بازشناختِ مبانی حکمی نقوش اسلیمی، بر اساس تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمندان سنتی

محسن موسوی[۱]
حسن بلخاری قهی[۲]
سید رضی موسی گیلانی[۳]

چکیده

نقش‌مایه‌ی اسلیمی، یکی از اصلی‌ترین و مهم‌ترین نوع نقوش انتزاعیِ تزئینی در هنر اسلامی است، که بیشترین و پرمعناترین کاربرد آن، در همنشینی با آثار ارزشی و مقدس مسلمانان، از جمله کتاب‌آرایی و تذهیبِ قرآن کریم، تزئینات وابسته به معماریِ مساجد، بقاع متبرکه و اماکن مقدسه، به چشم می‌خورد. منشأ ظهور، سیر تکامل، تطوّر و مفاهیم این نقش‌مایه، از نظر محققینِ غربی و مسلمان، تا کنون در پژوهش‌هایی ارزشمند، اما با رویکردهایی متفاوت، بیان شده است. عده‌ای از محققین، معتقدند که ریشه‌ی این نقش‌مایه، به اشکالِ گیاهیِ تزیینیِ هنربیزانس، رُم باستان و قبطیان مصرو نقش تزیینیِ بال، درهنردوره‌ی ساسانی برمی‌گردد و عده‌ی دیگری معتقدند که نقوش اسلیمی، دستآورد صریح مسلمین و برساخته‌ای اعتقادی، براساس نهی فرامین مذهبی، درباب ترسیم نقوش حیوانی و انسانی است؛ اما هنرمندان سنتی، نقوش اسلیمی را بیان‌گر اشتیاق و تمنای خویش، به بهشت جاویدان و تلاش در جهت به ظهور رسانیدنِ والاترین معنای عقیدتی و اصولی اسلام، یعنی توحید، در آثار هنر اسلامی می‌دانند. این مقاله با روشِ توصیفی - تحلیلی و مبتنی

۱. دانشجوی دکتری حکمت هنراسلامی؛ moosavi2020@gmail.com
۲. استاد گروه مطالعات عالی هنر دانشگاه تهران؛ Hasan.bolkhari@ut.ac.ir
۳. عضو هیئت علمی دانشگاه ادیان و مذاهب؛ moosavi20@hotmail.com

بر رویکردِ تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمندان سنتی و بر اساس هم‌دلی و هم‌صحبتی با ایشان[۱]، به بازشناختِ مبانی حکمی نقوش اسلیمی، در هنر اسلامی، پرداخته است.

واژگان کلیدی

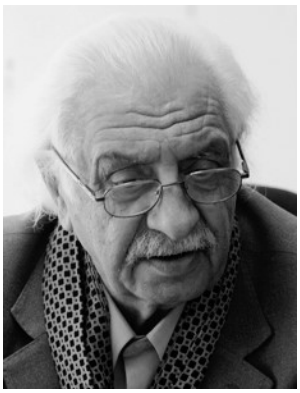
اسلیمی، هنر اسلامی، عناصر تزیینی، تجربه‌ی زیسته، حکمت

۱. هنرمندانی که در این مقاله از مصاحبت ایشان استفاده شده است، عبارتند از استاد عباس جمال پور، استاد محمد باقر آقامیری، استاد هوشنگ فرزان، استاد بهمن شریفی و استاد علی رضا قزی

مقدمه

شاخه‌ای از فلسفه‌ی هنر، که اثر هنری را بدون مؤلف، تبیین و تحلیل می‌کند، اگر چه در مواردی، واضح اموری بدیع نیز هست، اما به همه مؤلفه‌هایی که از یک اثر هنری، درخور دانستن و فهم است، دست‌رسی ندارد، لذا بازنشانیِ عاملیت هنر، در جایگاه تبیین اثر هنری، در جهت کمال‌بخشی به نظرات شناختیِ هنر اسلامی، راهی مناسب برای پیرایش و تکمیل تئوری‌های بازتابانه‌ی ذهن سیال منتقدین است. فهم دقیقِ این آثار، صرفاً بر اساس پیمودنِ همان راهی میسر است که هنرمند، قبلاً آن راه را پیموده است؛ لذا شناخت هنر اسلامی و متفرعات آن، وابسته به شناخت عالمی است که هنرمند سنتی در آن عالم زیسته است، البته این بدان معنا نیست که زندگیِ تک‌تک هنرمندان را در طول تاریخ، شناسایی کنیم - که به نظر امری غیرممکن است - بلکه دست‌رسی به وجوه مشترکی در آنهاست، که امروزه نیز از مصاحبت با هنرمندان سنتی معاصر، قابل دریافت است.

این نوشتار، مبتنی بر شیوه‌ای از گزینش محتوی است، که تا حد بسیاری برگرفته شده از تجاربِ نگارنده و هنرمندان سنتی معاصر است. هنرمندانی از جمله: استاد عباس جمالپور، استاد محمد باقر آقامیری، استاد هوشنگ فرزان، استاد بهمن شریفی و استاد علی رضا قزی و ... که به عنوان نمونه‌ای از این جمعیت، انتخاب شده‌اند.

		
استاد عباس جمال‌پور، (م. ۱۳۱۲)، او دارای مدرک درجه یک هنری (دکترا) در رشته نگارگری و فارغ التحصیل هنرستان کمال‌الملک با درجه ممتاز شاگردی در نزد استاد محمدعلی زاویه است.	استاد محمد باقر آقامیری، (م. ۱۳۲۹)، بیجار، دکترای درجه یک هنر در نگارگری و هنرهای اسلامی از شورای عالی فرهنگ و هنر، مدرسِ نقوش سنتی، طرح قالی، طرح کاشی، تذهیب و نگارگری	استاد هوشنگ فرزان، از هنرمندان باسابقه‌ی طراحی نقوش اسلامی و از کارشناسان برجسته سازمان میراث فرهنگی

استاد بهمن شریفی، متولد ۱۳۴۶ در تهران، حدود ۳۳ سال تجربه‌ی هنری در هنر نگارگری، تذهیب، تشعیر، گل و مرغ و...	استاد علی‌رضا قزی، متولد ۱۳۵۱، سبزوار، دارای مدرک کارشناسی ارشد، متخصص در هنرهای تذهیب و گل و مرغ، مدرس دانشگاه و از استادان مجرب هنرهای سنتی، ساکن مشهد

بیان مسئله

در رأس هرمِ پژوهش‌های هنر اسلامی، با دو رویکردِ متضاد، در باب بی‌معنایی و معنامندی هنر اسلامی، روبروایم، که به تبع آن، موضوعِ معنامندی در نقوشِ تزیینی در هنر اسلامی را نیز شامل می‌گردد. عده‌ای از محققان هنر اسلامی، از جمله سنت‌گرایانی هچون تیتوس بورکهارت، فریتهوف شوان، مارتین لینگز، اسماعیل الفاروقی، کیت کریچلو و سید حسین نصر و دیگرانی که با رویکرد حِکمی - عرفانی و با دریافت استعلایی، مبتنی بر خوانشی قدسی و ذات‌گرایانه به هنر اسلامی نگریسته‌اند، با شیوه‌ی "پدیدارشناسی" و در ذیل آن، "هرمنوتیک احیای معنا"، با تبیین مضامین جهان‌شناختی و کیهانی و تطبیق آن با فرم زیبایی‌شناختی، به ارائه گفتمانِ خود، پرداخته‌اند، که هنوز اقناع کننده‌ی ذهن صاحبان اندیشه‌ی انتقادی نیست، زیرا آنها، این مباحث را، نوعی سفسطه، توهم و گفتاری اقناعی می‌دانند. منتقدینِ گفتمان سنت‌گرایی و معنامندی هنر اسلامی از جمله الگ گرابار، و الیور لیمن در تعریض به گفتمان سنت‌گرایی و خوانش عرفانی این هنر، سؤالات جدّی و قابل ملاحظه‌ای دارند؛ برخی از سوالاتی که از سوی محققان داخلی و خارجی مطرح شده، عبارتند از اینکه: آیا اساساً تزیینات اسلامی، مورد تأیید نهاد دین قرار دارد؟ آیا نقوش، در هنر اسلامی، بیانی نمادین دارند یا صرفاً نشانه‌اند؟ آیا نقوش و تزیینات اسلامی، ذاتاً اسلامی‌اند؟ و...؛ نگارنده، با گزینش یکی از نمونه‌های اصیل نقوش اسلامی، یعنی "نقش‌مایه‌ی اسلیمی" و مطالعه‌ی این نقش، در صدد است، با رهیافتی بر اساسِ مشارکت دادن دیدگاه عاملانِ این هنر و بر مبنای "تجربه‌ی زیسته‌ی" آنها، به این پرسش، پاسخ دهد که: بر اساس تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمندان سنتی، چگونه می‌توان اثبات نمود که نقوش اسلیمی دارای مبانی حکمی است؟

پیشینه (سوابق) پژوهش

الف - کونل، ارنست و دیگران، (۱۹۸۸م.)، اسلیمی، ختایی و گلهای شاه‌عباسی، تهران: انتشارات یساولی، چاپ اول: در این کتاب، با دو رویکرد متفاوت در باب شناخت و فهم نقش‌مایه‌ی اسلیمی، روبرو هستیم. ابتدا با شرح و توصیف کاملاً جامع، تاریخی و

شکل‌شناسانه پروفسور ارنست کونل روبروایم و در بخش دوم، با نگاه درون فرهنگی و تا حدی پدیدارشناسانه‌ی شهریار مالکی مواجه‌ایم. ب - آژند، یعقوب، (۱۳۹۳)، هفت اصل هنر تزیینی ایران، تهران: انتشارات پیکره، چاپ اول: یعقوب آژند در این کتاب با ارائه گزارشی تاریخی، توصیفی، تحلیلی و تا حدی حِکمی، به تبارشناسی نقش‌مایه‌ی اسلیمی پرداخته و متن منسجمی در باب هنر اسلیمی، به عنوان یکی از هفت اصل تزیینی در هنر ایرانی، ارائه نموده است. پ - گرابار، اُلگ،(۱۳۹۶)، شکل‌گیری هنر اسلامی، ترجمه مهدی گلچین عارفی، تهران: نشر سینا، چاپ اول: گرابار در این کتاب به بررسی چگونگی شکل‌گیری و تکوینِ سنت تازه‌ای با عنوان هنر اسلامی، در بستر اوضاع تاریخی، سیاسی و اجتماعی، در بطن سنت‌های موجود دیگری چون هنر ایرانی، هنر یونان و روم باستان، می‌پردازد. او در این کتاب، در مورد نقوش اسلامی، نظری بسیار احتیاط‌آمیز دارد و هرگز از مرز این احتیاط عبور نمی‌کند. ت - بورکهارت، تیتوس، (۱۳۹۲)، هنر اسلامی، زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات سروش، چاپ دوم: در این کتاب، بورکهارت در فصل چهارم کتاب، در بخش سوم، به معرفی نقوش اسلیمی، تبارشناسی، تحلیل آنها و اندکی مقایسه آنها با نقوش تزیینی در هنر مسیحیِ ایرلند می‌پردازد. ث -کریچلو، کیت، (۱۳۹۰)، تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی، ترجمه سید حسن آذرکار، تهران: موسسه انتشاراتی حکمت، چاپ اول: زبده‌ی اندیشه‌ی کریچلو در این کتاب، تحلیلِ معناکاوانه‌ی مضامینِ جهان‌شناختی نقوش اسلامی (نقوش هندسی)، بر اساس نظریه وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت است. ج - نجیب‌اوغلو، گل‌رو، (۱۳۷۹)، هندسه و تزیین در معماری اسلامی، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: انتشارات روزنه، چاپ اول: نجیب‌اوغلو در این کتاب، معتقد است که زمینه‌های اجتماعی و عقاید مکتبی و حکومتی، تأثیر بسیار زیادی در شکل‌گیری نقوش اسلامی داشته‌اند؛ از جمله تغییراتی که در این زمینه ایجاد شد، جایگزینی نقوش اسلیمی با نقوش هندسی در عهد صفوی بود. چ - هزاوه‌ای، هادی، (۱۳۶۳)، «اسلیمی، زبان از یاد رفته»، (فصلنامه هنر)، تابستان و پاییز، شماره ۶: در این مقاله، هزاوه‌ای بیشتر به فهم زبان از دست رفته اسلیمی در دوران جدید پرداخته که متاسفانه ایشان به تمام و کمال نتوانسته این مطلب را برای مخاطب، آشکار نماید. ح - پیراوی ونک،

مرضیه و آزالیا شاه نظری شاهرضایی، (۱۳۹۰)، «بررسی عرفانی "ایده‌ی صدور" در اسلیمی با تکیه بر دیدگاه ابن عربی»، (فصلنامه ادبیات و هنر دینی)، پاییز، شماره ۴: این مقاله، دریافتی پدیدارشناسانه از مفاهیم نقوش اسلیمی و مطابقت آن با ایده‌ی صدور، براساس نظر محی الدین ابن عربی، است. این مقاله با رویکردی حکمی - عرفانی، به خوانش نقش‌مایه‌ی اسلیمی در هنرهای اسلامی می‌پردازد و هدف از آن، مواجهه مفهومی و نه صرفاً تزیینی، با نقش‌مایه‌ی اسلیمی و بازگشت به حقیقت و درک مفاهیم و اندیشه‌های عرفانی این نقش، در هنر اسلامی است.

معرفی نقش‌مایه‌ی اسلیمی و خاستگاه و ریشه‌ی ظهور آن در هنر ایرانی - اسلامی

از منظر ریخت‌شناسی[۱]، نقوش اسلیمی، شاخه‌ای از نقوش گیاهی بوده و ساختاری نیمه اُرگانیک[۲] و نیمه هندسی دارند که از لحاظ مختصات شکلی، واسطه‌ی بین نقوش هندسی (نقوشی کاملاً تجریدی و انتزاعی که به شدت از الگوهای طبیعی فاصله دارند.) و نقوش اُرگانیکِ گیاهی (ختایی[۳])، (نقوشی که بیشترین مشابهت را با اشکال طبیعی گیاهی دارند.)، می‌باشند. لذا، نقش‌مایه‌ی اسلیمی از یک طرف، دارای پیوندی با نقوش هندسی، و از طرف دیگر، برداشتی انتزاعی از اشکال گیاهی است. چنان به نظر می‌رسد که نقش‌مایه‌ی اسلیمی، همچون دیگر نقوش اسلامی، از سازماندهی و سامانه‌بندی، عناصر بصری، مثل خط، سطح و...، و با رویکردی تزیینی - اعتقادی، به ظهور رسیده است. نقش‌مایه‌ی اسلیمی، در مسیرِ حرکتِ تکاملی و تعاملی خویش، از میان فرهنگِ تزیینی و اعتقادی تمدن‌های مختلفی عبور

---

۱. (Morphology): مورفولوژی یا ریخت‌شناسی، واژه‌ای است که در حوزه‌های مختلفی از علوم، از جمله زیست‌شناسی، زمین‌شناسی، زبان و هنر، مورد استفاده قرار می‌گیرد. این واژه در ساحت هنرهای تجسمی، اشاره به شکل ظاهری اجسام و اشکال است.

۲. Organic shape) شکل‌های اُرگانیک: شکل‌هایی هستند که هندسه‌ای آزاد و مختص به خود را داشته و شکل ظاهری آنها، قواعد مشخص شده نقوش هندسی (Geometric) را ندارد. این اشکال، بیش از نقش‌های هندسی در طبیعت، قابل رؤیت‌اند. شکل‌های اُرگانیک، اشکالی انداموار و عضومند، با خصوصیت سازمندی (Organicity) مانند اشکالی چون برگ گیاهان می‌باشند.

۳. ختایی یا خطایی، به نقوشی اطلاق می‌گردد که ناظر به تقلید از گیاهان طبیعی است که به صورت استیلیزه اجرا شده‌اند. عده‌ای، اصل این نقوش را مربوط به شهر خُتن در چین دانسته و عده‌ی دیگری این نقوش را خطوطی درخورکجی و ناصافی می‌دانند که به همین جهت آن را با حرفِ طا می یسند.

کرده و در حال حاضر، توقف‌گاه او، حوزه‌ی تمدنی فرهنگ و هنر اسلامی است. گرابار معتقد است که « ... می‌توان شکل‌گیری هنر اسلامی را گردآوری شکل‌های تمامی سرزمین‌های فتح شده، توزیع جدید آنها در آن سرزمین‌ها، نوعی تفکیک معنایی مرتبط با این شکل‌ها و نیز آفرینش معدودی شکل‌های جدید و خاص دانست.» (گرابار، ۱۳۷۹، ۲۳۱-۲۳۲)

نقش‌مایه‌ی اسلیمی، پس از این سیر تکاملی - تعاملی، در فرهنگ اسلامی، صیقلی مجدد یافت، بالنده شد و به قواعدی رسید که با گزاره‌های مذهبی دین اسلام، در باب نهی تصویرگری اشکال انسانی و حیوانی و به عبارتی، توجه شمایل‌گریزانه‌ی[1] این دین، بر اساس روایات مذهبی، همسو گشت؛ چنانچه بورکهارت معتقد است که «طرح اسلیمی، جبران مافات تصاویر نیست. بلکه طرح‌های اسلیمی، ضد تصاویر و درست به معنای نفی و انکار هنر تصویری است.» (رحمتی، ۱۳۹۰، ۲۱۹) گرابار معتقد است که با دو روش، استفاده از اشکال پیچکی و اتصال نقش‌مایه‌های گیاهی به آنها و عدم استفاده از نقش‌مایه‌های گیاهی سترون، هنرمندان مسلمان، به نقوش، حرکتی دائمی بخشیده و معنای تزیینات گیاهی در هنر اسلامی را، عمیق‌تر نمودند. (نک: هیل و گرابار، ۱۳۷۵، ۱۱۲) آژند، نقش‌مایه‌ی اسلیمی را اولین اصل از هفت اصل تزیینی در هنر ایرانی می‌داند. (نک: آژند، ۱۳۹۳، ۵۱-۴۸)

آذین‌ها، نگاره‌ها، آرایه‌ها، شکل‌پایه‌ها و اشکال کتیبه‌ای در حوزه‌ی تزیینات هنر اسلامی، به‌واسطه‌ی اصول کاملاً اختصاصی خود، از تزییناتی که در دیگر تمدن ها مورد استفاده قرار می‌گیرد، شخصیتی متفاوت دارند. یکی از مظاهر این شخصیت متفاوت، در اوجِ انتزاع از نقوش طبیعی، در نقوش اسلیمی به چشم می‌خورد. نقوش اسلیمی، گزینشی متفطّن و شاهکار خلق و بازتولید نقش، در هنر اسلامی و ایجاد تغییر و تحول در بن‌شکل‌های پیشااسلامی است؛ نقش‌مایه‌ای که به عنوان یکی از ابتکارات مسلمین، در خلقِ نوع جدیدی از اشکالِ شبه یاهی، در هنر اسلامی، ثبت گردید. کونل معتقد است که نقش‌مایه‌ی اسلیمی و اهداف تصویری و معنایی ارائه شده در آن، صرفاً مولود سرزمین‌های اسلامی است. توجه به

---

۱. Aniconism: تیتوس بورکهارت معتقد است که به جای تعبیر شمایل‌شکنی اسلامی، بهتر است از بی‌شمایلی اسلامی استفاده کنیم، زیرا نبود شمایل در اسلام، صرفاً نقش سلبی ندارد، بلکه نقش ایجابی نیز دارد. (نک: رحمتی، ۱۳۹۰، ۳۱۲)

بهشت به عنوان غایتی معنوی که ذهن هنرمندان مسلمان را به خود اختصاص می‌داد، تنها می‌توانست از لحاظ بصری، به صراحت و روشنی، در آفرینش نقشمایه‌ی اسلیمی متجلّی گردد، لذا هنرمندان مسلمان با بهره‌گیری از میراث فرهنگی سرزمین‌های جدید و متصرفات مسلمین، اقدام به گزینش و استحاله و تکمیل این نقش نمودند؛ نقشی که بیشترین نمود و بیان هنری را، در تناسب با عمق فرهنگی و نظریات اسلام دارا بود. (نک: کونل و دیگران، ۱۹۸۸، ۹-۱۰)

نقش اسلیمی ترکیبی، کاخ الحمراء، غرناطه، اسپانیا، مأخذ تصویر: بورکهارت، تیتوس، هنر اسلامی، زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش، (۱۳۹۲)، ص ۴۲	موتیف اسلیمی با شکل بال، گچ‌بری، پیربکران، لنجان، نزدیک اصفهان، دوره‌ی ایلخانی (۱۳۵۳-۱۲۵۶ م.) مأخذ تصاویر: The ,(۱۹۹۹) ,Khazaie , Mohammad Arabesque Motif "Islimi" in Early Islamic Persian Art : Origin , Form and Meaning . First published in great Britain

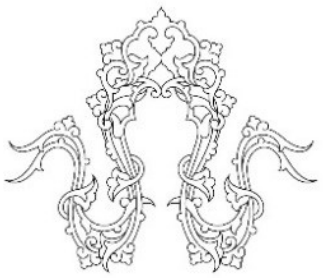
نقوش اسلیمی، حجاری مشبک، قاهره، مصر، آرامگاه سنجرسالار، (۱۳۰۴ م.) مأخذ تصویر: www.alamy.com	نقش اسلیمی ترکیبی مأخذ تصویر: پورپیرا، ناصر، معماری و هنر سرزمین‌های اسلامی، چاپ اول، تهران: نشر کارنگ، (۱۳۷۶)

انتسابِ شکلیِ نقش‌مایه‌ی اسلیمی، به نقوش گیاهی، امری کاملاً درست است؛ اما با گذشت یک دوره‌ی تاریخی، هنرمندان، با ایجاد تغییرشکلی بنیادین در این نقش‌مایه، تا حد بسیاری، رابطه‌ی نقش‌مایه‌ی اسلیمی و اشکال گیاهی را کم‌رنگ کردند. هیلن‌براند معتقد است که در دوره‌ی عباسی، تزیین کلاسیک نقش‌برگی، بیشتر از دوره‌ی قبل خود، میل به سمت انتزاعی شدن پیدا کرد و نهایتاً به اسلیمی مبدل گردید؛ نقش‌مایه‌ای که مبنایی برای هنر اسلامی در دوره‌های بعد شد. (نک: هیلن‌براند، ۱۳۹۸، ۶۰)

نمونه‌ای از نقشِ برگی آکانتوس (شوکت‌الیهود) که مورد نظر هیلن براند است. مأخذ تصاویر: سایت www.pinterest.com	

اما نقطه‌ی اوج این اشتقاق، از زمانی آغاز شد که اسلوب جدیدی از نقوش گیاهی، در دوره‌ی ایلخانی، با عنوان "نقوشِ ختایی" که ارمغانی مغولی- چینی بود، با جلوه‌ای توان‌مند، نمایندگی ظهورِ نقوش گیاهی در تمدن اسلامی را عهده‌دار شد و با اقبال هنرمندان روبرو گشت. از همین جا بود که اسلیمی، که هنوز هویت امروزین خویش را نیافته بود و در نوسانی میان ارایه مستقیم نقوش گیاهی و یا ارایه انتزاعی آنها سیر می‌کرد، نمایندگی گونه‌ای از نقوش گیاهی را عهده‌دار گشت، که در نظام طبیعت، هیچ مشابهی برای آن‌ها یافت نمی‌گردد، و به‌طور کلی می‌توان از آن، به انتزاعی‌ترین نقوش گیاهی یاد کرد. این جداسازی، سبب گردید که نقوش اسلیمی از این به بعد، به عنوان گونه‌ای متفاوت از نقوش گیاهی و مستقل، در هنر اسلامی، در نظر گرفته شود که در کنار سه گونه‌ی دیگر، یعنی نقوش ختایی، نقوش هندسی و خوشنویسی کتیبه‌ای، مورد نظر هنرمندان قرار بگیرد. اسلیمی، در این هویتِ جدید، نه در طول نقوش ختایی، بلکه در عرض آنها قرار گرفته است. نجیب‌اوغلو معتقد است در عهد صفوی، اساساً این ساختار جدید که هم نقوش اسلیمی و هم نقوش ختایی را شامل می‌شد، جایگزین نقوش هندسیِ این دوران شد. (نک: نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹، ۲۹۴-۲۹۸) در اشکال زیر، چند نمونه از نقوش اسلیمی، معرفی شده‌اند.

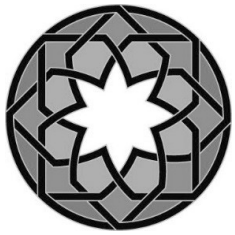
اسلیمی پولینه	اسلیمی توخالی	اسلیمی گلدار	اسلیمی دهان اژدری

		
اسلیمی ماری – ابری	اسلیمی برگی	اسلیمی مزدوج

۲. واژه‌شناسی اصطلاح اسلیمی و تفاوت آن با اصطلاح آرابسک[1]

محققین غربی، خصوصاً از سده نوزدهم میلادی به بعد، واژه‌ی "آرابسک" یا "عربانه" را برای مجموعه‌ای از هنرهای اسلامی که در سرزمین‌های عربی شکل گرفته بود، به‌کار بردند . واژه‌ای که به هیچ وجه نتوانست خصوصیات منحصربه‌فردِ هریک از شاخه‌های هنر اسلامی، از جمله نقوش هندسی (گره)، نقوش اسلیمی، نقوش ختایی و کتیبه‌های منقوش را دقیقاً تعریف کند؛ زیرا آرابسک، اصطلاحی بود که از قاموسِ شرق‌شناسی وارد اصطلاحات هنر اسلامی شد. اصطلاح "آرابسک" یا عربانه، ملغمه‌ای از همه نقش‌هایی است که در هنر اسلامی به کار رفته و هیچ توجه دقیقی در تشقیق آن صورت نگرفته است. به طور واضح‌تر، نقوش، در هنر اسلامی، مطابق تصاویر زیر، شامل چهار دسته کاملاً مجزاست که عبارت‌اند از: الف – نقوش اسلیمی، ب – نقوش ختایی، ج – نقوش هندسی (گره)، و چهارم، د – نقوش کتیبه‌نگاری تزیینی

1. Arabesq

			
نقش‌مایه‌ی اسلیمی	نقوش ختایی	نقش هندسی (گره)	کتیبه‌نگاری تزیینی

۳. زبان نمادینِ نقوش اسلیمی

نقوش اسلیمی، در مرحله‌ی معنامندی حِکمی، همچنان، نقشِ دقیق خود را در ایجاد فضایی دوگانه از زیبایی و معرفت، ایفا می‌کنند و این ناشی از تفکر اعتقادی هنرمندان مسلمان است که بر اساس توجه به معنویت و سنت الهی، بر اشیاء و اشکال، شرافت می‌بخشند. کریچلو معتقد است که هنر اسلامی، اساساً شیوه‌ای برای شرافت بخشیدن به ماده است، و این کار را با کمک نقش‌های هندسی و گل‌داری که با اشکالی از خوشنویسی پیوند یافته، انجام می‌دهد. (نک: کریچلو،۱۳۹۰، ۱۳) هیچ شیء، شکل یا نقشی بر انواع دیگر، شرافت و ارجحیت نمی‌یابد، الا اینکه، پیام معنوی قوی‌تری از توحید را القاء نماید و بر موازین مذهبی، منطبق باشد و نسبت نزدیکتری با حقیقت داشته باشد.

حُکم به معنامندیِ حِکمی، برای همه نقوشِ به کار رفته در تمدن اسلامی، حکمی نادرست است؛ چنانچه حکم به، بی‌معنایی حِکمی نیز برای بخشی از آنها که در بسترهای مذهبی به کار رفته‌اند نیز، حُکمی ناعادلانه است. وقتی معتقدیم که پدیده‌ای از معنا تهی است، یعنی آن پدیده را از معنویت تهی کرده‌ایم. تهی‌پنداری، گویی ساده‌ترین راه برای تفسیر، یا بهتر بگوییم، ضد تفسیر است؛ زیرا نیازی به امرِ اثباتی ندارد و تأکید بر جنبه‌های سلبی پدیدار است.

« پس نقوش آسمان و اهل زمین/ نیست حکمت؟ کان بود بهر همین؟
گر حکیمی نیست این ترتیب چیست؟/ ور حکیمی هست، چون فعلش تهی است؟»
(مولانا، ۱۳۸۹، ۸۲۹)

خاستگاه‌های متفاوت نقش‌مایه اسلیمی، شامل برانتساب آن به نقش بال و سرو، در فرهنگ اعتقادی و بصری عهد ساسانی در ایران باستان و یا انتساب آن به نقشِ "تاک - پیچک" در تمدن‌های حوزه مدیترانه، و یا ابداع و نوآوری هنرمندان مسلمان، به جهت ترسیم نقشی که گویای تمنّای ایشان در میل به بهشت جاویدان بوده، تأکیدی بر زبان نمادینِ این نقش‌مایه است، نقشی که به‌نظر می‌رسد، به عنوان یک نقش تزیینیِ صرف، مورد استفاده قرار نگرفته است.

برخلافِ دیدگاه گرابار در نظریه‌ی "واسطه‌گی تزیین"، که قائل به بی‌معنایی نقوش تزیینی است و تزیین را صرفاً به پدیده‌ای واسط، میان شیء و مخاطب، جهت ایجاد لذت، تعبیر می‌کند، (Grabar. O ,.۱۹۹۲ ،۱۵۴.p) جمالپور معتقد است که نقوش اسلیمی در هنر اسلامی، از منظر هنرمندان سنتی، به عنوان نقوشی تزیینی، علاوه بر نقشِ واسطه‌ای که میان شیء و مخاطب دارند، خود نیز دارای معنی بوده و به مرحله‌ای بالاتر از این ارتباط اشاره می‌کنند و آن واسطه‌گی میان جهان مادی، و نیروهای عظیمِ جهان معنوی است.[۱]

معنامندی و مفاهیم مستتر در نقوش اسلیمی، زمانی قابل درک است که این نقوش را به‌عنوان نقوشی نمادین درک کنیم، نه آنکه آنها را صرفاً بر اساس الفبای بصری و عناصر موجود در آنها، به ترجمه تجسمی بکشانیم؛ اگر چه از این منظر نیز، پرسش‌های ما از تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمندان سنتی، تا حدودی بی‌پاسخ نمانده است، زیرا هنرمندان سنتی، قائل به تفکیک امر تزیینی با امر نمادین نیستند و تزیین را صرفاً، متباین از تجمل می‌دانند. مثلاً بر اساس نظر استاد جمالپور، اسلیمی نقشی است که در گردش‌های خود اشکالی مستدیر و منعطف دارد و هر فشاری را در خود تحمل می‌کند؛ لذا اسلیمی، نماد اعتدال و انعطاف‌پذیری است، تا جایی که می‌توان آن را نماد آموزه‌های صلح‌طلبانه و اخلاق‌مدارانه‌ی فرهنگ ایرانی - اسلامی دانست.[۲]

مظاهر کاربردِ نقوش اسلیمی، در انواع آثار هنر نگارگری، کاشیکاری و آثار منقول در

---

۱. براساس گفتگو و مصاحبه‌ی عمیق با استاد عباس جمالپور از هنرمندان سنتی با سابقه‌ی ایران، در حوزه طراحی نقوش اسلامی (اسلیمی و خطایی) و تذهیب، تشغیر و نگارگری

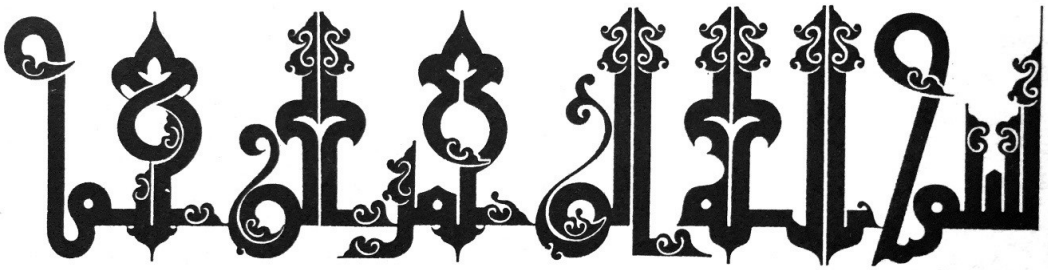
۲. همان

هنرهای اسلامی نیز بیان‌گر کاربرد نمادین آنهاست. مثلاً، فرشچیان در نگاره‌ی بی‌عدالتی، شاخه‌ی قرینه و متعادلِ اسلیمی را که روایت‌گرِ مصداقِ انتزاعیِ عدالت است، به عنوان شاهینِ میزان در ترازوی فرشته‌ی عدالت، ترسیم نموده است؛ یا جای پای مبارک حضرت علی علیه‌السلام، در نگاره‌ای که معرف قدم‌گاه ایشان است، در فالنامه‌ی قزوین، با نقش اسلیمی ابری، تزیین شده است.

بریده‌ای از نگارگری استاد محمود فرشچیان، جلوه‌ای از اسلیمی در شاهینِ میزان، با عنوان: بی عدالتی	استفاده از نقش اسلیمی ابری در تکریمِ جای پای امام علی علیه‌السلام، فالنامه، قزوین، حدود ۹۶۷-۹۵۷ ق.، موزه تاریخ هنر، ژنو مأخذ تصویر: آژند، یعقوب، نگارگری ایران، (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: انتشارات سمت، (۱۳۹۲)، ص ۵۶۷

نقش‌مایه‌ی اسلیمی، هم‌نشینیِ مبارکی نیز با خوشنویسی در هنر اسلامی دارد. از منظر بیان نمادین، جالب است بدانیم، اسلیمی تنها نقش‌مایه‌ای است که در طول تاریخ کتابت قرآن کریم، توانسته است این ظرفیت را بیابد که ذاتاً با اصل و اساس حروف کوفی امتزاج و مؤانست یافته و بن‌شکل خود را به حروف کوفی گلدار، منتقل کند و جلوه‌ی خویش را بر حروف برویاند؛ به عبارتی، اسلیمی، نقش‌مایه‌ای است که به صورت نِسبی در امتزاج با حروف، صفت خوانش دارد، یعنی علاوه بر تزیین، در شکل‌دهی به هویت ساختاریِ نظام نوشتاری حروف و حتی کلمات نیز مؤثر است. بر اساس آیه‌ی " لَّا يَمَسُّهُ إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ" (واقعه:۷۹)، (و جز پاکان نمی‌توانند به آن دست زنند [دست یابند].) که به هر دو بُعد جسمانی و روحانی

اشاره دارد، مس کردن ظاهر و دستیابی به باطن قرآن، بدون طهارت (وضو، تیمم و غسل) مجاز و میسر نیست؛ لذا می‌توان گفت که تنها نقش‌مایه‌ی تزیینی‌ای که به واسطه‌ی تلفیق و مؤانست با حروف قرآنی (خط کوفی)، و در همان مکانت، به شرافت رسیده و صرفاً با طهارت، قابل مس می‌باشد، نقش‌مایه‌ی اسلیمی است. هزاوه‌ای معتقد است که کاربرد نقوش اسلیمی به اندازه‌ای مورد پشتیبانی مردم و علمای دینی، قرار گرفته است که از آنها برای تزیین سرسوره‌ها، حاشیه‌ها و صفحات قرآن کریم استفاده می‌شود. (نک: هزاوه‌ای، ۱۳۶۳، ۹۰-۱۱۷)



خط کوفی مورق، مسجد جامع قزوین، دوره‌ی سلجوقی، مصادف با عهد ملک‌شاه سلجوقی، متن کتیبه: بسم الله الرحمن الرحیم
مأخذ تصویر: زارعی، باب‌الله، کتیبه‌ی کوفی مسجد جامع قزوین، چاپ اول، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، (۱۳۷۳)، ص ۳

از جمله مهمترین نمونه‌ای که در تلفیق میان خطوط نوشتاریِ کلمات مقدس قرآن کریم و نقش‌مایه‌ی اسلیمی، می‌توان به آن اشاره کرد، تزیینات نقوش اسلیمی محراب مسجد اشترجان در منطقه‌ی لنجان اصفهان، مربوط به عهد ایلخانی است. به‌طور بسیار استثنایی و حیرت‌انگیزی، شاهد تلفیقِ تزیینی و ساختاریِ احتمالاً عبارتِ مقدسِ قرآنی یا اسماء متبرکه، با نقش‌مایه‌ی اسلیمی هستیم که امری نادر است.

تزیینات نقوشِ اسلیمی با ترکیب خطوط نوشتاری الملک لله، محراب مسجد اشترجان، دوره‌ی ایلخانی (۷۰۸ ق.)

ذوق‌آزمایی هنرمندان سنتی در تزیین نام مبارکِ حضرت علی علیه‌السلام و امام حسین علیه‌السلام با نقوش اسلیمی در کاشی‌کاری

جمالپور معتقد است:

« از آنجا که هنر، فرزند معنوی بشر است، پس هنرمند مسلمان با ارایه‌ی طرح اسلیمی، در صدد ایجاد پیوندی میان گزاره‌های دینی و بازتاب تجسمی آنها در آثار هنری است.

اسلیمی، انعکاس تصویر و تصور عالمی متعادل، موزون و بهشت‌آسا در درک شهودی هنرمند است که با نهاد متعادل و موزونِ خود او انطباق می‌یابد. هنرمندِ نامتعادل و ناموزون که از موسیقی هستی بی‌بهره است؛ هرگز نمی‌تواند نقش موزون و هماهنگی، مثل نقوش اسلیمی را ارایه کند. تنها از خیالی مطهر و رشد یافته در گل‌خانه‌ی معرفت دینی است که ذکر باطنی به ذکر بصری منتقل می‌گردد. جلوه‌های ذکر بصری که در گفتمان اندیشه‌ی انتقادی نسبت به هنر اسلامی، از اساس و بنیان، متهم به تکرار و بیهودگی شده‌اند، همان ساختار منتظم و منتسقی است که از تعامل میان درک شهودی هنرمند و تجربه و تبهر او در آثار هنری، ظهور می‌یابند.»[۱]

بر همین اساس، به نظر می‌رسد که دین و گزاره‌های دینی را می‌توان منبعی سرشار از معنویت و درک شهودی برای خلاقیت‌های هنری در آثار هنرمندان مسلمان و هنر اسلامی دانست، لذا در این بستر دینی، نقوش اسلامی نیز تظاهراتِ خوانش و درک شهودی هنرمندان مسلمان از این دستگاه معرفتی است. شناخت این دستگاه یا نهاد، می‌تواند ما را در فهم بهتر چگونگی شکل‌گیری این نقوش، یاری کند. شکلِ صوریِ نقوش اسلیمی، پیوند وثیقی با معنای نهفته در باطن آنها دارد. هنرمند مسلمان در خلق نقوش اسلیمی، با ارائه‌ی منظری دقیق، از لحاظ زیبایی‌شناسی، سهم خود را در جذب مخاطب عادی و عام، اداء نموده و از طرف دیگر، با ارائه‌ای انتزاعی و عبور از طبیعت، اهل نظر را به تأمل در باطن آنها، دعوت می‌کند. هنرمندان مسلمان، اصولاً علاقه‌مندی بسیاری به نمادها دارند و این را می‌توان از توجه آنها، به ارائه‌ی اشکال نمادین در آثار هنری‌شان درک کرد، لذا توجه هنرمندان سنتی به نمادها، ناشی از آرزوی ناتمام آنها، برای مورد خطاب قرار رفتنِ مستمر، از سوی امر مطلق است. گویی نمادها، معبر استماع مجددِ پیام‌های فراطبیعی‌اند. استاد آقامیری در این مورد می‌گوید:

«اسلیمی‌ها در حوزه‌ی آثار هنری، معرف هویت دینی و مذهبی ما هستند. حتی کسانی که اعتقاد مذهبی هم ندارند، با دیدن این نقوش، احساس خاصی به آنها دست می‌دهد

---

۱. همان

که معادل آرامش قلبی است. اگر چه گردش‌های اسلیمی، چشم و ذهن آدمی را با خود به همراه می‌برد و آرامشی خاص بر آدمی عرضه می‌کند، اما من از اجرای هنر اسلامی و ایرانی، به دنبال یافتن راه‌های روحانی و معرفتی هستم، نه صرفاً پرداختن به ظواهر آنها، عده‌ای که منکر این خاصیت در نقوش اسلیمی هستند، در حقیقت هیچ شناختی از این نقوش ندارند. من گاهی با نگاه کردن و یا اجرای این نقوش، به دریافت‌هایی می‌رسم که هوش و حواس خود را از دست می‌دهم.»[۱]

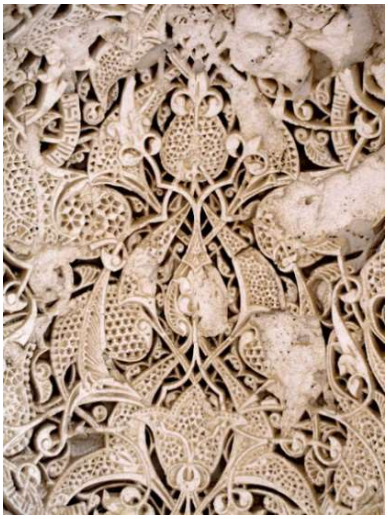
از منظر تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمندان سنتی، نماد، چشمه‌ی زاینده‌ی معناست، که پروسه‌ی تأمل و تفکر را در انسان ، همچنان زنده نگاه می‌دارد. هنرمند مسلمان، مبنای زیبایی‌شناسی آثار منقوش خود را بر اساس توجه به الگوهای هندسی در طبیعت بنا نموده و مفاهیم نمادین و باطنی آن را بر اساس درکِ عقلانی و در مرتبه‌ای بالاتر، شهودی خود، از نظام هستی قرار داده، لذا اثر هنرمندان سنتی، در مرحله‌ی اول، چشم‌نواز و سپس، در مرحله‌ی دوم، دل‌نواز، روح‌نواز و تأمل‌برانگیز است. آقامیری معتقد است:

«این یک حقیقت است که نقوش اسلیمی و شکل‌های متنوع‌شان در جهان اسلام، توانسته‌اند دنیایی از راز و رمز را فراهم آورند که ظهور آن در معماری و کتاب‌آرایی، بیشتر مشاهده می‌گردد. تکنیک در هنر، جنبه‌ی جادویی دارد ولی جان و روح هنر، جنبه‌ی معجزه دارد. اسلیمی در نقوش اسلامی، هر دو جنبه‌ی جادو و معجزه را داراست اما معجزه‌ی آن بسیار قوی‌تر از جادوست. زبان سمبلیک، اساساً پیوند محکمی با مذهب دارد و هنری که با ریشه‌های دینی و مذهبی در ارتباط نباشد، جادویی بیش نیست و جادو بر خلاف معجزه، می‌تواند از تراوشات ذهن آدمی برآمده باشد. شما به آثار گچ‌بری عهد سلجوقی توجه کنید، تمام نقوش اسلیمی‌ای که در محراب مساجد اجرا شده، سرشار از رمز و راز است و به عبارتی هنرمندان در صدد بیانِ مفاهیمی سمبلیک بوده‌اند.»[۲]

---

۱. براساس گفتگو و مصاحبه‌ی عمیق با استاد محمد باقر آقامیری از هنرمندان سنتی با سابقه‌ی ایران، در حوزه طراحی نقوش اسلامی (اسلیمی و خطایی) و تذهیب، تشغیر و نگارگری

۲. همان



محراب الجایتو، مسجد جامع اصفهان، عهد سلجوقی
نقش اسلیمی، کتیبه‌ی محراب مسجد جامع ابرکوه، دوره‌ی تیموری

مقبره‌ی عزیزالدین نسفی، ابرکوه، دوره‌ی سلجوقی، قرن ۵ و ۶ ق.

کتیبه‌ی محراب مسجد جامع تبریز، دوره‌ی ایلخانی وسلجوقی

محراب مسجد جامع ورامین، دوره‌ی ایلخانی، ۷۲۶ ق.	محراب مسجد جامع بسطام، ۷۰۶ ق.

محراب مسجد جامع کبیر نی‌ریز، اواسط قرن چهارم هجری، به سبک محراب الجایتو	بخشی از محراب مقبره‌ی پیربکران، استان اصفهان، فلاورجان، (۷۰۳ ق.)

۴. کیفیت حضور معنا در نقوش اسلیمی

زیبایی، نعمتی بزرگ است، اما درک زیبایی، نعمتی فزون‌تر است، پس همیشه ساده‌ترین معنا، در شکل ظاهری نقوش اسلیمی موجود است و پیچیده‌ترین رخداد و آشکارگی معنا، در تجربه و امعانِ نظرِ مخاطب، از قرار گرفتن در مقابل این نقوش ایجاد می‌گردد. تجربه‌ای که به ما می‌آموزد که چگونه نگاه کردن به این نقوش، به اندازه‌ی به چه چیز نگاه کردن، ارزشمند است، به عبارتی، فرایندِ کشف‌المحجوب را نباید به گونه‌ای تصور کرد که گویی معنا، در پسِ شکل ظاهری نقوش اسلیمی، هم اکنون پنهان است و یا چون رایحه‌ی خوش ویی است که از میان شاخه‌های اسلیمی، به مشام می‌رسد، و امری مستقل از مخاطب است، بلکه معنا، صورتی بالقوه دارد که بر اساس تعامل میان مخاطب و نقش، مجال حضور می‌یابد. در هنرهای سنتی، هنرمند به خویشتن خویش ارجاع نمی‌دهد، بلکه خود را نیز مخاطبی در برابر امر مطلق می‌داند و اثرش در ابتدا مورد رؤیت او قرار می‌گیرد و تفاوتش با مخاطب عام، این است که او برگزیده‌ی انجام این اثر هنری و اولین مخاطب آن است.

هنرمندان مسلمان با بهره‌گیری از تجربه‌ی زیستِ مذهبی، با ترسیم نقوش اسلیمی، توجه مخاطبین را از ظواهر به بواطن امور انتقال داده و احساسی روحانی و معنوی را در مخاطب، برمی‌انگیزند. تجربه‌ی مذهبی و توجه خاصِ مخاطب، از قرار گرفتن در مقابل این نقوش، حاکی از ارائه‌ی نوعی پیام معنوی است که توسط هنرمند مُهَذّب ارائه می‌گردد. از منظر هنرمندان سنتی، نقوش با ما سخن می‌گویند، قبل از آنکه ما با آنها سخن بگوییم و بر اساس همین گفت‌و وهاست که شاکله‌ی اصلی یک طرح، با آن‌همه پیچیدگی‌ها و درهم تابیدگی‌ها، در ذهن هنرمندان شکل می‌گیرد و از همین منظر است که، هنرمندان سنتی، به غایتِ کارِ نکرده‌ی خویش، از قبل توجه دارند و فرایند انجام و تکرار این کار نیز، نه خسته‌کننده و نه آزار دهنده است؛ بلکه به شدت بر شور و شعف هنرمندان می‌افزاید و فرآهم آورنده‌ی وجدی وصف‌ناشدنی است؛ زیرا تکرار، در هنر اسلامی، خلاقیت آفرین و معادل ذکر بصری است. هر ترسیمی از نقوش، با حضورِ معنا، آغاز و با آن پایان می یابد و در هیچ مرحله‌ای از این مکاشفه، کار بیهوده، بی‌معنا، و مبتنی بر بداهه، صورت نمی‌گیرد، بنابر

همین اصل، نقش اسلیمی، مشقِ بی سرمشق نیست.[۱]

«این‌قدر گفتیم باقی فکر کن
فکر اگر جامد بود رو ذکر کن
ذکر آرد فکر را در اهتزاز
ذکر را خورشید این افسرده ساز»[۲]
(مولانا، ۱۳۸۹، ۱۱۷۱)

۵. رابطه‌ی میان شکل ظاهری نقوش اسلیمی و وجه معنامندی آنها

نقوش اسلیمی، و به‌طور کلی نقوش تزیینی اسلامی، وجه مجرد هنر نگارگری‌اند، لذا شکل انتزاعی نقوش اسلیمی، شیوه‌ای برای ظهور معنایی غیرروایی است که به هیچ وجه در پی بیان حالات ذهنی هنرمندان سنتی نیست، بلکه در هر شرایطی، نقش متعادل و متوازنِ خود را در به ظهور رسانیدنِ فضایی روحانی و برانگیختن احساسی معنوی در مخاطب، حفظ می‌کند. نقش اسلیمی در پی بیان و معرفی پیامی برای ارتباط تصویری نیست، بلکه با همان زبان تزیینی خود، به بیانی نمادین، از امور معنایی اشاره دارد.

هنرمندان سنتی، در طراحی نقوش اسلیمی، ساختار شکلیِ نقوش اسلیمی را بر اساس ساختار طبیعی رشد و نمو گیاهان طرح‌ریزی کرده‌اند؛ این ساختار شکلی، شامل حرکت حلزونی ساقه‌ها، روابط ساقه و اجزاء گیاهان، نسبتِ مقیاس میان اجزاء گیاهی، سیر حرکت رو به رشد گیاه، انشعاب پذیری و... می‌باشد؛ همچنین در ترسیم این نقوش، هنرمندان سنتی به الگوهایی دست یافته‌اند که معادل نمونه مثالی ساختار شکلی گیاهان است؛ نمونه‌ای بی‌نقص، خودبسنده و به‌سامان، که در طبیعت نمی‌توان معادلی برای آن پیدا کرد. این نمونه مثالی، همان برداشتی است که از کانال حکمی و ادراک شهودی، به هنرمند می‌رسد.

«چرخ با این اختران نغز و خوش و زیباستی / صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی

---

۱. بر اساس گفتگو و مصاحبه‌ی عمیق با استاد هوشنگ فرزان از هنرمندان سنتی با سابقه‌ی ایران، در حوزه طراحی نقوش اسلامی (اسلیمی و خطایی) و تذهیب، تشغیر و نگارگری

۲. مولانا، مثنوی معنوی، تصحیح کاظم برگ نیسی، چاپ پنجم، جلد دوم، تهران: شرکت انتشاراتی فکر روز، (۱۳۸۹)، ص ۱۱۷۱

صورت زیرین اگر با نردبان معرفت

برود بالا همان با اصل خود یکتاستی»[۱]

صادقی‌بیگ، در کتاب قانون‌الصور که بیانی معرفتی و عرفانی دارد و سرشار از مدحِ امام شیعیان حضرت علی علیه‌السلام است، بر خیال خلاقِ هنرمندان تأکید ورزیده و به تمایز میان صورت‌های باطنی و ظاهری، اشاره کرده است. او معتقد است که تنها هنرمندی که دارای "امداد طبع" باشد، می‌تواند این تمایز را دریابد. (نجیب‌اوغلو، ۱۳۷۹، ۲۷۸) این، یعنی توجه به حقیقت جمالی اشیاء و موجودات، به گونه‌ای که هنرمند به پیش‌الگوها و رؤیت نظام زیبایی‌شناسی مثالی آنها دست یافته و تظاهرات بیرونی آنها را با مهارتی خاص، در قالب اشکال و نقوشی که جلوه مادیِ این پیش‌الگوها هستند، عرضه می‌کند. لینگز، معتقد است که بهترین مثالی که در مورد این پیش الگوها می‌توان آورد، زینت‌های شُجَیره (درختک) در نقوش تذهیب قرآن‌هاست که نباید تردید داشت که مقصود از آن بازنمود کلمه‌ی شجره‌ی طیبه، در قرآن کریم است. (نک: لینگز، ۱۳۷۷، ۷۳) او معتقد است که این نقوش، بر درخت دیگری نیز در قرآن دلالت می‌کنند که چراغی را می‌افروزد، که نماد نور الهی است، نوری که خود قرآن، جلوه‌ای از آن است؛ همان درخت مبارک زیتون که نه شرقی و نه غربی است، روغنش روشنی بخش است، هر چند آتش بدان نرسیده باشد. (نک: لینگز، ۱۳۷۷، ۷۵)

هنرمندان سنتی معتقدند که رازآمیزی در نقوش اسلیمی، به معنای اغواگری و افسون‌گری در این نقوش نیست؛ گویی بین آنچه دیده می‌شود و آنچه به فهم درمی‌آید، یک هم‌زیستی خالصانه برقرار است. قواعد خلق نقوش اسلیمی، قواعدی فراشخصی است و از ناخودآگاه هنرمند سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه نقش هنرمند در خلق این نقوش، نقشی مکاشفه‌گرانه است؛ به همین جهت است که هیچ جلوه‌ای از تظاهرات سوبجکتیو روان بشری در این آثار، قابل رؤیت نیست، زیرا این آثار به جهت روایت‌گری امور شخصی افراد - بدان‌گونه که در بعضی از اشعار شاعران ناامید و آرتیست‌های سورئالیست دیده می‌شود – خلق نشده‌اند؛ لذا هرآنچه به منصه ظهور رسیده و نظرگیر شده، غیر از نمایش بهجت، از رویش، شکفتگی و ترقص

۱. این شعرمنصوب به میرفندرسکی (۱۰۵۰-۹۷۰ ق.)، حکیم و دانشمند دوره‌ی صفوی و از معاصران میرداماد و شیخ بهایی است.

گل‌ها و گیاهان در این اشکال و نقوش نیست؛ زیرا «زیبایی گل‌ها و درختان و چمن‌زارها و دیگر روئیدنی‌ها از عالی‌ترین انواع زیبایی‌هاست که خداوند متعال برای بشر به‌وجود می‌آورد و غم‌ها و اندوه‌ها و ملالتِ یک‌نواختی زندگی را می‌زداید و بهجت و سرور در دل‌ها ایجاد می‌کند.» (جعفری، ۱۳۶۹، ۱۲۵)

«به جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست / عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست» (سعدی، ۱۳۸۹، ۲۹۴)

﴿وَأَنزَلَ لَكُم مِّنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَنبَتْنَا بِهِ حَدَائِقَ ذَاتَ بَهْجَةٍ﴾ (نمل: ۶۰) (و برای شما از آسمان، آبی فرستاد که با آن، باغ‌هایی زیبا و سرورانگیز رویاندیم.)

«هم گلستان خیالم ز تو پر نقش و نگار/ هم مشام دلم از زلف سمن‌سای تو خوش» (حافظ، ۱۳۸۹، ۳۱۰)

فهم معنا در نقوش اسلیمی، به معنای یافتن معنی در تک‌تکِ این نقوش و آثار نیست، بلکه کوششی در جهت یافتن چگونگی ظهور معنا در این آثار است؛ به عبارتی، یافتن قراردارها و رمزواره‌هایی در بافتار هنر اسلامی است که فهمِ معنا را در این آثار میسر می‌سازد، مؤلفه‌هایی از جمله: توجه به روایت‌های کلان و گزاره‌های مذهبی، باورهای فرهنگی و سطحِ سیر طریقتی هنرمند، که در حد امکان، باید بررسی شود. هوشنگ فرزان در این باب می‌گوید:

اسلیمی، صادق و فروتن است و هنری است که هیچ ادعایی ندارد. پرکارترین آثار نقوش اسلیمی، و ساده‌ترین آن، که تنها یک شاخه باشد، فقط یک سخن می‌گویند و آن وحدت است. تنها از میان خیالی مطهر است که حیرت‌زدگی از غوغای هستی، به آرامشی منتظم در اشکال و نقوش اسلیمی مبدل می‌گردد؛ آنچه هنرمند را وامی‌دارد که همه‌ِی پراکندگی‌ها را از این کُون متفرق بشوید، و تنها و تنها متوجه نقطه‌ی کانونی هستی باشد، ارادتی است که از قبل فراهم آورده و جهانی است که به یمن این ارادت در آن می‌زید. چنانچه توجه به توحید، اسقاط الاضافات می‌کند. هنرمندان سنتی، آثارِ خلاقیت و استعدادشان را از خود نمی‌دانند بلکه آن را موهبتی الهی می‌دانند که موظف‌اند به بهترین روش، آن را ارایه کنند؛ گویی نظام هستی بر عهده‌ی ما هنرمندان سنتی، مأموریتی را نهاده است که موظف به انجام آن شده‌ایم، من باید به الگوهایی دست بیابم که از ناب‌ترین سرچشمه‌ی زیبایی نشأت گرفته باشد، لذا

باید خود را برای رسیدن به چنین رتبه‌ای کاملاً آماده کنم. این آمادگی، از نوع دیگری است، فقط تمرین هنری نیست بلکه تهذیب نفس می‌خواهد، هرچقدر به دور معشوقه‌ات چرخیده باشی و رسم این فدا شدن را آموخته باشی، نقوش نیز خاضعانه در گردش قلم تو می‌چرخند و مقهور عواطف و ارادت تو به سرچشمه‌ی زیبایی‌ها می‌شوند و شایسته‌ترین ظهورات‌شان را چه از لحاظ معنایی و چه از لحاظ شکلی برتو عرضه می‌کنند. لطف خدا و همت هنرمندان سنتی، آنها را برآن داشته که با ذکری دائمی، پیوند خود را با این منبع فیضِ لایزال و گنجینه‌ی بی‌بدیل نزول نقش‌های بهشتی، حفظ نمایند.[۱]

« خاطرت کی رقم فیض پذیرد هیهات / مگر از نقش پراکنده ورق ساده کنی» (حافظ، ۱۳۸۹، ۵۰۹)

همچنین، مخاطب را نیز نباید چنین انگاشت که برای فهم یک اثر منقوش، نیازی به کالبد ی و واسازی تجسمی اثر داشته باشد. نقوش انتزاعی و سمبلیک، بسان نقوش اسلیمی که بر این مبنا شکل گرفته‌اند، علاوه بر بازنمایی جنبه استعلایی، دارای صورتی زیباشناختی و استحسانی نیز هستند که هدف آن نیز رسیدن به اعلی مرتبه زیبایی در شکل ظاهری است. گویی جلوه ظاهریِ امر باطنی نیز، نمی‌تواند از زیبایی خالی باشد. در واقع، امر مقدس، و امر متعالیِ زیباشناختی (هنر)، در ایجاد حالتی روحانی در مخاطب، با یکدیگر مساهمت دارند. چنانچه تجربه قرار گرفتن در مکان‌های مقدس با هر رنگ و بویی از مذهب، فراهم آورنده احساسی روحانی در افراد است. در حقیقت، برای انسان مذهبی، که هم احساس می‌کند و هم می‌فهمد، این دو تجربه به صورت هم‌زمان روی می‌دهد.

۶. تفاوت و شباهت‌های نقش‌مایه‌ی اسلیمی با نقوش دیگر، در هنر اسلامی

اسلیمی از جمله نقوشی است که سمبل زایش مدام است، یعنی از هر دو سوی درون و بیرون، در حال زایش است. نقوش اسلیمی، - برخلاف نقوش هندسی (گره) - به نوعی نمایشگر حرکت پیش‌رونده هستند؛ یعنی خاصیت دینامیکی دارند و نگاه بیننده، یک

۱. همان

لحظه بر روی آنها ثابت نمی‌ماند. گزینش این الگوی "بیومورفیک[۱]" از سوی هنرمندان مسلمان، به نظر، گزینشی بسیار آگاهانه و عالمانه بوده که از جهت اجرای هنری و روایت‌گری انتزاعی، وسعت و گشایشی در طرح‌های اسلامی ایجاد کرده است. اسلیمی‌ها از مدل گیاهی "ریزومی[۲]" پیروی می‌کنند؛ یعنی برخلاف شکل درخت که سیرِ رشد عمودی دارد، حرکتی افقی و زایش‌گر به اطراف دارند. اسلیمی بر خلاف نقوش هندسی، نه آن‌چنان سرسختانه به بیانِ یک نقش هندسی می‌پردازد و نه بسانِ نوشتار در کتیبه‌ها، جذماً در صدد بیان یک فراز عقیدتی است. نقوش هندسی، محصول حساب‌گری محض‌اند و نمایندگی بخش جلالی نقوش اسلامی را به عهده دارند؛ سطح آزادی خیالِ مخاطب نیز، در مواجهه با نقوش هندسی، به دام می‌افتد و متأثر از این همه حساب‌گری و دقت بی‌اندازه، در شکل‌گیری این نقوش، او نیز، قبض و بسط مداومی را در وجود خویش حس می‌کند؛ اما نقوش اسلیمی، چنین خصوصیتی ندارند و میل به رهایی و قالب‌شکنی در آنها، که نمادی از حرکت و پویایی و زندگی است، فرح‌بخش بوده و مخاطبین را به وجد می‌آورد. حضور نقوش اسلیمی در آثار هنرمندان سنتی، سبب گردیده که اصطلاحاتی چون روانی قلم، شیرینی قلم، لطافت قلم، نرمی قلم و خشکی قلم، در طراحی این نقوش نیز به کار گرفته شود. اصطلاحاتی که در مورد نقوش هندسی، هرگز به کار نمی‌رود.

۷. نقش مهارت هنرمندان سنتی در شکل‌بخشی به نقوش اسلیمی به عنوان یک نقش انتزاعی

از منظر هنرمندان سنتی، مهارت اجرای اثر هنری، مرحله پایانی و تکمیلی در فرایند طراحی نقوش است. در این فرآیند، آنچه بر خیالِ هنرمند مسلمان در بادی امر، عرضه می‌شود، ابتدا بر اساس تمرکز او بر عوامل مادی، صورت‌سازی می‌شود؛ یعنی ضرورت توجه

---

۱. واژه بیومورفیک (Biomorphic) از ریشه کلمات یونانی "Bio» به معنای زنده و "Morph» به معنای فرم، تشکیل شده است که به مفهوم فرم زنده در طراحی است.

۲. ریزوم: (Rhizome) یا "زمین ـ ساقه" که اشاره به حرکت افقی ساقه‌ها در سطح دارد که تولید کننده شبکه‌هایی است که بالا و پایین، سطح و عمق و اول و آخر در آن وجود ندارد. ریزوم، برخلاف درخت که در زمین فرو می‌رود، مثل پیچک و عشقه، در هر جهت قابل رشد است.

به احکام و محدودیت‌های عالم ماده، او را در چارچوبی مشخص، هدایت نموده و سپس بر اساس این چارچوب، اقدام به خلق اثر هنری، بر اساس مبادی خیال، می‌کند. حال در چنین شرایطی، هنرمند مسلمان با توجه به قوه خلاقیت خویش، به دنبال کشف بهترین الگو و سرمشق، برای خلق یک اثر منقوش هنری‌است که مورد تأیید فرهنگ دینی نیز باشد. از آنجا که هنر اسلامی، ظواهرش وابسته به بواطن دین است، پس باید شاهد ظهور صورتی باشیم که تلفیقی از ظواهر و بواطن باشد؛ ظواهری که نه برآمده از تراوشات ذهن سیال هنرمند بوده و نه مطلقاً نسخه‌برداری از طبیعت باشد. اینجاست که طراحی نقوش انتزاعی، تنها شیوه‌ای است که هنرمند مسلمان می‌تواند در خلق نقوش، به‌کار گیرد، زیرا این نقوش، در عین حضور در عالم مادی، خود را نمادی از امر غیر مادی نشان می‌دهند، چنانچه اشکال و نقوش اسلیمی در هنر تزیینی اسلامی، نه به چیزی همانند و نه به چیزی بی‌مانند‌اند، بلکه موقعیتی برزخی دارند.

«گفتم زکجایی تو، تسخرزد و گفت ای جان
نیمیم ز ترکستان، نیمیم ز فرغانه
(مولانا، ۱۳۸۹، ۱۰۱۴)

هنر انتزاعی، تاریخ مصرف ندارد زیرا اگر، نقش تجسمی در پی نمایش شکلِ پرنده است، نقش انتزاعی درصدد نمایشِ مفهومِ پرواز است؛ مفهومی که برای همه‌ی آحاد انسان‌ها در طول تاریخ بشریت، بی‌زمان و بی‌مکان، دارای یک معنای واحد بوده است.

بین هنر انتزاعی غربی و هنر انتزاعی اسلامی، شباهت‌ها و اختلافاتی وجود دارد. در واقع غایت هر دو هنر، حرکت به سوی امور باطنی است؛ اموری که حکایت از امری زیبا و مطلق می‌کند، اما هنر انتزاعیِ اسلامی، در پی بیان امری غیبی، و متعالی است که معادل توحید بوده و در تباین با هنر انتزاعیِ ذهنی غربی است. هنر انتزاعی اسلامی، بر خلاف هنر انتزاعی غربی، هیچ‌گاه از رعایت قواعدی همچون، تقارن، تناسب، توازن، تعادل، توافق، تطابق، تشابه، تجانس، تناظر، انعکاس، دوران و تکرار که از جمله‌ی قواعد اساسیِ هنرهای تجسمی هستند، خود را بی‌نیاز نمی‌داند، زیرا نقوش اسلامی، دارای ظواهر و جلواتی است که آینه‌گردان نفسِ هنرمند نیست بلکه اشاره به امری استعلایی دارد. (نک: البهنسی، ۱۳۹۱،

۱۱۹-۱۲۵) هدفِ هنرمند مسلمان، ارائه‌ی مفاهیمی از منظومه‌ی صفات الهی است که فقط برازنده‌ی آن وجود مقدس است. از طرفی، توجه به طبیعت به عنوان نشانه و آیتی از پروردگار، هیچگاه از ذهن هنرمند مسلمان و نظرگاه او بیرون نبوده و نیست. شاید بتوان چنین گفت که از دیرباز نیز، هیچ‌گاه قواعد هنرهای تجسمی، مجوز انهدام شکل‌ها و نقوش و آثار تجسمی را به نفعِ خلاقیت نفسانی هنرمند، صادر نکرده است. هنرمندان مسلمان هیچ‌گاه درصدد بیان فریبا و طرح معما و چیستان نبوده‌اند؛ بلکه کوششان در جهت یافتن زبانی نو، برای طرح موضوعی بی‌زمان و بی‌مکان است. آنچه از هنر اسلامی به عنوان یک هنر انتزاعی باقی مانده، به هیچ‌وجه مشابهتی با هنر فرمالیستی و یا آبستره غربی ندارد، زیرا نفس متعادل هنرمند مسلمان و توجه او به غایتِ فعلی که انجام می‌دهد و عنایت به سرچشمه نظم‌آفرین الگوهای طبیعی و خود طبیعت، سبب گردیده که از او، آثاری متوازن، متعادل و متقارن صادر گردد، آثاری که فراروی آنها از بازنمود الگوهای طبیعی، هرگز به معنای نفی جلوه‌ی نمادین و آیه بودن این الگوها نیست.

۸. مبانی حکمی نقوش اسلیمی از منظر تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمندان سنتی

تجربه‌ی زیسته‌ی هنرمند سنتی، همان عالمی است که در درون او به واسطه‌ی پیوند وثیق‌اش با هستی، برپا شده و بر همین اساس، اثرش را به گونه‌ای صورت‌بندی می‌کند که معنایش برآمده از امتزاج بی‌واسطه‌ی خود و جهانی است که در پی شناخت اوست. تجربه‌ی زیسته، بستری را فراهم می‌کند که معنا از دو کانال من و جهان، ساخته شود و انانیت ساخت یک‌سویه‌ی معنا، که فرایندی کاملاً ذهنی است، از منطقِ هنرمند سنتی، سلب می‌گردد. اکنون آنچه که به فهم درمی‌آید، ابتدا میهمان وجود هنرمند می‌شود و از این رهگذر، وجود هنرمند را تسخیر می‌کند. بر همین اساس است که هنرمندان سنتی، به واسطه‌ی قرار گرفتن در متن سنت، روحی والا، طبعی آرام، مشی‌ای افتاده و قلبی سلیم دارند. هنرمندان سنتی، با هنرشان ممزوج شده‌اند، و هنرشان چیزی جدای از آنها نیست. از آنجا که نفسِ تجربه، به گونه‌ای‌ست که هیچگاه در حد ذهنیت باقی نمی ماند و همواره به فعل و عمل درمی‌آید، اولین آثار این فعلیت، در منش و طبع او ظهور می‌یابد و سپس در آثار هنری او متجلّی

می‌گردد و رابطه‌ای ممتد و دوسویه بین اثر هنری و هنرمند بوجود می‌آید که سیری متعالی را در هنرمند سالک، رقم می‌زند، بر همین اساس، آموزش، در هنرهای سنتی نیز تابع قواعدی است که به انتقال سینه به سینه معروف است؛ هنرمندان سنتی این مشی آموزشی را، آداب نام نهاده‌اند زیرا ناظر به مساهمتِ دو ساحت عملی و نظری است، به عبارتی جمع میان هنر و ادب است. جالب است بدانیم، با افتراقِ بین این دو رکنِ اساسی، هنرمندان، بی‌ادب و ادیبان، بی‌هنر می‌شوند، که از بزرگ‌ترین عوارض دنیای مدرن است.

هنرمندان سنتیِ مورد مصاحبه در این پژوهش، معتقدند که، نقوش اسلیمی دارای مبانی حکمی‌اند؛ زیرا از نظر ایشان، حکمت به دو معنای رفتن به مبادی و کار محکم کردن است، ایشان، قائلند که نقوش اسلیمی، از دو کانالِ حکمیِ توجه شهودی به امور فراذهنی (غیر سوبجکتیو) - که همان رفتن به مبادی و توجه به باطنِ قوانین الهی است - و توجه به الگوهای هندسی در طبیعت، که اشاره به کار محکم کردن است، ایجاد شده‌اند؛ در حقیقت اجرای نقوش اسلیمی، از منظر درک شهودی، بازتاب لطائف و جلوه‌های زیبای بهشت‌اند، و از منظر توجه به الگوهای طبیعی، بازنمودِ هندسه‌ی متعالی موجود در نمونه‌های طبیعی هستند. هنرمندان سنتی، مجوزِ پرداختن به امور معماری، ساخت و به تبع آن، تزیینات مساجد را از فرامین قرآنی دریافت می‌کنند. لذا، انجام این امور را، سرشار از حکمت می‌دانند، و نقش اسلیمی نیز که نقشی تزیینی و در خدمت امور هنر دینی است، از این حیث، در منظر ایشان، بیانی نمادین و حکمی دارد. در تأیید این مطلب، می‌توان به آیاتی از سوره توبه در قرآن کریم، استناد کرد. آیاتی که صریحاً در مورد ساخته شدن مساجد، فرامین خاصی را صادر نموده که تبیین کننده‌ی شرایطی است که بانیان و آبادگران مساجد، در بنای این اماکن مذهبی، با همه‌ی متعلقات آن، باید این شرایط را در نظر بگیرند، وگرنه کلیه فعالیت ایشان، بی‌ارزش بوده و نابود می‌گردد.

﴿مَا كَانَ لِلْمُشْرِكِينَ أَن يَعْمُرُواْ مَسَاجِدَ اللهِ شَاهِدِينَ عَلَى أَنفُسِهِمْ بِالْكُفْرِ أُوْلَئِكَ حَبِطَتْ أَعْمَالُهُمْ وَفِي النَّارِ هُمْ خَالِدُونَ﴾ (توبه :۱۷)؛ مشرکان حق ندارند مساجد خدا را آباد کنند در حالی که به کفر خویش گواهی می‌دهند! آنها اعمالشان نابود (و بی‌ارزش) شده؛ و در آتش (دوزخ)، جاودانه خواهند ماند! (مکارم شیرازی، ۱۳۸۸، ۱۸۹)

﴿إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللهِ مَنْ آمَنَ بِاللهِ وَالْيَوْمِ الآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلاَةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَخْشَ إِلاَّ اللهَ فَعَسَى

﴿أُوْلَئِکَ أَن یَکُونُواْ مِنَ الْمُهْتَدِینَ﴾ (توبه: ۱۸)؛ مساجد خدا را تنها کسی آباد می‌کند که ایمان به خدا و روز قیامت آورده، و نماز را برپا دارد، و زکات را بپردازد، و جز از خدا نترسد؛ امید است چنین گروهی از هدایت یافتگان باشند. (مکارم شیرازی، ۱۳۸۸، ۱۸۹)

ایمان به خدا، ایمان به معاد، اقامه‌ی نماز، پرداخت زکات و خشیت الهی، از جمله مؤلفه‌های ایجابی این دستوراند که سازندگان وآبادگران مساجد باید به آنها عامل باشند. مشرکین و کفار نیز براساس جنبه‌ی سلبی همین آیات، از عمران و آبادی مساجد منع شده‌اند و عملشان مذموم و باطل خواهد بود. در بیانِ رابطه‌ی میان این آیات و تزیینات مساجد، خصوصاً نقوش اسلیمی، قابل ذکر است که بر اساس عرفِ جوامع اسلامی، ساخت‌وساز مساجد، در هر دوره‌ای، به گونه‌ای متفاوت از صدر اسلام انجام می‌گیرد، اما روح حاکم در ساختار همه‌ی آنها یکی است، یعنی شکلِ مسجد اسلامی، اساساً با کلیسا و معبد، متفاوت است. امروزه شکل کلی مساجد در کشورهای اسلامی به صورتی است که همزمان از دو مؤلفه‌ی سازه (معماری) و تزیینات، در کنار یکدیگر استفاده می‌گردد و تزیینات وابسته به معماری، به نوعی با بنای مسجد آمیخته شده و کارگزاران، صنعت‌گران و هنرمندانِ بسیاری در ساخت مسجد، دست‌اندر کاراند؛ البته در فضای سنتی، "هنر معماری" و "معمارِ هنرمند"، از یکدیگر قابل تفکیک نیستند و اکثر مساجد ساخته شده در تمدن ایرانی-اسلامی، توسط معماران هنرمندی ساخته شده که به اکثر جوانب و ظرایف کار، چه از لحاظ معنوی و چه از لحاظ مادی، اشراف کامل داشته‌اند؛ «حسین مفید از شاگردان ارشد مرحوم لرزاده، پس از سال‌ها تلمّذ در محضر استاد، آورده است:

این قلم را پروای آن نیست که مدعی شود، پیشینیانمان در این هنر، جملگی فیلسوف و عارف و ادیب بوده‌اند و همه فاهیم عمیق و باریک را در معماری، به همین منظور، جاری و ساری ساخته‌اند. نمونه بارز چنین هنرمندانی در عصر ما، مرحوم استاد لرزاده است که با ساخت ۸۴۲ مسجد، از جمله مسجد اعظم قم، مسجد امام حسین تهران، مسجد سپهسالار تهران و... در دوره‌ی معاصر، سهم خود را به عنوان یک هنرمند مُهَذّب، در ساخت و تزیینات مساجد، اداء نموده است. استاد در باب طراحی نقوش هندسی آورده است:

افسوس یکی محرم این راز نشد
کار گره اندر گره‌ام باز نشد

گفتیم که هفتاد و دو بطن است گره/ نشناخت اگر کسی گره‌ساز نشد» (نک: رئیس‌زاده و مفید،۱۳۷۴، ص سیزده و چهارده)

به همین جهت است که این معماران مُهَذّب، ملقّب به لقب "مولانا"[۱] بودند. دین اسلام، تجویزی برای چگونگی ساختن مساجد و تزیینات آن در حد یک دستورالعمل واضح و دقیق، ندارد، بلکه این هنرمندان مسلمان و متدیّن بودند که مسجد را به عنوان بستری مناسب و زمینه‌ای مستعد برای اظهار ارادت خود به واسطه‌ی اجرای هنر اسلامی انتخاب کردند. محمّد رضا حکیمی، در مورد نقش ایمان و احساس مذهبی و نثار زیبایی‌ها به آستان ملکوتی حضرت حق، در بنای مسجد چنین می‌گوید:

... معمار مسلمان در روزگاران گذشته هر زیبایی را که در اطراف خویش می‌دید، آن را درخور عظمت و جلال خدا می‌یافت. سعی می‌کرد تا به هنگام فرصت، برای آن، در مسجد، جایی باز کند. در بنای بسیاری از مساجد، هنرهای مختلف به هم درآمیخته است. معماری در توازن اجزاء کوشیده است، نقاشی به نقوش و الوان کاشی‌ها، توجه کرده است، و خوش‌نویسی، الواح و کتیبه‌ها را جلوه بخشیده است، شعر، موعظه و ماده تاریخ‌ها را عرضه داشته است و موسیقی هم برای اینکه از دیگر هنرها بازنماند، در صدای مؤذن و بانگ قاری و واعظ، مجال جلوه‌گری یافته است. ... در طول نسل‌ها و قرون، در فاصله‌ی آفاق مختلف، هنر اسلامی، ملجائی پاک‌تر و نمایشگاهی امن‌تر از مسجد نداشته است. (حکیمی، ۱۳۸۸، ۲۵)

از نظر قرآن کریم، بنای مسجد و همه‌ی امور وابسته به آن، حتی اشیاء منقول و تزیینات و نقوش، همگی زمانی در مسیر صحیحِ کاربرد خود قرار دارند که در بستری که مورد تأیید الهی و ارکان دین باشد، قرار داشته باشند. بر همین اساس است که نقوش اسلیمی و دیگر جلوه‌های تزیینی، به واسطه‌ی قرارگرفتن در این بسترِ مؤید، اصالت یافته و نمایش‌گرِ بارزترین

۱. قاضی احمد، منشی قمی (سده دهم خورشیدی) نیز از خطاطان و نقاشان به عنوان افرادی متدین و عارف، یاد می‌کند که لقب مولانا دارند.

جنبه‌های حکمی نهادینه شده در هنر اسلامی هستند و حضورشان بدون هر دو مؤلفه فوق یعنی "هنرمند متعهد" و "بستر مناسب"، اساساً حضوری منفعل است.

رتبه‌گیری نقوش اسلیمی از لحاظ هویت و شرافت، چه در جریان حضور ایده در هنرمند و چه از لحاظ ظهور آن در خارج، تنها در دو بستر کتابت قرآن کریم و تزیینات وابسته به معماری مساجد، میسر است به عبارتی تهذیب مؤمنانه بر اساس آموزه‌های قرآن کریم و فهم حکیمانه و شهودی مرتبت هنر و صناعت در نهاد هنرمند، او را لایق انجام چنین فعالیتی کرده و به تبع آن، اثرش در راستای فرامین الهی قرار می‌گیرد. هنرمند مسلمان بر اساس آموزه‌های اسلام، بر این اصل، واقف است که حضور او در شکل‌گیری هنرهای اسلامی، صرفاً از زاویه‌ی حضورِ شخصی مهذّب و متّقی و عامل به فرامین و فرائض دینی که به لطف الهی، مهارتی در اجرای این هنرها دارد، مؤثر است، پس انتسابِ معیارِ دینی بودن یک فعالیت هنری، به عقاید و جهان‌بینی عاملان و هنرمندان این گونه از هنر، از نظر قرآن، امر بسیار درستی است، زیرا آثارِ نابِ هنر اسلامی، بازتابِ اعتقادات و جهان‌بینی هنرمندان مسلمان است.

«گر انگشت سلیمانی نباشد
چه خاصیت دهد نقش نگینی»
(حافظ، ۱۳۸۹، ۵۱۶)

۹. نتیجه‌گیری

تلاش برای کشف معنا و مفهوم، در نقوش اسلیمی، بدون در نظر گرفتن بستری که این نقوش در آن فراهم آمده‌اند، تلاشی بیهوده است. اسلیمی پدیده‌ای مستقل از زیرساخت متقدم خود، یعنی هنر دینی نیست؛ اگر چه ساختار هندسه درونی آن، برگرفته از طبیعت و منتزع شده از آن است و کاربردی تزیینی دارد، اما سوای از آن، کارکردی معرفتی نیز بر این نقوش، مترتب است؛ این کارکِرد معرفتی، مبتنی بر اتحاد وجودی این نقوش، با بسترها و زمینه‌هایی مذهبی و دینی است. این نقوش، از درون، ما را به خود می‌خوانند و مورد خطاب قرار می‌دهند؛ زیرا آنها، بیش از آنکه وسیله‌ای برای بیان احساساتِ هنرمند و خطابه‌ها و تراوش‌های ذهن او باشند، وسیله‌ای برای تذکر به او هستند.

نقوش اسلیمی، هندسی و ختایی، وجه مجرد هنر نگارگری‌اند، چرا که در این گروه از طرح‌ها، "روایت‌گریِ تعین یافته"- که انسان، محور این روایت‌گری است - وجود ندارد؛ سوی دیگر نگارگری، استفاده از پرسُناژِ انسان و موجودات دیگر، مثل پرندگان و حیوانات، در محیط طبیعی است، که به بیان یک مضمون می‌پردازد. به همین جهت، اسلیمی، نقشی‌است که از هرگونه معنای خارجی، فاصله دارد و نمی‌توان آن را بسان نقاشی، یک هنر بصریِ روایت‌گر دانست، بلکه صبغه‌ی تزیینی آن، بر روایت‌گری بصری آن، ارجحیت دارد.

از منظر هنرمندان سنتی، نقوش اسلیمی در نظر مخاطب، ایجاد لذت، وحشت و هیجان کاذب نمی‌کند، بلکه او را به تفکری عمیق دعوت می‌کند، چون القا کننده هیچ گزارش و روایتی از بیرون نیست.

زبان تزیینی نقوش اسلیمی، در میان هنرمندان سنتی، زبانی تعریف شده و دارای اصول و الفبایی مشخص است که بر مبنای دستورالعملی غیر رسمی و نانوشته و بر اساس انتقال سینه به سینه، مورد پذیرش ایشان قرار دارد، به‌طوری که هر عملی خارج از این الگوهای سنتی، مورد نقد جدّی ایشان قرار می‌گیرد.

نقوش اسلیمی، در دیدگاه هنرمندان سنتی، که قائل به جدا کردن معنای تزیینی از معنای نمادینِ نقوش اسلامی نیستند، هم از لحاظ شکل تجسمی و هم از لحاظ بیان نمادین، دارای معنا و مفهوم‌اند. اما این معنامندی، به نسبت درک مخاطبین از برخورد با این نقوش متفاوت است، چنان‌که درک استحسانی مخاطبین از آنها نیز، درکی لطیف و تأمل‌برانگیز خواهد بود.

کمترین معنای نقوش اسلیمی از شکل ظاهری و تجسمی آنهاست بدست می‌آید و عالی‌ترین معنا و مفهوم آنها از قرار گرفتن در بسترهای دینی، و با امعانِ نظرِ مخاطبان، حاصل می‌آید.

حضور هنرمندان مسلمان، در شکل‌گیری هنر اسلامی، خصوصاً نقوش اسلیمی، صرفاً به عنوان عناصری منفعل که نقش انتقال دهنده‌ی یک شکل یا فرمِ بصری را به عهده دارند، مطرح نیست، بلکه حضور آنها به واسطه‌ی روح وارسته، طبع لطیف و تقوای برجسته‌ای که دارند، از مهمترین عناصر شکل‌گیری هنر اسلامی محسوب می‌گردند.

منابع و مآخذ

۴۰. قرآن حکیم، (۱۳۸۸)، ترجمه ناصر مکارم شیرازی، قم: انتشارات تابان، چاپ اول

۴۱. آژند، یعقوب، هفت اصل هنر تزیینی ایران، (۱۳۹۳)، تهران: انتشارات پیکره، چاپ اول

۴۲. بورکهارت، تیتوس، (۱۳۹۲)، هنر اسلامی، زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات سروش، چاپ دوم

۴۳. البهنسی، عفیف، (۱۳۹۱)، هنر اسلامی، ترجمه محمود پورآقاسی، تهران: انتشارات سوره مهر، چاپ سوم

۴۴. جعفری، محمدتقی، (۱۳۶۹)، زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ سوم

۴۵. حافظ، شمس الدین محمد، (۱۳۸۹)، دیوان حافظ، تصحیح کاظم برگ‌نیسی، تهران: شرکت انتشاراتی فکر روز، چاپ ششم

۴۶. حکیمی، محمدرضا، (۱۳۸۸)، دانش مسلمین، ، قم: انتشارات دلیل ما، چاپ شانزدهم

۴۷. رحمتی، ان شاء الله، (۱۳۹۰)، هنر و معنویت، مجموعه مقالاتی در زمینه‌ی حکمت هنر، شوان، گنون، کوماراسوامی، نصر و ...، تهران: فرهنگستان هنر، ویراست جدید

۴۸. رومی، مولانا جلال الدین محمد، (۱۳۸۹)، مثنوی معنوی، تهران: شرکت انتشاراتی فکر روز، چاپ پنجم، جلد اول

۴۹. رئیس‌زاده، مهناز و مفید، حسین، (۱۳۷۴)، احیای هنرهای از یاد رفته، مبانی معماری سنتی در ایران به روایت استاد حسین لرزاده، تهران: انتشارات مولی، چاپ اول

۵۰. زارعی، باب‌الله، (۱۳۷۳)، کتیبه‌ی کوفی مسجد جامع قزوین، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ اول

۵۱. سعدی، غزلیات سعدی، براساس چاپ شادروان محمد علی فروغی و حبیب یغمایی، (۱۳۸۹)، تصحیح کاظم برگ‌نیسی، تهران: شرکت انتشارات فکر روز، جلد اول، چاپ چهارم
۵۲. کریچلو، کیت، (۱۳۹۰)، تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی، ترجمه سید حسن آذرکار، تهران: موسسه انتشاراتی حکمت، چاپ اول
۵۳. کونل، ارنست و دیگران، (۱۹۸۸م.)، اسلیمی، ختایی و گلهای شاه‌عباسی، تهران: انتشارات یساولی، چاپ اول
۵۴. گرابار، اُلگ، (۱۳۹۶)، شکل‌گیری هنر اسلامی، ترجمه مهدی گلچین عارفی، تهران: نشر سینا، چاپ اول
۵۵. لینگز، مارتین، (۱۳۷۷)، هنر خط و تذهیب قرآنی، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: انتشارات گروس، چاپ اول
۵۶. مولانا، کلیّات شمس تبریزی،(۱۳۸۹)، براساس چاپ شادروان بدیع‌الزمان فروزانفر، تصحیح کاظم برگ‌نیسی، تهران: شرکت انتشارات فکرروز، چاپ سوم، جلد دوم
۵۷. مولانا، مثنوی معنوی، (۱۳۸۹)، تصحیح کاظم برگ‌نیسی، جلد دوم، تهران: شرکت انتشاراتی فکر روز، چاپ پنجم
۵۸. نجیب‌اوغلو، گل‌رو، (۱۳۷۹)، هندسه و تزیین در معماری اسلامی، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: انتشارات روزنه، چاپ اول
۵۹. هیل، درک و اُلگ گرابار، (۱۳۷۵)، معماری و تزیینات اسلامی، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول
۶۰. هیلن‌براند، رابرت، (۱۳۹۸)، هنر و معماری اسلامی، ترجمه‌ی اردشیر اشراقی، تهران: انتشارات روزنه، چاپ پنجم

مقالات

۱. هزاوه‌ای، هادی، (۱۳۶۳)، «اسلیمی، زبان از یاد رفته»، (فصلنامه هنر)، تابستان و پاییز، شماره ۶
۲. بورکهارت، تیتوس، (۱۳۷۴)، « هنر عربی یا هنر اسلامی»، ترجمه امیرحسین رنجبر، (فصلنامه هنر)، بهار، شماره ۲۸

منابع خارجی

1. Grabar. O, (1992), "the mediation of ornament", Princeton: Princeton university press,
2. Khazaie, Mohammad, (1999), the Arabesque Motif "Islimi" in Early Islamic Persian Art: Origin, Form and Meaning. First published in Great Britain.