف نیست و صرفاً ابزاری برای غایتی دیگر است، بلکه مضمون زیباشناسانه حسّی و ظاهری نماد هم مورد توجّه نیست و توجّه و التفات به زیبایی‌شناسی حسّی از نگاه سنت‌گرایان، امری طفیلی و فرعی قلمداد می‌شود (Guenon, 2001, pp. 3-5).

بنا به سخن مارتین لینگز، خیر در خداوند بر خلاف انسان آشکار و زیبایی در او نهان

است و عارفان می‌توانند زیبایی‌های مکنون الهی را بنمایانند و آشکار سازند، زیرا آنان در لایه‌های حکمی و درونی عالم غور می‌کنند و از حقایق و زیبایی‌های باطنی الهی رمزگشایی می‌کنند. وی میان خیر و جمال در خداوند و انسان یا عالم ملک و ملکوت تناسب معکوس قائل است و خدا را اول موجود می‌داند و در برابر، انسان را آخرین مخلوق ذات باری تعالی می‌داند که بر صورت الهی آفریده شده است. جمال الهی در خداوند بیش از خیر سرّی و پنهان است، اما در انسان جمال و زیبایی امری ظاهری و خیر پنهان و نهان است. به همین جهت، جمال پنهان الهی، توسط عارفان و اهل باطن مکشوف می‌شود و آنانند که نسبت به زیبایی‌های باطنی و مکنون الهی دل‌دادگی دارند و با هنر مقدّس، زیبایی الهی را آشکار ساخته و به پرده‌برداری از جنبه‌های پوشیده الهی می‌پردازند (لینگز، ۱۳۸۳، ص ۱۴).

بنا به نظر سنّت‌گرایان، مسلمانان نخستین بار نبوده که سازه‌هایی همچون طاق، گنبد، محراب، مناره و امثال آن را مطابق با اندیشه و افکار خود به کار گرفته‌اند، بلکه آن‌ها را از دیگر تمدن‌ها گرفته و گاه در آن تغییراتی نیز به وجود آورده‌اند. به همین دلیل، عناصر ساختمان ایاصوفیه پس از تبدیل شدن به مسجد، متحوّل شد، یا مینیاتور چینی، پس از ورود به فرهنگ ایرانی، از عناصر دیگری برخوردار گردید و یا معماران اسلامی در اقتباس از گنبد‌های مسیحی، نقشه داخلی آن را تغییر داده و یا رواق و قوس در هنر اسلامی به فرم‌های متفاوتی تغییر شکل داد (همان، صص ۷۰ - ۶۸).

برخلاف روش تاریخی‌نگری، اتخاذ و اقتباس فرم و اسلوب خاص توسط مسلمانان را در هنرهای سنتی آگاهانه، تعمّدی و مبتنی بر مبانی فکری‌شان می‌دانند که صرفاً امری اتّفاقی نبوده است: «پاسخ مسائل مرتبط با پیوندهای فرهنگی در طول قرون و اعصار، با وجود جذّابیتی که از دیدگاه تاریخ هنر دارد، سرمنشأ هنر اسلامی را بر ما مکشوف نمی‌کند» (نصر، ۱۳۷۵، ص ۱۰). از این منظر، شناخت شیوه و اسلوب هنری تمدن‌های پیش از اسلام، گوهر و منشأ هنر اسلامی را آشکار نمی‌سازد، زیرا منظور از هنر استفاده از

مصالح و مواد نیست، بلکه مهم نگرش و جهان‌بینی‌ای است که به خلق هنر خاصی می‌انجامد. هنر اسلامی از عناصر بیزانسی، ایرانی و رومی تأثیر پذیرفته است، اما مؤلف‌ها و پایه‌های دینی‌ای که موجب شده تا این عناصر متباین در ترکیبی واحد جمع گردد، امری مهم‌تر هستند (بورکهارت، ۱۳۷۶ (ب)، ص ۶۵).

آنان درباره هنر سنتی و قدسی معتقدند که اگر مسلمانان به طور مثال گنبد و طاق قوسی و هلالی را در معماری وارد ساخته‌اند، بر اساس مبانی فکری خود این کار را کرده‌اند: «رابطه‌ای درونی میان معماری اسلامی و جهان‌شناسی و فرشته‌شناسی به چشم می‌خورد» (نصر، ۱۳۷۵، ص ۴۵) نه این‌که جبر دوران و شرایط تاریخی این شیوه را بر فرهنگ اسلامی تحمیل کرده باشد. به همین دلیل هنر عصر مدرن را سنتی نمی‌دانند، زیرا صورت و قالب آن برگرفته از مذهب و اصول روحانی آن نمی‌باشد، در حالی که هنر سنتی از صورت و زبان عرفی و غیر دینی تبعیت نمی‌کند (بورکهارت، ۱۳۷۶ (ب)، ص ۸۱).

بنا به نظر ایشان به جای آن‌که به توجیه و تبیین رویدادهای تاریخی بسنده شود و پیدایش یک اندیشه با رویدادهای تاریخی گره زده شود، باید به مؤلفه‌های فکری و اعتقادی دین که موجب تحقق یافتن هنر اسلامی شده است، توجه گردد و چون سنت‌های دینی دارای گوهر و روح مشترک‌اند، از این جهت تأثیرپذیری هنر اسلامی از هنر سنتی تمدن‌های پیش از اسلام را متضاد با اسلامی بودن هنر نمی‌دانند. آنچه در نزدشان مهم است، تفکیک میان هنر سنتی و هنر مدرن است.

از نظر سنت‌گرایان، هنر اسلامی، هنری انتزاعی، نمادین، رمزگونه و معنادار است. انتزاعی است چون مسلمانان نمی‌توانستند اساسی‌ترین اعتقاد خود یعنی توحید را به صورت تصویری و شمایل‌نگاری بیان کنند: «اسلام، مبتنی بر وحدانیت خداوند است که با هیچ تصویری قابل نمایش نیست» (Burckhardt, 2001, p. 135. / Nasr, 1999, p. 144.) و تقلید از خلقت خالق به صورت ساختن صورت موجودات زنده، کفر و از ادب به دور بود و موجب گشت تا هنر ناتورالیستی و واقع‌گرایانه در تمدن اسلامی شکل نگیرد و این

جنبه انتزاعی آنان را به سمت نماد و رمز که فعالیت و خلاقیت قوه خیال بود، سوق داد (بورکهارت، ۱۳۸۴، ص ۲۸۳).

مارتین لینگز در تحلیل هنر قرون وسطی، بورکهارت و سید حسین نصر در تحلیل هنر اسلامی در عصر ایلخانی، تیموری و صفوی و کوماراسوامی در تحلیل هنر در ادیان شرقی، شدیداً به وجود سمبولیسم، معانی حکمی، و راز و رمزهای معنوی در آثار هنری قائلند و معتقدند هنرمندان در خلق آثار هنری از عناصر و نقش‌مایه‌های دینی استفاده می‌نمودند.

ارزیابی نگرش سنت‌گرایان پیرامون هنر اسلامی

سنت‌گرایان در تبیین هنر اسلامی، الگویی خاص با تکیه بر حکمت جاویدان یا سنت خالده مطرح نموده‌اند و چه بر این باور باشیم که الگوی‌شان درباره هنر ادیان و تمدن‌های سنتی، پاسخ‌گوی پرسش‌های نوین درباره هنر است یا نه، اما از این حقیقت نمی‌توان گذشت که یکی از جدی‌ترین و منظم‌ترین نظریه‌پردازی‌ها در عرصه هنر اسلامی، متعلق به این جریان فکری است.

منتقدان به اندیشه‌های سنت‌گرایی گاه به مبانی فلسفی و متافیزیکی و گاه نیز به نتایج فکری‌شان در عرصه‌های متفاوت، خرده گرفته‌اند.^۱ اما در این جا صرفاً پاره‌ای از انتقادات به اندیشه‌هایشان درباره هنر اسلامی مورد توجه قرار گرفته است، انتقاداتی که گاه در بعضی از آثارشان به آن‌ها توجه نموده و در تلاش برای پاسخ‌دهی به آن‌ها بوده‌اند.

اشکال اول:

از جمله انتقادات بر سنت‌گرایان، دشوار بودن اثبات تمام مصادیق هنر سنتی و قدسی با

۱. برای مطالعه آثار انتقادی به اندیشه‌های سنت‌گرایان ر.ک. به: مصطفی ملکیان، راهی به رهایی، مؤسسه نگاه معاصر، تهران، ۱۳۸۱، صص ۴۱۷ - ۳۵۵ / محمد لگنهاوزن، مقاله «چرا سنت‌گرا نیستم»، از مجموعه خرد جاویدان، صص ۲۶۷ - ۲۳۳. و برای نقد آثار سنت‌گرایان درباره هنر به کتاب اولیور لیمن در عنوان ذیل:

Oliver Leaman, Islamic Aesthetics, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2004, pp. 2-56.

تکیه بر مستندات تاریخی است. با توجه به اختلاف روش سنت‌گرایان و مورخان هنر، که برآمده از دو نگرش فراتاریخی و تاریخی به هنر است، مورخان بر این باورند که تعمیم‌های کلی سنت‌گرایان درباره هنر سنتی و قدسی، مبتنی بر استفاده آزاد از متون متفاوت صوفیه است:

تعمیم‌های مطلق ایشان بر طبقه‌بندی‌های مفهومی‌ای مبتنی است که آزادانه از مجموعه وسیعی از متون صوفیه اخذ کرده‌اند. بی‌آنکه به زمان و مکان یا به سازوکارهای فرهنگی که از ارتباط مفروض میان زیباشناسی بصری و تصوف حکایت کند، توجهی داشته باشند. (نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹، ص ۱۰۸).

مورخان همواره این پرسش را مطرح می‌سازند که با توجه به پیشینه تاریخی بسیاری از فرم‌ها و اسلوب‌هایی که در هنر اسلامی بکار گرفته شده است و ریشه در تمدن‌های پیش از اسلام دارد، چگونه می‌توان اثبات نمود که هنرمند مسلمان به هنگام کاربرد این الگوها همچون ساختن گنبد و نقوش گیاهی درهم تافته شده، می‌خواسته، نمادی از توحید الهی و یا کثرت در وحدت را به نمایش بگذارد:

نویسندگان هیچ تلاشی نکردند که برای اثبات مدعیات خود قرینه و شاهی بیاورند یا از منابع دست اول، مطلبی دال بر روش‌های اعمال هندسه در مجموعه‌های تاریخی استخراج کنند (همان، ص ۱۰۹).

اولیور لیمن و گرابار معتقدند، نباید به راحتی از بررسی تاریخی و تجربی هر امر جزئی، تعمیم کلی را نتیجه گرفت و گاه دلیلی برای اثبات این امر نداریم که هنرمند در همه موارد، معانی خاصی را در نظر داشته است. (Leaman, 2004, pp. 7-8). افکار سنت‌گرایان درباره هنر سنتی و قدسی، بیش از آنکه مبتنی بر تحلیل مستقل از آثار هنری باشد، به نوعی تطبیق افکارشان با مصادیق است، به طوری که آنان نمی‌توانند درباره پرسش‌های

تاریخی، قضاوت منصفانه‌ای بکنند، به علاوه که در بررسی آثار هنر اسلامی، بیش از آن‌که با مفاهیم زیباشناختی مواجه باشیم، با مفاهیم مذهبی، عرفانی، سیاسی و اقتصادی مواجه هستیم؛ مفاهیمی که عمدتاً با هنر ارتباط چندانی ندارند و این امر به سخت‌تر شدن داوری‌ها انجامیده است. (Ibid, p. 2.)

بنا به نظر اولیور لیمن، سنت‌گرایان در تطبیق شواهد تاریخی، دقت خاصی از خود نشان نمی‌دهند و آنچه را که در هنر تمدن‌های کهن شرقی می‌بینند، به عناصر عرفانی و دینی تأویل می‌برند. با توجه به این‌که دیدگاه سنت‌گرایان در هنر اسلامی مبتنی بر پذیرش عناصر و مؤلفه‌های پایدار و ثابت از دین و عرفان است، از جمله محوریت خانه کعبه، بی‌ارزشی و ناپایداری عالم ماده، بیان توحید و امثال آن‌ها و پذیرش این اصول الزاماً موجب دخالت یافتن آن‌ها در تمامی عرصه‌های زندگی از جمله هنر می‌گردد، حال پرسش این است که وفاداری به این اصول و مبانی، تا چه اندازه موجب ملزم‌شدن به رعایت و دخالت آن‌ها در هنر می‌گردد؟ به علاوه با توجه به این‌که تعیین حد و اندازه ارتباط میان افکار دینی و تجلی آن در آثار هنری، امری غامض و پیچیده و غیر قابل تعیین است. چگونه می‌توان تعیین نمود که بعضی از آثار هنری هنرمندان متأثر از تعالیم دینی و عرفانی است یا بعضی دیگر این‌چنین نیست. (Ibid, p. 10.) حتی بعضی از نگاره‌های عصر صفویه دارای امضاء نیست و مشخص نیست که آن آثار منسوب به کدام‌یک از نگارگران است و آیا این نگارگران اصلاً گرایش عرفانی داشته‌اند یا خیر؟ (Ibid, p. 8.)

آیا می‌توان گفت علاقه شاهان به هنر به جهت روح لطیف و گرایش معنوی بوده یا این‌که هنر شاهانه همچون معماری و نگارگری امری جهت جلوه‌دادن شکوه، عظمت و قدرت آنان بوده است؟ مورخان هنر بر خلاف سنت‌گرایان که عناصر موجود در هنرهای سنتی را جلوه گرایش عرفانی هنرمندان و شاهان تفسیر می‌کنند^۱ و امضاء نشدن نگاره‌ها را

۱. سنت‌گرایان معتقدند در اسلام برخلاف ادیان دیگر میان زندگی مادی و زندگی معنوی فاصله‌ای نیست و آنان در پاسخ به این پرسش که چگونه هنر درباری با ماهیت هنر اسلامی سازگار است، بر این باورند که

دلیل بر روحیه ملامت‌گرایانه و تکبر‌گریزی آنان می‌دانند، تفسیر دیگر یاز این امر ارائه می‌دهند و معتقدند گاه اصلاً به آن‌ها اجازه داده نمی‌شد تا این آثار را که سفارش دربار بوده، امضاء کنند.

گاه تفسیر عرفانی از بعضی عناصر هنر اسلامی از جمله تکنیک و اسلوب، صرفاً تطبیق امری شخصی و برگرفته از ذوق و الهامات پاره‌ای از مفسران هنر اسلامی است. لیمن تأویل معناشناسانه بسیاری از خطوط و حروف را در خطاطی و وجود راز و رمز را در آن‌ها امری ساختگی و تصنعی تلقی می‌کند (Ibid. p. 16.) یا وجود نقوش اسلیمی را در معماری اسلامی، نه به جهت وجود معانی متافیزیکی، بلکه به جهت تزیین و یا بعضی از طرح‌ها و قالب‌های پذیرفته شده در زمان خاص می‌داند (Ibid, p. 36). مفسران عرفانی هنر اسلامی، از جمله سنت‌گرایان در تفسیر گنبد مسجد امام و مدرسه شاه سلطان حسین اصفهان می‌گویند که آن در متن باغ بهشت که مسجد نماد آن است و در دورتادور خوشه‌های انگور و شاخ و برگ‌های در هم تنیده، به مثابه درخت زندگی است و این درخت بهشت را نشانه‌ای از وجود چشمه آب حیات می‌دانند که مرکز دنیاست (استیرلن، ۱۳۷۷، ص ۱۶۸).^۱ یا محراب در پای گنبد، در زیر آفتابی که از فراز گنبد داخلی مسجد شاه [امام] به درون می‌تابد، در حکم دری است که به سوی خدا رهنمون می‌شود و راهی

در فرهنگ اسلامی، میان حکومت و زندگی مادی با زندگی معنوی و عبادی فاصله‌ای نیست و آثار هنری متناسب به حاکمان و شاهان از مصادیق هنر اسلامی است. لیمن به این تفکیک میان اسلام و مسیحیت خدشه می‌کند و معتقد است، در مسیحیت هم دین بر عرصه‌های متفاوت از جمله هنر اثرگذار است و این امر اختصاص به اسلام ندارد (Leaman, 2004, p,63)

۱. به طور مثال مؤلفان کتاب «حس وحدت» درباره معماری و شهرسازی و محصور بودن شهر، مفاهیم عرفانی را با معماری زمانه تطبیق می‌دهند: «شهر محصور یادآور کیهان است و نمادی از جهات کیهان به دست می‌دهد - با گزینش و مکان‌بخشی دروازه‌های شهر که می‌توانند چهار تا (جهت اصلی)، هشت تا (چهار جهت باضافه‌ی چهار دروازه‌ی آسمان) یا دوازده تا (بروج دوازده‌گانه) باشند... در این دورنمای شهر... بادگیرها با بادهای رایج متناسب‌اند، در همان حال محرابی بر جدار مسجدی این فضا را به مرکز الارض، مکه، میقات آسمان و زمین، معطوف می‌کند و از این روی مکانی پدید می‌آید که سرانجام به مفهومی نمادین به کلمه‌الله راه می‌برد» (نادر اردلان و لاله بختیار، حس وحدت، ص ۱۵).

است که به الله می‌رسد و به همین دلیل مومنان می‌باید در هنگام نماز رو به سوی آن داشته باشند(همان، ص ۱۶۹).

حال آن‌که از نظر مورخان، محراب دارای قدمتی پیش از اسلام و متعلق به کلیساها بوده است و در مسجدی که پیامبر اسلام ساخت، محراب وجود نداشته است و نخستین بار ساخت محراب در مسجد، در دوره خلفاء اموی صورت پذیرفته که یادبودی از پیامبر اکرم صلی الله علیه و آله و محل ایستادن وی برای عبادت بوده است که به تدریج به مرکز مسجد اضافه شده است (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۷۸، صص ۳۱ - ۳۰). از این‌رو با توجه به ریشه تاریخی ساخت محراب، باید میان آن اسلوب‌هایی که ریشه در آموزه‌های اسلامی و افکار مسلمانان داشته، با آنچه مبتنی بر تحلیل ذوقی و تطبیق شخصی بعضی از مفسران عرفانی است، تفکیک نمود. پاره‌ای از سنت‌گرایان علی‌رغم تأکید بر این امر که در تحلیل هنر و معماری اسلامی نباید از واقعیت خارج شد،^۱ گاه از این واقعیت عدول می‌ورزند و در تطبیق مفاهیم عرفانی با عناصر معماری، فراتر از ریشه تاریخی، سخن می‌گویند. به طور مثال بورکهارت درباره نقوش اسلیمی در ردّ سخن مورخان هنر که نقوش گیاهی و هندسی را جایگزین شمایل در تفکر اسلامی می‌دانند، با آن مخالفت می‌ورزد و گرایش به نقوش اسلیمی را مبتنی بر اندیشه‌های عرفانی می‌داند:

نوع طرح اسلیمی یک رمز گیرا از مقام شهودی انسان در مرتبه‌ای است که وحدت را در کثرت و کثرت را در وحدت مشاهده می‌کند... . طرح اسلیمی در عین حال منطقی و دارای وزن است، ریاضی و دارای آهنگ موسیقی است. از لحاظ روح اسلام این حقیقت دارای نهایت اهمیت است که طرح اسلیمی تعادلی است بین سُکر عشق و صحو عقل (بورکهارت، ۱۳۷۶ (ب)، ص ۷۴).

همچنین وی در کتاب «هنر مقدّس» به تفسیر مبانی غالب ادیان شرقی و از جمله اسلام

۱. هانری استیرلن در این باره می‌گوید: «نباید پنداشت، چنین تفسیرهایی را می‌توان بی‌بشترانه ارائه کرد و مضمون آن‌ها فراتر از نیات معماران ایرانی است» (استیرلن، ۱۳۷۷، ص ۱۶۹).

می‌پردازد و معتقد است، دلیل این‌که مسلمانان در مسجد چاهی را حفر می‌کنند این است که این چاه سمبل چشمه‌ای است که در بهشت توصیف شده است یا این‌که مساجد و خانه‌های مسلمانان به این دلیل دارای چهار زاویه است، زیرا مسلمانان می‌توانند چهار همسر انتخاب کنند و چهار زاویه دلالت بر چهار همسری دارد که مسلمانان مجاز هستند که برگزینند.

در هنر مینیاتور، بورکهارت و پس از او سید حسین نصر می‌کوشند تا دلیل دو بعدی بودن مینیاتور را در هنر نگارگری اسلامی به بحث اعیان ثابت و عالم مثال در نزد افرادی همچون محیی‌الدین و سهروردی مرتبط سازند و معتقدند اگر هنرمند مسلمان در نقاشی مینیاتور به پرسپکتیو و ژرفانگری توجه نداشته و تصاویر را دو بعدی و بدون عمق ترسیم می‌نموده، به این خاطر بوده که او می‌خواسته عالم مثال را رسم کند و چون در عالم مثال، عمق وجود ندارد، از این‌رو در نقاشی هم به عمق توجه نمی‌کرده است. در مقابل، مورخان هنر معتقدند نگارگری یا مینیاتور از چین وارد فرهنگ ایرانی شده است و چینی‌ها در صد بیان و توصیف عالم مثال و اعیان ثابت نبوده‌اند، بنابراین چطور امکان دارد سبک و الگویی که از کشور دیگری وارد ایران شده است و هنرمندان ایرانی تحت تأثیر آنان به این هنر پرداخته‌اند، در نقاشی و ترسیم تصاویر مینیاتور به توصیف اعیان ثابت و حضرات خمسسه محیی‌الدین بپردازند؟

پاسخ به اشکال اول:

لازم به ذکر است که سنت‌گرایان به اشکال مذکور توجه داشته و به آن پاسخ داده‌اند، از جمله این‌که عدم توجه بعضی از هنرمندان متأخر به عناصر عرفانی در خلق آثار هنری، دلیل بر این نیست که در زمان شکل‌گیری اولیه آن آثار توسط صاحبان فتوت و عرفان توجه به عناصر عرفان نبوده است؛ چه بسا یک سنت در ابتدا با ریشه‌های عرفانی شکل می‌گیرد اما دیگران تنها به تقلید آن اثر می‌پردازند، بدون آن‌که به آن مبانی توجه داشته باشند. به علاوه از دیدگاه سنت‌گرایان برگرفته شدن یک سازه یا یک الگو از دیگر فرهنگ‌ها به این معنا نیست که مسلمانان نمی‌توانند تفسیر عرفانی از آن داشته باشند. در

بسیاری از موارد یک فرم و الگو همچون گنبد، محراب، مناره و... از دیگر تمدن‌ها وارد فرهنگ اسلامی می‌شود، سپس تغییر شکل^۱ داده و هویت جدیدی می‌یابد. همچنین این سخن لیمن که می‌گوید مردم در جامعه اسلامی، هیچ یک از شکل‌های هندسی و گیاهی را به عنوان نماد و رمز جهان‌شناسی اسلامی ادراک نمی‌کنند، دلیل بر این نیست که نخستین کسانی که به تأسیس این اشکال پرداخته‌اند، توجه به عناصر دینی و عرفانی نداشته‌اند. به علاوه عدم توانایی اثبات تمام مصادیق مطرح شده توسط سنت‌گرایان و افراط‌آنان در تطبیق، لزوماً به معنای مردود شمردن اصل بحث آنان نیست و شاید در بعضی از مصادیق و تطبیق زیاده‌روی کرده باشند، اما اساس سخن آنان مبنی بر این‌که هنرمندان مسلمان در دوره‌ای که معروف به دوره الهیات عرفانی است، به اصول عرفانی توجه داشته‌اند، قابل‌خنده نیست.

اشکال دوّم:

برهه‌ای از زمان همچون دوره رنسانس که آغاز آن همراه با نهضت ادبی و هنری بوده، عاملی برای تفکیک هنر مقدّس از هنر دنیوی در نزد سنت‌گرایان تلقی شده است. آنان در بیان تفکیک میان آثار سنتی و یا مقدّس با آثار مدرن و دنیوی، به این امر اشاره دارند، که چون هنر سنتی، علاوه بر موضوع مذهبی، دارای قالب و صورتی است که از حقیقتی روحانی و معنوی سرچشمه گرفته است، از این‌رو برای مقدّس‌خواندن هر اثری، آن باید از زبانی صوری‌ای که از دین و اصول حکمی سرچشمه گرفته، برخوردار باشد (بورکهارت، ۱۳۷۶ (ب)، ص ۸۲؛ نصر، ۱۳۸۰، ص ۵۰). از این‌رو هنر پس از رنسانس از جمله پاره‌ای از نقاشی‌ها، معماری کلیساها یا اشعار پاره‌ای از شاعران معاصر را که دارای موضوع مذهبی هستند، از مصادیق هنر سنتی و مقدّس نمی‌دانند، زیرا زبان صوری آن آثار برگرفته از مبانی مذهبی و اصول معنوی نمی‌باشد. در این راستا هیچ‌گاه سینما حتی آثاری که پیرامون زندگی انبیاء است، به دلیل استفاده از زبان مدرن، از مصادیق هنر سنتی و قدسی شمرده نمی‌شود.

1. deformation

سنت‌گرایان تأکید می‌ورزند که زبان صوری هنر اسلامی، بر اساس آموزه‌های عرفانی و اعتقادی شکل گرفته است. آنان مثل فرمالیست‌هایی همچون باختین^۱ و یاکوبسون^۲ معتقدند، فرم بیان محتوی نیست، بلکه این محتوی است که فرم را ایجاد می‌کند (شمیسا، ۱۳۸۵، ص ۱۹۱). در واقع تنها موضوع هنر نیست که موجب اسلامی بودن می‌گردد، بلکه ساختار، شیوه‌ی بیان و صورت آن نیز باید با دین اسلام هماهنگی داشته باشد و کاربرد فرم و زبان خاص مینیاتور گاه در راستای مجالس لهو یا موضوع‌های دنیوی منافات با بکارگیری و کاربرد اولیه این فرم برای مضامین و معانی عرفانی ندارد. در نگاهی فرمالیستی به هنر اسلامی، هر چند سبک، فرم و زبان صوری هنر اسلامی برگرفته از هنر تمدن‌های پیشین بوده و هرچند گاه در خدمت هنر لهوی قرار گرفته باشد، اما در اصل، این محتوا و معانی عرفانی و اعتقادی بوده که به شکل‌گیری فرم و زبان صوری خاص در هنر، انجامیده است.

از جمله انتقادات بر سنت‌گرایان این است که چه ویژگی‌هایی در فرم و صورت کلیسای قبل از رنسانس وجود دارد که موجب می‌گردد تا انسان در کلیسای قرون وسطی و بر اساس سبک رومانسک و گوتیک، حضور امر قدسی را دریابد، اما در کلیسای سبک باروک این فضای قدسی را حس نکند؟ آیا این تفاوت در فرم و زبان صوری به گونه‌ای است که کلیسای قرون وسطی را از کلیسای مدرن جدا سازد؟ طبق نگرش سنت‌گرایان، نباید چیزی را صرفاً بدان جهت که مدرن یا سنتی است، قبول یا ردّ کرد و چه بسا در مدرنیته و یا در جوامع سنتی، نکات مثبت یا منفی موجود باشد. زیرا مدرنیته دوره‌ای از تاریخ اروپاست و همان‌طور که در عرصه فرهنگی، اقتصادی، صنعتی و نظام سیاسی عصر مدرن، تحوّل به وجود آمده است، در عرصه هنر نیز این چنین است و با گذار از دوره قرون وسطی به دوره رنسانس، به سوی طبیعت‌گرایی و احساس‌گرایی حرکت نموده‌ایم و نباید دوره مدرن را صرفاً به جهت عدول از تفکر سنتی رها نمود (لگنهاوزن، ۱۳۸۲،

1. Mikhail Mikhailovich Bakhtin

2. Roman Jakobson

صص ۲۴۱-۲۴۰). نمی‌توان هنر مهمی همچون سینما را که مجموعه هنرهای پیشین است، صرفاً به جهت آن‌که از زبان سنتی برخوردار نیست، نادیده گرفت، در حالی که طبق نگرش سنت‌گرایان، بخشی از هنرهای جدیدالتأسیس همچون سینما نیز از قلمرو و دسترس هنر سنتی خارج می‌گردد.

آیا می‌توان زبان و فرم صوری جدیدی را ساخت که در عین وفاداری به مبانی و جهان‌بینی سنت، به تازگی و نوآوری در آن توجه گردد. به تعبیر دیگر با توجه به تأکید سنت‌گرایان به بررسی فراتاریخی از هنر سنتی و مقدس و این‌که بحث از زمان و جغرافیا را در ایجاد و شکل‌گیری هنر اسلامی، مهم نمی‌دانند، چگونه می‌توان به مرز شفاف میان سبک و فرم هنر سنتی با سبک مدرن رسید، تا علاوه بر وفاداری به زبان سنت، بتوان خلاقیت و تنوع سبک را در آن تضمین نمود؟ آیا لزوماً استفاده از روش سنتی به معنای تکرار سبک‌ها و اسلوب‌های بکار رفته در هنرهای گذشته است؟

پاسخ به اشکال دوم:

سنت‌گرایان در پاسخ می‌گویند، اصول و مبانی فکری رنسانس موجب شد تا فرم و زبان صوری خاصی در دنیای مدرن به وجود بیاید. در واقع هنر دنیوی پس از رنسانس را مبتنی بر معرفت‌شناسی خاصی می‌دانند که هنر را در فرم و محتوی به سوی دنیای جدیدی رهنمون نموده است؛ از جمله فردگرایی، انسان‌محوری، سوژکتیویسم، نفی خدا محوری، عقل‌گرایی و علم‌گرایی از مهم‌ترین عوامل بوده که موجب شد تا آثار هنرمندان رنسانس در صورت و محتوی از هنر قرون وسطی متمایز گردد (لینگز، ۱۳۸۲، ص ۲۴) و در میان هنرهای مدرن، تنها هنر قرون وسطی به جهت صورت و معنا قابل مقایسه با هنر شرق است، زیرا در هنر آن، از عناصر سنتی استفاده می‌شود (همان، ص ۲۳). در این راستا هیچ‌گاه هنر مدرن با وجود پاره‌ای از موضوع‌های مذهبی در آن، داخل قلمرو هنر سنتی نگردید، زیرا این هنر فاقد زبان و اصول برگرفته از دین بوده است. از این‌رو رنه گنون نخستین کسی که پس از چهار قرن فراموشی آموزه‌های عرفانی و باطنی، سه مفهوم اساسی: متافیزیک محض، سنت و مفاهیم باطنی (ازوتریسم) را مورد تأکید قرار داده است،

تنها راه‌هایی از بحران دنیای متجدد را بازگشت به سنت و برقراری دوباره سلسله مراتب ارزش سنتی در جمیع شئون زندگی می‌دانست (بینای مطلق، ۱۳۸۵، ص ۲۸).
سنت‌گرایان پس از تفکیک هنرهای سنتی و مدرن، هرچه را که از قلمرو هنر سنتی و قدسی خارج باشد، همچون سینما، از دنیای سنت خارج می‌دانند؛ حال چه در عصر مدرن، آن هنر مخاطبان زیاد داشته باشد یا نداشته باشد. آنان خلق آثار هنری بر اساس سنت دینی را نیازمند سلوک و تربیت درونی می‌دانند که دنیای مدرن، امکان و بستر مناسب آن را برای انسان عصر حاضر نمی‌آفریند و خلق اثر هنری بر اساس سنت قدسی، نیازمند تلاشی درونی برای بارقه‌ها و دریافت‌های باطنی است که برای انسان معاصر تا حدی ناممکن به نظر می‌رسد.

اشکال سوّم:

سنت‌گرایان، هنر ایران را پس از عصر شاه عباس دوّم، دوره سقوط و انحطاط هنر سنتی می‌دانند؛ زیرا در این دوره به طور مثال نقاشان ایرانی تحت تأثیر هنر غرب قرار گرفتند و عناصر و ویژگی‌های نقاشی غربی را وارد تصویرگری ایرانی نمودند.^۱ بنا به نظر ایشان، این هنرمندان که بر اثر مسافرت به غرب و یا آمدن هنرمندان غربی به ایران، عناصر تصویرگری غربی را وارد نقاشی ایران نمودند، هنر سنتی را به سمت هنر مدرن و هنر غربی سوق دادند و مؤلفه‌هایی را که برگرفته از اندیشه‌های فلسفی و عرفانی و سنت ایرانی - اسلامی بود و ریشه در سنت دینی داشت، از هنر ایرانی حذف نمودند؛ به جای

۱. درباره تأثیر فرهنگ و هنر غرب بر ایران گفته شده است: «در اکثر دوره حکومت شاه عباس، هنر بسیار مورد حمایت بوده است، معماری، منسوجات، فرش‌ها و سفالگری این دوره ستایشگران پروپاقرصی داشته‌اند، با این وجود تقریباً در تمام هنرهای این دوره، می‌توان انحطاطی در سرزندگی و خلاقیت یافت که به طرق گوناگون نمودار می‌شود، در سفالگری به صورت تقلیدی کلی از اشکال چینی، و در منسوجات و فرش‌ها به شکل بی‌روح شدن فزاینده نقوش و زنده شدن رنگ‌ها... شاه عباس سخت شیفته اروپاییان بود... جان هلندی - نقاش هلندی - احتمالاً نخستین هنرمند اروپایی بود که در دربار به‌کار گمارده شد، هنرمندان اروپایی دیگری نیز در سال‌های بعد در دربار بودند» (سیر تاریخ نقاشی ایرانی، لورنس بینیون و همکاران، ترجمه محمد ایرانمنش، صص ۳۷۷ - ۳۷۶).

ترسیم عالم متعالی به ترسیم عالم مادی و سوژه‌های پیش‌یا افتاده پرداختند و عناصر هنر مدرن، از جمله انسان‌گرایی، فردگرایی، تقدس‌زدایی از مفاهیم و شخصیت‌های قدسی، صحنه‌های عمومی و مبتذل، طبیعت‌گرایی و امثال آن را وارد هنر ایران نمودند.

بعضی از مورخان، تحوّل هنری در دوره دوم صفویه، پس از زمان شاه عباس دوم را، بر خلاف سنت‌گرایان و بسیاری از دیگر مورخان، فراروی از سنت هنری پیشین و تحوّل رو به رشد در تاریخ هنر ایران قلمداد می‌کنند. به این صورت که این دسته از هنرمندان دوره دوم صفویه، بر اثر مراوده و ارتباط با تمدن غربی که در حال تجربه رنسانس بوده، موجب تحوّل و پیشرفت در هنر ایرانی گردیدند و مؤلفه‌های جدیدی را وارد هنر ایرانی نمودند که شرایط دوران، اقتضای آن را داشت؛ آن عناصری که هنر غرب در سیر تکاملی خود به آن‌ها رسیده بود. از این رو تحوّل و نوگرایی در این دوره از نظر آنان طبیعی بوده است:

از دوره شاه عباس دوم با حضور بی‌شمار فرنگیان در اصفهان و داد و ستد کالاهای اروپایی در ایران... طبایع زیبایی‌شناسی ایرانیان به تدریج دگرگون گشت و هنجارهای سنتی جای خود را به جنبه‌های جدید داد. بازآفرینی جهان ملموس پیرامونی جای جهان غیر ملموس برزخی را گرفت (آزند، ۱۳۸۵، ص ۲۴۴)^۱

در این دوره اولاً عناصری همچون تک‌نگاره‌ها، چهره‌نگاری (پرتره)، واقع‌نمایی، پرسپکتیو و ژرفانمایی، سایه‌پردازی، بکارگرفتن سوژه‌های عمومی، جدید و غیرمرتبط با ادبیات، مناظر طبیعی و روستایی، رواج نقاشی دیواری، کاشی‌های تصویری، کاستن از

۱. وی درباره این دوره می‌نویسد: «سبک فرنگی‌سازی به خصوص از نیمه دوم سده یازدهم، سبک غالب نقاشی ایران شد. این سبک با کوتاه‌نمایی عمقی، حجم‌نمایی و سایه روشن‌کاری گرچه در دست نقاشانی چون محمد زمان، و علیقلی بیک جبه‌دار به صورت پخته و پرورده به‌کار رفت، ولی در دست نقاشان دیگر پیامد دیگری جز آثار بی‌ذوق و غیرجذاب و بدقواره نداشت. سبک فرنگی‌سازی به تدریج در بستر ذوق و سلیقه هنر ایران قرار گرفت و از نیمه دوم دوره قاجار سیر تکاملی خود را در نقاشی ایران طی کرد... به هر تقدیر ورود موضوعات اروپایی و نقش‌مایه‌های آن، واژگان هنری نقاشی ایران را از سده یازدهم هجری به بعد دگرگون کرد» (یعقوب آزند، مکتب نگارگری اصفهان، ص ۱۹۹).

عناصر بصری و تزیینات، تصویر زنان، رقص و طبیعت‌گرایی (تصویر پرنده، گل، حیوانات، درختان) وارد نگارگری ایرانی شد. ثانیاً نگارگری ایرانی که پیش از این تحت سیطره ادبیات و کتابت بود، به هویت مستقلی رسید و از کتاب‌آرایی و اموری همچون تذهیب، صحافی، خطاطی و امثال آنها جدا شد. و ثالثاً هنر از انحصار دربار و اشراف بیرون آمد و همگانی گردید و هزینه نقاشی که پیش از این در خدمت کتاب‌آرایی و نیازمند حمایت دربار و شاهزادگان بود، کاهش یافت و موجب شد تا هنرمندان با تک‌نگاری‌ها به فعالیت هنری بپردازند و در زمانی که دربار از آنان حمایت نمی‌کرد، باز به فعالیت‌های هنری خود ادامه داده و آثار خود را به غیر درباریان و اشراف بفروشد.^۱

اشکال چهارم:

میان نگرش بورکهارت و سید حسین نصر در تحلیل عرفانی پاره‌ای از هنرها از جمله مینیاتور، تفاوت‌هایی به چشم می‌خورد. به نظر می‌رسد، بورکهارت آن‌گاه که به تحلیل عرفانی و حکمی از عناصر مینیاتور می‌پردازد، اولاً تحلیل را مقید و منحصر به مینیاتور ایران می‌کند و سخن خود را به دیگر انواع مینیاتور همچون مکتب بغداد و نگارگری بین‌النهرین گسترش نمی‌دهد:

آن‌چه در وهله نخست مورد نظر ماست، مینیاتور ایرانی است، و نه مینیاتورهای بین‌النهرین که مجموعاً آن‌ها را تحت عنوان مینیاتورهای مکتب بغداد قرار داده و گاهی آن‌ها را نقاشی عربی به مفهوم مطلق تلقی کرده‌اند. این مینیاتورها خیلی با کیفیت مینیاتورهای ایرانی فاصله دارند (بورکهارت، ۱۳۷۶ (الف)، ص ۴۵).

۱. ر.ک به: سیرتاریخ نقاشی ایرانی، لورنس بینون و همکاران، ترجمه محمد ایرانمنش، صص ۴۱۲-۳۷۱/ نقاشی ایران، رویین پاکباز، بخش دوم، صص ۱۲۹-۹۶/ مکتب نگارگری اصفهان، یعقوب آژند، صص ۱۹۹-۱۸۷/ نگارگری ایرانی، شیلا کنبای، ترجمه مهناز شایسته‌فر، صص ۱۱۶-۱۰۲/ تاریخ نقاشی ایران، مرتضی گودرزی، صص ۶۵-۵۵.

ثانیاً وی در هنگام تفسیر صفات نوعی و اعیان ثابت در نگاره‌های ایرانی و وجود شهود عرفانی در آن‌ها، تحلیل خود را تنها به مینیاتورهای همچون نگاره‌های معراج، که دارای سوژه و موضوع دینی است، معطوف می‌نماید:

مینیاتور ایرانی، به دلیل خصوصیات معیاری آن می‌تواند برای بیان شهود عرفانی مورد استفاده قرار گیرد... نظر ما در این جا مینیاتورهای خاصی است که موضوع دینی دارد؛ مثلاً مینیاتورهای که معراج پیغمبر را به آسمان نشان می‌دهد (همان، صص ۴۹-۴۸).
اما سید حسین نصر در تحلیل عناصر مینیاتور با پذیرش اصل اول بورکهارت، آن را به کلیه مینیاتورها و نگاره‌های موجود در دوره‌های تیموری و صفوی گسترش می‌دهد و تفسیر عرفانی را به نگاره‌هایی با سوژه دینی همچون معراج محدود نمی‌سازد.

اشکال پنجم:

با وجود این که سنت گرایان بارها تأکید نموده‌اند که منظور آن‌ها از سنت، مشروعیت‌دادن پدیده‌های کهن و نفی امور جدید نیست، اما گاهی به نظر می‌رسد به امور کهن و متعلق به گذشته در برابر امور مدرن، علاقه نشان می‌دهند؛ گویی برای زمان گذشته فی‌نفسه احترام بیشتری قائلند؛ مثلاً به دفاع از پوشش سنتی می‌پردازند و یا به نقد شعر نو و به دفاع از شعر کهن می‌پردازند و شعر کهن را آواز بهشت و شعر نو را هبوط از بهشت می‌دانند:

شعر فارسی طنین قرآن مقدّس را در ذهن آفرینندگان خود، در قالب وزن و قافیه تداعی می‌کند... آنان که شعر فارسی را قدر نمی‌دانند، یا می‌کوشند بافت مسجّع و مقفّای آن را به وساطت «شعر نو» در هم بریزند، هم اینک از بهشت هبوط کرده‌اند. آنان نوعی هبوط روحانی را تجربه کرده‌اند و از این‌رو تلاش می‌کنند تا صور و قوالب کلاسیک شعر فارسی را به نابودی کشانند... آن که از شعر کهن بهره می‌جوید... هنوز بالقوه در بهشتی به سر می‌برد که شعر فارسی در پرتو قرآن کریم آفریده است (همان، صص ۸۱ - ۸۰).

اشکال ششم:

از جمله انتقادات بر سنت‌گرایان این است که اندیشه‌های تطبیقی آنان پیرامون عناصر عرفانی هنر اسلامی، با افکار اهل سنت سازگار نیست و اهل سنت بر خلاف شیعه، باطن‌گرایی و نمادشناسی حکمی در هنر اسلامی را بر نمی‌تابند؛ به طوری که این سخن دکتر نصر که هنر جلوه‌ای از وحی اسلامی و تجلی حقایق الهی در مرتبه تجسم مادی است، حتی ممکن است از نظر اهل سنت که درباره خداوند، روحیه تجسم‌گریزی دارد، نوعی کفر هم تلقی گردد. تفسیرهای عرفانی از نقوش اسلیمی و هندسی بیشتر با افکار صوفیه و شیعه که تمایل به تفسیر و معانی باطنی دارند، سازگار است (نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹، صص ۱۱۱ - ۱۱۰).

اشکال هفتم:

سنت‌گرایان میان سمبولیسم برآمده از ضمیر ناخودآگاه یونگی با سمبولیسم برآمده از الهامات عرفانی و شهودی تمایز قائل هستند. با توجه به این امر، این پرسش مطرح می‌شود که آثار آفریده شده در تاریخ و سنت اسلامی که سنت‌گرایان آن‌ها را برآمده از روحیه عرفانی و معنوی هنرمندان مسلمان می‌دانند، چقدر برآمده از سنت عرفانی و معنوی است و چقدر برآمده از ضمیر ناخودآگاه و امیال سرکوب شده است؟ آیا می‌توانیم به طور قاطع همه آثار هنر اسلامی و یا شرقی را برآمده از روحیه عرفانی بدانیم یا این‌که پاره‌ای از آثار می‌توانند برآیندی از حالات و روحيات نفسانی و پاره‌ای دیگر نیز تحت تأثیر اندیشه‌های اعتقادی و عرفانی باشند؟ چگونه می‌توان میان این دو دسته از آثار تمایز نهاد و آن‌ها را از یکدیگر تشخیص داد؟

نتیجه‌گیری

سنت‌گرایان در بررسی هنر اسلامی، ویژگی منحصر به فرد ماهیت هنر اسلامی را ارتباطش با حقیقت معنوی و مابعدالطبیعی اسلام می‌دانند؛ به گونه‌ای که ارتباط با تعالیم وحیانی، این هنر را از دیگر هنرها متمایز ساخته است. از دیدگاه آنان، آموزه‌های وحیانی، زبان صوری

و محتوای خاصی را به هنر اسلامی بخشیده است و با طرح مبانی و ایده‌های دینی که جاویدان و ابدی است، قلمرو و چارچوبه هنر را تعیین نموده است. هنر اسلامی صرفاً برآمده از احساسات و عواطف دینی نیست، بلکه مبتنی بر شهود عقلی و حکمت است و آن معنا و محتوای هنر اسلامی را تعیین می‌کند. از نظر آنان، با وفاداری به اصول و تعالیمی و حیوانی و نبوی که از آن به سنت تعبیر می‌کنند، خلاقیت‌هایی مبتنی بر رمز و تمثیل، در انسان شکل می‌گیرد، که از جمله آن‌ها در هنرهای اسلامی، معماری، مینیاتور، خطاطی، تلاوت قرآن و دیگر هنرهای سنتی است.

آنان هنر اسلامی را به دو بخش سنتی مقدس و غیر مقدس تقسیم می‌کنند و برای هر یک خصوصیات و ویژگی‌هایی را بیان می‌دارند. با وجود آن‌که در تفسیر هنر اسلامی و هنر ادیان، نگرش سنت‌گرایان، یکی از منسجم‌ترین نظریه‌ها است که مبتنی بر مبانی و چارچوب فکری است و میان مؤلفه‌های فکری‌شان، انسجام و همبستگی وجود دارد، اما می‌توان در تفسیر آنان از هنر اسلامی، به پاره‌ای از ضعف‌ها و نقصان‌ها اشاره نمود که موارد ذکر شده، از جمله انتقاداتی بود که بر افکار آنان ایراد شده است که البته بعضی از این اشکالات توسط آنان پاسخ داده شده است. از جدی‌ترین اشکالات مطرح در این مقاله، این است که سنت‌گرایان در پاره‌ای از موارد به تطبیق اندیشه‌های خود با آثار هنری در تمدن اسلامی می‌پردازند، در حالی که با اصل صحت مبنای سخنان‌شان، گاه سخنان آنان در مصادیق، جدلی‌الطرفینی است.

به علاوه میان فرقه‌های اسلامی پیرامون هنر اسلامی دیدگاه‌های متفاوت دیده می‌شود و مبانی فکری سنت‌گرایان درباره تمام سنت‌های فکری مسلمانان صادق نیست. همچنین مرزهای تفکیک میان هنر سنتی و هنر مدرن شفاف نیست و تعیین مصداق در راستای آن تعاریف بسیار دشوار است و سرانجام این‌که جایگاه نوآوری و ابداع در خلق آثار هنر اسلامی، در نزد سنت‌گرایان تبیین نشده است و چارچوب و ساختار اندیشه‌های آنان قابلیت پذیرش آثار نوین در عرصه هنر و یا هنر اسلامی را ندارد.

منابع

- آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). مکتب نگارگری اصفهان. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- اتینگهاوز، ریچارد و الگ گرابار. (۱۳۷۸). هنر و معماری اسلامی. ترجمه یعقوب آژند، تهران: انتشارات سمت.
- اردلان، نادر و لاله بختیار. (۱۳۸۰). حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی. ترجمه حمید شاهرخ. تهران: نشر خاک.
- استیرلن، هانری. (۱۳۷۷). اصفهان تصویر بهشت. جمشید ارجمند، تهران: نشر فرزاد.
- بورکهارت، تیتوس، (۱۳۷۶) (الف)، ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی، ترجمه سید حسین نصر، مبانی هنر معنوی، گردآوری علی تاجدینی، تهران، حوزه هنری، چاپ دوم.
- _____ (ب). (۱۳۷۶). هنر مقدس. ترجمه جلال ستاری. چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.
- _____ (۱۳۸۴). "معانی رمز آینه". ترجمه احمد رضا قائم مقامی. در مجموعه جام نو و می کهن، گردآوری مصطفی دهقان. تهران: موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
- بینای مطلق، محمود. (۱۳۸۵). نظم و راز. تهران: هرمس.
- بینیون، لورنس و ج. و. س. ویلکینسو و بازیل گری، (۱۳۸۳)، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، چاپ سوم. تهران: امیر کبیر.
- پاکباز، روئین. (۱۳۸۴). نقاشی ایران. چاپ چهارم، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۵). نقد ادبی. ویراست دوم، تهران: نشر میترا.
- شوئون، فریتھیوف، (۱۳۷۶)، اصول و معیارهای هنر جهانی، ترجمه سید حسین نصر، از مجموعه مبانی هنر معنوی، گردآوری علی تاجدینی. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
- کن‌بای، شیلا. (۱۳۸۰). نگارگری ایرانی. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

گودرزی، مرتضی (۱۳۸۴). تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر. تهران: سمت.
لگنهاوزن، محمد. (۱۳۸۲). "چرا سنت گرا نیستم". از مجموعه خرد جاویدان. گردآوری
شهرام یوسفی فر. تهران: فرهنگستان هنر.
لینگز، مارتین. (۱۳۸۲)، راز شکسپیر، ترجمه سودابه فضائلی، تهران: نشره قطره.
_____ (۱۳۸۳)، عرفان اسلامی چیست؟، ترجمه فروزان راسخی، چاپ دوم، تهران:
دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
ملکیان، مصطفی، (۱۳۸۱) راهی به رهایی، تهران: موسسه نگاه معاصر.
نجیب اوغلو، گل رو، (۱۳۷۹)، هندسه و تزئین در معماری اسلامی، ترجمه مهرداد قیومی
بید هندی، تهران: نشر روزنه.
نصر، سید حسین، (۱۳۷۵)، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران، دفتر
مطالعات دینی هنر.
_____ (۱۳۸۰) "هنر دینی، هنر سنتی، هنر مقدس: تفکراتی و تعاریفی" از
مجموعه: راز و رمز هنر دینی، گردآوری مهدی فیروزان، چاپ دوم، تهران، انتشارات
سروش.

Burckhardt, Titus, (2001), Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods, Translated by Lord Northbourne, United States, World Wisdom.

Guenon, Rene, (2001), The Crisis of the Modern World, , Translated by Marco Pallis & Arthur Osborne & Richard Nicholson, New York, Sophia Perennis.

Leaman, Oliver, (2004), Islamic Aesthetics, Edinburgh, Edinburgh University Press.

Nasr, S. H . (1999). "The Spiritual Significance of Islamic Art". Sophia. No2, pp 141-153.