حکایت میراثی به قدمت تاریخ

حرف دیروز و امروز نیست. فراتر از این می رود حکایت این میراث کهن.
حکایت شیدایی بشر است؛ روایت کوشش های فکری و جوشش های روحی انسان که از پس سده های بسیار، همچنان زنده و بالنده است.
اینجا زمان بی معناست و مکان بی مرز. اینجا هنر و معنویت به هم آمیخته اند؛ دو میراث ارزشمند بشر در طول تاریخ که حاصل پیوند آن، خلق یکی از شکوهمندترین نمونه های تجسم معنویت است. سرزمینی هنر خیز همچو ایران و خطه ای با تاریخ درخشان چون خراسان، بستری مناسب برای میزبانی از هشتمین آفتاب شیعیان بود.
مردمان این خاك، ارادت خویش به سلاله پاك پیامبر را به زبان دل، یعنی هنر بیان کردند. تا آنجا که در طول قرن های متمادی، بارگاه رضوی نه تنها مأمن خیل عظیم زائران بود، بلکه هنرمندانی که هنر قدسی آنان را از ارض به عرش رسانده و نور معنویت بند بند وجودشان را فرا گرفته بود، این حریم ملائك را حلقه سماع عارفانه خود دیدند و هنر خویش را در آن فریاد زدند. اگر گوش جان فرا دهی از پس قرن ها، هنوز طنین صدایشان را در صحن های این حرم می شنوی و حلقه ذکرشان را در گنبدها و مناره ها می بینی...

فصلنامه آستان هنر/ هنرنامه آستان قدس رضوی/
شماره اول / تابستان ۱۳۹۱
کاری از گروه هنر پژوهی رضوان وابسته به
مؤسسه آفرینش های هنری آستان قدس رضوی

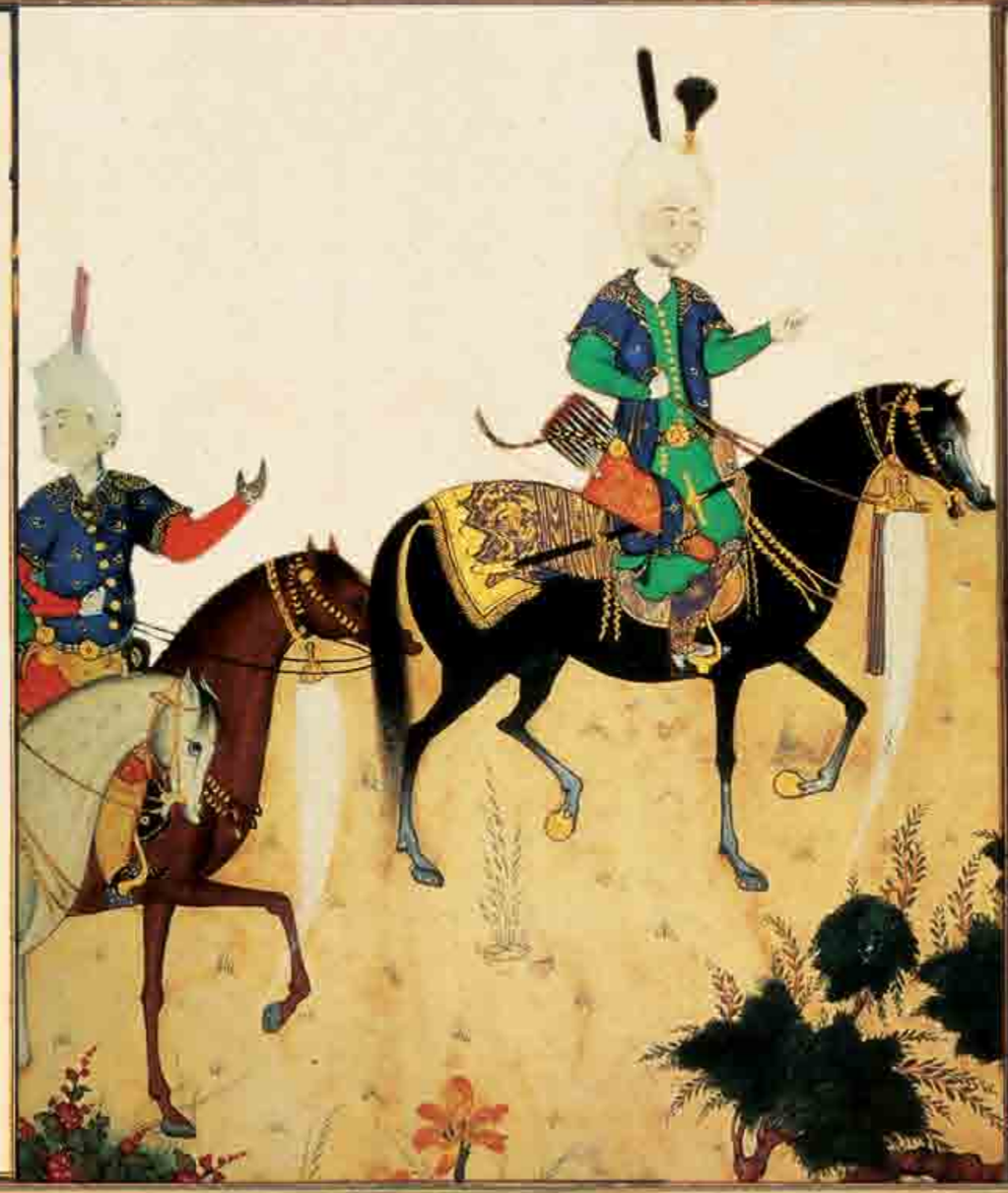
مدیر مسئول: علی ثابت نیا
سردبیر: بهروز کریم پور

■ **با آثـاری از:**
محسن طبسی، هوشنگ جاوید،
غلامرضا جلالی، سید محمد رضا فاضل هاشمی،
محسن عبادی،حسین کمندلو، بهزاد نعمتی،
مرتضی دوستی ثانی،
رضا مهدوی، کوروش مقصودی،
سعیده رضایی پور، محدثه شوشتری

■ **با سپـاس از:**
دکتر علیرضا باوندیان، حسین زاهدی نامقی،
علی اصغر ناصری مهر،
مهدی صحرا گرد، مهدی سیم ریز،
مریم حسینی

روابط عمومی: حسین روکی
عکاس: علی حسینیان نسب
طراحی لوگو: مسعود نجابتی
صفحه آرایی و گرافیک: مرجان جلالی
امورفنی و ناظرچاپ: نسرین جلیلیان
لیتوگرافی و چاپ: مؤسسه چاپ و انتشارات
آستان قدس رضوی
ویراستار: روح الله مهدی پناه
نمونه خوان: محمد قاضی زاده

عکس روی جلد: (نورگیر) پشت بام رواق دارالسیاده
علی حسینیان نسب



مقـالات پـژوهشی

■ **قالی های افشان شاه عباسـی(هراتی) خراسان در دوره صفویه**
حسین کمندلو/ ۶
■ **کتیبه آیه‌الکرسی علیرضا عبّاسی در موزه آستان قدس**
بهزاد نعمتی/ ۱۶
■ عصر طلایی هنر « کتاب آرایی » ایران
تأملـی بر تذهیـب مصحف در خانـدان «وراق غزنوی»
کیانوش معتقدی/ ۲۰
■ **هنر اسلامی**
رضا مهدوی، کوروش مقصودی/ ۳۰

پرونـده: پژوهش هنـر

■ **از آفرینش هنـر تا پژوهش هنـر**
دکتر محسن طبسی/ ۴۴
■ گفتگو با دکتر علیرضا باوندیان:
هنوز در بند پژوهش های فرهنگستانی هستیم
مرتضی دوستی ثانی/ ۴۸
■ **نگاهی به منابع مورد استفاده در پژوهش فرش ایران**
حسین کمندلو/ ۵۴
■ **آسیب شناسی موضوع و موضع پایان نامه های هنر**
مرتضی دوستی ثانی/ ۵۸
■ **نگاهی به دشواری های پژوهش در هنر اسلامی**
سعیده رضایی پور/ ۶۲

دروادی هنـر

■ سـاعتی با نگارندگان "دایره المعارف آستان قدس رضوی"
۱۰ سال پژوهش به بار نشست
محدثه شوشتری/ ۶۸
■ تاریخ نگاری یك دهه تئاتر رضوی در مشهد
در مسیر تئاتر رضوی؛ آزمون و خطا
سید جواد اشکذری/ ۷۲
■ نگاهی به آیین مناجات خوانی در حرم مطهر رضوی
آواز بر فراز گلدسته های خراسان
هوشنگ جاوید/ ۸۰
■ **تعـامل عرف و هنـر**
غلامرضا جلالی/ ۸۴
■ نگاهی به دومین دوسالانه تصویرگری نیایش
بازگشت به سنت های تصویرگری ایرانی
محسن عبادی/ ۸۸

■ **آستان هنر**، با کمال احترام و امتنان،
دست همکاری هنرپژوهانی را که به یاری و همدلی
این مجموعه می کوشند به گرمی و مهربانی می فشارد.
■ نقل مطالب **آستان هنر**، با ذکر منبع
و مشخصات این دفتر بلامانع است.
■ مطالب مندرج، نشان دهنده و مبین آرا
و دیدگاه نویسندگان است. و الزاما بیانگر نظر
گروه هنرپژوهی رضوان نیست.
■ **آستان هنر**، در تلخیص و نقل مطالب آزاد است.

آدرس: مشهد، خیابان کوهسنگی ،
خیابان عدالت ، عدالت۱۸ ، شماره ۹/۱
مؤسسه آفرینش های هنری آستان قدس رضوی
تلفن: ۰۵۱۱-۸۴۴۵۱۴۳ پنج خط
تلفکس:۰۵۱۱-۸۴۲۲۰۱۵
راه هـای ارتبـاط با نشـریه:
honarpajouhi@gmail.com
www.aqart.ir

قالی‌های افشان شاه‌عباسی (هراتی) خراسان در دوره صفویه

حسین کمندلو*

چکیده:
در طول تاریخ ثبت شده خراسان، فرشبافی یکی از تولیدات اصلی مردمان آن بوده است. هنری که سینه به سینه، نسل به نسل تا عصر صفویان ادامه یافته و در این دوران از رونق و اعتبار ویژه ای برخوردار شده است. برخی از دستبافتهای عصر صفوی که در موزه ها یا مجموعه های خصوصی نگهداری می شود گواهی بر این مدعاست. طراحی، رنگرزی و بافت سه رکن اصلی برای بافت یک فرش است. در میان این حرفه ها، طراحی قالی جنبه هنری بیشتری نسبت به رنگرزی و بافت دارد. خلاقیت و هوش طراحان قالی سبب ایجاد طیف گسترده ای از طرح ها و نقش های زیبا در فرش ایرانی شده است. اکثر این طرحها با تکیه بر اصول و قواعدی که ریشه در فرهنگ، اعتقاد و سنت ایرانیان دارد، خلق شده اند و هر کدام از این طرحهای منحصر به فرد بیانگر ذهن خلاق هنرمند ایرانی است، طراحانی که در نقاط مختلف ایران بزرگ پراکنده اند و طرح هایشان به همت بافندگان سخت کوش بر فرش ایرانی ثبت شده است. بیشتر دستبافته های عصر صفوی در مجموعه های هنری، موزه ها و گالری های شخصی نگهداری می شوند، برخی از آنها فرشهایی گرانبها و یادگارهایی ارزشمند از تاریخ فرشبافی خراسان بزرگ هستند که با ترکیب بندی افشان شاه عباسی تزیین شده اند. در این مقاله گوشه ای از هنر فرشبافی مردم خراسان در عصر صفویان با استناد به نوشته های موجود در کتابهای هنر اسلامی و فرش مورد بررسی قرار گرفته است و در انتها برخی از فرش های عصر صفوی که احتمال می رود در ایالت خراسان و شهر مشهد بافته شده اند به اختصار معرفی و ویژگی های کلی این طرحها بیان می گردد.

واژگان کلیدی:
قالی، اسلامی، صفویان ، خراسان بزرگ، افشان شاه عباسی(هراتی)

* کارشناس ارشد پژوهش هنر، عضو هیئت علمی گروه فرش دانشگاه سمنان

فرش خراسان در عصر صفوی

شاید بتوان عواملی که باعث شده قالی های ایرانی در دوران حکومت صفوی همیشه شاخص و معتبر باقی بمانند و اغلب آنها مورد توجه و مطالعه محققان ایرانی و غربی قرار بگیرند، را توجه حکام صفوی به این صنعت و همچنین عدم وجود مدارك مستند از فرش ایرانی تا قبل از این دوران دانست. توجه حکام صفوی به هنر، سبب رشد و اعتلای صنایع در نقاط مختلف ایران می شود، بهترین هنرمندان این عصر از نقاط مختلف گرد آوری و در کارگاه های سلطنتی و درباری مشغول به کار می شوند. موریس اسون دیماند در کتاب راهنمای صنایع اسلامی بیان می کند که در زمان سلطنت شاه اسماعیل ۹۳۱-۹۰۸ هـ.ق./۱۵۳۱-۱۵۰۸م. و شاه طهماسب ۹۸۴-۹۳۱ هـ.ق./۱۵۸۴-۱۵۳۱م. شهر تبریز از بزرگترین مراکز صنعت قالی بافی بوده است و مراکز مهم دیگر قالی بافی عبارت بودند از کاشان، همدان، شوشتر و هرات و بهترین قالی ها در کارگاه های سلطنتی بافته می شد.(دیماند، ۱۳۳۶، ص ۲۶۱) در نوشته ها آمده شاه طهماسب مردی آشنا به جزئیات کار رنگرزی، طراحی و قالی بافی بوده و چندین طرح اصیل که امروز بنای کار عده ای از طراحان قالی است توسط او خلق شده است.(الله وردیان طوسی، ۱۳۷۱، ص ۱۲۰) طبق نوشته برخی از محققان، شاه طهماسب یك کارگاه فرشبافی در کاخ خویش بر پا کرده و با وجود برخورد و نبردهای بسیار با ترکان، در نامه ای به سلطان سلیمان اهدای فرشهایی برای مسجد نوبنیاد سلیمانیه را پیشنهاد داده که این پیشنهاد با گرمی پذیرفته شده بود.(پرایس، ۱۳۶۴ ص ۱۵۷) سفیر مجارستان در دربار سلطان سلیمان عثمانی طی گزارش خود، رسیدن هدایای شاه طهماسب را در سال ۹۷۵ هـ.ق./ ۱۵۶۷ م. گزارش داده و از آن میان به فرشهای بافت همدان و درگزین اشاره دارد.(احسان یارشاطر، ۱۳۸۳، ص ۱۳)
بر طبق نوشته فلورنسیو دل نینو جیسوس[۱] جهانگرد اسپانیایی، شاه عباس اول مانند جد خود شاه طهماسب، شخصاً به فرش بافی علاقه داشته و خود نیز در بافت فرش از مهارت کافی برخوردار بوده است.(همان، ص ۱۴) شاه عباس یك کارگاه دولتی در پایتخت جدید اصفهان دایر کرد که بر اساس نوشته های تاورنیه[۲] و شاردن[۳] جهانگردان فرانسوی، رابرت شرلی[۴] جهانگرد انگلیسی و همچنین وقایع نویس دربار ایران(اسکندر بیک منشی) این کارگاه در نزدیك کاخ سلطنتی و بین چهل ستون و میدان امام در شهر اصفهان قرار داشته است. در این کارگاه ها برای نیازهای دربار، خانه های اشراف و صاحب منصبان بزرگ فرش می بافته اند.(آذرپاد، حشمتی رضوی، ۱۳۷۲، ص۱۵) از فرش های تولید شده در این کارگاه ها به عنوان هدایایی برای فرمانروایان دور و نزدیك از جمله سلطان عثمانی و یا به عنوان کالای صادراتی استفاده می شده است. در کتاب تاریخ و هنر فرش بافی در ایران با اشاره به مطالب فوق چنین آمده است: در این کارگاه ها درخواست سفارش از طرف نجبا و بزرگان و سایر شهروندان هم پذیرفته می شد. به نظر می رسد حداقل در یك مورد در اواخر قرن ۱۱ هـ ق./ ۱۷م. دربار قرارداد بافت فرش و دیگر منسوجات را با صنوف معتبر این حرفه های خاص منعقد می نماید و این کار با عنوان «تحویل الاصناف» شهرت دارد. در این مورد نحوه سفارش بدین ترتیب بود که شاه یا سایر افراد، سرمایه کار را به صورت در اختیار گذاردن مواد اولیه و پرداخت مرتب دستمزد مرسوم به بافندگان در دورانی که کار بافت در جریان بوده، به عهده می گرفتند. گاهی ملك التجار (رئیس اصناف مملکت) این کار را انجام می داده است... (احسان یارشاطر، ۱۳۸۳، ص ۱۳) گسترش پایتخت و ساختمانهای تازه از سوی دیگر نیاز به قالی را بیشتر کرد و فرشبافی از رشته های مهم اقتصادی برای مردم شد. به دستور شاه عباس در استرآباد، شیروان، قره باغ، کاشان، گیلان و مشهد کارگاه هایی دایر می شود که بنا بر نوشته شاردن، به دستور شاه عباس هر کانون بافت فرش می بایست فرش را به شیوه خود ببافد. (آذرپاد، حشمتی رضوی، ۱۳۷۲، ص ۱۵) لازم به ذکر است که اکثر پژوهشگران غربی که در مورد قالی های ایرانی تحقیق نموده اند، قالی های شرق ایران را به نام هرات می شناسند و طرح های اصیل افشان شاه عباسی را با نام هراتی معرفی کرده اند،[۵] سیسیل ادواردز به کار بردن واژه هراتی و منتسب نمودن این قالی را به شهر هرات رد می کند و در این مورد چنین می نویسد: هرات آن زمان پایتخت اداری و شهر اصلی خراسان بوده... ولی این نکته که قالی های مزبور در شهر هرات تهیه شده قابل تردید است. چه تا آنجا که می توان به خاطر آورد اساساً قالی در این شهر بافته نشده و هیچ گونه سنت قالی بافی در آن وجود ندارد. در ایران مشاهده نکردم که مردم شهر یا محلی که زمانی به حرفه قالی بافی اشتغال داشتند یکباره آن را رها کنند به طوری که تهیه این فراورده در آن ناحیه به کلی متوقف شود. (ادواردز، ۱۳۶۸، ص ۱۸۷)
ادواردز در تأیید حرفش به چند نکته اشاره می کند که عبارتند از: ۱-ایرانیان فراورده های یك ایالت را به نام مرکز و شهر اصلی آن می شناسند و منظور از نام هرات همان قالی های ایالت خراسان است و ممکن است در نقاط مختلف این ایالت بافته شده باشند. ۲-هیچ نشانی از تناسب طرح و بافت که در قالی های قرن شانزدهم هرات دیده می شود در قالی های دوره بعد افغانستان مشاهده نمی شود. (همان)
اینکه فراورده های یك ایالت به نام مرکز فروش آن شناخته شود سابقه ای قدیمی دارد به طوری که شاردن

نیز در سفرنامه اش بیان می کند که قالیهایی که در کارگاه های عالی فرشبافی در ایالت کرمان به ویژه سیستان تولید می شد در اروپا آنها را فرش ترکی می خواندند. چون قبل از افتتاح طرق تجارتی از راه اقیانوس(خلیج فارس) محصولات ایران از طریق ترکیه وارد اروپا می گشت. (آبادی باویل، ۱۳۵۸، ص ۷۱) همچنین می توان به فرشهای ترکمن اشاره نمود که در سفرنامه های نوشته شده در عصر قاجار به فرشهای بخارا مشهور هستند و ... در بسیاری از کتابهایی که در مورد هنر ایرانی به نگارش در آمده اند شهر هرات به عنوان محل تولید این دستبافتها معرفی شده است، به طور مثال در کتاب اوجهای درخشان هنر ایران آمده که تحت حمایت شاه عباس اول که اصفهان را پایتخت خود قرار داده تولید قالی در هرات ادامه یافت...[۶] او در هرات کارگاه های دولتی جدید برای بافتن پارچه و قالی ابریشمی و فرش پشم بافت بر پا کرد. (اتینگهاوزن، یارشاطر، ۱۳۷۹، ص ۳۱۱) برخی از مورخین در نوشته های خود در کنار نام هرات از ایالت خراسان به عنوان مرکز تولید قالی در شرق ایران یاد کرده اند و اشاراتی به شهر های دیگر غیر از هرات را می توان در آنها مشاهده نمود. در کتاب تاریخ و هنر فرش بافی در ایران آمده است که: در میان کالاهای فراوانی که به انبار بندر هرمز واقع در خلیج فارس آورده می شد فرشهایی از خراسان بوده است. در پایان قرن دهم هـ ق. ابوالفضل علامی زندگی نامه نویس اکبر شاه امپراطور مغول به فرشهایی اشاره دارد که به تازگی از جوشقان، خوزستان، کرمان و سبزوار به هندوستان وارد شده است. (یارشاطر،۱۳۸۳، ص۷۷)

و یا اینکه در سال ۱۰۱۲ هـ.ق./۱۶۰۴ م. سیاحی پرتغالی به نام پدرو تشیرا [۷] در تشریح قالیهای ایرانی می گوید که خوش نقش ترین، ریز بافت ترین و گرانبهاترین قالیها در یزد، کرمان و درجه سومی از قالیهای مرغوب در خراسان تولید می شده است. (فریه، ۱۳۷۴، ص ۱۲۷) این نکات شاید گواهی بر این باشد که در دوران شاه عباس با توجه به خرابی هایی که توسط ازبکان در این ناحیه ایجاد شده بود، خراسان همچنان از مراکز مهم قالی بافی در ایران بوده است. پس از گذشت چند دهه، قالی بافی هم چنان در این ناحیه رونق داشته و این را از نوشته های سفرنامه نویسان می توان فهمید، به عنوان مثال اولریوس[۸] که همراه با سفیر دوک هلشتین - گوتورپ [۹]در طول سالهای ۱۰۴۷ هـ ق. / ۱۶۳۷م. به ایران سفر کرده است، می نویسد که زیباترین قالیهای ایران در هرات در ایالت خراسان بافته می شده است.(دیماند، ۱۳۳۶، ص۲۶۷) شاید بتوان گفت رونق فرشبافی در خراسان در این دوران به علت توجه ویژه شاه عباس به مشهد و بازسازی این شهر پس از خارج ساختن ازبکها بوده است. شهرت فرشهای خراسان در عصر صفوی به حدی بوده است که در زمان شاه سلیمان ۱۱۰۵-۱۰۷۷ هـ ق./۹۴-۱۶۶۴م. از مجموع بیست و یك کاروانسرای مهم اصفهان دو کاروانسرا برای فرشهای کاشان و یك کاروانسرا مخصوص فرشهای خراسان و هرات فعالیت می کردند و ذکر هرات بیشتر به خاطر فرشهای مرغوب آن بوده است. (یارشاطر، ۱۳۸۳، ص۸۳) لازم به ذکر است که قالی های هرات با مذاق و سلیقه اروپائیان سازگاری بسیاری داشته است زیرا علاوه بر وجود تعداد بی شماری از آنها، تصاویر آنها نیز در نقاشی هایی اروپایی نیز مشاهده می شود[۱۰]، موریس اسون دیماند در کتاب خود به این نکته اشاره کرده و چنین می نویسد: ... از قالیهای مشهور و جالب توجه ایران آنهایی است که نقش گل و برگ نخلی و شکل ابر سبك چینی دارند. این نوع قالی که نمونه های زیادی از آن در موزه ها و مجموعه های خصوصی یافت می شوند به اشتباه به اصفهان نسبت داده می شوند در صورتیکه در حقیقت متعلق به هرات در شرق ایران است. در کارهای نقاشان هلندی و اسپانیایی اواخر قرن شانزدهم و قرن هفدهم تصاویر اینگونه قالی ها دیده می شود.(دیماند، ۱۳۳۶، ص۲۶۷)

نگاهی به طرح افشان شاه عباسی

طرح های افشان شاه عباسی با استفاده از نقشمایه های ختایی بافته می شوند و در آن کمتر نقوش اسلیمی مشاهده می شود. شاید بتوان گفت قدمت استفاده از این نوع ترکیب بندی در هنرهای تزیینی خراسان به دوره تیموریان می رسد. سردرهای ورودی مسجد گوهرشاد مشهد با استفاده از نقوش ختایی تزیین شده اند، هنرمند کاشی کار با ظرافت تمام لچکی ها را با گردشهای ختایی و گلهای برگ کنگری تزیین نموده است. این نوع ترکیب بندی در کمتر بنای شاخص هنر ایرانی_ اسلامی مشاهده شده است. می توان ترکیب بندی به کار رفته در این سردرها را آغازی برای طرح های افشان شاه عباسی در خراسان در نظر گرفت، فرشهایی که مورد توجه اغلب محققان و کارشناسان غربی بوده است. آرتور پوپ با نگاه دقیقی که به هنر ایرانی دارد این قالی ها را در جلد ششم سیری در هنر ایران اینگونه توصیف می کند: ...در سده های دهم و یازدهم هجری یک نوع بر سایر انواع تفوق داشته است، زمینه لاکی سیر که گاهی به طیف های شرابی رنگ یا سرخ یاقوتی تغییر می یابد و گهگاه صورتی فام می شود، با حاشیه ی پهن محصور شده که در نمونه های قبلی به رنگ سبز زمردی سیر و در نمونه های بعدی به رنگ سبز متمایل به آبی یا همان آبی است، زیرا که مهارت در امر در آوردن این رنگ دشوار به انحطاط می گراید. نگاره های برجسته آن عمدتاً مشتمل است بر گلهای شاه عباسی وار بزرگ که بر نیلوفر آبی، گل صدتومانی و اشکال برگ های به غایت تخیلی و بغرنج بنا شده اند که همگی منشأهای مختلف ولی کهن دارند. نوشتن تاریخچه کامل این گل های شاه عباسی وار متضمن بررسی هنر تزیینی از مصر تا چین است. این گل های عظیم که بر ساقه پیچ در پیچ قرار داده شده اند غالباً چندان ظریفند که کمابیش نامرئی اند و پایه اصلی ساختاری را تشکیل می دهند که توزیع نقش ها را بر عهده دارند اما خود آنها چنان کم جلوه شده اند که تقریباً به چشم نمی آیند. شکل آنها همان درخت کیهانی است با پیچ های متقارن در دو سوی محور مرکزی... نگاره های ابری در گروه قدیمی با چنان درکی از هنر به کار رفته است که تقریباً در هیچ نوع دیگری معادل آنها را نمی توان یافت، حتی در نقوش قالی های شمال غربی ایران...(پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷، ص ۲۷۰۹) سایر نویسندگان و پژوهشگران غربی نیز با نظراتی مشابه گفته های آرتور پوپ این گونه از طرح ها را معرفی و یا توصیف کرده اند،[۱۱] و بیشتر آنها به نام هراتی از آن یاد کرده اند، اما در طبقه بندی طرح های فرش ایرانی که توسط مرکز ملی فرش انجام گرفته به این گونه از طرح ها افشان می گویند[۱۲] و گویا مورد قبول اکثر کارشناسان و طراحان داخلی نیز قرار گرفته است. در لغت نامه دهخدا افشان به معنی پراکنده، متفرق، منتشر، ریزان و ریزنده آمده است. (دهخدا، ۱۳۷۷، مدخل افشان) افشان گری در هنر کتاب آرایی عملی است که در تزئین صفحات کتاب و اوراق خطی به کار می رود به این صورت که متن یا حاشیه یا متن و حاشیه به وسیله ذرات طلا و نقره و یا مواد الوان دیگر تزئین می شود. (ریاضی، ۱۳۷۵، ص۲۰) در فرهنگ لغت سخن افشان یکی از طرحهای قالی بافی ذکر شده که در آن اغلب برگها، گلها و حیوانات به عنوان نقوش اصلی فرش بر سطوح آن پراکنده شده است. (انوری، ۱۳۸۲، مدخل افشان) همین کلمه در گویش کرمانی تبدیل به افشون شده و به نقشی گفته می شود که دارای گل و بوته و شاخ و برگ زیاد و در هم باشد. کرمانی ها به دستبافتی که با انواع ترکیب بندی بافته می شود قالی افشون یا نقش افشون می گویند.(صرافی، ۱۳۷۵، ص ۳۶) در کتاب فرشنامه ایران آمده است که در طرح افشان گلهای ریز و درشت شاه عباسی دسته گل، شکوفه، برگ و شاخه و گاهی اسلیمی و ختایی و یا نگاره های دیگر بدون پیوستگی با هم به طور پراکنده و در فاصله های مساوی از هم و قرینه هم بر «متن» افشانده شده است.(آذرپاد، حشمتی رضوی، ۱۳۷۲، ص ۹۷) در فرهنگ جامع فرش ایران تالیف احمد دانشگر طرح افشان اینگونه تعریف شده است: برگها، گلها، پرندگان، حیوانات به عنوان نقشمایه های فرش بر کف آن افشانده می گردد. گل و برگ از نگاره های اصلی این نقش اند اگر چه به صورت جدا در زمینه فرش پراکنده اند اما همگونی و هماهنگی رنگها آنها را چون اجزای یك مجموعه زیبا جلوه گر می سازد.(دانشگر، ۱۳۷۲، ص ۳۲۷)

از مطالب بالا این طور استنباط می گردد که این طرح از تزئین نسخ خطی آمده است و طرحی است بی قاعده و بدون اصول و لازمه آن این است که هنرمند طراح تعدادی گل شاه عباسی را رنگ بندی کند و آن را بر سطح قالی متفرق یا پراکنده سازد. در صورتی که این چنین نیست و رسم این گونه از طرحها جزء سخت ترین و قانون مندترین طرحهای فرش ایرانی است. پهنه و گستره کاغذ طراحی فرش تنها با خلاقیت و هوش هنرمند طراح در به حرکت در آوردن گردش (اسپیرال) ختایی است که جان می گیرد و این گردش نیز دارای قواعد خاصی است. طراح قالی باید تمام فضای طرح را به صورت یکنواخت با انواع نقشمایه های بزرگ و کوچك ختایی و اسلیمی تزیین نماید، به طوری که تعادل و توازن بین عناصر اصلی مشاهده گردد. لازم به ذکر است نقشمایه های ختایی و اسلیمی (گل های شاه عباسی، برگهای ترکیبی، غنچه ها و اسلیمی های ابری) در اندازه های گوناگون نسبت به هم رسم می شوند و تمام آنها با گردشهای ختایی به یکدیگر متصل شده اند، حرکت با قاعده قوسهای حلزونی در جهت های مختلف باعث فضاسازی عناصر ختایی در متن قالی می شود و اسلیمی های ابری آزادانه در اطراف نقوش ختایی قرار گرفته اند. طراح فرش با توجه به قواعد طراحی و تکیه بر خلاقیت خود می تواند طرحی زیبا و اصیل خلق کند و این امر در قالی های افشان مشهد از عصر صفوی تا دوران حاضر مشهود است.[۱۳] در حال حاضر دو گونه از قالی های افشان شاه عباسی در شهر مشهد را مشاهده می کنیم که با نام افشان گل درشت (بزرگ) و ریز (کوچك) بافته می شوند.[۱۴] در پایان لازم به ذکر است که رنگ بندی اصیل طرح های افشان شاه عباسی مشهد ریشه در رنگ بندی عصر صفوی دارد، طراحان و تولیدکنندگان مشهدی به صورتهای زیر این رنگ بندی را انجام می دادند: ۱) متن قرمز لاکی(قرمز تیره) حاشیه سورمه ای(آبی تیره) یا کرم. ۲) متن سورمه ای(آبی تیره) حاشیه قرمز لاکی(قرمز تیره) یا کرم. ۳) متن کرم حاشیه سورمه ای(آبی تیره) یا قرمز لاکی(قرمز تیره)، با توجه به گرانی مواد اولیه رنگرزی در حال حاضر بافت قالی به شیوه سوم متداول تر است.

با هدف معرفی برخی از دستبافتهای شاخص عصر صفوی در کتابهای مختلفی که در زمینه فرش ایران منتشر شده است تعدادی زیادی قالی با طرح افشان شاه عباسی(هراتی) آمده است. اغلب این قالی ها در دوران صفویه و در قسمت شمال شرقی ایران بافته شده اند. برخی از این قالی ها با توجه به کیفیت طراحی و بافت احتمالاً در ناحیه دیگری از ایران تولید شده اند، ولی محققان آنها را به دلیل داشتن ویژگی های اشاره شده در ردیف قالیهای شرق ایران قرار داده اند. در زیر تعدادی از

تصویر۱- قالی افشان شاه عباسی، اواخر قرن ۱۶ اوایل قرن ۱۷م/ ۱۰ و ۱۱ هـ.ق. موزه پولادی پوزلی میلان (مأخذ تصویر: اروین گانزرودن، قالی ایران_ شاهکار هنر، ص ۹۹)

تصویر۲- قالی افشان شاه عباسی اواخر قرن ۱۰ و اوایل قرن ۱۱ هـ.ق/ قرن ۱۶ و ۱۷ م. موزه تیسن بورنمیسزا (مأخذ تصویر: ENZA (MILANESI, THE CARPET . p91

این قالیها که متعلق به قرنهای دهم و یازدهم هـ.ق./ شانزده و هفدهم میلادی هستند به اختصار معرفی می شوند:

■ ۱) قالی افشان شاه عباسی که در اواخر قرن ۱۶ و اویل قرن ۱۷ م./ ده و یازدهم هـ.ق. در خراسان بافته شده است. قالی با ابعاد۴۳۲×۲۵۸ سانتی متر در موزه پولدی پوزلی میلان[۱۵] نگهداری می شود. متن قالی به رنگ قرمز تیره و طرح آن به صورت ۱/۲ اجرا شده است. گلهای شاه عباسی برگ کنگری بسیار بزرگ و اسلیمی های ابری (ابر چینی یا ماری) در نقاط مختلف آن دیده می شود. ترکیب بندی و طراحی قالی ضعیف است. به طوری که تر اکم (انباشت) گلهای شاه عباسی بزرگ در قسمت پایین قالی بیشتر از بالای آن است. در اطراف آن سه نوار تزئینی کار شده است و حاشیه اصلی قالی با استفاده از دو گل شاه عباسی بزرگ که به طرف داخل و خارج قرار دارند تزیین شده است. (تصویر۱)

■ ۲) قالی افشان شاه عباسی که در اوایل قرن ۱۱ هـ ق./۱۶ یا ۱۷م. در خراسان بافته شده است. ابعاد قالی ۳۷۰×۱۷۸ سانتیمتر است. قالی در سازمان تیسن - بورنمیسزا [۱۶] نگهداری می شود. متن قالی به صورت ۱/۲ بر زمینه قرمز تیره طراحی و بافته است، گلهای برگ کنگری بزرگ، اسلیمی های ابری زیبا به همراه پرنده های ظریف در نقاط مختلف متن قالی به چشم می خورد. اطراف قالی سه نوار تزئینی (حاشیه) مشاهده می شود، طرح حاشیه اصلی مشابه تصویر یک اما با ظرافتهای بیشتر است، گلهای شاه عباسی برگ کنگری بسیار بزرگ با رنگ بندی روشن بر روی زمینه سبز تیره جلوه ای خاص یافته اند، پرنده هایی که در اطراف گلها قرار گرفته اند این زیبایی را دو چندان کرده است. (تصویر۲)

■ ۳) قالی افشان جانوری در قرن ۱۶ م./ ده هـ ق. در خراسان بافته شده است. و در موزه وین[۱۷] نگهداری می‌شود. ابعاد این قالی ۷۲۰×۳۲۰ سانتی متر ذکر شده است. از این قالی دو نمونه بافته شده است که یکی در موزه متروپولیتن نیویورک و دیگری در موزه وین نگهداری می گردد.[۱۸] ابیاتی که در حاشیه باریک داخلی آمده قالی را به مرغزار، آسمان، گلها، شکوفه و جواهر تشبیه کرده است، همچنین اشعاری در مدح شاه آمده که بر اساس نظر محققان در وصف شاه طهماسب بوده است و به احتمال این قالی ها را برای او بافته بودند. امروزه این قالی ها به نام قالی امپراطور شناخته می شوند. علت نامگذاری آن هم به این دلیل بوده است که پطر کبیر(امپراطور روسیه) به هنگام دیدار با لئوپلد اول امپراطور اتریش، آنها را به او هدیه داده بود (اتینگهاوزن، یارشاطر، ۱۳۷۹، ص ۲۰۵) در کتاب درباره هنرهای ایران در مورد این قالی آمده است که: در حاشیه باریک داخلی قالی معروف به «امپراطور» ابیاتی در مدح شاه ضبط گردیده اما معلوم نیست کدام شاه است که ممدوح واقع شده. دانشور آمریکایی م. س. دایموند معتقد بود که ابیات در مدح شاه تهماسب و مجموعه قالیهای تقدیمی به پیشگاه وی بوده است. در واقع برادر شاه تهماسب به نام بهرام میرزا در اوایل سده دهم چند سالی والی هرات بود. ولی در سنه ۹۵۶ وفات یافت و بر خبرگان آشکار است که شیوه طراحی نقشمایه های قالی دلالت بر اجرای کار در چنان تاریخ پیشینی نمی کند. (فریه، ۱۳۷۴، ص ۱۲۸)

متن قالی به صورت ۱/۴ طراحی و به رنگ قرمز لاکی بافته شده است. گلهای شاه عباسی برگ کنگری به همراه نقوش حیواناتی مانند شیر، ببر، گوزن و انواع پرندگان و همچنین نقش گرفت و گیر عناصر اصلی در تزیین متن قالی هستند. اسلیمی های ابری زیبا و گلهای شاه عباسی ظریف فضای بین عناصر اصلی را پر کرده اند. ظرافت طراح قالی را می توان در نقش زیبای گرفت و گیر و همچنین اژدهایی که بر یك گل شاه عباسی برگ کنگری نقش شده است، مشاهده نمود. در نگاه اول طراحی و ترکیب بندی این قالی یادآور آثار سلطان محمد (نگارگر ایرانی مکتب تبریز دوم) است و می توان گفت این قالی بر بلندای هنر قالی بافی ایران و در ردیف قالیهای شاخص ایرانی مانند شیخ صفی، چلسی، شکارگاه و... قرار دارد. طراحی و بافت این قالی به دست هنرمندان خراسانی بسیار دور از ذهن است و احتمال اینکه در کارگاه بزرگ و توسط طراحان ماهر و بافندگان چیره دست خلق شده باشد بسیار زیاد است و در آن دوران خراسان شرایط و توان تولید چنین دستبافتی را نداشته و هیچ هنرمند و طراح خراسانی پس از آن نیز نتوانسته حتی یك مورد دیگر مانند آن را تکرار و یا اجرا کند. در اطراف قالی سه نوار تزئینی(حاشیه) مشاهده می شود. حاشیه اصلی این قالی به رنگ سبز تیره بافته شده است و بر خلاف حاشیه های رایج در خراسان، با اسلیمی های ابری و گل های ختایی ظریف تزئین شده است. در حاشیه فرعی دوم قالی کتیبه هایی به خط نستعلیق در قابهای مستطیل شکل (قلمدانی یا بازوبندی) مشاهده می شود. این نوع حاشیه در فرشهایی که در شمال غرب ایران بافته می گردد بیشتر مشاهده می شود.(تصویر۳)

■ ۴) قالی افشان شاه عباسی گلابتون دار که در اواسط قرن ۱۶م./ ۱۰ هـ ق. در ایالت خراسان و به احتمال بسیار در شهر مشهد بافته شده است. اروین گانز رودن در کتاب قالی ایران_ شاهکار هنر

تصویر۳-قسمتی از قالی افشان شاه عباسی جانوری (قالی امپراطور) قرن ۱۰ هـ ق./۱۶ م. موزه هنر و صنعت وین (مأخذ تصویر: JON THOMPSON, CARPRT FROM THE TENTS , COTTAGES AND WORKSHOPS OF ASIA ,P150.)

در مـورد محـل بافـت ایـن قالی چنیـن می نویسـد: نظـر به فهرسـت قدیمی مـوزه، برای حرم و به دسـتور شـاه عبـاس کبیـر بافتـه شـده و نمونـه بارزی اسـت بـر وجـود کارگاههـای فـرش بافی در شـهر مشـهد از سـالهای ۲۰۵۹ شاهنشـاهی. در ضمـن فرضیه بسـتگی قالیهـای زیبا بـه مراکز دیگر قالـی بافی ایـران را مورد تجدیدنظـر قـرار می دهـد. (اروین گانـزرودن، ص۸۲) آرتور آپم پوپ در جلد ششـم سـیری در هنر ایران نظری برخـلاف گفته بـالا دارد. او معتقد اسـت ایـن قالی در کارگاه هـای هـرات بافته شـده و هدیه شـاه عباس به آسـتان قدس رضوی بوده اسـت. (پـوپ، آکرمن، ۱۳۸۷، ص ۲۷۱۵) سیسـیل ادواردز همانند اروین گانـزرودن نظـری متفـاوت با آرتور پـوپ دارد. او با بررسـی دقیق تـر و گفتگو بـا خادمان آسـتان قدس رضـوی در کتاب قالـی ایـران در مـورد ایـن فـرش چنیـن می نویسـد: در مـورد یك تخته قالی نفیس قرن شـانزدهم متعلق به آسـتان قدس رضوی که گفته می شـود در شـهر مشـهد بافته شـده است پس از تحقیق از خزانه دار آسـتانه دربـاره صحـت این مطلب و ایـن که آیا مدارك مسـتندی که موید این فرضیه باشـد وجـود دارد یا نه؟ وی اظهار داشت فهرسـتی در اختیار آستان قدس رضوی اسـت که در حدود بیست و پنـج سـال قبل تهیه گردیـده و در آن ذکر شـده که قالی مزبور به دستور شاه عباس در شـهر مشـهد برای آستانه تهیه گردیده اسـت. وی افزود ایـن اظهارات متکـی بـه روایـات و احادیث اسـت و کارشناسـان نیـز آن را تأیید کـرده اند... (سیسیل ادواردز، ۱۳۶۸، ص ۱۸۲ و ۱۸۳)

این قالی زیبا و نفیس در ابعاد ۵۵۵×۳۵۵ سـانتی متر بافته شده است. متن قالی به صورت ۱/۲ طراحی شده و رنگ آن قرمز تیره اسـت. گل های شـاه عباسـی برگ کنگری بسـیار بزرگ، اسلیمی های ابری و همچنیـن الیاف فلزی بـه کار رفته در بافت آن از شاخصهای این فرش هستند، یکی از عواملی که سـبب شده تا قالی از نفاست بالایی برخوردار شود استفاده از نخ گلابتون[۱۹] برای بافت قسمت های از قالی اسـت. آرتور پوپ معتقد است. باب شدن قالی هایی زربفت و سیم بفت در ایران سـبب تولید این گونه از فرشها در خراسان شده است و این شیوه بافت باعث شـده تا حـدی از کیفیت قالیهای افشـان بکاهـد، زیرا بـرای آن که از نخ های زر و سـیم به بهترین وجه اسـتفاده شود ساقه ها می بایست بسیار ضخیم گرفته شوند. با وجود ایراد ذکر شده او معتقد است طلا و نقره به کار رفته در این قالی ها تضاد دلنشینی در مقابل طیف های آتشـی و یاقوتی در فرش های گرانبها و ظریف ایجاد می کند و بهترین نوع این قالی های زربفت از نظـر جلال و شـکوه با فرش های لهسـتانی(پولونزی) رقابـت مـی کند.(پـوپ، آکرمـن، ۱۳۸۷، ص ۲۷۱۵)

در اطـراف قالـی سـه نوار تزئینی(حاشـیه) مشـاهده می شـود، نـوع ترکیب بنـدی بـه کار رفته در حاشـیه اصلـی ایـن قالـی را حاشـیه هراتـی[۲۰] مـی نامنـد. مـتن این حاشـیه بـا گلهای بسـیار بزرگ بـر روی زمینه آبـی تیره تزیین شـده اسـت. مـی توان گفـت ترکیب بنـدی به کار رفته در حاشـیه ایـن قالـی، الگویی برای فرشـهای پس از خود در شـهر مشهد اسـت. (تصویر۴)

■ ۵) قالی افشـان شاه عباسـی متعلق به قرن ۱۷ م./۱۱ هـ ق، که در ابعاد ۲۴۲×۲۰۷ سـانتیمتر بافته شده است،

تصویر۴. قالی افشان شاه عباسی گلابتون دار، اواسط قرن ۱۶م/۱۰ هـ ق. موزه آستان قدس رضوی (ماخذ تصویر: اروین گانزرودن، همان، ص ۸۳)

این دسـتبافت هم اکنون در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن نگهداری می شـود. ترکیب بندی خـوب طرح و رنگ در این دسـتبافت باعـث خلق یکـی از زیباترین طرح های افشان شـاه عباسی در ایالت خراسـان شده است. طرح افشـان به صورت ۱/۲ اجرا شده، گلهای شاه عباسی برگ کنگری، پرنده ها و اسـلیمی های ابری جلوه درخشـانی به متن قرمز لاکی این دسـتبافت داده اسـت. در اطراف قالی سـه نوار تزئینی(حاشـیه) مشـاهده می شود رنگ حاشـیه اصلی آبی تیره(سـورمه ای) است و ترکیب بندی هراتی بر حاشـیه این قالی اجرا شـده اسـت. (تصویر۵)

■ ۶) قالی افشـان شاه عباسی _ اسـلیمی که در اواسط قرن ۱۶م./۱۰ هـ ق. احتمالا در ایالت خراسان بافته شده اسـت. این دسـتبافت در ابعاد ۴۵۵×۲۸۵ سـانتی متر در مجموعه سـانگیورگی[۲۱] نگهداری می شـود. متن قالی قرمـز تیره اسـت و ترکیب اسـلیمی و ختایـی در آن به صورت ۱/۲ اجرا شـده است. به نسبت دیگر آثار بررسی شـده، گلهای شاه عباسـی در این دسـتبافت از ظرافت بیشـتری برخـوردار اسـت. یکـی از نکات شـاخص این قالی اسـتفاده از اسـلیمی دهن اژدری در متن به همراه گردش شـاخه ختایی اسـت. گلهای کوچك شـاه عباسی سـبب شده تا نقوش اسلیمی بیشـتر به چشم بیایند. این دسـتبافت تنها نمونه موجـود از آثار صفویان اسـت که با اسـتفاده از نقوش اسـلیمی و ختایـی، طراحی و بافته شـده اسـت. در اطراف قالی سـه نوار تزئینی(حاشـیه) مشاهده می شـود و حاشیه اصلی مزین به ترکیب بندی هراتی اسـت. گلهای شاه عباسـی برگ کنگری به همراه پرندگان این قسـمت از قالی را تزیین کرده اند.(تصویر۶)

■ ۷) قالی افشان شاه عباسی که در اواخر قرن ۱۶م./ ۱۰ هـ ق. در ایالت خراسان بافته شده است. ابعاد این قالی ۷۲۲×۳۱۱ سـانتی متر و در مجموعه لووی[۲۲] نگهداری می شـود. طرح این قالی به صورت ۱/۲ بر روی متن قرمز روشن(صورتی) اجرا شده اسـت، تنها نکته جالب توجه این قالی رنگ زمینه آن اسـت، زیرا اکثر قالی های اصیل مشـهدی به رنگ قرمز تیره(لاکی) بافته می شوند رنگ

تصویر۵. قالی افشان شاه عباسی، قرن ۱۷ م/ ۱۱ هـ ق. موزه ویکتوریا و آلبرت لندن (ماخذ تصویر: همان، ص ۱۲۵)

قرمز روشــن بیشــتر به عنوان یك رنگ فرعی در قالی های مشهد یا خراســان مورد استفاده قرار مــی گیرد اما در این دســتبافت بــه عنوان رنگ اصلی به کار رفته است. گلهای بزرگ شاه عباسی بــرگ کنگری به همراه اســلیمی هــای ابری در فضای متن طرح و اجرا شــده اســت. در اطراف قالی سه نوار تزئینی(حاشیه) مشاهده می شود. حاشــیه اصلی به رنگ آبی تیره و با طرح هراتی بافته شده است. (تصویر۷)

نتیجه گیری:

با مشــاهده تصاویر بالا می تــوان گفت هنر قالی بافی خراســان عصر صفــوی در تولیــد قالی های افشــان شاه عباسی متجلی شــده است. با توجه بــه چند قالی بررســی شــده در ایــن مقاله که متعلق به این دوران اســت مــی توان ویژگیهای قالی های خراســان را به صــورت زیر بیان کرد؛ شاخص هایی که با کمترین تغییر در شیوه ترکیب بندی نقــوش و یا رنگ بندی پس از گذشــت ۴۰۰ سال همچنان در بافت قالی مشهد به کار می روند: اکثر قالی ها دارای سه نوار تزئینی(حاشیه) هستند و با توجه به برخی طرح های متفاوت که در حاشــیه اصلــی به کار مــی رود می توان گفت که حاشــیه اصلی(پهن یا بزرگ) در اکثر قالی ها مزین به طرح هراتی اســت. در طراحی و ترکیب بندی متن قالی ها گلهای شــاه عباســی برگ کنگری نقش اصلی را بر عهده دارند و اســلیمی ابری(ابر چینی یا ماری) از دیگر عناصر اصلی قالی های افشان شاه عباسی هستند. ترکیب بندی کلی نقوش ختایی در متن قالی بیشتر به صورت۱/۲ و تعداد کمی با طرح۱/۴ طراحی شده اند. قالی با طرح حیوانات و یا گرفت و گیر کمتر در این ناحیه بافته می شــود. (برخی از فرشهای افشان جانوری که منتسب به این ناحیه شده اند را بــه علت کیفیت بالای طراحی و یا بافت آنها، می توان رد نمود). رنگ بندی حاشیه اصلی(بزرگ) در بیشتر قالی ها آبی تیره و گاهی سبز تیره است. رنگ متن اغلب قالی هــای عصر صفوی قرمز تیره بوده اســت و تنها یك مورد قرمز روشــن(صورتی) مشاهده می شود. قالی ها اغلب در ابعاد بزرگ بافته می شــوند که نشــان می دهد قالی ها در کارگاه های شهری یا حکومتی بافته شده اند. وجود قالیهای بزرگ پارچه شــاید دلیل بافت آنهــا برای مکانهای مذهبــی (به خصوص حــرم مطهر رضوی) باشــد.

تصویر۶.قالی افشان اسلیمی و شاه عباسی، نیمه قرن ۱۰/۱۶م. ق. مجموعه سانگیورگی (مأخذ تصویر: ARTHUR UPHAM POPE, A SURVEY OF PERSIAN ART (Vol. XII), p1179)

تصویر۷.قالی افشان شاه عباسی قرن ۱۰/۱۶م. ق. مجموعه لوری (مأخذ تصویر: Ibid, p1180)

پی نوشتها:

۱_ Florencio del nino jesus

۲_ Tavernier

۳_ Chardin

۴_ R. Sherley

۵- طرح افشان شاه عباسی از طرح های اصیل استان خراسان به ویژه شهر مشهد است. می توان این نوع ترکیب بندی را در دستبافتهای اصیلی که در دورانهای صفوی، قاجار، پهلوی و جمهوری اسلامی در شهر مشهد تولید و اکنون در گنجینه فرش آستان قدس رضوی نگهداری یا مورد استفاده قرار می گیرند مشاهده نمود. لازم به ذکر است در حال حاضر حجم عمده ای از تولیدات شرکت فرش آستان قدس رضوی با این نوع ترکیب بندی طراحی و تولید می گردد.

۶_ آرتر پوپ معتقد است که مرکز قالی بافی در عصر صفوی شهر هرات بوده است و حکومت جدید با افزایش ثروت در کشور، تعداد کثیری کارگاه فرشبافی در شهرهای مختلف ایران از جمله هرات ایجاد کرده است. (پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷، ص ۲۷۱۳)

۷_ Pedro Texieria

۸_ Olearius

۹_ Hellatain – Gottorp

۱۰_ در کتاب تاریخ ایران دوره صفویان آمده است که تصاویر قالیهای ایرانی قرن هفدهم در نقاشیهای هلندی تا حدودی از قالیهای متأخر و نمونه هایی از گروه قالیهای هراتی است.(دانشگاه کمبریج، ۱۳۸۰، ص ۳۷۶) همچنین کریستین پرایس در کتاب تاریخ هنر اسلامی به نقشهای پرگل و بته هراتی در نقاشی اسپانیایی و هلندی سده های شانزدهم و هفدهم م./ دهم و یازدهم هـ ق. اشاره کرده است.(پرایس، ۱۳۶۴، ص ۱۵۷)

۱۱_ برای مطالعه بیشتر رک: سیسل ادواردز، قالی ایران، ص ۱۸۷. همچنین: دانشگاه کمبریج، تاریخ ایران در دوره صفویان، صص ۳۸۵ و ۳۸۶.

۱۲_ برای مطالعه بیشتر رک: تورج ژوله، پژوهشی در فرش ایران، ص ۲۱.

۱۳_ طرح افشان انواع مختلفی دارد که عبارتند از: ۱-افشان شاه عباسی (ختایی) ۲- افشان اسلیمی ۳-افشان ترنج دار ۴-افشان دسته گل ۵-افشان بندی ۶-افشان جانوری.

۱۴- گویا طرح های افشان با گلهای ظریف و کوچک(ریز) توسط کارگاه عبدالمحمد عموماغلی در اواخر قاجار و اوایل پهلوی ابداع می شود، یکی از نمونه های بسیار زیبا و شاخص این نوع ترکیب بندی که از تولیدات کارگاه عموماغلی است در حال حاضر در گنجینه فرش آستان قدس رضوی نگهداری می شود و در معرض دید عموم مردم قرار دارد.

۱۵_ Poldi pezzli- Milan

۱۶_ Thysse – Bornemisza foundation.

۱۷_ Vienna , osterreichis –Ches museum.

۱۸_ در پانوشتهای کتاب سیری در هنر ایران آمده است که یک لنگه از قالی امپراطور ابتدا در اختیار مجموعه خانم راکفلر مک کورمیک بوده است ولی اکنون متعلق به موزه متروپلیتن نیویورک است و لنگه دیگر جزء قالی هایی بوده که پطر کبیر به امپراطور اتریش لئوپولد اول هدیه کرده و اکنون در موزه هنرهای صناعی وین نگهداری می گردد.[پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷، ص ۲۸۴۰]

۱۹_ گلابتون نخی است که در زری بافی و نقره کوبی به کار می رود، مغز آن ابریشم است و برگرد آن رشته های نازکی از نقره آمیخته با طلا می پیچند معمولاً مقدار طلای این رشته دو تا سه در صد است اما در بعضی از زری های عصر صفویه تا پنجاه درصد طلا نیز به کار رفته است.

۲۰_ این نوع حاشیه را هراتی نام نهاده اند و از دوره صفویه و شاید قبل تر در قالیهای شرق ایران دیده می شود. این طرح هنوز نیز مورد استفاده قرار می گیرد. گلهای شاه عباسی برگی و اسلیمی ابری و برگهای شعله سان، عناصر اصلی این طرح هستند که در بعضی از نمونه ها اسلیمی ابری و برگهای شعله سان حذف و عناصر دیگر جایگزین آن می شوند. ترکیب بندی گلها در این حاشیه به این صورت است که جهت یکی از گلها به داخل و دیگری به خارج است و در بین این دو یک گل شاه عباسی به صورت مایل قرار گرفته است.

۲۱_ sangiorgi.

۲۲_ Loewi.

منابع و ماخذ:

۱- آبادی باویل، محمد، ۱۳۵۸، ظرایف و طرایف یا مضاف ومنصوبهای شهر های اسلامی و پیرامون، انجمن استادان زبان و ادبیات، تبریز.

۲- آذرپاد، حسن، حشمتی رضوی، فضل ا... ،۱۳۷۲، فرشنامه ایران، موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.

۳-آرتر پوپ، فیلیس آکرمن، ۱۳۸۷، سیری در هنر ایران(از دوران پیش از تاریخ تا امروز- جلد ششم)، مترجمان نجف دریابندری و دیگران، علمی و فرهنگی، تهران.

۴- اتینگهاوزن، ریچارد، یارشاطر، احسان، ۱۳۷۹، اوجهای درخشان هنر ایران، مترجم هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، آگاه، تهران.

۵- ادواردز، سیسل، ۱۳۶۸، قالی ایران، مترجم مهین دخت صبا، فرهنگسرا،تهران.

۶- ا... وردیان طوسی، حسن ،۱۳۷۱، سفر به خراسان، کتابکده، مشهد.

۷- انوری، حسن،۱۳۸۲، فرهنگ فشرده سخن، سخن، تهران.

۸- پرایس، کریستین، ۱۳۶۴، تاریخ هنر اسلامی، مترجم مسعود رجب نیا، علمی و فرهنگی، تهران.

۹- دانشگاه کمبریج، ۱۳۸۰، تاریخ ایران در دوره صفویان، مترجم یعقوب آژند، تهران، جامی، تهران.

۱۰- دانشگر، احمد، ۱۳۷۲، فرهنگ جامع فرش ایران، دی، تهران.

۱۱- دهخدا، علی اکبر،۱۳۷۲، لغت نامه، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.

۱۲- دیماند، موریس اسون، ۱۳۳۶، راهنمای صنایع اسلامی، ترجم عبدا.. فریار، بنگاه نشر و ترجمه کتاب، تهران.

۱۳-ریاضی، محمد رضا،۱۳۷۵، فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران، دانشگاه الزهرا ، ۱۳۷۵، تهران

۱۴-ژوله، تورج، ۱۳۷۵، برگی از قالی خراسان، شرکت سهامی فرش ایران، تهران.

۱۵-صرافی، محمود، ۱۳۷۵، فرهنگ گویش کرمانی، سروش، تهران.

۱۶-فریه، ر.دبلیو، ۱۳۷۴، درباره هنرهای ایران، مترجم پرویز مرزبان، فرزان، تهران.

۱۷-گانزرودن، اروین، قالی ایران_شاهکار هنر، اتکا، بی جا.

۱۸-یار شاطر، احسان، ۱۳۸۳، تاریخ و هنر فرش بافی در ایران، مترجم ر. لعلی خمسه، نیلوفر، تهران.

۱۹- A SURVEY OF PERSIAN ,۱۹۷۷, ARTHR UPHAM POP ART (Vol XII), SOROSH PRESS , TEHRAN.

۲۰- THE CARPET, I .B TAURIS, , ۱۹۹۹, , MILANESI, ENZA LONDON.

۲۱- CARPRT FROM THE ,۱۹۹۳,THOMPSON , JON TENTS, COTTAGES AND WORKSHOPS OF ASIA, , LONDON.

کتیبه آیه‌الکرسی علیرضا عبّاسی در موزه آستان قدس رضوی

بهزاد نعمتی

در دوره صفوی و به ویژه در دوره شاه عبّاس اوّل، حرم امام رضا (علیه السلام) مرکز توجّه حکومت بود. عبّاس اوّل (حکومت ۹۹۶-۱۰۳۸ ق.) کارهای فراوانی برای آبادانی حرم انجام داد. در جریان این فعّالیت‌ها هنرمندان بزرگی عهده دار برخی امور بودند. از جمله علیرضا عبّاسی خوشنویس نامدار که در حرم، کتیبه هایی از او باقی مانده است. یکی از کارهای بسیار نفیس و منحصر به فرد او، چند لوح کتیبه طلای آیه‌الکرسی به خطّ اوست که به همراه کتیبه های زرّین دیگر، روی صندوق چوبی مزار امام (علیه السلام) قرار داشته است. این کتیبه ها از نظر هنرهای خطّاطی و فلزکاری نمونه های بسیار ارزشمندی محسوب می‌شود. اثر مذکور در دوره پهلوی به بانك مرکزی انتقال یافت و سپس مجدّداً به آستان قدس رضوی بازگردانده شدند. اکنون این کتیبه ها در موزه مرکزی آستان قدس رضوی قرار دارد.
مقاله حاضر به معرفی کتیبه های مذکور می پردازد.

یکی از نفایس موجود در گنجینه آستان قدس رضوی و خزانه آن، مجموع شش لوحه طلایی حاوی کتیبه قرآنی آیه‌الکرسی، به خطّ ثلث علیرضا عبّاسی و عملِ دستِ مست‌علی زرگر است.

آیه‌الکرسی آیه ۲۵۵ و به روایت برخی مفسران آیات ۲۵۵ تا ۲۵۷ سوره بقره، دومین سوره قرآن مجید است. در قرآن تنها یک مورد از کرسی خداوند سخن به میان آمده و آن همین آیه است: «وسع کرسیه السموات والارض» / کرسی او به پهنای آسمان ها و زمین است. اشتهار این آیه به دلیل همین عبارت است. این آیه در زمان پیامبر اکرم(صل الله علیه و آله و سلم) نیز به همین نام معروف بوده است. پیامبر (صل الله علیه و آله و سلم) فرمود باعظمت‌ترین آیات قرآن آیه‌الکرسی است. سرور سخن ها قرآن است و سرور قرآن سوره بقره است و سرور سوره بقره آیه‌الکرسی است. این آیه در میان مسلمانان همیشه مورد توجّه و تعظیم خاصی بوده و علّت آن است که همه معارف و تعالیم اسلام بر اساس توحید استوار است و در آیه‌الکرسی توحید به جامع ترین شکل و در نهایت ایجاز و اختصار بیان شده است. در این آیه هم ذات خداوند توصیف شده و هم صفات و افعال او. از مفاهیم متعدّد این آیه دو مفهوم قیّوم و کرسی بیش از هر مفهوم دیگر توجه و ژرف‌نگری متفکّران مسلمان را برانگیخته است و عارفان و فیلسوفان و مفسران برای توضیح این مفاهیم، مباحث مشروحی آورده اند. یکی از سنّت‌های رایج در میان مسلمانان این است که به هنگام ترک منزل یا در آستانه سفر و موارد مشابه آن، برای مصون ماندن جان و مالشان از خطرات احتمالی، آیه‌الکرسی می‌خوانند و از خدا می‌خواهند که آنان را از حوادث بد محفوظ بدارد. علّت این امر آن است که در آیه‌الکرسی آمده که غنودگی و خواب با ساحت خداوند راه ندارد و او آسمان ها و زمین و همه موجودات را حفظ می‌کند. خواننده این آیه از خدا می‌خواهد که این حفظ عمومی را شامل وی نیز بگرداند (مجتهد شبستری، ۲۷۷). با توجّه به این مطلب، استفاده از این عبارت قرآنی برای صندوق مرقد مطهّر حضرت رضا(علیه السلام)، به ویژه پس از گرفتاری عظیم و خرابی حمله ازبک ها در اواخر سده دهم هجری قمری، بهتر درک می‌گردد.

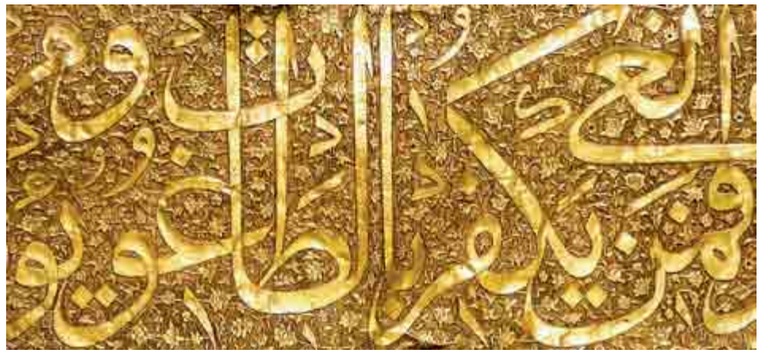
الواح آیه‌الکرسی بخشی از کتیبه های نصب شده بر صندوق چوبی مرقد امام رضا(علیه السلام) بوده است. الواح دیگر شامل کتیبه‌های فارسی و عربی به خطّ ثلث و نستعلیق است. شاه عبّاس اوّل صفوی بعد از بازپسگیری مشهد از ازبکهای مهاجم در آخر سده دهم هجری، در طیّ چند سفر به این شهر تلاش کرد تا خرابیهای مهاجمان را بازسازی کرده، حرم مطهّر را آباد کند (سیّدی، ۱۶۶ و ۱۷۲).

نصب صندوق چوبی بر مزار حضرت در سال ۱۰۲۲ ق. یکی از کارهای مهم شاه در این سفرها بود. این صندوق از چوب فُوفِل ساخته و کتیبه‌های طلا بر گرد آن نصب شد. (نقدی، ۱۱۶ نقل از اعتمادالسلطنه) اینکه تاریخ خطّاطی و فلزکاری اثر با نصب صندوق یازده سال فاصله دارد، احتمالاً مربوط به ساخت صندوق و تغییرات احتمالی در روضه منوّره حضرت است.

مطابق کتیبه فارسی، با دستور شاه، الواح زرّین تدارک دیده و بر روی صندوق نصب شد. طلاکاری صندوق یک بار دیگر و در زمان شاه تهماسب نیز انجام شده بود. مطابق امضای موجود در اثر، متن کتیبه های طلا را خوشنویس بزرگ دوران صفوی علیرضا عبّاسی نوشت و استاد مست علی زرگر، آن را بر ورقه های طلای خالص حکّاکی کرد (پیمایش؛ صمدی ۱۷) زرگری از هنرهای مورد علاقه شاهان صفوی بود که در این عصر، برای شکوه بخشی بیشتر به بناها و مزارات مذهبی رواج بیشتری یافت. (فتحی، ۱۴۴)

در طیّ سه سده بعد که بر روی صندوق چوبی چند ضریح نصب شد، کتیبه های طلا همچنان بر روی صندوق باقی بود (ملا هاشم خراسانی، ۶۴۰) و در نهایت در ۱۳۱۱ش. در زمان نیابت تولیت محمّدولی خان اسدی در دوره پهلوی اوّل، صندوق چوبی که پوسیده شده بود برچیده و کتیبه ها و سایر طلاهای نصب شده بر آن جدا گردید (احتشام کاویانیان، ۳۷). بیشتر کتیبه ها شکسته و آسیب دیده بود. امّا تلاش شد تا به ترتیب موجود حفظ شود؛ ولی باقی طلاها ذوب و به شمش تبدیل شد. این طلاها مدّتی در ضریح مقدّس نگهداری می‌شد تا در دوره نیابت تولیت فتح‌الله پاکروان در سال ۱۳۱۶ش. به بانک

قرینه‌سازی، موازنهٔ حروف و استفاده از حروف کشیده



ملّی داده شـد. دو سال بعد به جای آنها، املاکی در درگز برای آسـتان قدس رضوی خریداری گردیـد. (همو، ۳۸ و ۳۹؛ مؤتمـن ۹۳ و ۹۴؛ عطاردی ۷۰). پس از روی کار آمدن پهلوی دوم، با مجوّز مجلس شـورای ملّی، طلاها و کتیبه های مذکـور در سـال ۱۳۲۵ش. دوباره به آسـتان قدس رضوی بازگردانده شـد و ۲/۳۱۴/۷۳۹ ریال وجه آن توسّط پهلوی دوم به بانک پرداخت گردید (عطاردی، ۷۲؛ سازمان کتابخانه ها... سند ۵۳۲۰۶) .

اکنـون بخشـی از ایـن کتیبـه ها شـامل کتیبـه قرآنی آیهالکرسی و اشعار فارسی در گنجینه آستان قدس رضوی به چشم می‌خورد و در شمار نفایس بسیار ممتاز موزه به شـمار می رود؛ صلوات خاصّه هم در خزانه آستان قدس رضوی نگهداری می شود.

کتیبه های ثلث قرآنی موجود در موزه شـامل شش لوحه آیهالکرسـی بـه ابعـاد ۱۳۳×۱۹/۵ می باشـد. برخی از ایـن کتیبه ها افتادگی های جزیـی دارد. تاریخ و امضای کتیبه‌ها در میان الواح نسـتعلیق قرار گرفته است که در دو لوح جداگانه آمده:

«امر بصناعه هذا المرقد الاشـــــرف الاقدس تراب اقدام زوار هذا الحرم عباسی الحسینی»

در دو سـوی این کتیبه، امضای خوشـنویس آمده: «کتبه العبد المذنب» ، «علیرضا عباسی ۱۰۱۱».

نـام هنرمند زرگر این اثر در یـک لوحه کوچک ۵ ضلعی آمده است:

«عمل کلب رضا مست‌علی سنه ۱۰۱۲» (پیمایش).

کتیبه امضای مست‌علی زرگر: «عمل کلب رضا مست‌علی ۱۰۱۲»

نگارش خـط و قلمزنی روی فلز، هردو، در این اثر بسـیار ماهرانه انجام شده است. نحوه اجرای اثر به این شکل بوده که ابتدا متن کتیبه ها توّسـط خطّاط بر روی کاغذ نگاشته و سپس، زرگر توسّط فنّ گرده برداشتن (طباطبایی، ۲۶۹) با گرده لاجورد، آن را بر روی ورقه طلای پهن شده روی قالبِ حاوی قیر و خاکسـتر منتقل کرده است. در مرحله بعد، با استفاده از مجموعه متنوّعی از ده ها قلم، حکّاکی انجام و با فرو کوبیدن زمینه اثر، برجسـته‌کاری خطوط انجام شده است. (طباطبایی، ۲۹؛ شیخزاده؛ ظهوریان)

گل و بته‌های زمینه

بـر زمینه لوح، تزئینات برجسـته متنوعـی از نقش های اسـلیمی و گیاهی گل و بُتّه ایجاد شده است. کتیبه ها با نوار نازکی قاب بندی شـده اند و بـر روی نوارِ قاب، گُل میخ های طلاییِ بسیار ظریف، کتیبه ها را به زمینه چوبی متصـل می کرده اند که بعضی از ایـن گُل میخ ها هنوز باقیمانـده اسـت. در لوح های فارسـی، چون هر مصرع داخل یک لوحه اسـت، قاب بندی هر لوحه در چهار طرف کامل می باشـد؛ اما در برخی کتیبه‌های قرآنی، ضلع چپ قاب به علت ادامه یافتن عبارت، بسته نمی شود. (پیمایش)

همانند دیگر آثار علیرضا عبّاسـی، کرسی‌بندی خطوط با اسـتادی هرچه تمام تر و با ملاحظه تناسب کشیدگی ها و خلوت و جلوت خوشنویسـی انجام شده، خط قوّت تمام دارد. (پیمایـش) در این اثر کاتب بـه ترکیبی فوق‌العاده رسیده است. همچون نمونه‌های درخشان دیگر هنرمند در خلق آثار خوشنویسی، ترکیب‌های خلاقانه و هنرمندانه به بدایـع نگاری های متقارن بر اسـاس «اعتدال موافق» در منظر خطوط منجر شده است.

قرینه سـازی کلمه «الله» در شروع کتیبه و حروف «لا» و «الّا» در عبارت بعدی (هراتی، ۱۳۱) حسـن تشـکیل، حسـن مجاورت، قرینه سـازی و موازنـه ماهرانه حروف مقـوّس (دوردار) ـ که در این اثر به کرّات رعایت شـده ـ

همه در حدّ اعلا دیده می شـود (هراتی، ۱۳۴؛ پیمایش) کرسـی‌بندی‌های متفاوت در سطر شـامل کرسی فوقانی، میانـی و ذیـل؛ ترکیب‌بنـدی متفاوت خلـوت و جلوت، فضاسـازی موزون با استفاده از حروف و حرکات و انواع تکنیکهای خوشنویسـی، به کار پیچیدگی و زیبایی خاصی بخشیده است (هراتی، ۱۳۸ و ۱۵۴؛ پیمایش) این ظرافتها، به شـکل کلّی کار که بـه دلیل اجرا بـر روی فلز شرایط خاصی دارد، قوّت و اسـتواری بیشـتری داده اسـت و از طرف دیگر، اسـتادی قلمزن در انتقال ظرایفِ حرکت قلم بر روی کاغذ، به سطح فلز، به خط جان داده است. علاوه بر آن، نقوش پیچیده شده میان کلمات، حرکت و ظرافت بیشـتری به کار بخشـیده و در مجموع، ایـن ترفندها و هنرمنـدی ها، لطافت نرمی خاصِ کارهای خلق شـده بر روی کاغذ را، به یک کتیبه فلزی بخشیده است.

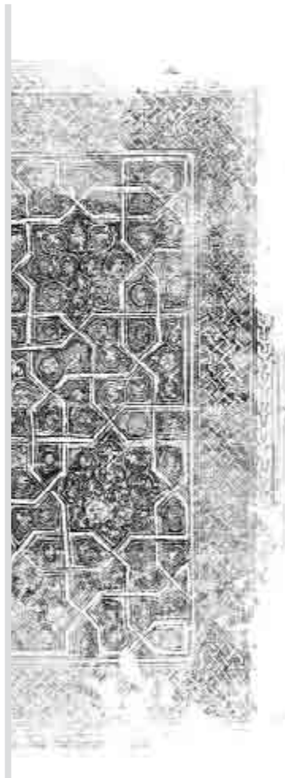
منابع:

آستان قدس رضوی، آستان قدس دیروز و امروز، مشهد، ۱۳۵۶ش.؛ احتشام کاویانیان، محمّد، شمس‌الشّموس یا تاریخ آستان قدس، مشهد، ۱۳۵۴ش.؛ خراسانی، ملّا محمّد هاشم، منتخب‌التّواریخ، تصحیح ابوالحسن شعرانی، کتابفروشی اسلامیّه، تهران، ۱۳۸۲ق.؛ سازمان کتابخانه ها، موزه ها و مرکز اسناد آستان قدس رضوی، سند شماره ۵۳۲۰۶؛ سیّدی، مهدی، تاریخ شهر مشهد، جامی، تهران، ۱۳۷۸ش.؛ شیخزاده، امیر، مصاحبه، ۱۴ شهریور ماه ۱۳۸۸ش.، ظهوری، رسـول، مصاحبه، ۱۲ شهریور ماه ۱۳۸۸ش.، عطاردی، عزیزالله، تاریخ آسـتان قـدس رضوی، عطارد، تهـران ۱۳۷۱ ش.؛ فتحی، کـوروش، «هنر زرگری در ایـران»، نامه تاریخ پژوهان، س ۶ ش ۲۳ ،پاییز ۱۳۸۹؛ مجتهد شبستری، محمّد، «آیه‌الکرسی»، دایره‌المعارف بزرگ اسلامی ــ جلد اوّل، مرکز دایره‌المعارف بزرگ اسـلامی، تهران ۱۳۷۴؛ مؤتمن، علی، تاریخ آسـتان قدس، آستان قدس رضوی، مشـهد ۱۳۴۸ش.؛ نقدی، رضا، «تاریخچه ضرایح»، مجلّه زائر، مهرماه ۱۳۹۰؛ پیمایش، مهر ماه ۱۳۹۰ش.؛ هراتی، محمد مهدی و دیگران، هنرپژوهی در برگزیده قرآن کریم به خط و کتابت علی‌رضا عبّاسی، فرهنگستان هنر و مؤسسّه آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی، تهران ۱۳۸۷.

عصر طلایی هنر«کتاب آرایی» ایران

تاملی بر تذهیب مصحف در خاندان «وراق غزنوی» (قرون چهارم و پنجم هجری)

کیانوش معتقدی



چکیده:

خراسان مرکز هنری فعال ایران در عصر سامانی و غزنوی بود. هنر این دوره ها خود بر پایه شیوه های کهن (ساسانی و مانوی)منطقه استوار بود. در سایه حاکمان هنرپرور سامانی و غزنوی هنرمندان خلاق در زمینه های مختلف در رشته هایی همچون کتاب آرایی، کتابت، معماری و صنایع دستی، دست به خلاقیت و آفرینندگی زدند که برخی از آثار درخشان آن دوران تا کنون به جا مانده است.

شیوه کتابت با خط کوفی در قرآن های این دوره ، تنها محدود به یک شیوه خاص نبود بلکه از سوی هنرمندان مختلف سبکهای جدیدی آزموده می شد. از آن جمله در زمینه تذهیب، شیوه جدیدی از سوی خاندان « وراق غزنوی » عرضه شد که تا یک قرن بعد نیز مورد تقلید و پیروی دیگران قرار گرفت. بررسی علل شکل گیری و شکوفایی این شیوه ، خود فرصتی است تا از این رهگذر بتوانیم نسبت به درک وتجزیه و تحلیل ویژگی های شیوه های خوشنویسی و تذهیب در این دوره نیز نگرشی تازه کسب کنیم.

بررسی جایگاه و ویژگیهای تذهیب دراین دوره که در قالب شکل های هندسی و گیاهی در تزئین نسخ قرآنی مورد استفاده بود و همچنین نوع ترکیب بندی، فنون اجرایی و فرم نقوش موجود در شیوه عثمان بن وراق و مقلدینش از دیگر مسائلی است که در این فرصت به آن خواهیم پرداخت.

واژگان کلیدی: خراسان، خوشنویسی، تذهیب، هنر سلجوقیان، هنر غزنویان، مصحف، قرآن نگاری، محمد بن عثمان غزنوی.

مقدمه

درباره تاریخ و فرهنگ منطقه خراسان بزرگ در سده های نخستین اسلام آگاهی کمی در دست است. در آغاز این سرزمین وسیع را حکامی اداره می کردند که از سوی بغداد اعزام می شدند. اما با آغاز قرن سوم هجری حکام ایرانی همچون طاهریان (۲۰۶- ۲۵۹ ه.ق)، سامانیان (۲۰۴- ۳۹۵ ه.ق) و صفاریان (۲۵۳- ۳۲۴ ه.ق) بر بخش اعظم این سرزمین حکم می راندند. پیوند میان مراکز اسلامی مهم تشیع در ایالت وسیع خراسان، به ویژه چهار شهر نیشابور، مرو، هرات، بلخ، و شهرهایی همچون بخارا و سمرقند باعث اعتلای فرهنگ اسلامی در این سرزمین گردید.

وجود دو جریان متناقض، و همزیستی آنها در قرون متمادی همواره از ویژگی های حیات فرهنگی خراسان به شمار می رود. یکی فرهنگ اسلامی که در رابطه نزدیک با خلفای بغداد بود و دیگری فرهنگ خاص ایرانی که به واسطه رسمیت یافتن زبان فارسی جدید و ظهور نخستین اشعار فارسی پدید آمد. این همبستگی و آمیختگی فرهنگی از سویی و ذوق و سلیقه هنرمندان ایرانی از سوی دیگر باعث گردید تا پیشرفت های عظیمی در عرصه هنر و فرهنگ ایرانی در منطقه خراسان بوجود آید و در گذر قرن ها به غایت پختگی و تکامل برسد.

سرزمین خراسان پس از سقوط دولت ساسانی و با آغاز دوران اسلامی مرکز هنر و ادب ایرانی گردید. فرهنگ کهن ایرانی نه تنها با شکست ساسانیان از بین نرفت، بلکه به مدد نیروی معنوی اسلام تقویت شد. چرا که در واقع می توان هنر اسلامی ایران را تلفیقی از سنت های فرهنگ اسلامی و تمدن کهن ایرانی دانست.

در حقیقت چیزی بیش از دو قرن طول کشید تا شکل و قالب تازه تدوین شود. اما اگر دقیق شویم، تداوم « روح » هنر ایرانی را می توان در این پیشرفت ها شناسایی کرد. روح ملی گرایی ایرانیان در شرقی ترین ناحیه ایران نضج گرفت. این منطقه در روزگار سامانیان ارتباط تنگاتنگی با اقوام ترک ماوراء النهر در طول سده چهارم هجری قمری/دهم میلادی برقرار کرد و روابط بازرگانی با چین به اوج خود رسید و بازرگانان چینی در سمرقند مستقر شده بودند و اقوام اویغوری که آیین مانوی داشتند نیز در آنجا می زیستند. در این ناحیه بود که اساطیر ایرانی منبع الهام شاعرانی همچون فردوسی گردید. همچنین هنرهای بودایی و مانوی از آسیای میانه و مرزهای چین بر هنر این منطقه بی تاثیر نبود. به علاوه، گروه هایی از مسیحیان در گوشه و کنار ایران به ویژه در ری و آذربایجان پراکنده شده و مورد حمایت خلفای عباسی و پیش از آنها پادشاهان ساسانی قرار داشتند و مسلمانان ی با این گروههای مسیحی، اعم از ساکنان محلی یا آنهایی که از سوریه و آناطولی می آمدند، داد و ستد فرهنگی داشت.

آغاز قرن چهارم هجری مصادف بود با حکومت، خلفای عباسی در بغداد، آل بویه در مرکز و جنوب ایران، سامانیان در خراسان و ماورالنهر، غزنویان در بخش هایی از خراسان. این حکومت ها که گاه بصورت همزمان با یکدیگر در نقاط مختلف ایران حکم می راندند، هر کدام به گونه ای حامی هنر و هنرمندان بودند. از جمله مهمترین هنرهای مورد توجه سلاطین این حکومت ها معماری (کاخ ها، مساجد ، مقابر) بود. قرن چهارم هجری، همچنین قرن علم و ادب، هنر و سیاست در عالم اسلام بوده است. دانشمندان بزرگی همچون بوعلی سینا، رازی، ابن ندیم ، سیبویه و... در این روزگار زیسته اند. خراسان در عهد حکومت سامانیان، مهد علم و ادب بود. در این قرن ادیبان و کاتبان فراوان می زیستند، به همین مناسبت خوشنویسی و تذهیب نیز رشد و پیشرفت فراوانی کرد.

آغاز دوره سلجوقی، همزمان است با فتوحات سلاجقه در اوایل قرن پنجم هجری،که تا استقرار ایلخانان در اواسط قرن هفتم هجری ادامه یافت. تولیدات و محصولات هنری دوره سلجوقی، در شکل گیری و الگوپذیری نهایی هنراسلامی در ایران و دیگرسرزمین های اسلامی، اهمیتی اساسی داشت، به همین علت عصر سلجوقی را می توان عصر ابداعات هنری دانست.

سلجوقیان قبیله ای از ترکان «اغوز» بودند، که نام خود را از «سلجوق» یکی از روسای خود گرفتند. که نسب سلجوقیان به «سلجوق بن دقاق» می رسد. آنان طایفه ای بودند از ترکمانان غز و خزر که در روزگار سامانیان در دشت های خوارزم و سواحل دریای خزر در آن سوی رود جیحون سکونت داشتند.

آنان پس از گرایش به اسلام، خود را از تنه اصلی اغوزها جدا ساختند. سلجوقیان در سال ۴۳۱ ق کل خراسان و سپس ری و اصفهان را، تصرف کردند. طغرل رهبر آنها در سال ۴۴۷ق وارد بغداد شد، و پس از او آلپ ارسلان برادرزاده و جانشین اش، آذربایجان، شمال بین النهرین و سوریه را تصرف کرد و در ۴۶۳ق در ملازگرد بر امپراطور بیزانس غلبه کرد و راه رخنه سلاجقه به آناتولی را گشود. اما در دوره سلجوقی نیز کار کتابت و تذهیب قرآن ها همچون گذشته پیشرفت زیادی کرد و نقوش ساده هندسی جای خود را به نگاره های گیاهی داد. تزئینات «طوماری شکل» از ویژگی های تذهیب این دوره به شمار می رود.کتیبه سر سوره ها که قبلاً به خط کوفی

نوشـته می شد، از دوره سلجوقی به بعد با خطوط کوفی تزئینی، ثلث و نسـخ و بـه رنگ های طلایـی، لاجورد و سـفیدآب تنوع یافت. در حقیقت، شیوه شاخص تذهیب سـلجوقیان را می توان در آثار تولیده شـده از سده پنجم و پس از آن مشـاهده کرد. در این سـده خراسان برترین و بزرگ ترین مرکز خوشنویسـی و تذهیب بود. نمونه بارز آن مصحفی به خط «ابوالقاسـم بن سعید بن ابراهیم بن عالم بن ابراهیم بن صالح» به تاریخ ۴۲۷ق است که کاتب خـود، کار تذهیب اثـر را انجام داده و در پایان نسـخه تصریح کرده که خوشنویسـی و تذهیب را در «دامغان» و «نیشـابور» آموخته اسـت. همچنین مصحفی سی پاره به خط و تذهیب «عثمان بن حسین وراق» از سده پنجم هجری،(۴۶۶-۴۶۲ق) به جا مانده که از نسـخه های بسـیار نفیس ترین این دوره به شمار می رود.

گفتنی اسـت، یکـی از معروفترین و کهن ترین نسـخه های شاهنامه فردوسی که تاکنون شناسایی شده از آثار تولید شده در دوره سلجوقیان است. این نسخه را مهدی غروی با عنوان «شاهنامه کاما» معرفی کرده و همو و مجتبی مینوی بر تولید آن در دوره سلجوقی اتفاق نظر دارند.

حکومت سـلجوقیان تا روزگار سلطنت سـلطان سنجر، در خراسـان و ماوراءالنهـر ادامه یافت. اما این مناطق در سـال ۵۵۲ ق تحت سـلطه یک سلسـله تـرک نژاد دیگـر، یعنی خوارزمشاهیان قرار گرفت تا اینکه در ۶۱۶ ق در مقابل تهاجم ایلغار مغول از پای درآمد.

گفتنی است، با گسـترش فتوحات اسلامی در اواخر قرن دوم، مسلمانان کاغذسازی را از اسراء چینی در شهر سمرقند آموختند و رفته رفته کاغذ را جانشـین چرم و پوسـت کردند. در دوره سـلجوقیان (۴۲۹- ۵۵۲ ق) در فن کتاب سازی و کتاب آرایی دگرگونیهایی اساسی پدید آمد که حاصل تغییر قطع کتاب از افقی به عمودی .

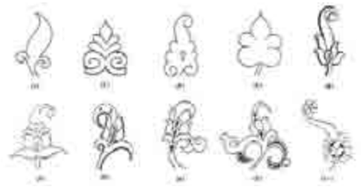
از طرفـی، شـکوه و زیبایی معماری ایران به ویـژه در دوران اسـلامی، به تزئین و آرایش آن بستگی دارد. معماری اسلامی تزئیناتـی چون آجـرکاری، گچ بـری، کاشـی کاری، حجاری، منبت کاری، آیینه کاری و نقاشی در تمامی ادوار اسلامی رواج داشته و در هر دوره با امکانات آن روزگار پیشرفت کرده است. هنرمندان این رشـته از هنرهای اسلامی با بهره گیری از انواع نقوش، نظیر نقوش و طرح های گیاهی، هندسی و خوشنویسی بر روی انواع مصالح ساختمانی به معماری ایران اهمیت ویژه ای بخشیده اند.

بر این اساس با تأملی بر سیر نقوش تزئینی در آثار هنری ایران، از پیش از اسلام تا عصر سلجوقی، می-توان این گونه دریافت کرد که، هنرمندان (در قرون اولیه اسـلام) برای تذهیب نسخ، از نقوش موجود در معماری الهام گرفتند؛ تعدد اسـتفاده از نقوشی همچون نخلک، بال پرنده، گل نیلوفر و دیگر اشکال گیاهی و نباتی، در آثار هنری این دوره گواهی بر این ادعاست. اما با آغاز عصر سلجوقی و ایجاد تحولاتی در نوع ترکیب بندی مصحف ها، و همچنین تکامل اسلیمی و ابداع خطوط جدید، ایـن بار معماران و طراحان ابنیه بودنـد که فرم ها و عناصر موجود در تذهیب را دسـتمایه کار خود قرار دادند. در ادامه و در تزئین بناهای عصر ایلخانی، اوج شکوفایی و تکامل این نقوش در زمینه گچبری و آجرکاری مسـاجد، مقابر و برج ها، وکاروانسراها قابل مشاهده است.

تصویر ۱و۲، دو صفحه از مصحفی به خط کوفی ایرانی، با تزئینات اسلیمی در متن و گره سازی در حاشیه، قرن پنجم هجری، کتابخانه چستربتی دوبلین

تصویر۳. گچ بری مسجد « نه گنبد» در شهر غزنه، دوره غزنویان، افغانستان

همچنین آثار بسـیار نفیسـی در زمینه های سفال و فلز بر جای مانده که نشـانگر رونق این هنرها، در کنار کتاب آرایی بوده، و نفوذ طرح ها و ترکیب بندی های تذهیب و نقاشی را بر بدنه ظروف سفالین و آثار فلزی این دوره، به وضوح می توان مشاهده کرد.



تصویر۴. نقوش گل و اسلیمی به کار رفته در معماری پیش از اسلام که در تذهیب نُسخ اسلامی نیز کاربرد داشت

خوشنویسی و تذهیب مکتب خراسان در عصر سلجوقی:

خوشنویسـی و تذهیـب در دوره سـلجوقی کـه پس از ویرانگـری مغولان فقط نمونه هـای معدودی از آن باقی مانده، نظیر دیگر قالب های هنری این دوره، از ساختاری منسـجم و ترکیب بندی اصولی برخوردار بوده است. آثار مهمی همچون خمسه نظامی، مفید الخاص از محمد بن زکریای رازی و شـاهنامه کاما و مصحف سی پاره عثمان بن حسین وراق که مجموعه ای از خوشنویسی، و تذهیب اسـت نشان دهنده رواج شیوه ای نو، درکتاب آرایی عهد سلجوقی، به شمار می رود.

با آغاز عصر سـلجوقی نقـوش رایج در هـنر فاطمیان و ایوبیان مصر دستمایه کار مذهبان قرار گرفت ، و بیش از پیش تکامل یافت و در ادامه با تجلی در شـکل «سـتاره چند گوش» در مصحف های عهـد ایلخانان و مملوک به اوج خود رسید. همچنین علاوه بر طرح ستاره چند گوش، در دیگر نقوش هندسی صفحات آغازین نیز تغییراتی رخ داد، کـه فاقد حالت گریـز از مرکز بود. در طرح تذهیب قرن پنجم، نقوشـی همچون نخلک و حاشیه های آراسته بـه چرخش هـای گل و برگ -که ریشـه در هنر پیش از اسلام داشت - همچنان مورد توجه مذهبان بود.

تصویـر۵. کتیبه مُذهب حاشـیه یک مصحف، ایـران، ۴۸۵ق، موزه توپکاپی استانبول، ترکیه

در قرون اولیه اسـلامی خاندان های بـزرگ ایرانی مانند خانـدان سـامانی، چغانـی، فریغونی، شـاهیه خوارزم، مامونیـان آن ولایت، زیاریان و باوندیـان و بوییان دیلم سراسر ایران را زیر سـیطره خود داشـته و به رسم نیاکان خود در تشـویق دانشمندان، شـاعران و هنرمندان کوشا بودند. به کوشـش آنان بود که ادب فارسـی عالمگیر شد و آثـار گرانمایه جاویـدان در دانش و ادب پدید آمد. این دوره بارور از اواخر قرن سوم هجری آغاز شد و در میانه قـرن پنجم هجری پایان پذیرفت. یک قرن و نیم از تاریخ ایران که بعد از این دوران آمد میراث خوار آن عهد بود. گفتنی است که علی رغم رسوخ زبان عربی در فرهنگ و زبان ایران (پس از اسـلام)، با آغاز قرن چهارم هجری یک نهضت ملی در ایـران آغاز گردید ، که یکی از نتایج مهم آن تجدید حیات زبان فارسی و به کارگیری آن در ادبیات ایران بود. در همین راستا بود که فردوسی بزرگترین کتاب تاریخ ایرانیان، شـاهنامه را که شرحی از حوادث تاریخی (اعم از افسانه و حقیقت) و فرهنگ شهامت و مردانگی ملت ایران بـود سرود. از این دوره به بعد بود که، توجه هنرمنـدان و پادشـاهان در مقام مهمترین حامیان نسـخ ادبی سـبب شد تا تهیه نسـخه های مختلف شاهنامه در دوره های بعد نیز، رواج پیدا کند.

گفتنی اسـت، خط کوفی و تذهیب در مصحف های عهد سـلجوقی به حداکثر رشد و ترقی رسید. مثلاً مصحفی در مـوزه بریتانیا نگهداری می شـود، کـه در بردارنده چند صفحه مُذَهب عالی اسـت، که تزئینات طوماری شکل و

شـیوه رایج عهد سلجوقیان را دارد، و آن را «ابوالقاسم بن ابراهیـم» بـه تاریخ جمادی الاول سـال ۴۲۷ ق کتابت و تذهیب کرده است.

تصویر۶. مصحفی به خط نسـخ اولیه برکاغذ، شیوه ابن بواب، اواخر قرن چهارم هجری

کاتبان تا اوایل قرن چهارم هجری مصحف ها را بر پوست کتابـت می کردند. تذهیب این مصحف ها غالباً سـاده و ابتدایی است اما به تدریج با تغییراتی که در شیوه کتابت خـط کوفی در قرن چهارم هجری پدیـد آمد تذهیب نیز تحـول یافت و نقش و نگارهـای پیچیده تر در آن به کار گرفته شد.

در این دوره، برای تذهیب نُسخ ابتدا دور نوشته را خط کشی (جدول کشـی) می کردند و سـپس بیـرون این جدول ها را با اسـلیمی می آراسـتند. استفاده از اسـلیمی دراطراف متن و شـکل های درهم تنیده در زمینه کتیبه ها در تلفیق با شمسـه و ترنج- کـه اغلب درون آنها اشـکالی قرینه و هندسـی جای داشـت- خود فرصتی بود، تا هنرمندان عهد سلجوقی به تذهیب مصحف ها تنوع بخشند. ترکیب رنگی تذهیـب در این دوره دسـتخوش تغییرات شـایان توجهی بوده است؛ استفاده از رنگ « قرمز عقیقی » بر زمینه طلا، ترکیب جدیدی بود، که در کنار رنگ هایی همچون لاجورد و سبز زنگاری و سـیاه، ترکیبی چشم نواز پدید می آورد. از ایـن دوره مصحفی معروف به «مصحف بُسـت» در مخزن عربی کتابخانه ملی فرانسه محفوظ است که در سال ۵۰۵ ق احتمالاً در کارگاه سلطان محمود غزنوی کتابت گردیده، که چند سرلوح مختلف دارد که تزئینات آن اسـلیمی، سرلوح با سـه دایره و یک بیضی و دو دایره است. تذهیب پیچیده و متنوع در این نسـخه به حد انکار ناپذیری به بلوغ رسیده اسـت. همچنین دو نمونه یکی قانون مسـعودی بیرونی و دیگری کتابی به زبان عربی کتابت شـده به سـال ۵۰۲ق، روزگار سـلطنت محمد پسر ملکشاه سلجوقی، از مجموعه یادشده، به لحاظ تذهیب شایان توجه هستند.

تصویر۷. شیوه تذهیب در عهد سلجوقی، مجموعه خصوصی

گفتنی اسـت در برخی از دست نوشـته ها مذهبان، برای تزئیـن از تکرار قرینه وار طـرح در صفحات روبروی هم، بهره جسـته اند، که به رغم ترکیبی مستقل درون هر یک از چارچوب های کلی، تکـرار آیینه وار را در ذهن بیننده تداعی می کند. بارزترین ویژگی آن، اهمیت اسـتفاده از اشـکال هندسـی، خصوصاً نقش دایـره در طرح سراسری صفحـه اسـت. همچنیـن، مذهبـان در ایـن دوره طلا را بـه صورت ورقه هایـی نازک و با چسـب (صمغ) در محل تذهیب می چسـباندند، و سـپس نقوش را روی آن قلم گیـری می کردند. در این میان، گاه از رنگ های سـبز و لاجورد و سـیاه نیز برای کشـیدن شَرَفه بهره می بردند. این شیوه استفاده از ورقه طلا تا قرن ها در میان مذّهبان مرسـوم بود. در این روش هنرمند می بایسـت طرح ها و نقوش را به صورت بداهه و بدون الگوبرداری دهد همین امر سـبب شـده بود تا جزئیات نقوش آن طـور که باید قرینه نباشد.

همچنیـن از اواخر قرن چهارم هجری بود که گره سـازی کـه ترکیبی زنجیروار از نقطه و خط بود، همچون عنصری اساسی در تذهیب به کار رود. این عنصر در قرون بعدی بسـیار مورد توجـه مذهبان دیگر قرار گرفـت و همواره بـه صورت کمندی زنجیـروار دور تـا دور کتیبه ها و سر لوحه ها به کار گرفته شد.

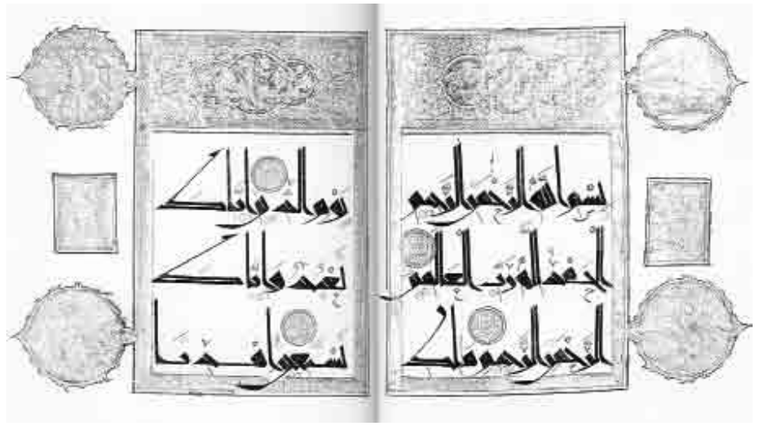
از ایـن زمان به بعد بود کـه در کتیبه های صفحه افتتاح مصحف هـا نام سـوره، تعداد آیات و محـل نزول آن به همـراه آیه‌ای که بر لـزوم طهارت هنگام لمس قرآن تاکید می کنـد در ترنج کتیبه هـا و یا صفحات مذهب قبل از شروع آیات، با خط کوفی تزئینی، و به رنگ سـفید یا طلا نوشته و همانند سرسوره ها قلم گیری می شد.

از هنرمندان مُذّهِب روزگار سـلجوقی و غزنوی می توان از «عبدالرحمن بن محمد دامغانی»، «عثمان بن حسـین بن ابوسـهل وراق»، «محمد بن عثمان»، «ابوالقاسـم بن ابراهیم» ، و مُذّهبی با رقم « جمال » یاد کرد.

جلـی و طلا نویس تحریر گردیده اسـت. اطراف آن را با گره سازی و یک ترنج در پهلو تزئین کرده اند. تاریخ تحریر جزوات از ۴۶۲ق یعنی اواخر سـلطنت آلب ارسلان (۴۵۵ – ۴۶۵ ه.ق.) تا ۴۶۶ق نخسـتین سال سـلطنت ملکشاه سلجوقی بوده اسـت. کتابت و تذهیب این مصحف پنج سال زمان برده است.

در آغـاز هر جزو ایـن مصحف دو صفحـه تمام مذهب

تصویر۸. کتیبه سرسوره مصحفی به خط و تذهیب محمد بن عثمان، ۴۱۴ ق، موزه آستان قدس رضوی



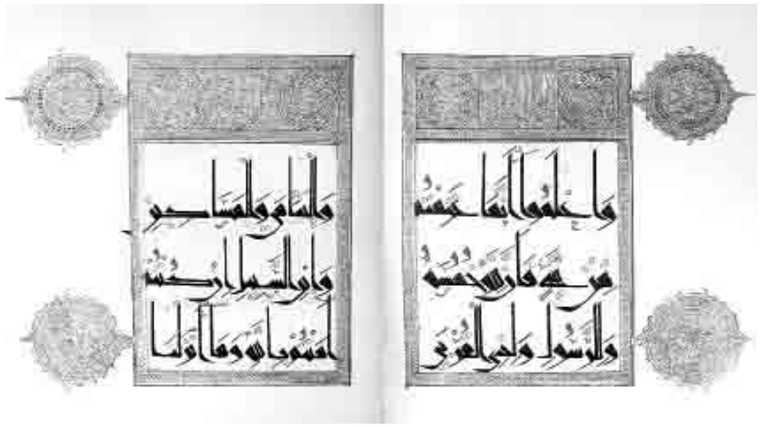
تصویر۸. آغاز جزء اول، سوره فاتحه الکتاب، خط و تذهیب عثمان بن وراق ، قرن پنجم هجری، موزه آستان قدس رضوی

تأملی بر شیوه تذهیب عثمان بن حسین وراق غزنوی

ابو عمرو عثمان بن حسـین بن ابوسـهل وراق غزنوی از خوشنویسـان و مذهبان زبردسـت قـرن پنجم هجری و معاصر آلب ارسـلان و ملکشـاه سـلجوقی بود. او که در نیمه دوم سـده پنجم هجری در خراسـان می زیسـت، مصحفـی را به تاریخ ۴۶۶ ق به خط کوفی سـاده ایرانی کتابت و تذهیب کرد. روش او در خوشنویسی و تذهیب این مصحف که براسـاس شیوه رایج زمانه اش بود شایان توجه و تدقیق اسـت. این اثر اکنون در مجموعه آسـتان قدس رضوی مشهد نگهداری می شود.

گفتنی است، مصحف یادشده به دستور ابوجعفر محمد بن احمد عبدوسـی کتابت شده و در آغاز جزء بیست و هشتم، نام حامی در دو صفحه چهار سطری به خط رقاع متقابـل کارکرده اند، که طرح آن با جزوات دیگر متفاوت است. همچنین سرسـوره ها را به خطوط مختلف کتابت کرده انـد. همچنین «بسـم الله» را به چنـد نوع کوفی (گلدار و تزئینی) نوشـته و علامات تشـدید، مد، و همزه به رنگ سـبز (سـیلو) زنگاری، نقطه ها طلایی و علامت سـکون دایره ای لاجوردی رنگ ترسـیم گردیده است. در حاشـیه متن، شـکل ترنج های طلایی با نقوش متفاوت و طرح های بدیع برای تقسـیمات «ده تایی»آیات، کشیده شده است.

در ترنج هـای کناری مصحف عثمان، همـواره ردیفی از اسـلیمی های چند پر به همراه نوار زنجیروار سفید رنگ ظریـف، که بدون شـک شـیوه خاص او (ترسـیم نقوش سـفید رنگ برزمینه طلا)در تزیین ترنج حاشیه بوده است.



تصویر۹. دو صفحه مذهب قرآن، سوره الزمر، عثمان بن حسن وراق، قرن پنجم هجری، موزه آستان قدس رضوی

در کتیبه های سر سوره نیز، نام سوره به خط رقاع سفید آب بر زمینه قرمز عقیقی که در اثر گذر زمان قهوه‌ای شده با چرخش های اسلیمی تزئین شده است.
این شاهکار هنری کم نظیر قرن پنجم هجری ۲۱۳۱ ورق دارد،

تصویر۱۰. چند نمونه از ترنج های حاشیه مصحف عثمان بن وراق

که اگر چه جزء های سی گانه آن از حیث خط و جلد و کاغذ یکسان است ولی تذهیب هر جزو با دیگری متفاوت است؛ به طوری که نقش دو ترنج و دو سرسوره با هم برابر نیست. پر کارترین جزو این مصحف جزو سی ام آن است، که دو سر لوح، سی و شش سرسوره، چهل ترنج و دو صفحه تمام تذهیب دارد، که حتی یک طرح آن تکراری نیست. به همین علت بررسی شیوه تذهیب عثمان، با توجه به این تنوع خود می تواند موضوع یک تحقیق مفصل باشد.
گفتنی است، قرآن مترجم دیگری نیز از این هنرمند در ترکیه شناخته شده که به لحاظ خوشنویسی و تذهیب اهمیت ویژه ای دارد.

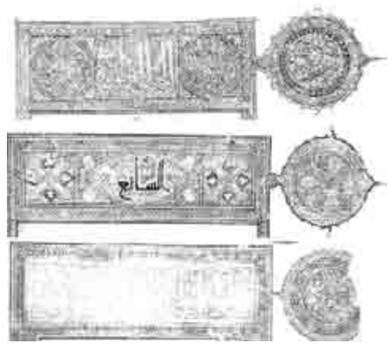
تاثیرات شیوه عثمان بن وراق بر دیگران

در مجموعه آستان قدس رضوی، جزء بیست و سوم از مصحفی به خط و تذهیب «محمد بن عثمان» به تاریخ ۶۱۴ق، فرزند یا نوه، عثمان بن ابوسهل وراق موجود است،که اگر رقم او در پایان مصحف ذکر نشده بود، بدون شک به عثمان وراق منسوب می گشت. محمد بن عثمان که در خوشنویسی و تذهیب دست کمی از پدر نداشت این مصحف را به شیوه ای شبیه به شیوه پدرش کتابت و تذهیب کرده است. تنها تفاوت این دو اثر اندازه صفحه و درشتی و ریزی خط آن است. این مصحف به همراه ۲۹ جزو دیگر آن، بر طبق وقف نامه ای به خط کاتب، از سوی «محمد بن ابی دلف حلفوری» ملقب به «شرف»، وقف بر مسجد جامع حلفور از توابع طوس گردیده بود، که در حال حاضر نه از حلفور اطلاعی در دست است و نه از ۲۹ جزو دیگر.

تصویر۱۱. چند نمونه ترنج حاشیه در مصحف محمد بن عثمان،۶۱۴ق

اما شیوه محمد بن عثمان در مقایسه با پدرش کامل تر و پخته تر شده است. این نکته از نوع ترکیب بندی خط و تزئیناتی همچون علامت ختم آیات، سجده، ترنج های حاشیه، گره سازی و حتی شکل اسلیمی های آن دریافت کرد.
خط کوفی ایرانی که در این آثار به اوج شکوفایی خود

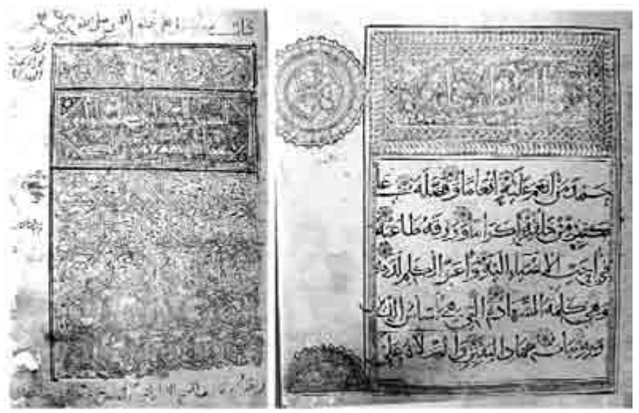
رسیده بود در حقیقت وام دار تلاش و خلاقیت هنرمندان پیش از آن روزگار بوده است. از آن میان می توان به کهن ترین نسخه قرآن به خط کوفی ایرانی اشاره کرد، که در سال ۲۹۲ ق به خط «احمد بن ابی القاسم الخایقانی» کتابت شده و در کتابخانه چستربیتی دوبلین نگهداری می شود.
این شیوه در خوشنویسی و تذهیب به دست عثمان بن وراق و پسرش شکوفا گردید و سپس الگویی شد برای هنرمندان دوره های بعد، که بهترین مثال آن مصحف وقفی بر تربت شیخ جامی بوده است. این مصحف در سال ۵۸۴ ق به دست «محمد بن علی النیشابوری اللیثی» برای اهداء به غیاث الدین محمد غوری کتابت شده است. تذهیب این اثر رقم « جمال» دارد که در قرن ششم هجری انجام پذیرفته است.
با توجه به اینکه در گذشته هر کدام از هنرهای وابسته به کتاب آرایی، هنرمندان متخصص خود را داشته، خاندان «وراق غزنوی» بی شک، یکی از مهمترین خاندان های هنرمند در شهر غزنه بوده اند، که آثار یادشده گواه روشنی بر این ادعاست.
این روش کار بعدها در خاندان های دیگر ایرانی همچون روزبهان شیرازی و وصال نیز پیروی شد.



تصویر۱۲. سه کتیبه سرسوره مُذهب، به شیوه عثمان

چند اثر دیگر نیز از آن روزگار به جا مانده که مشخصات آنها چنین است:
الف. مصحفی کتابت شده در سیستان به تاریخ ۵۰۵ق، محفوظ در کتابخانه ملی پاریس .
ب. مصحفی به تاریخ ۵۵۹ق، محفوظ در موزه دانشگاه فیلادلفیا.
ج. نسخه آداب الخلق النبی، کاتب: ابوبکر محمد بن ابی رافع الوراق، محفوظ در کتابخانه دانشگاه لیدن، هلند
د. سه برگ از مصحفی به خط کوفی ایرانی، که در موزه متروپلیتن نیویورک نگهداری می شود، و چند بخش از چند مصحف از دوره سلجوقی که در کتابخانه چستربیتی دوبلین، موزه ملی ایران (بخش اسلامی)، موزه آستان قدس رضوی مشهد و موزه رضا عباسی نگهداری می شود.
ه. قرآن مترجم، احتمالا خوشنویسی و تذهیب از عثمان بن وراق، محفوظ در کتابخانه توپکاپی، ترکیه

اما از این میان نسخه آداب الخلق النبی اهمیتی ویژه دارد.
این نسخه را ابوبکر محمد بن ابی رافع الوراق در شهر غزنه کتابت کرده است. قطع آن وزیری است و خط آن نسخ که با مرکب سیاه و طلا کتابت شده است. یک صفحه مذهب در آغاز دارد و دو صفحه آغازین آن را با تزئیناتی همچون کتیبه سر لوح و ترنج حاشیه و شرفه لاجوردی تزیین کرده اند. افزون بر این سرفصل های کتاب را نیز با ترنج هایی زرین تزئین کرده اند.



تصویر ۱۳. (راست) صفحه آغازین آداب الخلق النبی، کتیبه مذهب با نقش ترنج درحاشیه. (چپ) صفحه مذهب، همان نسخه، شیوه عهد غزنوی، محفوظ در کتابخانه دانشگاه لیدن، هلند

اما نکته شایان توجه اینکه شیوه تذهیب این نسخه کاملاً به مصحف عثمان می ماند و با توجه به کنیه «الوراق» در پایان رقم هر دو مصحف، این احتمال که هنرمندان مذهب این دو اثر در یک محدوده زمانی و مکانی مشابه کار تذهیب این دو نسخه را انجام داده اند را قوت می بخشد.
همچنین وجود کلمه « غزنوی » و « بغزنه» خود مؤید این نکته است، که هر سه مصحف در دربار پادشاهان غزنوی تهیه شده، که البته این شیوه با عنوان شیوه سلجوقی معرفی شده است.
بحث در خصوص شیوه خوشنویسی آداب الخلق النبی و وقف نامه و رقم مصحف های عثمان و پسرش خود

فرصتی جداگانه می طلبد، اما همین بس که هر سه نسخه به خطی شبیه نسخ اولیه اما با تمایلاتی به رقاع کتابت شده اند.

این نوع کتابت در کتب علمی قرون چهارم و پنجم هجری نیز بسیار مورد تقلید خوشنویسان آن روزگاران قرار گرفت.

این عقیده که درج علامت آیه، در انتهای جملات در مصحف های دوره اسلامی از شیوه خوشنویسی و تذهیب مانوی متعلق به سرزمین های شمالی خراسان بزرگ در پیش از اسلام بوده، دور از ذهن نیست، اما اثبات آن نیاز به تحقیقات و مدارک بیشتری دارد .

(راست) رقم عثمان بن الحسین بن ابی سهل الوراق الغزنوی؛ (چپ) رقم محمد بن عثمان بن الحسین الوراق الغزنوی

تصویر ۱۴ .

تصویر ۱۵ . رقم کاتب در نسخه آداب الخلق النبی «ابوبکر محمد بن ابی رافع الوراق بغزنه حربیها الله تعالی» محفوظ در کتابخانه دانشگاه لیدن، هلند

صفحات مصحف عثمان جدول کشی، تسمه اندازی و کمند ندارد، اعراب آن به شنگرف و تشدید و مد و همزه به رنگ سبز زنگاری و نقطه بزر تحریردار، علامت سکون دایره کوچک لاجوردی است و کلمه وقف بشنگرف نوشته شده است.

گفتنی است خط کوفی ساده عثمان و مقلدینش در کتابت مصحف به کار برده اند، زیباترین و در عین حال استوارترین نوع کوفی ایرانی است، که در قیاس با نمونه های خطوط کوفی دیگر نواحی سرزمینهای اسلامی از شکوه خاصی برخوردار است. به ویژه تنوع رنگی در اعراب گذاری و علامات و تقسیمات حواشی قرآن در نگاهی کلی، از هارمونی و وحدت خاصی در این مصحف کم نظیر حکایت از بلوغ و شکوفایی هنر کتاب آرایی در قرن پنجم هجری در خراسان دارد. این شیوه خوشنویسی و تذهیب (به ویژه استفاده از ورقه طلا) قرن هاست که به وادی فراموشی سپرده شده است.

تصویر۱۶. کتیبه سرسوره در مصحف عثمان بن وراق، قرن پنجم هجری

خاتمه

کتاب آرایی عهد سلجوقی در خراسان به واسطه خلاقیت هنرمندان این عرصه و استفاده به هنگام و ترکیب بندیهای بدیع ازخطوط کوفی و نسخ در پیوند با نقوش در هم تنیده اسلیمی و تلفیق آنها با نقوش هندسی و ترکیبات رنگی خاص و با شکوه بسیار شکوفا شد. به ویژه استفاده از فن ورق طلا، و قلم گیری های نازک نقوش، و خط کوفی ساده فرصتی بود تا این هنر بیش از پیش رشد و ترقی یابد.

در حقیقت مصحف نگاری در قرن پنجم هجری قمری، سرمشق خط و تذهیب و رنگ آمیزی در هنر کتاب آرایی ایران است و به جرأت می توان گفت، کم نظیرترین و چشم نوازترین اثر این دوره اثر به جا مانده از عثمان بن وراق است که هم به لحاظ خوشنویسی و تذهیب و هم به لحاظ نسخه شناسی از ارزش فراوانی دارد.

پی نوشت ها

۱. دایرة المعارف بزرگ اسلامی،ج۱۴، ۷۲۸

۲ . ابوریحان بیرونی،/صفا، ۴.

۳ . دیماند، راهنمای صنایع اسلامی،۷۹ .

۴. ریشارد، کتاب ایرانی/ /ص ۱۱۳

۵ . گلچین معانی، هنر و مردم، ش ۱۵۷، ۴۵.

۶ . نوشین نفیسی مجله هنر و مردم (ش ۱۵۰) / /ص ۵۱

۷ . گلچین معانی، همان، ۵۹ -۶۵

۸ . ریشارد، همان، ۱۱۵.

۹ . دیماند، همان، ۸۱

۱۰. گلچین معانی، ۵۶.

هنـــراســـلامی

ترجمه: رضا مهـدوی* / کوروش مقصودی**

این متن ترجمه مقدمه کتاب هنرهای اسلامی [1]نوشته ج. م راجرز[2] است. متن کتاب ذکر کلیاتی در باب هنر اســلامی اســت و هر چند آراء و نظریات مطرح شده در چنین نوشته هایی، مورد تأیید و توافق کامل پژوهشگران هنر اسلامی نیست، با این حال از دو جهت سودمند به نظر می رسد؛ نخست آنکه ما را از نتایج تحقیقات و بررسی های مشرق شناسان در زمینه هنر اسلامی بهره‌مند می سازد، دوم آنکه تفسیرها و تأویل های نادرست محققان غربی را گاه در خلال چنین متن هایی نمایان می ســازد که این خود، مســئولیت ما را در معرفی صحیح هنر اسلامی به جامعه هنری در سطح جهان تبیین می نماید.

مقدمه

عصر اسلامی در سال۶۲۲ میلادی و با هجرت پیامبر اسلام، حضرت محمد (ص)، از مکه به مدینه آغاز شد. در مدت زمانی کمتر از یک قرن پس از وفات پیامبر(ص) در ســال ۶۳۲ میلادی، گستره قلمروی اســلام سرزمین هایی از اسپانیا در غرب تا افغانســتان و شــمال هند در شرق و مرزهای چین را در بر می گرفت. چند قرن بعد، جوامع اســلامی نسبتا بزرگی حتی در مناطق گسترده تری از دنیای قدیم بنا نهاده شد که از آفریقا تا جنوب شرقی آسیا در آن سوی اقیانوس هند و از آنجا به سمت شمال تا چین امتداد داشت. بنابراین تمدن هایی با زمینه مذهبی، فرهنگی، تاریخی و هنری بسیار متفاوت زیر پرچم اسلام متحد شدند.

در تاریخ این جوامع، هنر و معماری اسلامی از سنت های هنری امپراطوری هایی تاثیر پذیرفته است که با آنها در تماس بوده اند، همچنانکه سبک های محلی نیز بنا به نیاز آیین جدید،خود را تطبیق و دوباره شکل داده تا بن مایه های فلسفی و مذهبی (اســلامی) را جایگزیــن نمایند. این تعامل از طریــق ارتباطات تجاری تقویت می شد و نه فقط فرهنگ مادی دنیای اسلام بلکه فرهنگ های پیشین که فرهنگ اســلامی در آنها ریشه دوانده بود را نیز غنی می کرد. در ادوار نخستین، هنرهای دنیای اســلام ارتباط تنگاتنگی با سبک های رایج دوره های قبل از اسلام یعنی بیزانس در غرب و ایران ساسانی در شرق داشتند. اما همزمان با به قدرت رســیدن خلفای عباســی در اواسط قرن هشتم میلادی ، آنها به سوی قالب هنری کاملا مستقلی پیش رفتند.

با ایجاد این چنین زمینه ای اســت که اصطلاح «هنر اســلامی» نخستین بار برای توصیف تولیدات هنری هنرمندان مســلمان که به سفارش حامیان مسلمان انجام می شد،مورد استفاده قرار گرفت (گرچه، تولیدات هنری بسیاری به شیوه اسلامی به دست هنرمندان غیر مسلمان یا برای غیرمسلمانان در گستره قلمرو پهناور اسلامی خلق شــده است). هنر اسلامی بازتاب دهنده تنوع جغرافیایی سرزمین های اسلام اســت که شــمار زیادی از گونه های هــنری از معماری گرفته تــا تولید کتاب و

* نگارگر و مدرس دانشگاه جامع فرهنگیان
** مترجم

1. The Arts Of Islam
2. Ragers. J.M

هنرهای تزئینی از قبیل شیشــه گری، فلزکاری، سفالگری، جواهرسازی و نساجی را تحت پوشش قرار می دهد.

این هنر را بدان جهت «اســلامی» مــی گویند که واژگان هنری آن تا اندازه ای ریشه در اندیشه فلسفی مسلمانان دارد. تا اندازه ای، این روح و اصول مذهبی اسلامی است که به نوع بیان خلاقانه(هنری) مردمان مســلمانان شکل داده است.

یکی از خصوصیات بارز هنر اســلامی نقشــی اســت که در تزئینات معماری مثل شیشــه، درودگری، کاشــیکاری و موزاییکهــای سرامیک، ســنگ کاری، گچبری و مقرنس کاری هــای بــا شــکوه ایفا می کنــد. ایــن خصوصیت منعکس کننده نقش مهم معــماری دینی در فرهنگهای اســلامی اســت. در تمام این هنرها خوشنویســی عنصری مهم محســوب می شــد. قرآن به زبان عربی نازل شــده بــود و [به خط عربی] کتابت می شــد و طبیعی بود که آیات قرآنی و متون عربــی باید وحدت روحانی و اعتبار منحصر به فردی به اشیایی که بر روی آنها نقش می بستند، ببخشــند. یکی دیگر از صفات ممیزه هنر اسلامی و یکی از آشناترین مشخصه های آن، استفاده گسترده از تزئینات پیچک شــکل، نقوش اسلیمی، نقوش هندسی و طرحهای درهم تنیده است.

برخلاف تصور عامه، به تصویر کشیدن نقوش انسانی نیز نقش مهمی در هنر اسلامی ایفا می کند. اگرچه بر اساس احادیث - سنت عملی و گفتارهای حضرت رسول(ص)- به تصویر کشیدن اشخاص انسانی و حیوانات ممنوع است، این قانــون به هــنر غیر مذهبی تسری پیدا نکرده اســت. لذا اگرچه تقریبا در سراسر جهان از این نوع تصویرسازی برای تزئین مســاجد و قرآن ها پرهیز می شد، اما آثار فراوانی در هــنر و معــماری غیر مذهبی اســلامی وجود دارد که تصاویر اشــخاص انســانی و پرندگان و جانوران در آنها نمایان است.

تا همین اواخر به اشتباه اینگونه می پنداشتند می شــد که رشــد و توســعه هنر اسلامی در قــرن هجدهم و یا اوایــل قرن نوزدهم میــلادی متوقف گردیده اســت. این تصور ناشی از مشاهده افول آفرینش های هنری (جهان اســلام) در مواجهه با توسعه روابط تجــاری و دیپلماتیک فزاینــده بین اروپا و دنیــای اســلام در آن زمان اســت. اما این دیــدگاه، گرایش هــای احیاگر(اســلامی) قوی را که معرف ویژگی های بســیاری از فرهنــگ های دنیای اســلام قرن نوزدهمی بود نادیده می گیرد و از عملکرد بســیاری از هنرمنــدان فعالی که به نحــو غیر قابل انکاری با ســنت های گذشته ارتباط دارند، چشم پوشی می کند.

تزئینات: دینی و غیر دینی

در هنر اســلامی به ندرت مرز دقیقــی بین هنر مذهبی و هــنر غیر مذهبــی وجود دارد. با این وجود دســت کم تفاوتهایی حداقل، مابین تزیینات اماکن مذهبی و تزیینات مورد اســتفاده در قصر ها و ساختمانهای حکومتی وجود دارد. با این حال در آرایش هر دو نوع این اماکن، تمامی انواع ســطوح تزیینی اعم از ســطوح نقاشی شده یا نقش برجســته های کم عمق، نقش بارزی را ایفا می کنند. به باور نویســندگان غربی قرن نوزدهم، هنر مشــبک کاری، خصوصا مشبک کاری هندسی تقریبا یکی از خصوصیات بارز تزیینات اســلامی است. اگرچه هنوز هم هنر مشبک کاری مشــخصه بــارز تزیینــات در اســپانیا و مغرب به حســاب می آید (نام عمومی منطقه ای در شــمال غرب قاره آفریقا متشــکل از کشــورهای مراکش، الجزایر و لیبی)، این عنصر هنری در بسیاری از فرهنگهای دیگر و دوره های تاریخی حضور نداشــته است. عنصر رایج تر، پیچکهای برگ دار یا اسلیمی، به همراه برگها یا نیم برگهای کنگره دار(شبیه برگ نخل) اســت که مناســب هر دو نــوع ترکیب بندی دوبعدی و ســه بعــدی اســت. از اوایل قــرن چهاردهم میــلادی نــوع متفاوتــی از پیچکهای برگدار بــا مجموعه ای از گلهای نیلوفر و ابرکهــای پیچان چینی(تصویر۱) در تذهیب نســخ خطی پدیدار شد که قابل انطباق با نقوش مورد اســتفاده در طیف وســیعی از منســوجات است (تصویر۲). شــایان توجه است که تزیینات چینی یاد شده در خود چین کمتر به منزله مشــخصه هنر مسلمانان این کشور محسوب می گردد.

یکی از مواریث مهم هنری که برای ســنت حماســی هنر اســلامی غرب آسیا بجای مانده اســت، موضوع نزاع بین

تصویر ۱

حیوانـات و یـا بین یـک قهرمان و یک حیـوان یا پرنده اهریمنی می باشـد که ما از هنر سـومر و بابل با آن آشنا هسـتیم؛ صحنه هایی مثل یورش شـیرها به طعمه،حمله سیمرغ به اژدها، شـیرجه زدن عقابها به سوی خرگوشها. هیولاهایی که گهگاه در هنر تزیینی اسلامی ظاهر می شوند، اسفنکس ها، عفریت ها و گریفون ها (شیردالها) به این سـنت هنری تعلق دارند.اینها میراثی از اساطیر یونان و به همان اندازه اساطیر آسیای غربی هستند، که بعدها با بسیاری از هیولاها و حیوانات افسانه ای چینی غنا یافتند. البته باید توجه داشـت که این تنها شکل این عناصر بود که مورد اقتباس مسلمانان قرار گرفت نه مفاهیم و معانی اولیـه آنها. یکی از مشـخصه های برجسـته تزیینات در هـنر دینی که در تذهیب قرآن ها به یک مشـخصه بارز تبدیل شـده است، چیزی اسـت که اغلب آن را تجرید یا انتزاع(abstraction) مـی نامند[۳]؛ یعنی صرفا نمایش نقشـمایه های (موتیف های) نظم یافته گل و برگ، مشـبک های هندسی یا کتیبه هـای تزیینی به جای ترسـیم واقـع گرایانـه یا طبیعت گـرای آنها. اگر تجرید یـا انتزاع را به این معنی بگیریم که این نقـوش، عموما در حکـم تصاویـر انسان هایی هستند کـه تعمداً از صورت حقیقـی خـود خارج شـده انـد و اینکـه تصـور شـود تجرید یک فراینـد یک طرفه اسـت، این اصطـلاح می توانـد گمراه کننده باشـد. تقریبا به همان تعداد، اشکال انتزاعی دیگری مربوط به موجودات جاندار وجود دارنـد. گاهی اوقات از تجرید برای توضیح اهمیت کتیبه های عربی در تزیین آثار هنری اسـتفاده شده است اما تجرید یا انتزاع اصیل از طریق حذف عمدی یا سهوی خصوصیات عرضی می توانسته از این هم بسیار فراتر رود. بر ظروف از نیشابور مربوط به قرون ۱۰ و ۱۱ میلادی که کتیبه دارد گاه شـکل حروف آنقدر تغییر یافتـه که به طرح های تکراری که قابل خواندن نمی باشند مبدل گشته اند.(تصویر۴) شگفت این که به نظر می رسد که هدف انتزاع و تجرید، حذف کامل مفهوم کلمات می باشد.

گرایش به خارج کردن مفهوم اصلی یک موتیف، مشخصه تزیینات شـبه چینی فرهنگهای اسـلامی شرقی ادوار بعد نظیـر دوران مغولهـا، تیموریـان، صفویـان، عثمانیها و مغولهـای هند می باشـد. ابتدا آنها به نشـانه تبعیت و فرمانـرداری ایلخانـان از خانهای بزرگ کـه تحت عنوان سلسله یوآن در شـمال چین حکومت می کردند، طرحهای هـنری چینی را بطور کامـل اعم از طرحهـای جاندار و بـی جان اقتباس کردند. با این حال این نقشـمایه ها آنقدر با الگوها و طرحهای جدید ترکیب شدند که در نهایت هیچ ارتباطی با نقشـمایه های نخستین نداشـتند. در طی این فرایند تکامل، اهمیت موتیف های اصلی به خصوص مفاهیم ضمنی آنها (البته اگر اصلا آن مفاهیم درک شـده باشند) به طور کامل از دست رفت.

فرایند معکوس انتزاع و تجرید، جان بخشیدن به اشکال و فرمهای انتزاعی اسـت، خصوصا نوشته هایی که در تزیین آثار فلزی مرصع کاری شـده خراسان و بین النهرین اواخر قرن ۱۲ و اوایل قرن ۱۳ میلادی به کار رفته اسـت. که در آنها انتهای قسـمت های بالا رونده حروف نوشته شده شکل سر انسـان را به خود می گیرند(تصویر۳). اگرچه از سر پرندگان و اژدها ها نیز اسـتفاده شـده اسـت. این روش رسمی را برقرارکـرد کـه تـا زمان افـول مکتـب فلزکاری موصـل در شـمال عـراق در اواخـر قرن ۱۳ به حیات خود ادامـه داد. ممکن بـود این حروف که عموما متون سـاده دعا و نیایـش اسـت، مشـغول صحبـت کردن بـا یکدیگر و یا حتـی جنگ تـن به تن باشـند، صرف نظر از اینکه قابلیت خوانده شدن را داشته باشند یا نه. جان بخشیدن به نوشته ها اختصاص به هنر اسلامی ندارد؛ این نوع آرایه ها در دستنوشته های لاتیـن، عـبری و ارمنـی نیز یافت شـده انـد. البته منشأ اولیه نوشته های اسلامی همچنان مبهم باقی می ماند. زیرا هیچگونه نمونه و الگوی اولیه از آنها شناخته نشده است و هیچ یک از نویسندگان مسلمان معاصر ذکری از منشا آنها به میان نیاورده است. همچنین در این دوره ترکیبهای آرابسک پیچان (اسـپیرال) همراه با سر حیوانات و پرندگان که برخی اوقات به نام طوماریهای وق وق (waqwaq scroll)هم نامیده می شوند، دارای اهمیت می باشند. این نوع آثار ممکن است الهام گرفته از «درخت سخنگو» (waq waq tree) مربوط به ادبیات افسانه‌ای یونان باستان باشند که اسکندر در اواخر عمر خـود با آن برخورد می کند که مرگ قریب الوقوع او را پیش بینی می کند (داستان عاشقانه اسکندر).

تصویر ۳

تصویر ۲

۳. اگر چه بیشتر مستشرقان تجرید و انتزاع را یکی می پندارند، این دو واژه مفاهیم متفاوتی دارند. تجرید از ریشه جَ رَ دَ است و بیشتر به بعد فراغت از زمان و مکان چیزی نظر دارد و گاه در حکمت معانی وسیعی می یابد. اما انتزاع از ریشه نَ زَ ع به معنای قطعه قطعه کردن چیزی است، که این مفهوم بیشتر با Abstraction هم معنا است و بر بعد ظاهری و فرمی اشیا ناظر است. غالبا در هنر اسلامی تجرید به کار رفته است نه انتزاع.

کتیبه های قرآنی

کتیبه های قرآنی در هنر اسـلامی بر طبق موضوعشـان کاربردی شده اند، مثل آیه ای از سوره نور که چراغ مسجدی را بـا آن تزیین نموده اند(تصویر ۵) و یا آیه ای از سـوره انبیا که بر روی ملاقه نقره ای آب مربوط به دوره عثمانی نقش بسته است، که می گوید « و ما هر چیز زنده ای را از آب آفریدیـم». علاوه بر این برخی اوقات هنگام انتخاب نوشته ای قرآنی جهت تزیین، محتوا و موضوع آیات جزو ملاحظات ثانویه بوده است. به طور مثال طرح روی کاسه های نیشابور بیشتر با توجه به طراحی حروف متن انتخاب شده است تا بر اساس معنی و محتوای نوشته. شایان ذکر اسـت که بیشتر نوشته هایی که برای تزیین این کاسه ها به کار گرفته شـده اند غیر قرآنی هستند، و وجود برخی آیات قرآنی در میان آنها نسـبتا اسـتثنا محسوب می شـوند. علت این امر شاید این باشد که اشیا مصرفـی دایـما در خطـر از بین رفتن هسـتند و ممکن اسـت اسـتفاده از آیـات قرآنـی در تزیینـات آنها غفلتـا موجـب بـی حرمتـی بـه این متـون مقدس شـود؛ فرشـهایی که در طرح آنهـا از آیات قرآنی اسـتفاده می شـد صرفا باید بـرای آویزان نمودن به عنـوان محراب قابـل حمل، مورد استفاده قرار می گرفتند نه به عنوان زیرانداز نماز (سجاده).

خصوصـا از قرن ۱۳ میـلادی، برخی از آیـات قرآنی نیز بـه خاطر خاصیت طلسـم گونه آنها انتخـاب و بر روی طلسـمهای محفـوظ درون یک قـاب نقره ای نوشـته می شـدند و برای محافظت شـخص (از چشـم زخم و بلایا) به دسـتار(عمامه) یا کمربند او متصل می گردید. بیرقهای عثمانیها نیز دارای طومارهای کاغذی بودند که آیات محافظ قرآنی بر روی آن نوشـته شده و در داخل غلاف هایی قرار می گرفتند که به وسیله آنها به حاشیه پایین بیرق متصل می شدند.عملا نیازی به تزیین این گونه نوشته ها نبود و در حقیقت خوانایی این نوشـته ها اهمیت بسیار کمتری نسبت به خاصیت حفاظت کننده آنها داشت.

هنرهای درباری اسلام

ویرانـی های ناشـی از قرنها جنـگ، مهاجرتهای مردم و بلایـای طبیعی به این معنی اسـت که ابتـدا به گنجینه های کلیسـاها و قصرهای اروپایی راه یافتند. در حالیکه فاتحان صنـعتـگران مـاهر را از شـهرهایی که تاراج می کردند اخراج می نمودنـد تا در پایتختهای جـدید خودشـان کـار کننـد، کارگاه های سـلطنتی نیز صنعتگـران و هنرمنـدان سراسر دنیای شـناخته شـده را به سـوی خود جلب می کردند. وقتی که شـکل ظاهری کتابها نیز بـه اندازه محتوای آنها در بـا ارزش بودن آنها اهمیـت پیدا می کرد، علاوه بر آن کتابخانه های سـلطنتی هـم که طیـف وسـیعی از متخصصـان را به اسـتخدام خـود درآورده بودنـد، نیز اهمیـت پیدا کردند (بر خـلاف اروپای قرون وسـطی کـه کتابخانه های صومعه ها و کلیسـاها در آن اهمیـت پیـدا مـی کردنـد)؛ در ایـن کتابخـانـه های سـلطنتی خوشـنویسـان، تذهیـبکاران، نقاشـان و صحافـان بـا همکاری یکدیگر شـاهکارهایی را تولیـد مـی کردند که به نوبه خود اشـیا بسیار ارزشمندی بودند.

تصویر ۴

دربارهـا معمـولا کارهـای مشابه مجموعه داران را انجام می دادند. از شـارلمانی گرفته تا هارون الرشید، از مغولها گرفته تا خاندان مدیچی، همه حاکمان تراز اول از دارایی و ثروت برای نمایش عظمت و جلال و افزایش قدرت و پرسـتیژ خویش و مبهوت کردن ممالک تحت سلطه خود استفاده می نمودند؛ خزانه ای آکنده از یادگارها و دارایی های منقول شـاهانه ای که میراث سلاطین پیشین است، غنایم و هدایای فراوان، مجموعه هایی از پرندگان عجیب و غریب و خارجی، شاهین و حیوانات شکاری؛ اصطبل هایی مملو از اسـبهای اصیل؛ رصدخانه ای با ابزارآلات نجومی پیشرفته؛ مبلمان گرانبها و یا صندوقخانه ای مملو از پارچه ها و لباسهای بسـیار زیبا و فاخر (چـه برای پوشـیدن و چه به جهت خلعت بخشـیدن به خدمتگزاران). هم اکنون تنها بخش کمی از این نشـانه های شـکوه و جـلال امپراطوریهای اسلامی باقی مانده است و بیشتر دانسته های ما از طریق

تصویر ۵

توصیفاتی اســت که در گزارش های بجای مانده از قرون وسطی به دســت ما رسـیده اند. این گزارش ها جزییات هدایـای فراوان و باورنکردنی را که شـاهزادگان دریافت کردند و یا اشیا بسیار گرانبهایی که جمع آوری می کردند را در اختیار ما قرار می دهند.

در میان پیرایه های درباری خلفای عباسی در قـــرن ۹ میلادی، قرآنی بود مشهور به اینکه خلیفه «عثمان» آن را کتابت کرده اسـت. همچنین بخشی از یک قرآن دیگر که آن هم به عثمان نسبت داده می شد و به دقت پوشانده شده و در اتاق مخصوصی در مسجد جامع کوردوبا نگهداری می شد و در روزهای جشن دو نفر به همراه صفوف منظم شمع به دست به طرف محراب مسجد حمل می شد و در آنجا بـر روی رحلی ویژه قرار می گرفـت و در حضور خلیفه برای جمعیت نمازگزاران خوانده می شـد.

شـکوه و تجمـل متظاهرانـه دربـار بغداد و سپس رواج آن در سایر قصرهـا در سراسر ممالـک اسلامی، در نظر اروپای دوره شـارلمانی و جانشینان وی نشان گویایـی از جلال و عظمـت شرق بـود که تـا زمان تماس مسـتقیم اروپا با دربارهای اسـلامی در عصر امپراطوریهـا در قـرن ۱۵ میـلادی ادامـه داشـت. یکی از نمودهای مشـهور این شـکوه و عظمـت در کاخ عباسـیان در بغداد، درختی نقره ای بـود که بر اسـاس توصیفات سـفیر امپراطور بیزانس، کنسـتانتین پورفیروجنیتوس در سال ۹۱۷ میلادی، در میان حوض بزرگی از جیوه درخشان قرار داشـته که با تندیسـهایی از نیزه داران سوار بر اسبهایی با پوششـهای ابریشـمی زربافت، احاطه شده بود. شاخه های طلایی و نقره ای آن به همراه سرشاخه ها و برگهایی به رنگهای درخشـان، در حالیکه پرندگان کوچک و بزرگ نغمه سرای مکانیکی طلایی و نقره ای بر روی آن نشسته بودند، هنگام وزیدن نسیم به تلاطم در می آمدند.

بسیاری از هنرمندان استادکار مشغول به کار در کارگاه های دربار، خصوصا جواهرسازان و نقره کاران، مسلمان نبودند بلکـه از سـایر اقلیتهای مذهبی بودند کـه «اهل کتاب» نامیـده می شـدند. در میـان آنها یهودیان و مسـیحیان اهمیت بیشتری داشتند. اگر چه اولین کارفرمای آنها دربار بود، اما برای هر کسـی که به اندازه کافی ثروتمند بود که بتواند آنها را به خدمت بگیرد نیز کار می کردند. برخی از این استادکاران از میان فرهنگهایی با سنتهای ملی قوی برخاسته بودنـد، مثل ارمنیها و گرجی هـا. در نتیجه کاری که اینها به دربارهای اسلامی عرضه می کردند کمی متفاوت از کاری بود که برای کلیساهای جامع و کلیساهای کوچکتر خود انجام می دادنـد (تصویر ۶). علاوه بر ایـن، ارمنی ها همانقدر که در امپراطوری مغول و حتی سرزمینهای شرقی تر اهمیت داشتند، به هـمان اندازه در ایـران و آناتولی نیـز دارای اهمیت بودند. جواهر سازان و نقره کاران بمانند همکاران خود در اروپای معاصر آن زمان یعنی قرون وسطی و رنسانس، جزو متحرک ترین استادکاران هنرمند بودند (به نقاط مختلفی سفر می کردند) و کارشان برای گنجینه های قصرها منتج به ایجاد سـبکی بین المللی(در جواهرسازی) می شد. سـبک التقاطی (گلچین کردن از سـبکهای مختلف) هیچ مرزی برای خـود نمی شـناخت؛ سـلایق جهـانگیر، امپراطـور مغـول، بسیار شـباهت به سـلایق رودولف دوم امپـــراطور هابســـبورگ داشـت و آنهـا هـردو اشـیای گرانبهای مشـابه ای را جمـع آوری می کردند.

تولید و نوآوری

در سراسر تاریـخ اسـلام، هنرهای درباری دست در دست هم بـا صنایـع تولیـد انبـوه از قبیل سـفالگری و شیشه گری رشد و توسـعه پیدا کردند. تـا اندازه ای، بـازار هم، الگوی کارگاه های سـلطنتی را پذیرفت و آن را با شرایط تولید انبوه و تقاضای گسـترده عمـوم سـازگار نکردنـد. اما هنرمنـدان دربـاری نیز با الگوهای نوآوریهای صنعتی جدیدآشـنا شـدند و سپس با پالایش این الگوها، آنها را با سـلایق حکام اسلامی منطبق و سـازگار نمودند، مثل سـفالگری با رنگهای آبی و سفید عثمان ایزنیک که جانشـینی بسـیار ارزشمند برای ظروف چینی بود(تصویـر ۷). این صنایع بیشـتر مجبور بودند تا به خاطر مـواد اولیه در بازار با یکدیگـر رقابت کنند که البته همیشـه هم موفقیت آمیز نبود و بستگی زیادی به میزان در دسترس بودن این مواد در منطقه داشت. مثلا به طور شـگفت آوری به نظر می رسد که شیشه برای مدتی طولانی در قسـمت های بزرگی از دنیای اسلام تولید نمی شـده است و باید از اروپای مدیترانه ای، مشخصا از ونیز وارد می گردیـد؛ درحالیکه ظروف چینـی هیچ وقت به طـور کامل جایگزین اسـلامی رضایتبخشـی پیدا نکرد و همیشه به مقدار روزافزونی از خارج به دنیای اسلام وارد می گردید.

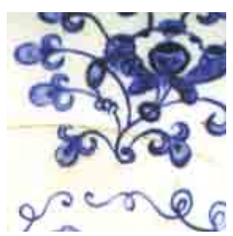
پیشرفت در تولید سفال لعابدار، منجر به انقلابی اجتماعی با پیامدهای خیلی مهم شد. همانقدر که لعاب دهی سفال موجب جذاب تر شـدن ظاهر آن می شـد، باعث کاهش میزان تخلخل بدنه سـفال نیز مـی گردید و لذا به میزان قابل توجهی به موارد اسـتفاده و کاربرد ظروف سـفالی می افزود. همچنین پخت سـفال در درجه حرارت بالاتر، به طور محسوسی دوام سفال را افزایش می داد. این قبیل نـوآوری ها منعکس کننده تاثیـر ارتباطات تجاری ایجاد شـده به وسیله جاده های کاروانی در سراسر دنیای اسلام و وجود بازارهای بـزرگ در مکه و مدینه بود که پذیرای زائران سـالانه اماکن مقدس اسلامی است. علاوه بر این، افزایش تخصص در تکنولوژی کوره موجب تشویق توسعه تولید سـفالینه های انحصاری محلی گردید، مثلا ظروف لعابی قرون ۹ و ۱۰ میلادی در بین النهرین که به مناطق دور دست تا چین صادر می شد و در قرون بعد این کالا در تمام این سرزمینها از اسـپانیا گرفته تا شرق ایران مورد تقلید قرار گرفت و الهام بخش ماجولیکای مرغوب (نوعی کاشی ایتالیایی) ایتالیای دوره رنسانس گردید.

اگر چـه می توان درباره تفاوت حمایـت دربار از هنر و توسـل هنر به بـازار آزاد به راحتی اغراق کرد، بسـیاری از فرهنگهای اسـلامی بر هر دوی اینها تکیه داشتند. یک تصویر سـازی تجاری نسخه های خطی در شیراز در قرن ۱۶ و ۱۷ میلادی بوده اسـت، آنطور که در *جواهر الاخبار* بوداق قزوینی (۷۷-۱۵۷۶میلادی) توصیف شده است :

در شـیراز تعداد زیادی کاتب خط نسـتعلیق وجود دارد کـه کار یکدیگر را کپی می کنند و شناسـایی کار هر یک را به تنهایی غیر ممکن می سـازد. زنان نیز کاتب هستند و حتی اگر بی سـواد باشـند باز از روی کارها رونویسی می کنند انگار که نقاشـی می کشـند ... در این شهر در هر خانه، زن نسـخه نویس، شـوهر نقـاش یا مذهب و پسر صحاف اسـت. بنابر این هر نوع کتابی می تواند در یك خانـواده تولید گردد. اگر کسـی بخواهد هزار کتاب تذهیب کاری شـده فراهم آورد این کار ظرف یک سـال امکان پذیر است.

بیشـتر این چنیـن کارگاه ها تجـارت خانوادگی کوچکی بودند که از پدر به پسر منتقل می گشت. حاصل کارشان عموما کیفیتی متوسط داشت چرا که تهیه مواد و مصالح گران قیمـت در مقادیر زیاد و نگهداری موجودی زیادی از کالای آماده برای فروش، مشکل بود . اگرچه کارگاه های بزرگـتری هم بودند که کارهایـی در حد و اندازه کیفیت کارهـای درباری عرضه می کردنـد، مثل قرآنی که احتمالا برای شـاه تهماسب تهیه شـده بود (تصویر ۸) که هیچ رقم یا شناسـنامه کتاب بر روی آن نیسـت اما زمانی در کتابخانه شـاه جهان، امپراطور مغول هند (حکمرانی بین سالهای ۵۸-۱۶۲۸ میلادی) نگهداری می شد و یا آثار کاتب و تذهیب کاری به اسم روزبهان که کارهای رقم دار او در دوره زمانـی حداقل از ۱۵۱۴ تا ۱۵۴۷ میلادی به چشـم می خورند. اگرچه نباید قابلیت خود این چنین هنرمندانی را برای رو برداری از نسـخه های اصل دسـت کم و ناچیز شـمرد، اما ایـن امکان نیز وجود دارد کـه از روی کاغذ گرته برداری تهیه شـده توسط یک استاد، اسـتفاده می کرده اند. ممکن اسـت که او اسـتاد یکی از کارگاه هـای هنری با تعداد زیادی از کارآموزان بوده که کار تذهیب را از روی الگوی اسـتاد انجام می داده اند اما در نهایت کارشان را رقـم نمی زده اند. بنابر ایـن از نیمه اول قرن ۱۶ میلادی، نقاشـی تجاری شیراز نسخه ای محلی از مکاتب پایتختی در تصویرسـازی و تذهیب کتاب بـوده که مطابق «یک سری قواعد سـنجیده و آزموده شـده(از سوی هنرمندان دربار)» تولید می شده است.

تصویر ۸



تصویر ۷

کارگاه هـای هـنری دربـار، خصوصا بـرای تولید اجناس تجملی مناسب بودند، نظیر اجناسی که از مصالح گرانبها سـاخته می شد و یا سـاخت آن نیاز به استادکاری بسیار ماهر داشت که بتواند کارهای سخت و پر هزینه مثل کار بر روی فلزات گرانبها و یا حکاکی بر روی سنگهای سخت را عهده دار شـود. تمرکز زدایی در تولیـد برخی از صنایع مجلل مثل فرشبافی که با مصالح کم بهاتر ساخته می شدند و فنون تولیـد آن دارای پیچیدگی کمـتری بود،راحت تر

صورت می گرفت. در میان ایلات عشـایری غرب آناتولی، یوروک که تولیدکنندگان اصلی فرشـهای اوشـاک در دوره عثمانـی بودند، بافـت فـرش کاری غیر تخصصـی بود. تمامی مراحل تولید، از پرورش حیوانات، ریسـیدن و رنگ کردن پشـم گرفتـه تا بافت محصول نهایی می توانسـت در خانواده انجام شـود. نقش بازرگانان نیز سـفر از یک محل مسـکونی بـه محل های مسـکونی دیگـر بود و باعث تضمین فروش تعدادی از فرشـها می شدند. اگرچه با قضاوت از روی سـیاهه هـای مربوط به گواهی حصر وراثت در ایتالیای معاصر با دوره یادشـده، واضح اسـت که ابعاد فرشها استاندارد بوده است، اما هیچ گواهی دال بر اینکـه الگوهای به کار رفته در بافت فرش اسـتاندارد بوده اند یا اینکه تولید فرش متمرکز بوده باشد، به دست نیامده اسـت. البته به نظر می رسـد طرحهـا و تصاویر بـه کار رفته در بافت فرشـهای بزرگ که بـه تعداد روز افزونـی در ترکیه دوره عثمانی قرن ۱۶ تولید می شـدند، از طرف قصر در اسـتانبول برای منطقه اوشاک فرستاده می شـده اند.(تصویر ۸). رویه مشابهی نیز باید در ایران دوره صفوی وجود می داشـته، جایی که استفاده از مواد و مصالح عالی تر مثل ابریشـم و نخهای سـاخته شده از فلـزات گرانبها باعث مداخله دربار در امر تولید می شـده (تصویر ۹) و اجرای نقشـه های پـرکار و ظریف مطابق با سـلیقه دربار موجب ارسـال طرحهـا و تصاویر از طرف آنها(برای بافندگان) می شد. با این همه به نظر نمی رسد کـه کارگاههای فـرش بافی بطور کامل ارتبـاط خود را با ریشه های اصیل محلی خود بریده باشند.

بازنمایی پیکره

دربـاره نمایش هنری انسـانها و حیوانـات در فرهنگهای اسـلامی بارها بحث و مناظره شـده و علت آن نیز واضح اسـت، زیرا اسـلام در بین ادیان یگانه دینی اسـت که به شـارعان و حکمای الهی نقش مهمی در قضاوت در مورد هنر پیکرنما داده است. البته قضاوت در خصوص درست یا نادرست بودن آن از نقطه نظر اعتقادی نه از نظر کیفیت خوب یا بـد اجرای هنری به عنوان یـک قاعده کلی، این بحث در ارتبـاط با فرهنگهای اولیه در سرزمینهای مرکزی اسلام موضوعیت داشته و غالبا، رویکردها و دستاوردهای فرهنگهای ادوار بعد و دورتر از سرزمینهای مرکزی اسـلام نادیده گرفته شـده و همچنین شواهد فراوان موجود در ادبیـات و هنر اسـلامی که موید قـدر و ارزش یافتن هنر پیکره نما است.

گرایـش بـه تحریـم حکاکـی و پیکرتراشـی، از زمـان موسـی(علیه السـلام) و ده فرمـان او در ادیان توحیدی

تصویر ۸

تصویر ۹

وجود داشـت چون تصور می شد این کار زمینه مساعدی بـرای بت پرسـتی فراهم می کند. البتـه علت اصلی این مخالفت این نبود که ممکن اسـت این پیکره ها مؤمنین را وسوسه کنند تا در مقابل آنها تعظیم نمایند، بلکه خلق چنین آثاری به معنای عبور از محدوده انسـانی و تجاوز بـه حدود الهی بود. در متن قرآن نص صریحی در مورد حرام بودن نقاشـی پیکره نما وجود ندارد، امـا در قرن های بعد یعنـی قـرون ۷ و ۸ میلادی برخـی از احادیث پیامبر که مخالف نقاشی پیکره نما بود مورد توجه قرار گرفت، مانند نهضت شمایل شکنی بیزانس در قرن ۸ میلادی که گرایشی به تحریم نقاشـی شمایل های دینی ایجاد شـد و متعاقبا به تحریم ترسـیم هر نوع نقاشـی پیکره نما منجر شـد. اولین مجموعه از احادیث که متضمن ضدیت با نقاشـی است، روایاتی در کتاب *صحیح* است که عالم وحکیم بزرگ الهیات قرن ۹ میلادی، «بخاری» ،گردآوری کرده که در آن به صراحت نقاشـی پیکره نما به طور کلی (و نه مشخصا نوع مذهبی آن) تحریم شـده اسـت. هر چند دلایلی که او بر طبق آنها نقاشـی را تحریم می کند،متعدد است اما استثناهایی نیز قایل می شود.

یکی از ویژگیهای برجسـته این روایـات مخالفت آنها با نقاشی سه بعدی نما می باشد، یعنی نقاشی ای که دنیای طبیعی را به شیوه واقع گرایانه تقلید می کند. عدم تایید نقاشـی سـه بعدی نما منحصر به اسلام قرن ۹ میلادی نمی شـود. امروزه بسـیاری از مردم نقاشـی سه بعد نما (trompe l'oeil) را بـه دیده تحقیر می نگرند، زیرا حتی اگر واقعا قصد فریبی هم درکار نباشـد، این نوع نقاشی ها بیهـوده دعوت به تجربه ای می نماینـد که نمی تواند به حقیقت بپیوندد (خطای چشـم). این طـور نبود که این تعصب علیه سـه بعد نمایی های فریبنـده امری جهانی باشد، حتی در عصر «بخاری» این مخالفت همگانی نبود. نویسندگان مسلمان با بسیاری از حکایات و قصه های باستانی که نقاشی سه بعد نما را تحسین می کردند، آشنایی داشتند. در ایـران، ویژگی های واقع نمای نقاشـی و پیکر تراشـی ملاک برتری اثر هنری شـناخته می شـد. بـرای مثال، در گـزارش یکی از هیأت های نمایندگی تیموری که به چین اعزام شـده بودند و از طریق آسـیای مرکزی و شـمال چین عبور می کردند، تعریف و تمجید زیادی درباره مجسـمه ها و نقاشـی هایـی وجـود دارد که در طـی راه در معابد بودایـی به آنها برخورد کـرده بودند. علت این تعریف و تمجیـد زیـاد این بوده کـه از نظر آنها ایـن آثار به نحو شگفت انگیزی واقع نما بوده اند. در حکایتی مشهور که در داستان اسـکندر در *خمسه نظامی* آمده است، روایت می شـود چگونه مانی(بنیانگذار تاریخی بدعت مانویت، و اسـتاد افسـانه ای نقاشـی در روایات ایرانی) نیرنگ نقاشـان چینی را تلافی می کند. آنها بـا قرار دادن تخته سـنگی بلورین در سر راه وی که به شکل یک گودال آب با امواج کوچک و برگ درختان بر سـطح آن نقاشی شده بود، باعث شده بودند تا مانی بیهوده سعی کند از آن آب بنوشد. به انتقام این کار، مانی به نحو شگفت انگیزی سگ مرده ای را بر روی همان تخته سـنگ کریسـتالی نقاشی کرد و نیز با نقاشـی کرمها و حـشرات در حال لولیدن بر روی جسـد سـگ آن را کامل کرد تا بدینوسـیله به سایر مسافران هشدار داده و مانع از فریب خوردن آنها شود. با فرض جدی بودن سختگیریهای بخاری و اهمیت شرعی کتاب *صحیح* تا به امروز در بسـیاری از جوامع اسـلامی، ممکن اسـت تصور کنیم که نقاشی در این سرزمینها چیز کمیابی اسـت. با این وجود نقاشـی بعنوان منبع انبساط خاطـر و تعلیم با دیـد مثبتی مورد اسـتقبال قرار گرفته است. همانطور که نظریه پرداز بزرگ ادبیات در قرن ۱۱ میلادی، عبدالقادر جرجانی می گوید:

«مهارت همراه با ظرافت و خلاقیت زبردستانه هنری در تجسمات (شـاعرانه) که شنوندگان را مسحور و مجذوب می کند و تشبیهات و استعارات تجسمی که باعث هیجان ممدوحان این اشـعار می گردند، همان تاثیرات مشابهی را روی روح می گذارند که طرحها، نقاشی ها، حکاکی ها و مجسمه های خلق شده توسط هنرمندان ماهر بر روی روح بیننده این آثار ایجاد می کنند. این آثار نیز به مانند اشـعار تحسین برانگیز هسـتند و روح هنگام مواجهه با آنها در تجربه بصری جدیدی سـهیم می گردد که سـابقا برای او ناشناخته بوده است و به شکل سحر آمیزی الهام بخش روح می شـود که هیچ کـس نمی تواند ارزش آن را انکار کرده یا نادیده بگیرد.»

احادیثی که در ضدیت و تحریم نقاشـی از سوی بخاری و اخلاف او گردآوری شـده اسـت زیر مجموعه تحریمی عمومی تر قرار می گیرد و آن نیز تحریم صرف هزینه های گزاف غیر لازم و اسراف اسـت. نقاشـی گـران بود و در بیشـتر فرهنگ های اسلامی، نقاشی به شدت در انحصار حکام و دربارها قرار داشت. در حقیقت نقاشی، پیشه و حرفه درباری به حسـاب می آمد چرا که با سبک زندگی تصنعی، سـبک *سری*، می گساری و سایر نمودهای زندگی مرفـه در دربار همراه بود و لـذا از این حیث بود که به عنوان عامل انحطاط اخلاقی نگریسته می شد، نه به خاطر احتجاجات اهل سنت که بعد در قرن ۱۵ میلادی در عصر تیموری هرات موجب حمله به نقاشی شدند.

با این وجود نمی توان انکار کرد که نقاشـی (اعم از نقاشـی های دیواری حماسی بزرگ یا تصویرسازی کتاب ها) غالبا ابزار مفیدی برای توجیه و تصدیق حق حاکمیت حاکمان بود. کثرت توسـل و اسـتفاده از شـخصیت های مشهور قبـل از اسـلام در خلق آثار هنری هـم به همین جهت بوده است. شخصیت هایی مثل سلیمان (تصویر ۱۰)، اسکندر (تصویر ۱۱)، رسـتم، قهرمـان افسـانه ای ایران (تصاویر ۱۳-۱۲) و پادشاهان تاریخی ساسانی. سنت هنر پیکره نما آنچنان که

تصویر ۱۱

تصویر ۱۰

تصویر ۱۳

تصویر ۱۲

ما از طریق نقاشیهای دایره رستم در پنج کنت سغدیان و سایر مناطق باستانی آسیای مرکزی و ایران قبل از اسلام می شناسیم، از نظر تصویری بسیار قوی بوده، بنابر این بعدها به خارج از مرزهای تاریخی ایران در دنیای اسلام گسترش یافت.

در ایران، اهمیت افسانه ها و روایاتی که فردوسی توسی در اوایل قرن ۱۱ میلادی در شاهنامه (کتاب شاهان) جمع آوری کرد و تبدیل به رزم نامه حماسی ملی ایران گشت، نه تنها از طریق نقالی اشعار در اماکن عمومی بلکه با به تصویر کشیدن این حکایات در نقاشی و پیکرتراشی نیز در دنیای ایرانی مورد تاکید و تکریم قرار می گرفت. با قضاوت از روی اسناد تاریخی و آثار باستانی باقیمانده می توان پی برد که نقاشی و پیکرتراشی هر دو از ویژگیهای متعارف تزیینات قصرها در پادشاهی های بسیار جدا افتاده از یکدیگر مثل غزنویان در غرب افغانستان در اواخر قرن ۱۱ میلادی (قصر واقع در لشکری بازار)، سلسله مملوکان در قرون ۱۳ و ۱۴ میلادی در قاهره و سلسله قاجار در قرن ۱۹ میلادی در ایران بوده است. علاوه بر این، از آنجا که از نظر تاریخی بنیانگذار بیشتر پادشاهی ها، اشخاص غاصب بوده اند، لذا از نقاشی های عمومی نه تنها برای تحت تاثیر قرار دادن سفرای خارجی و رهبران آنها استفاده می کردند، بلکه می خواستند تا اتباع و خصوصا وزرای خود را که (در صورت تمایل) موقعیت مناسبی برای سرنگون کردن آنها داشتند نیز تحت تاثیر قرار دهند.

نقاشی همچنین می توانست پرهیزگاری و پارسایی بیاموزد. مثلا منابع روایی، داستان پرهیزگاری یوسف در مواجه با مطامع اغوا کننده زلیخا، همسر پوتیفار (بر اساس دوازدهمین سوره قرآن) را باز گو می کنند تا پشیمانی نهایی زلیخا و روی آوردن به یکتا پرستی او را در داستان بگنجانند. یا منبع دوم، *سیره النبی* ، (زندگینامه پیامبر اسلام (حضرت محمد (ص)) که اساس قرآنی دارد اما به میزان قابل ملاحظه ای در روایات اسلامی تفصیل یافته است، که در میان ذکر حوادث دیگر، داستان معراج، یعنی صعود پیامبر اسلام به بهشت هفتم و دیدارش از جهنم را بازگو می کند. اگرچه احتمالا تا اواخر قرن ۱۴ میلادی تصویری بر اساس این داستان کشیده نشده بود، اما این متن برای دانته (شاعر ایتالیایی) شناخته شده بود و منبع مهمی برای نگارش اثرش «دوزخ» بوده است. سومین اثر، شرح مصائب حضرت علی(علیه السلام) و اهل بیت است که مبتنی بر احادیث شیعی است. صحنه های شهادت [امام] حسین (علیه السلام) در میدان نبرد کربلا بعدها برای کشیدن نقاشی دیواری در زیارتگاه های شیعیان اقتباس شد و تا اواخر قرن گذشته پیوسته برای تزیین چایخانه و یا قهوه خانه ها در عراق و ایران مورد استفاده قرار می گرفت. زندگی شخصیتهای مقدس، مثل

عرفا، شهدا، مدرسان، فقها، صوفی های تارک دنیا نیز به تصویر کشیده می شد تا الهام بخش حاکمان و بطور کلی مؤمنین بوده و مشوق پاکدامنی و فضیلت بیشتر گردد. مانند اشعار حماسی، این کتابهای مذهبی بدون شک در کتابخانه های قصرها رونویسی و تکثیر می شدند، اما تکثیر این کتابها با اهداف تجاری ابتدا در شیراز و بعد در بغداد و استانبول در قرون ۱۶ و ۱۷ میلادی به عنوان کتب ادعیه برای عموم انجام می شد.

تعداد بسیار کمی از نقاشیها و پیکره هایی که در قصر های اسلامی در گذشته وجود داشته و از سوی مورخان توصیف شده امروزه باقی مانده اند. اما انعکاس آنها را می توان در سفالگری طبیعت گرا و سه بعدی یا در ظروف فلزی به اشکال حیوانی یا انسانی مشاهده کرد که برای دربارهای ایرانی و هندی در دوره قبل از مغول ساخته می شده اند. مثل مهره های سفالین شطرنج در کاشان در اواخر قرن ۱۳ میلادی برای سلطان طغرل دوم، سلطان بزرگ سلجوقی، (تصویر ۱۴) که به همان اندازه که برای استفاده ساخته شده بودند، کاربرد تزیینی هم داشتند. بسیاری از این اشیا اگر چه فاقد ترتیب تاریخی هستند، به بهترین نحو توسط مورخان توصیف شده اند. اشیایی که برای تزیین میز استفاده می شده مثل بخور سوز، تنگهای شراب یا آب، چراغها که به شکل حیوانات و پرندگان شکاری، اسبها، فیلها، حیوانات دست آموز و پرندگان قابل نگهداری در قفس مثل بلدرچین ساخته شده اند که خصوصا برای استفاده بعنوان بخور سوز مناسب بود. (تصاویر ۱۸-۱۵)

تصویر ۱۴

پی نوشت

۱. در نیمه قرن ۱۲ میلادی آن را به مسجد جامع مراکش منتقـل کردند، در آنجا نیز مرکز تکریم و سـتایش بود و ظاهرا با استفاده از سامانه ای بدون دخالت انسان، بطور خـودکار بر روی یک نوع ریل از اتـاق ویژه ای که آن را نگهـداری می کردند بیرون آورده می شـد. نگاه کنید به کتـاب PP Soucek «فرهنگ مادی و قرآن» McAuliffe ۲۰۰۳ صفحات ۳۳۰-۲۹۶؛ Lamare ۱۹۳۸ صفحات ۷۵-۵۵۱.

۲. «هنر تذهیب» Gray ۱۹۷۹ صفحه ۵۰ نوشـته اولگ اف اتکینسون و آناتول ای ایوانوف.

۳. Behrens-Abouseif. ۱۹۹۹ صفحه ۱۱۲.

۴. در تفاوتی فاحش، می بینیم که با وجود تجلیل اعراب از فرهنگ پیش از اسـلام خود و خصوصا قهرمانان شـبه افسـانه ای عرب مثل عمرو القیس، به ندرت تصویری از آنها در دربار پادشاهی های اسلامی دیده می شود.

تصاویر ۱۸- ۱۵ظ

از آفرینش هنر تا پژوهش هنر

دکتر محسن طبسی*

* دکترای پژوهش هنر، رئیس دانشکده هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد

بدون شك، پژوهش امری است ضروری و پسندیده که از نظر عقلی، علمی و نیز مذهبی به آن تاکید بسیار شده است. خوشبختانه در سال‌های اخیر، آمار پژوهش و تولید علم در کشور ما در قیاس با دیگر کشورهای منطقه، رشد چشمگیری داشته و توجه به پژوهش(دست‌کم در هفته پژوهش) نزد بیشتر مسئولان نهادهای دولتی و غیردولتی، فراگیر شده است.

همچنین خوشبختانه توجه به امر پژوهش نظری و تحقیقات هنری، از سوی مسئولان مملکتی در برگزاری جشن‌هایی همچون همایش چهره‌های ماندگار، جشنواره خوارزمی(که اولین جایزه آن در گروه هنر در سال ۱۳۸۳ اهدا شد)، جشنواره فارابی و ... نمود یافته است. این مقاله بر آن است تا به بررسی جایگاه پژوهش در جامعه هنری و نقش آن در نهادینه کردن فرهنگ پژوهشگری در سطح عمومی جامعه بپردازد.

اما پیش از طرح سؤالات اساسی در این باب، باید به چند نکته بسیار مهم اشاره نمود.

نخست اینکه در این مقاله پیش رو منظور از جامعه هنری، مجموعه‌ای از هنرمندان، پژوهشگران و مسئولان هنری کشور است. ذکر این موضوع ضروری است که پژوهش هنری، به‌تازگی از آفرینش هنری متمایز شده و متأسفانه هنوز حتی نزد مسئولان دانشگاهی و مملکتی، تصویر روشنی نیافته است. به بیان ساده‌تر، در دیدگاه عام، تفاوت بین آفرینش و پژوهش هنر روشن نیست؛ در حالی که نباید از هنرمند(Artist)، توقع پژوهش(به معنای دانشگاهی) داشت؛ یا از پژوهشگر هنری(Art Researcher)، خلق آثار هنری را انتظار داشت.

چنان‌که گفته شد، در کشور ما پژوهش در مباحث هنری، بسیار نوپاست و نمی توان توقع داشت، با چشم‌برهم‌زدنی تمام چالش‌های بنیادی و کاربردی موجود مرتفع شود. مسلماً این امر، ملزومات نرم‌افزاری و سخت‌افزاری خاص خود را می‌طلبد که در ادامه مقاله به آنها پرداخته خواهد شد.

نکته دوم آن است که در بحث درباره پژوهش‌های هنری، باید به تفاوت‌های ماهوی موجود بین این گونه از تحقیقات، با پژوهش در حوزه‌های فنی مهندسی، علوم پایه و ... توجه داشت. دانش نظری و بنیادی در حوزه‌هایی به جز هنر، عمدتاً وارداتی است و می‌توان از طریق اجرای پژوهش‌های کاربردی(بر پایه همان دانش وارداتی) به بخشی از نیازهای کشور پاسخ گفت. به بیان دیگر، در اغلب حوزه‌ها نتیجه تحقیقات خیلی زود به چشم می‌آید و به بار می‌نشیند؛ در حالی که در حوزه هنر، هنوز بسیاری از مسائل خرد و کلان بنیادی حل نشده‌اند.

چنان‌که واضح است، تحقیقات بنیادی، پژوهندگان صاحب صلاحیت را می‌طلبد؛ درست برخلاف تحقیقات کاربردی که کارشناسان و کارشناسان ارشد نیز توان اجرای آنها را دارند. بنابراین از آنجا که دانش‌آموختگان هنر در ایران، در قیاس با دیگر رشته‌ها بسیار کم‌شمار هستند و از سوی دیگر، بیشتر در سطح کارشناسی و کارشناسی‌ارشد(و نه دکتری) دانش‌آموخته شده‌اند، لذا پژوهش‌های بنیادی هنر و فرهنگ با چالش اساسی کمبود پژوهشگر مواجه است. این امر مشکلات تحقیقاتی کاربردی را چند برابر می‌کند، زیرا وقتی پژوهش‌های بنیادیِ لازم و کافی صورت نگرفته باشد، به تبع اولی برای پژوهش‌های کاربردی، بنیانی وجود نخواهد داشت.

حال با عنایت به این مقدمه، نگارنده پرسش‌هایی که نگارنده این سطور مطرح می‌کند و سعی دارد در پس این پرسشها به بررسی و احیاناً یافتن پاسخ آنها بپردازد.

پرسش نخست(طرح موضوع و ضرورت پرداختن به آن): آیا جامعه هنری در ایجاد، ترویج، ارتقا و اعتلای باورها و نگرش‌های پژوهندگی در سطح عمومی جامعه نقشی دارد یا خیر؟

به نظر می‌رسد که همه ما کم و بیش از یک سو در ضرورت انجام پژوهش به معنای عام و از سوی دیگر در نهادینه کردن آن در سطح جامعه، اتفاق‌نظر داریم؛ بنابراین نیازی به بحث در این باره نیست. آنچه باید مورد توجه قرار گیرد آن است که اگر بپذیریم بیان هر موضوعی در قالب‌های هنری، تأثیرات پایدارتری خواهد داشت، آنگاه نقش جامعه هنری کشور در بیان ضرورت پژوهش و فراگیر کردن آن در لایه‌های مختلف اجتماع، انکارناپذیر خواهد بود. امروزه این موضوع که بیان‌های گوناگون هنری به‌ویژه بیان تصویری، در انتقال مفاهیم نقشی بسیار مهم دارند و در ارتباط برقرار کردن با مخاطب خاص و عام از متن و کلام مؤثرترند، امری اثبات‌شده است. پس بدون شك، جامعه هنری در ایجاد و توسعه فضای پژوهشگری در سطوح جامعه نقشی خطیر دارد.

پرسش دوم(آسیب‌شناسی موضوع): حال چنانچه قائل به نقشی برای جامعه هنری هستیم، این نقش تاکنون چگونه و به چه میزان ایفا شده است؟

تأثیر بسزایی که بیان هنری می‌تواند در نهادینه کردن پژوهش در جامعه داشته باشد، به دو دلیل مغفول مانده است. نخست اینکه تاکنون امر پژوهش در مقیاس کلان، مغفول بوده است. دوم اینکه تفاوت بین هنرمند و پژوهشگر هنر، بر بسیاری از مدیران علمی و اجرایی و مسئولان هنری نیز روشن و آشکار نیست[۱].

بنا بر دو دلیل ذکرشده، هنوز امر پژوهش نزد جامعه هنری کشور، جایگاه واقعی خود را نیافته است و در چنین شرایطی، نمی‌توان توقع داشت که جامعه هنری، پدیده‌ای را که هنوز خود درك درستی از آن ندارد، در سطح جامعه ترویج دهد و نهادینه کند[۲].

پرسش سوم(بررسی چشم‌اندازها): با توجه به وضعیت و بضاعت موجود، چه آینده‌ای در این امر، پیشِ روی جامعه هنری است؟

می‌دانیم که در مراحل مختلف فرآیند توسعه، انباشت یکی از مهم‌ترین مراحل است. به برکت دانشگاه‌ها و دانشکده‌های خرد و کلان هنری(که البته روز به روز در تزاید هستند) مشکل کارشناس و کارشناس‌ارشد و احتمالاً دکترای هنر،

ذکر این موضوع ضروری است که پژوهش هنری، به‌تازگی از آفرینش هنری متمایز شده و متأسفانه هنوز حتی نزد مسئولان دانشگاهی و مملکتی، تصویر روشنی نیافته است. به بیان ساده‌تر، در دیدگاه عام، تفاوت بین آفرینش و پژوهش هنر روشن نیست؛

بـه‌زودی مرتفع خواهد شـد. با رفع چالش اساسـی کمبود پژوهشگر، می‌توان به روزهای بهتری برای پژوهش‌های هنری امید بست.

پرسش چهارم(بررسی فرآیند): اساساً بهترین حالت ممکن در امر ایجاد و توسـعه باورها و انگیزه‌های پژوهشی در سطح جامعه توسط جامعه هنری چیست و چگونه حاصل می‌شود؟ اگر توان تحقیقاتی موجود و آتی کشور در حوزه هنر به‌درستی سـنجیده شود و سـطح توقعات پژوهشـی از آن به‌درستی تعریف و با برنامه‌ریزی به کار گرفته شـود، می‌توان انتظار داشـت که در گام نخسـت(که البته ممکن است سال‌ها به طول انجامد)، چالش‌های بنیادی و نظری هنر، مورد بحث و بررسی قرار گیرد. همزمان با آن یا منطقاً پس از آن، تحقیقات کاربردی نیز برای حل مسـائل و مشـکلات هـنری جامعه انجام خواهد شد. در همین فرآیند می‌توان به موازات دیگر پژوهش‌ها، به ترویج پژوهشگری در جامعه نیز توجه نمود.

برای رسیدن به این هدف، بخش‌های مختلف جامعه هنری وظایف و مسئولیت‌هایی بر عهده دارند.

الف. وظایف و مسئولیت‌های مدیران و مسئولان هنری

- جـدی گرفتن جایگاه هـنر به‌طور عـام و پژوهش هنر به صورت خاص؛ و اختصاص سهم مناسب از اعتبارات عمومی و پژوهشی به این بخش.
- تأمین رفاه مادی هنرمندان و پژوهشگران هنر.
- تضمین امنیت اندیشه در حوزه هنر.
- تشویق و حمایت‌های معنوی در حوزه هنر[۳].
- فراهـم آوردن زیرسـاخت‌های اطلاعاتی و رسـانه‌ای برای گسترش ارتباط با دیگر کشورها.
- فراهـم آوردن امـکان عرضه محصـولات جامعه هنری در سطوح ملی و بین‌المللی.
- عنایـت لازم و کافـی به امر آموزش و پژوهش(رسـمی و غیررسمی) هنر.
- پرهیز از پدیده هنر سفارشی یا هنر فرمایشی و هنر شعاری تبلیغی.

ب. وظایف هنرمندان و پژوهندگان هنر

- تلاش بیشتر برای در دست گرفتن امور صنفی و حرفه‌ای، از طریق تشکیل مجامع صنفی.
- تلاش بیشتر برای بروز کردن اطلاعات و دانش هنری.
- مشـارکت در تصمیم‌گیری و تدوین طرح‌ها و برنامه‌های کوتاه‌مدت و درازمدت با اهداف کمّی و کیفی مشخص.
- تلاش بیشـتر چه در حوزه پژوهـش و چه در حیطه خلق آثار هنری.

به ایـن ترتیب با آگاهـی جامعه هـنری از وظایف خود و پایبنـدی به انجام آنها و با به‌کارگیـری تمامی تمهیدات لازم، می‌توان به حد مطلوبی از پژوهش دست یافت.

اگرچه ترسـیم فرآیند فراگیر کردن پژوهش در جامعه هنری، شاید ناخواسته تصویری ناخوشایند باشد، اما می‌توان با تلاش مضاعف در این فرآینـد، زمان را تا حد قابل توجهی کاهش داد. از سوی دیگر، برای افزایش خودباوری باید توجه داشت که دانش‌ها و فنون دیگر نیز یك‌شبه و با یك چشم‌برهم‌زدن نتوانسته‌اند در امر پژوهش پیشرفت کنند و آنها نیز ناگزیر از طی زمان بوده‌اند. به هر حال چه بخواهیم و چه نخواهیم، جامعه هنری باید:

- ابتدا تعریف روشـن و شـفافی را از پژوهش هنری تبیین نماید[۴].
- سپس ضرورت انجام پژوهش برای جامعه هنری را مشخص کند[۵].
- و در نهایت با سـعی و تلاشی دوچندان، (طی فرآیندی که اشاره شد) پژوهش را در میان خود نهادینه کند.

تا این مراحل طی نشـود و پژوهش در جامعه هنری به یك فرهنگ تبدیل نشود، نمی‌توان توقع داشت که جامعه هنری کشـور در نهادینه کردن پدیده‌ای که بـرای خودش نهادینه نیسـت، تلاش نمایـد. می‌توان به جرأت ادعـا کرد که بخش عمده‌ای از تلاش‌های صورت‌گرفته نیز بر اساس اصول علمی نبوده و ریشه در شعارزدگی و آمارگرایی مدیران هنری کشور دارد و یا اینکه با هدف تبلیغ انجام شده است.

باید همه اعضای جامعه هنری، اعم از هنرمند، پژوهشگر هنر، مسئول و مدیر هنری و حتی مخاطبان جامعه هنری و ... کمر همت بسته و با تلاش روزافزون، بر چالش موجود چیره شوند. تنها و تنها در این صورت اسـت که می‌تـوان به تأثیرگذاری جامعه هنری در نهادینه کردن واقعی(و نه شعاری) فرهنگ پژوهندگی در سطح عمومی جامعه نیز امید بست.

یادداشت‌ها

۱. البته ممکن اسـت هنرمندانی باشـند که کار پژوهشـی، مطابق با ضوابط و اصول علمی دانشگاهی نیز انجام دهند ولی مسلماً تعداد آنها واقعاً کم‌شمار است.

۲. البته نباید از برخی تلاش‌های سـال‌های اخیر به‌سـادگی گذشـت؛ تلاش‌هایی هدفمند و البته صرفـاً مؤثر در ترویج پژوهش هنری نزد جامعه هنری، نه در سطح عامه جامعه.

۳. مشـارکت دادن واقعی هنرمنـدان و پژوهندگان هنر در تدوین ضوابط و برنامه‌های مربوط به خودشـان، از برگزاری جشن و مراسـم تقدیر و... بسیار مؤثرتر است؛ هر چند که برگزاری جشن‌ها ماهیت ترویجی نیز دارند.

۴. البته بسیاری از هنرمندان، خلق آثار هنری را نیز یك فعالیت پژوهشی به شمار می‌آورند که خود محل بحث است.

۵. بخـش قابل توجهی از جامعه هنری کشـور را هنرمندان تشـکیل می‌دهند. هنرمندان، اساساً دو گروه عمده هستند. یکی آنان که به آفرینش آثار هنری شکوهمند مشغول هستند و هنر ایشـان از شـأن والایی برخوردار اسـت؛ و گروه دیگر که در کار تولید محصولات هنری هسـتند. بنابراین ضرورت پژوهش در هنر باید برای هر دو گروه مشخص شود.

دکتـر علیرضـا باونـدیان* در گفتگو با «**آستان هنـر**»:

هنـــوز در بنـــد پژوهـــش های فرنگستـــانی هستیم!

مرتضی دوستی ثانی

•بـا نگاهی به حوزه هنر رضوی ارزیابی جنابعالی از جریان جاری پژوهش و حواشی آن چیست؟

ـ پژوهش و پژوهیدن در فرهنگ ما از گذشته های دور جایگاه و منزلتی والا داشته است. این مهم در تمدن اسلامی از فخامت و فرخندگی خاصی هم برخوردار شـد تا آن جا که تدبر و تأمل در آیات خداوند و تدقیق در عالم اسـماء و صفات از اهم مطالبات فرهنگی دانسـته شـد. در وادی پژوهش، مسـأله پردازی از مهم ترین شـاخصهای ارزشی و راهبردی محسوب می شود. ذهن مسأله محور در برابر ذهن سئوال محور همیشه جایگاه جمیل و جذابی داشته است. چرا که، مسأله از وفور دانش ایجاد می شـود و در برابر سـئوال است که از برهوت علمی پدید می آید. ذهن در فرآیند اکتساب بی وقفه دانش، با مسائلی مواجه می شود که توغل در کنه آن به روشـن ضمیری پژوهشـگر ختم می شود. موضوعات همیشه از دل مسائل بر می تراوند. ذهن موضوع محور هرگز نمی تواند به جریان جاری پژوهش ختم شـود. این ذهن همیشه در غشاء بیرونی هستی می ماند و بزم بزرگ حرکت را، که در متن سترگ هستی برپاست، فهم نمی کند. یعنی، هر نقشی که می زند به خطا و خراب اسـت، چرا که کلک مسـأله پرداز را در کف ندارد. برای همین است کـه پژوهـش های ما عمدتاً به وادی شرح و وصف مـی گراید تا خلق و وضع. در حالی که پژوهشگر باید در اصل کاشف فروتنِ سرزمین های بکرِ معنا باشد. او باید مجـال هایی را برای فرو رفتن در بطن واقعیت بجوید، از واقعیت جاری بگذرد، و بگذارد تا حقیقت، که در ورای امور متعارف اسـت، چهره دلارای خودش را به وی بنماید. به همین خاطر اسـت که مادام که عشـق به دانایی، ابداع نظری، وسعت و فراخی نگاه، آگاهی، انصاف پژوهشـی، و دقت نظر در کسـی نباشد پژوهشگر نامیـدن وی جایز نمی نماید. این پنج صفت در شـمار شروط لازم هر پژوهنده ای اسـت. اما، شرط کافی برای پژوهشـگر عزم جزم او برای اعتلای حقیقت و ایجاد ارادت همه جانبه اجتماعی نسبت به آن است. پژوهشگر توقع اعتلای فهم نسبت به حقیقت را رقم می زند. برای همین است که تحقیق سرشتی مقدس دارد و لذا هر تر دامن و کژاندیشی را پژوهشگر شدن نشاید.

هنـوز، و هم چنان، پژوهش های مـا ـ به ویژه در حوزه هنر ـ ابتدایی و خام است. ما در عرصه های هنری هنوز در بند پژوهش های فرنگستانی هستیم. هنوز ارادت و اقتدای ما به تحقیقات دیگران اسـت، که متأسفانه همیشـه در سلک و سیرت، از مـا بهـتران وادی پژوهش هنر دانسـته شـده اند.! در دانشکده های هنری ما همیشه قطار تاریخ هنر، از یونان باسـتان حرکت کرده و به فرانسـه مدرن رسیده است. ما تاریخ هنر جهان را گاه همان تاریخ هنر اروپا انگاشته ایم. این عارضه به دلیل فقر منابع مطالعاتی ما در حوزه های دیگری از هنر جهان است.

بـرای نیل به پژوهش های کارآمد در عرصه هنر باید فاعل شناسـایی از اسـتغراق در موضوع شناسایی پرهیز کند. متأسـفانه بیشتر پژوهشـگران هنر ما در فرآیندی از شیدایی هنری غوطه ورند، برای همین است که گزارش ها و گرایش های آنان محمل استنباطی و عقلانی ندارد و به شائبه شورانگیزی آغشته شده است تا به شأن علمی. یقیناً وقتی در روش تحقیق حوزه هنر مرجع و رساله ای منسجم و مبرهن و متعالی نوشته نشده است، اگر کتابکی هم به سر انگشت همتکی به دسـت چاپ سپارده می شود در همان قامت و قواره و قاموس تحقیقات دیگر است، فقط با شاهد مثالهایی از هنر.

مـا هنـوز در تأویل هنر اسـلامی و تمایـز آن با هنر مسـلمانان، دارای ضعف های مطالعاتی جدی هسـتیم، چه رسـد به هنر رضوی که هنوز نگاهی سطحی و صوری به آن داریم. ما تصور می کنیم که هر هنری که به زندگی حضرت رضـا (علیه السـلام) پرداخت، و یـا جمله ای از فرمایشـات ایشـان را در خلال کار نقل کـرد، و یا جلوه هایی از جلوات هنری آسـتان مقدس ایشـان را تشریح و تنویر کرد قطعاً در زمره هنر رضوی است. ما از هنر رضوی تصوری عمومی داریم، در حالی که این هنر در طول زمان ابزاری کارآمد برای ابراز حقیقت رضوی و تثبیت ارزشهای مکتـب آن امام همام(علیه السـلام) و عاملی برای ایجاد رفتـار مبتنی بـر آموزه های رضـوی در سرزمین وجودی مخاطب بوده اسـت. هنری که حاصل ارادت به سـاحت ایشـان و حامل هدایت مخاطب و حامی اندیشـه های ولایی است.

• انـدک بودن تحقیقـات ژرف و کاربردی در حوزه هنر دینی اجحاف بزرگی اسـت که از سـوی محققان به واسـطه تأثـر از نگـرش غربیان به هنر اسـلامی صورت گرفتـه که پالودن و بومی سـازی نظریه ها، تا تسری آن به لایـه های جامعه، نیز زمانبر اسـت. عـلاوه بر تحقیقات لازم در حکمت هنر دینی، پژوهش در حوزه های خاص، چون هنر رضوی، می تواند ما را از عارضه ابتلا به ناخواسته های فروع پژوهشـی دور و به ویژه دانش آموختگان را، به تحقیق در اصـول نزدیک کند؟ برای تحقق این منظور چه باید کرد؟

ـ مـا عقیده داریم که هنر مرکب سـفر اسـت و نه مقصد سـفر. اگر هنر را مقصد و غایت بینگاریم در راستای هـمان اندیشـه ای حرکت کرده ایم که سـودای آن از همان لحظه های آغازین تأسـیس و تشـکیل دانشکده های هنری در ایـران در ذهن و ضمیر مستشـاران فرهنـگ بیگانه، و بیگانـه گرایان فرهنگی، نقش شـده بـود. آن ها با به راه انداخـتن دانشـکده ها و آموزشـکده و هنرکده های مختلف بر آن بودند تا هنر را در این سرزمین از آن ارتفاع مقتدرانه گذشته اش به زیر بکشند. شما می دانید که هنر در گذشـته مهم ترین و معنایی ترین امکان برای اعتلا و اعلان حقیقت ـ به خصوص حقیقت دینی ـ بوده اسـت. در هنر ایران دوران اسـلامی جایگاه خداخواهی و حقایق وحیانی، در اوج اقتدار خود بوده و هنرمند جز به آسمان مشترک اعتقادات الهی ارادت و اشارتی نداشته است.

هنر در تمدن اسلامی، افزون بر این که راهبردی مؤثر برای تسری دادن هویـت دینی به لایه های جامعه بوده اسـت، همیشه شأن کاربردی داشـته است. این کاربردی بودن همواره با فونکسیونالیسـم غربی مغایر و متفاوت اسـت. آن هـا عملکرد را تنهـا در حـوزه نیازمندی ها و حوایج متعارف انسـان، تعبیر می کننـد. نیازمندی هایی کـه البته دامنه ای محدود به حیات جسـمانی دارد. اما، وجه کاربردی هنر در اندیشه اسلامی افق هایی به مراتب فراخ تر را در بر دارد و مشتمل بر افق های حیات معنوی نیز هسـت. از قضا، مهم ترین گمشده انسان پرستشگری است. انسان همواره پرسنده پرستشگری بوده است. هنر به کار دنیا و آخرت انسـان می آید. اصلاً، در تفکر دینی هنر نمی تواند برای هنر باشـد. این مسـتلزم دور اسـت، دور باطل. هنر نمی تواند فاقد وجاهت متعهدانه باشـد. هنرمند همواره متعهد اسـت و هنر همواره شأن کاربردی دارد:

قطـره ای کز جویباری می رود
در پی انجـام کـاری می رود

در هـنر دینی هیچ دیوار و حایلـی میان حقیقت و زیبایی وجود ندارد و حقیقت مطلق همان زیبایی مطلق است. این سیر و سلوك هر چه بیشتر باشد تجلیات زیبایی هم افزون تر اسـت، زیرا عالم، تجلی مصادیق اسـماء و صفـات خداوند اسـت. عـالم سراسر آیه های خداسـت. بهتریـن تعبیری که در مـورد آیه می تـوان آورد «آینه» اسـت. آینه از خودش چیزی نـدارد. ارزش آینه به اعتبار تصویری اسـت که در آن می افتد. به عبارتی دیگر، شرف آینه همان قابلیت پذیرندگی بیشـتر اسـت. هرچه آینه، پذیرش بیشـتری داشته باشد شرف تجلی اش بیشتر است. درجات و مراتب زیبایی هم به این مهم باز می گردد، چرا که در اصل زیبایی تردیدی نیست. انسان اشرف مخلوقات حـضرت حقتعالی اسـت. او مظهر همه اسـماء حضرت

ما تصور می کنیم که هر هنری که به زندگی حضرت رضا (علیه السلام) پرداخت، و یا جمله ای از فرمایشات ایشان را در خلال کار نقل کرد، و یا جلوه هایی از جلوات هنری آستان مقدس ایشان را تشریح و تنویر کرد قطعاً در زمره هنر رضوی است.

* دکترای پژوهش هنر، رئیس دانشکده هنر دانشگاه امام رضا (علیه السلام)

ربوبـی اسـت و بنابراین پذیرندگی بیشـتری نسـبت به خورشـید حقیقت در مقام مقایسـه با دیگـر آفریده ها دارد. او پیوسـته با گونه ها و مراتـب مختلفی از زیبایی ملازم و مواجه است.

در اندیشـه دینی همه آن چه کـه در عالم تحقق می یابد به مشـیت مطلقه خداوند باز می گـردد، بالذات یا بالعرض، زیبایی ها بالذات و زشـتیها بالعرض. اما از آنجا کـه کار هنری به وسـاطت صفت خلاقیـت روح خدایی انسان انجام می گیرد عین حُسن و بهاء حضرت حق است و بر این اسـاس می تواند در نظام احسن عالم جذب شود و بالذات به خلاقیت خدایی منتسـب گردد. روشن است کـه این مطلـب تحقق نمی یابد مگر با فنـای هنرمند در خـدا. هنرمند باید آیینگی بداند، ... که آینه از خود هیچ ندارد و هر چه هسـت آن وجود حقیقی است که خود را در آیینـه می نگرد. ذات اقدس باری، خاسـتگاه زیبایی و جمال است. شرط لازم و اولیه، برای تحقق زیبایی رعایت مبنای عدل اسـت و آن چه از مسـیر عدل و قسط بیرون باشـد قطعاً در معیار های شناخت زیبایی در هنر موعود جایگاهی نخواهد داشت. آن زیبایی که بر مبنای عدل استوار نباشـد، هر چند عواطف و احساسـات انسـانی را تحت تأثیر قرار دهد، همان زیبانمایی و تزیین شـیطانی اسـت که نفس آدمی را متأثر و منفعل نموده اسـت و انسان لذت و خوشی نفسانی را ناشی از نوعی ادراك زیبایی می داند؛ که در حقیقت چیزی جز تحریف زیبایی نیست. اما، مستشرقان غربی از آن جا که هنر اسلامی را تنها در بستر تاریخی (آن هم تاریخ در تعبیر خودشان) می بینند و از طرفی عرفان هنریِ انسان موحد مسلمان را نمی دانند، به نقوش و نمایه های هنر اسـلامی بسنده می کنند. آنها هنر اسلامی را در قواره و قامت یک سـبک می بینند. سـبکی در مجاورت دیگر سـبک هـای هنری جهان. حال آن کـه، باید مکتب دین شـناختی هنر را با احتساب مؤلفه های ارزشی اسلام بکاوند.

کار هـنر تلطیـف محرکه هـای فطری مختلـف برای گراییدن انسان به جانب حقیقت وحیانی و پالودگی پهنه های حیات از هبوط نفسانی است. بر این اساس، اعتلا و اقتدا به حقیقت دارای مراتبی اسـت. باید برای رسیدن به قله هـای نور، و خروج از دره هـای ظلمانی نفس، منازلی را طی کرد و مراحلی را پشـت سر گذاشت. طی این مراحل بی مـدد خضر طریق و دلیل بلیغ راه، میسـور و متصور نیست. تمسـک به گوهر گرانبهای سلسله الذهب و ارائه زیباتریـن و خلاقانه ترین تبیین معنوی از آن، به گونه ای که چشمه های ولایت را در نهاد مخاطب برانگیزد و او را به امتداد این سلسـله نورانی شوق افزاید و محمل نجات و موجب فلاح شـود، همان آرمان هنر رضوی اسـت. هنر رضوی بالنـده ترین نگاه ذوقی ممکـن را به آموزه های فرهنگ رضـوی دارد. این هنر همواره خـود را زائر کوی معانی بلند عرفان رضوی می داند.

• بورکهارت در پیشگفتار کتاب "نقش های هندسی و هنر اسـلامی" می گوید: «هنر اسلامی از نظر تاریخ آن مورد بررسـی های گسترده قرار گرفته است ولی بررسی شیوه های هنری آن، که هم متضمن پژوهش های علمی است و هم تسلط و استادی بر فنون، جز از سوی گروهی اندک طرف توجه نبوده اسـت». به نظر شما شیوه جاری پژوهـش ها، و به خصوص پایان نامه های دانشـگاهی، کماکان به گرایش زیسـتن ذهنی در زیباشناختی گذشته، یا بازگـردان انفعالی نحوه تلقی غربیان از هنر نو، جهت ندارند؟

ـ شـیوه هنر اسـلامی مبتنی بر شـیوه دعوت انبیای عظـام الهی اسـت: «تأثیرگـذاری همه جانبـه بر فطرت انسـان»؛ این که انسـان به گنجینه هـا و گنجنامه های فطری خـود ایمان بیـاورد و حقیقت الهی خـود را فهم کند. شـیوه هنر اسلامی بدینسان بر انکشاف زیباشناسانه وجه معقول مستتر در باطن محسوس استوار است. شیوه هنرمند مسلمان تنها دیدن پدیده های خلقت نیست بلکه نگریستن به آن است. او از واقعیت عدول نمی کند بلکه از آن عبور می کند. او در بند زیسـت بوم متعارف و مادی عـالم نمی ماند و به آن نمی بالـد، بلکه از متن واقعیت به فراخنای حقیقت سـیر می کند. از قضا، نظام زیباشناختی ما در گذشـته بر همین دقیقه اسـتوار بود. یعنی، زیبایی را هنرمنـد نمـی آفرید بلکه آن را کشـف می کرد. همین فرآیند کشـف و معرفی خلاق زیبایی، برای او سروری بی پایان را در پی داشت. چرا که او معتقد بود خداوند همه زیبایی و زیبایی همه، است. او به زیبایی مطلق و مطلق زیبایی، دلبسـته بـود. او هر چه تقرب بـه زیبایی را در مرام و مشـی خود تقویت مـی کرد خود را هنرمندتر می دانسـت. ایـن تقرب ابتدا در قرب نوافـل اتفاق می افتد و هنرمنـد را به حالی می رسـاند و سـپس در قرب فرایض به وقوع مـی پیوندد که او را به مقامی مـی برد. بدین ترتیب «هنرمند غریب در ره عشق» اگر هم به جانب نقش هندسی مـی رفت آن را بخش متعینی از هندسـه نقشِ جهان می دید. او به نوع خاصی از ریاضیات لاهوتی، که جز به مدد عقل شـهودی قابل دریافت نیست، می رسید. او حقیقت ریاضیات را در مکاشـفه ای شـهودی درمـی یافت و این ریاضیات را به زبان هندسـه منتقل می کرد. از آن جا که موضوع و مشـی نیل به موضوع خاص بود، هندسه بیانی او هـم خاص بود. برای همین اسـت که او به هر جا که می نگرد ـ از کوه و در و دشت ـ هندسه مبتنی بر قانون فطری خود را از آن بیرون می کشـد. هنرمند در پهنه هنر اسـلامی همواره خدا را به چشم دل می بیند. او تکنیک، و مفاخره تکنیکی، را نمی بیند. او دلداده خداسـت و در وسعتی از ناخودآگاهی نسبت به هر چه غیر خداست به سر می برد. برای همین اسـت که به ملکوت تکلیم می رسد. از منظر او خداونـد آفریننده همه زیبایی ها و تصویرگر همه جلوه های جمال در هسـتی اسـت. او کمال مطلق و جمال مطلق اسـت. هم مبدأ هنر اسـت و هم مقصد هنر. او در همه ابعاد هنر در غایت هنرمندی و هنرنمایی، تجلی نموده اسـت. هم خالق معنی است و هم آفریننده صورت اسـت. هم ظاهر اسـت و هم باطن. هم سـمیع است و هم بصیر و هم شهید. هم معلم قلم است و هم معلم بیان. هم طراح اسـت و هم خلاق و هم در مسند صورتگری است. خداوند هم پرورش دهنده عقل است و هم آفریننده احسـاس. هم مبدأ آیات اسـت و هم معاد اشـارات. متفکران اسلامی نیز حُسن و جمال هنری را (به عنـوان مظهر یکی از صفات کلـی الهی) به همین معنی تعبیر مـی کرده اند، اما اصل و ذات هنر را در حسـن و جـمال هنری منحصر نمی کردند؛ بلکه ابداع و محاکات را در طرح هنر به معنی خاص عنصری اساسی می دانستند. در نظر ایشـان در حقیقت همین محاکات و ابداع است که حتی زشتی را زیبا نمایش می دهد، نه آن که از زشتی، فی نفسـه، بی تعلـق به محاکات و ابـداع، زیبایی ابداع شـود. از ایـن جا، زیبایی بـا صورت هـنر سر و کار پیدا می کنـد نه با معنی و باطن هـنر. لطف و جمال مطلق الهی اسـت که در صورت های جمیل ظاهر می گردد، و دلربایی و تصرف و جذب قلوب می نماید.

در آموزه های فصیح و فاخر فرهنگی و حکمت بالغه ما، هنر اتفاقی است که برای هنرمند می افتد. هنر پس از تهذیب و تهذب هنرمند به مرور زمان در برابر او چهره گشایی می کند. هنر آمدنی اسـت نه آموختنـی. هنرمند به هنر نائل می شود. همه بحث در همین معرفت وصالی است نه وصولی. سـخن از شناخت حضوری است نه حصولی؛ که «فهم این نازک خیالی مشکل است». بورکهارت و الگ گرابر و درک هیل و پوپ و گدار، همه و همه، به طبقه بندی تاریخی هنر اسـلامی پرداخته اند، و هنر اسلامی را تکنیـک ظریف دیده اند نه معرفتی لطیف. هنر از منظر آنان بابی از ابواب بلاغت آسـمانی نیست، بلکه اکتسابی اسـت که مـی تواند عایـد هر ذوق ظریفی بشـود. هنر اسـلامی با طریقت عرفانی خاصی پیوند خورده است که ناقدان غربی و شرقی آن را نمی فهمند، زیرا با موضوعیت هنر در تمدن اسلامی عجین نیستند. آن ها اگر از شیوه ها و شگرد های هنر اسلامی سخن می گویند به خاطره های ازلی خود (آرکیتیپها) مراجعه می کنند.

متأسـفانه، بیشتر پژوهش های هنری و پایان نامه های دانشـجویی ما -که گاهی بیش تر به نامه های پایانی شبیه تر است- بامبانی نظری غربِ فکری، و روش شناختی آن ها، صورت و سـامان یافته اسـت. ما برای نقد عالمانه هنر اسـلامی معیـار متعالـی و مبرهنی به نام حکمـت داریم. آیا چه تعـداد از پایان نامه های ما در باب هنر بر بنیاد حکمت ـ به مثابه مهم ترین گمشده مؤمن ـ گذاشته شده است؟ آیا تبارشناسـی، طبقه شناسی و ثمره شناسی هنر اسلامی بر شالوده روش شناختی حکمت پیش می رود؟

• با این توصیفات، آیا در حوزه هنر با فقر پژوهشی، یا حلقه های مفقـوده، مواجهیم؟ منظور از عبارت رایج حلقه های مفقوده بیش تر متوجه غفلت از نقش پیشتاز هنرها در حرکت کلی جامعه و تمدن است تا موضعگیری نسبت به دوره های تاریخی؛ گرچه ما هم به نوعی حلقه ای از تاریـخ را می سـازیم، به خصوص در شرایط حاضر که فرهنـگ و هنر بومی در دفع هجمـه معانی و نماد های بیگانه می کوشـد. بـرای آن که در تابعیـت انفعالی و خلط معانی قرار نگیریم چگونه با تحقیق و تمسك به هنر دینی می توانیم با این چالش ها مقابله کنیم؟

ـ به جای فقر پژوهشـی می توان، و یا بهتر است که از ترکیب «نابسـامانی پژوهشی» استفاده کرد. در دوران ستمشـاهی، موضوع و مأموریت هنر مبتنی بر شـاخص های ارزشـی تفکر غربی و لیبرال دموکراسی بود. هنرمند از اصلی ترین مسـائل مربوط به حیـات طیبه غافل بود و غشـاء غفلت بر بصیرت هنر افکنده شده بود. هنرمند آهنگ تعالی نداشـت بلکه مرام تفنن داشـت. اثر هنری از دغدغـه ها و مطالبات فطری مردم مفارقت داشـت و بـرای همیـن مانند کالای یک بار مصرف تلقی می شـد. مـصرف هـنر در قاموس و قالب لحظه بـود. اگر چه گاه آثاری انسـانی و برجسـته هم آفریده می شد اما غالب آثـار و عرصه های هنری برای القای پیام سـترگ انسـانی نبود. به همین خاطر نه آثار هنری و نه هنرمندان پیشتاز نبودند. این پیشـتازی نه به این معنی اسـت که هنرمند می تواند تقدیر و حوالت تاریخی اعصار و قرون را تغییر دهد، چرا که هنر تنها برآورنده بخشـی از نیازهای مردم است؛ نیازهایی که با عنصر سازنده ای از عواطف انسانی آمیخته اسـت. هنر می تواند بسـترهای یقظه و یادآوری فطـری را رقم بزند و انسـان هـا را به قبلـه های اصیل فطری شـان متوجه کند. به نظر مـن، هر چه این بعد از هنر، یعنی همان وجه اسـتذکاری، قوی تر و غنی تر باشد هنرمند پیشتازتر است. پیشتاز در استذکار معادن و منابع باطنی وجود انسان. یکی از دلایلی که هنر در دوره جدید بـه تنهایی و انزوا مبتلا شـده، از بیـن رفتن حضور ایمان دینی در آثـار و عرضه های هنری اسـت. با حذف دین، هنر حقیقت خود را که همان جست و جوی زیبایی های اصیل باشـد، از دسـت می دهد و اموری به جای آن می نشیند که به کلی با فطرت انسانی مغایر و متفاوت است.

هـنر دینـی همـواره مخاطـب خـود را به سـوی حقیقت فرا می خواند. برای همین اسـت که از تشـبث

بـه خدعـه گری و توهـم، دوری می گزینـد و زیبایی را در نسـبتی با حقیقت معرفی مـی کند. در نگاه دینی به قول شهید آوینی: «هنر شـیدایی حقیقت است همراه با قدرت بیان آن شـیدایی و هنرمند کسی است که علاوه بر شیدایی حق قدرت بیان آن را نیز از خداوند متعال گرفته اسـت». هر یك از این دو (شیدایی حق و قدرت بیان آن) اگر نقص داشته باشد اثر هنری خلق نمی گردد. اگر حنجره بلبل بیمار شود شیدایی او در درونش حبس می شود و فرصت تجلی پیدا نمی کند، هر چند که شیدایی در درونش وجود دارد؛ اما قدرت بیان آن نیسـت و اگر شـیدایی نباشد از حنجره سـالم صدایی بر نمی آید. اصل لازم شـیدایی حق است و قدرت بیان شرط کافی است.

هـنر دینی بـه اعتبار تأکیـدی که بر ارتبـاط با متن حقیقت دارد و همه امور و اشـخاص و اشیا را فقیر ذاتی و نیازمنـد افاضه های رحمانی می شـمارد، هنری مقدس اسـت. هنری که هنرمند از بیرون بـه عالم نمی نگرد بلکه همه اجزای عالم را به دلیل آنکه مسبّح(شناور) در تسبیح او مـی دانـد، و می بیند، بهره منـد و برخوردار از نوعی تقدس می شـمارد. شناخت هنر دینی در گرو درك معنای «تقدس» و مفهوم «هنر» اسـت. «امر قدسـی» حاکی از تجلی عوالم برتر در سـاحت های نفسانی و مادی هستی اسـت. منشأ صدور امر قدسی عالم روحانی است که فوق سـاحت روانی، یا عالم نفس، قرار دارد و هرگز نباید با آن اشـتباه شـود. چنان که؛ در معارف اسـلامی اولی با روح مرتبط اسـت و دومی با نفس. لذا، هنر دینی نیز جلوه گاه عالم وحی اسـت و هم چون طنینی غیبی، انسان خاکی را به منشـأ الهی خویش متذکر می کند. امر قدسـی را در سایه بینش سنتی به هستی و جهان، به معنای اعم کلمه، می توان شـناخت. بینش سنتی همان دیدگاهی است که بشر همواره بر مبنای آن خویشـتن را نگریسـته اسـت و هنوز هم در بسیاری از کشور های شرق از این دیدگاه به خود می نگرند. البته، مقصود ما از سنت، صرفِ عادات و رسوم متداول نیست، بلکه سنت از آسمان نزول می یابد و مبنای روحانی و متافیزیکی دارد. سنت در زبان فارسی و عربی همان دین به معنای وسیع کلمه است. تمدن سنتی به معنای شریف لفظ، تمدنی است که در آن همه جوانب زندگی، از مناسك مذهبی در عبادتگاه ها گرفته تا سیاست و اقتصاد و حتی شـیوه پختن نان، بر مبنای اصولی خاص که از وحی نشـأت گرفته اند تنظیم می شود. دین عبارتست از حقایـق و آمـوزه هایی کـه خداوند بـرای هدایت و سـعادت (نجات) بشر از مسیر منابع دینی (کتاب، سنت، عقل، و فطرت انسـانی) بـه او ابلاغ می کند. برای همین اسـت که هنرمند دینـی می تواند در تمدن سـازی نقش بسـیار مؤثری داشته باشـد، زیرا تمدن ها زمانی ایجاد می شوند که بیداری به جای بیماری بنشیند و چاره گری به جای تردد در چهارراه های تردید قرار بگیرد؛ زمانی که انسان به «نفخه فیها من روحی» خود وقوف اشراقی پیدا کند و از صمیم جان به آستان جانان ارادت بورزد. از قضا، مهم تریـن نقش هنر هم ارائه فضای تنبه اسـت. «جهل کفر است و غذای کفر علم» هنر فطرت و فسانه نوآمدی را برای مخاطب خود تعریف نمی کند بلکه او را به فطرت الهـی اش تذکر می دهد. پس، هنر در معنای شریف لفظ در مسیر دین حرکت می کند. اما، سایه هنر به مانند دین بر سر همه شـئونات مادی و معنوی وجود انسان نیست. هنر هرگز شـمولیتی مانند دین را نـدارد و در عرض دین نیست. هنر اگر دیو جهل را از سرزمین تفکر انسان بیرون کند و به جای آن خورشید یقین را بگمارد و بگذارد پیشتاز است. هر پژوهشی هم که در راستای تنویر حقیقت هنر برداشته شـود کارآمد اسـت. هنر هرگز برای هنر نیست، هنر برای تبیین ذوقی حقیقت و ایجاد نظام رفتاری متأثر از آن اسـت. قبـول کنید که اگر به ایـن معنی هنر واجد آهنگ پیشـتازی شـود می تواند در بنای رفیع تمدن سهم شایسته و شـایانی داشته باشد و پژوهش های هنری هم به تبـع آن اگر عزم تنویر اندیشـه و سره گزینی داشـته باشـد به مرزهـای تعالی نزدیک می شـود. وگرنه، مادام که پژوهشـگران هنر با منابع، حدود و ماهیت هنر بیگانه باشـند و مأموریـت واقعی هنر را نشناسـند، چگونه می توانند در این کارگاه حُسن به رمزگشایی بپردازند؟

• بـا توجه به نقـش آموزش و پـرورش در برخورد بـا مأثر تاریخی (طی مراحل ابتدایی، متوسـطه و عالی) کتب درسی و شـیوه های آموزشی به دانش آموختگان چـه نحوه تلقی از پژوهش در هنر و تفکر معنوی را القا می کنند؟

قدرت ایده پردازی و تحلیل را در آن ها بالا می برد یا از آن هـا می گیرد؟ به خصوص که بروز هویت در نحوه تعامل با هنر معاصر و چگونگی نوآوری نمایان می شود.

ـ هـنر در آموزش و پرورش ما هنوز جایگاه ارزشـی خود را به درستی نیافته است. تلقی و تصور این است که هنر مانند سـایر حرف و مشـاغل و مشغله های متعارف اسـت. نهایت این که یک فن است! در حالی که، هنر نه تنها روشـی در مواجهه با فهم هستی، طبیعت، جامعه، و نظامات اعتقادی اسـت بلکه گونه ای معرفت و شکلی از تبیین گری نیز هست. هنوز در آموزش و پرورش ما به دانش آموزان، هنر می آموزانند. ابزارها را نشانش می دهند، حال آن که باید اِبزارها را به او نشـان دهند و راه تثبیت آن را با اسـتفاده از ابزارهای مناسب به وی بفهمانند! به دانش آموز گفته نمی شـود که هنر روشی برای محسوس سازی نامحسـوس اسـت. یعنی، همان جایی که بیان محسوس دیگر برای اقامه معنـی از توان و تپش باز می ماند. هنر در آمـوزش و پـرورش باید به عنوان ظرفیتـی مؤثر برای رفتارسازی به کار گرفته شود. رفتار علمی، رفتار اجتماعی و مهـم تر از همه رفتار اعتقادی پایه های آموزش باید بر هنر گمارده و گذاشته شود.

دانش آموزان ما باید از همان نخستین سال های دانش اندوزی خود بتوانند وارد وادی خلاقیت و ابداع شوند. باید بتواننـد کبوتـران خیال خود را روانه سرزمیـن های بکر و نوین مفهومی کنند. باید مقدمات تئوری پردازی و نظریه پردازی را به دانش آموزان آموزش داد. فضاهای آموزشـی مـا باید تصویرمحور بشـوند تا واژه محـور. باید به جای حرف های تکراری ایده های اجتهادی و نو بنشـیند. باید دانش آموزان برای خلق و وضع، تشـویق و ترغیب شوند نـه برای شرح و وصـف. و همه اینها به مدد زبان نافذ و نیرومند هنر امکان پذیراست.

مـا در فعالیـت هـای آموزشـی و پژوهشـی خود، چـه در آمـوزش و پرورش و چه در آمـوزش عالی، تا حد زیادی مناسکی و مراسمی هسـتیم. بگذارید رک و روان بگویـم؛ ما پژوهش را اجرا می کنیـم، بیش و پیش از آن که پژوهشـگر باشیم. همان طور که هنر را اجرا می کنیم قبـل از آن که هنرمند باشـیم! آن حلقـه مفقوده ای که به آن اشـاره کردید همین جاسـت. علتش این اسـت که هم هنر و هم پژوهش را در زمره الزامات قطعی توسـعه چندان باور نکرده ایم. گاهی فکر می کنیم لوازم توسـعه هنری و توسعه پژوهشی تنها در همین جنبه های صوری و سـخت افزاری اسـت، اما مهم تر از همـه اینها توجه به نیروهای با قریحه و غنی اسـت. همان کسـانی که در وادی نظر و عمـل دارای خلوص اعتقادی و خروش کاری هسـتند. کسانی خطرپذیری را برای نیل به قله های فلاح به جان می خرند.

جمله ای اسـت از ابن سینا که هر آن چه از عجائب و غرائب شنیدید اما دلیلی بر انکار آن نداشتید بیهوده و گزافه نپندارید. می دانید که همین جمله کوتاه تا چه حد مایه و پایه ای برای اعتلای علمی مسـلمانان شد؟! یعنی تصویرها و سـخنان نامتعارفی که بنا بر عادت ندیده اید و نشـنیده اید دلیلی بر عدم وجاهت امکانی آن نیست. چـرا در آموزش و پـرورش و آموزش عالی مـا نوآوری به یک سـنت قطعی و متعارف بدل نمی شود؟ چرا در تولید علم هنوز نتوانسـته ایم در حد دانشـگاه اسـلامی عمل کنیم؟ چرا به خاطرسـپاری صرف محفوظات و مفروضات و تحویل بی کم و کاست آن در پایان ترم به استاد و بعد اخذ نمره، عادت معمول و بلکه مسـتعمل ما شده است؟ ما در وادی هنر باید خطامان به طور عام همه جهان و به طور خاص جهان اسـلام باشد. هنرهای جهان اسلام هنوز تحت سـیطره و سلطه تئوری پردازان تمدن انگلوساکسون و فرهنگ سکولار و لائیک است. هنوز در معماری جهان اسلام استارشیتکت های اروپایی و آمریکایی حرف اول را مـی زنند. چرا هنر وارداتی با بسـته بندی های وطنی در گالری ها و سینماهای ما تا به این حد ترک تازی می کند؟ چرا به درد بی شیوه ای در هنر مبتلا شده ایم؟

هنوز پس از گذشتن بیش از سه دهه از طلوع انقلاب اسـلامی، در دانشکده های هنری این میهن عزیز اسلامی مان، حتی یک واحد درسی با موضوع هنر انقلاب اسلامی نداریـم! هنوز هنر و ادبیات دفـاع مقدس به عنوان یک شیوه برجسـته هنری و ادبی که در بوته فرهنگ حماسه آبدیده و به مدد اهتمام ولایی فرزندان شاخص این آب و خاک، صیقلی شد، در بدنه نظام آموزش عالی هنر ما وارد نشده است. ما باید هنر و پژوهش های هنری را به عنوان یک شاخص ارزشی در تثبیت اهداف عالیه انقلاب و نظام مان بیش از این در تنظیم اسناد راهبردی، و در مطالعات اسـتراتژیک خود به کار گیریم و وارد کنیم. ما در حُسـن به کارگیـری ظرفیت های هنری، و بـه خصوص پژوهش هـای هنری، هر چـه تکاپو و تلاش کنیـم حتماً موفق تر خواهیم بود.

از عنایت شـما که مانند همیشـه با روی گشاده و تأمـل کافی، به پرسـش های ما پاسـخ گفتید صمیمانه سپاسگزارم.

هنرهـای جهان اسـلام هنـوز تحت سیطره و سـلطه تئـوری پـردازان تمدن انگلوساکسون و فرهنگ سکولار و لائیک است. هنوز در معمـاری جهان اسـلام استارشیتکت های اروپایی و آمریکایی حرف اول را مـی زنند. چرا هنر وارداتی با بسـته بندی های وطنی در گالری ها و سینماهای ما تا به این حد ترک تازی می کند؟ چرا به درد بی شیوه ای در هنر مبتلا شده ایم؟

منابع مورد استفاده در پژوهش فرش ایران

حسین کمندلو*

چکیده مقاله:

فرش یکی از هنرهای سنتی و کاربردی است که ریشه در تاریخ و فرهنگ ایران بزرگ دارد. شاید به دلیل کاربردی(زیر انداز) بودن این هنر، کمتر مطلبی در مورد گذشته ی با شکوه آن، در موزه ها، مجموعه های شخصی و کتابها موجود باشد.

هنر فرش بافی متفاوت با دیگر هنرهای ایرانی است، زیرا اغلب معماران، نقاشان، خوشنویسان و هنرمندانی که در کارگاه های درباری مشغول به کار بودند و از خود آثاری به یادگار گذاشته اند، به طرق مختلف نام آنها ماندگار شده است. گاهی این هنرمندان کار خود را امضا می کردند، گاه در مرقعات و نامه های شاهانه ذکری از آنها می شده است، گاه نگهداری نسبتاً خوب برخی از این آثار باعث گردیده که نام آنها در قرنهای بعد جاودان بماند و یا اینکه محققان امروزی ما با جستجوی کارشناسانه و تطبیق برخی آثار با یکدیگر نام نقاش، معمار و خوشنویس را زنده می کنند. اما در عرصه فرش این امر کمتر اتفاق افتاده است. دستبافتهای ایرانی به دلیل استفاده از الیاف گیاهی و جانوری و همچنین عدم مراقبت در طی سالیان از بین می روند و ردی از آنها باقی نمانده و همین امر سبب شده است بزرگان این عرصه اکثراً گمنام باقی بمانند.

محقق برای انجام دادن یک پژوهش خوب و اصولی در زمینه فرش، مجبور است حجم انبوهی از کتابهای متفاوت را مطالعه کند. این کتابها می تواند در زمینه تاریخ، جغرافی، دین، باستان شناسی، جامعه شناسی، نماد شناسی، نگارگری و... باشد. او بدین وسیله شاید بتواند تاریخ شروع فرشبافی، مفهوم یک نقشمایه و یا قوم بافنده آن را شناسایی کند. در این تحقیق سعی شده است، تعدادی از منابع که در حوزه های متفاوت به نگارش در آمده به اختصار معرفی شود، تا راهی برای درک بهتر حوزه فرش بافی در ایران باشد.

واژگان کلیدی:

فرش، قالی، پژوهش، باستان شناسی، نگار گری، سفرنامه، موزه ها.

* کارشناس ارشد پژوهش هنر، عضو هیئت علمی گروه فرش دانشگاه هنر سمنان

منابع مورد مطالعه:

برای تحقیق در مورد صنعت فرش در ایران از آغاز تا کنون منابع مختلفی وجود دارد که یک محقق باید به آنها توجه کند. این منابع به طور کلی عبارتند از:

الف-یافته های باستان شناسان. ب- نوشته های سفرنامه نویسان و تاریخ نگاران. ج- نقاشی ها، نگاره ها و عکسهای باقی مانده از دوران گذشته. د- فرش ها و دستبافتهایی که در موزه های فرش نگهداری می شود. هـ- بازار فرش، افراد کارشناس و خُبره. و- کتابهای فرش و هنر اسلامی.

شاید بتوان گفت موارد اشاره شده در بالا از مهمترین منابع موجود در مورد شناخت فرش و یا نقشمایه های به کار رفته در فرش ایرانی هستند که یک محقق با در اختیار داشتن آنها می تواند تحقیق و پژوهشی مناسب و خوب تهیه کند. اما برای درک بهتر برخی مفاهیم، نیاز به کتابهایی در زمینه تاریخ ادیان، نماد شناسی، تاریخ ایران، معماری و تزیینات وابسته، دایره المعارفهای هنری و ادبی، فرهنگ های لغت و ... است، که به دلیل کثرت، از معرفی آنها در این مقاله خودداری شده است.

الف-یافته های باستان شناسان:

یکی از منابعی که با جستجو و مطالعه در آنها می توان گوشه ای از تاریخ و هنر فرشبافی ایران را پیدا نمود، مقالات، گزارشها و کتابهایی است که باستان شناسان تالیف و چاپ کرده اند.

تا قبل از پیدایش فرش پازیریک، کارشناسان هنر فرش، تاریخ بافت فرش و زیر انداز را به صورت تقریبی در نوشته هایشان بیان می کردند، زیرا مدارک مستندی از فرش بافی ایرانی(فرش کامل و یا حتی پاره فرش) در دسترس نبوده است. آرتور اپهام پوپ در جلد ششم کتاب سیری در هنر ایران تاریخ ساخت زیر انداز را به زمانی مربوط می داند که بشر توانسته است خانه یا سرپناهی برای خود بسازد و نخستین زیر انداز انسانها با توجه به اسکان در کنار رودها حصیر و بوریا بوده است.

با گذشت زمان و کاوش هایی که باستان شناسان در نقاط مختلف انجام می دهند نشانه هایی از دستبافتهای ایرانی و یا وسایلی که برای بافت فرش ضروری بوده است، بدست می آید.

در سال۱۹۴۹م/۱۳۲۸ش، سرگئی رودنکو در منطقه پازیریک که در آن گورهای اقوام سکایی قرار داشت فرشی تقریباً مربع شکل در ابعاد ۲۰۰× ۱۸۹/۲۳ سانتی متر کشف می کند. مهمترین ویژگی این دستباف اثبات این فرضیه بود که انسانها در ۲۵۰۰ سال قبل قادر به ایجاد گره در فرش بودند و تصور بافت فرش به شیوه گلیم بافی تا حدی بر طرف گردید.

ابزاری که ایگور.ن خلوپین درگورهای عصر مفرغ در ترکمنستان و در نزدیکی عشق آباد کنونی کشف کرد، سابقه قالی بافی را تا ۱۵۰۰ تا ۲۵۰۰ سال قبل از میلاد گسترش داد. یافته های باستان شناسان در زمانهای مختلف می تواند سندی باشد بر سابقه فرشبافی ایرانیان از گذشته های دور، همچنین می تواند به یافتن سر نخی در مورد مکانهای بافت فرش و یا منشأ اصلی برخی از نقشمایه های به کار رفته در فرشهای ایرانی کمک کند. برخی از کتابهایی که باستان شناسان تالیف نموده اند دارای تصاویری از سفالینه ها، آثار فلزی، نقش برجسته ها و... هستند. این تصاویر می توانند در رمز گشایی برخی از نقشمایه های قالی کمک شایانی به محقق بکند. در زیر برخی از این کتابها به اختصار معرفی می شوند:

تاریخ عیلام(پیر آمیه)، ایران باستان(حسن پیرنیا)، هنر ایران(آندره گدار)، هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی(رمان گیرشمن)، هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی(رمان گیرشمن)، ایران در شرق باستان(ارنست هرتسفلد) و....

ب- نوشته های سفرنامه نویسان و تاریخ نگاران:

از دیگر منابعی که با مطالعه آنها می توان ردی از سابقه فرشبافی در ایران بزرگ پیدا نمود، کتابهایی است که سفرنامه نویسان، تاریخ نگاران و گاه شاعران فارسی زبان در قرنهای مختلف به نگارش در آورده اند و اکنون در دسترس است. شماری از سفرنامه نویسان و جغرافی دانان مسلمان در قرون اولیه اسلامی به ایران سفر کردند، کتابهایی در مورد ایران نوشتند، آنها در کتابهایشان اشاره به محصولات و دستبافتهایی می کنند که در شهر های مختلف ایران تولید و یا به فروش می رسیده است. این کتابها منبع بسیار مفیدی برای کارشناسان و محققان فرش است، تا با آن سابقه فرشبافی در یک مکان را ردیابی کنند. برخی از این سفرنامه ها عبارتند از: حدود العالم من المشرق الی المغرب(نویسنده نامعلوم)، صوره الارض(تالیف ابن حوقل)، احسن التقاسیم فی معرفه الاقالیم(ابوعبدا... محمد بن احمد مقدسی)، معجم البلدان(یاقوت حموی)، تقویم البلدان(ابوالفداء)، نزهه القلوب(حمدا... مستوفی قزوینی) و.... با گذشت زمان به تدریج افرادی از کشورهای اروپایی به ایران سفر کردند که مقاصد تجاری، مذهبی و یا استعماری داشتند. برخی از آنها گزارش های بسیار خوب و دقیقی در مورد محصولات تولیدی و یا سیاست های شاهان ایران در مورد فرش بافی را در کتابهای خود به ثبت رسانده اند. از سفرنامه نویسان عصر تیموری و صفوی می توان به : روی کلاویخو. شاردن ، تاورنیه ،کروزینسکی و... اشاره نمود.

در عصر قاجار سفرنامه نویسی توسط افراد غربی به بالا ترین حد خود می رسد. نکته مثبت در این سفرنامه ها اشاره بیشتر به فرش های ایرانی است که شاید به این خاطر بود که چند سال پس از سلطنت ناصرالدین شاه قاجار(۱۸۹۶-۱۸۴۸ م./ ۱۳۱۳-۱۲۶۴ هـ ق.) اولین نمایشگاه فرشهای شرقی در لندن(۱۲۶۷هـ ق./۱۸۵۱م.) و چندین سال بعد(۱۲۹۰هـ ق /۱۸۷۲م.) دومین نمایشگاه فرش در وین برگزار می شود. این دو نمایشگاه باعث شناساندن قالی ایران به اروپاییان و گسترش بازرگانی و کاربرد عمومی آن در میان مردم مغرب زمین می گردد. به همین خاطر در اکثر سفرنامه ها اشاره به کارگاه های بافندگی و شیوه تولید فرش در ایران می شود. تعدادی از این سفرنامه ها عبارتند از:

سفرنامه ژنرال سرپرسی سایکس(سرپرسی سایکس)،

ایـران و ایرانیان عـصر ناصرالدین شـاه(س.ج. و بنجامین)، ایران امروز(ایران و بین النهرین)(اوژن اوبن)، ایران و مسـئله ایران(لرد کرزن)، سـفرنامه از خراسان تا بختیاری(هانری رنه دالمانی)، بیست سال در ایران(جان ویشارد)، سفرنامه یوشیدا ماساهارو (یوشیدا ماسـاهارو)، سفرنامه پولاك(یاکوب ادوارد پولاك) ، شرح سفری به ایالت خراسان(سی.ام. مک گرگور) و... اشاره نمود.

در بین کتابهایی که در مورد تاریخ ایران به دست تاریخ نگاران ایرانی تألیف شده است، تعدادی از آنها دارای مطالبی در مورد فرشهای ایرانی است، مورخان این کتابها در هنگام ذکر وقایع دربار و یا خراج های حکام ایرانی اشاراتی به فرش هایی دارند که در نواحی مختلف ایرانی بافته می شده است. برخی از این کتابها عبارتند از: تاریخ طبری (محمد بن جریر طبری۳۱۰- ۲۲۴ هـ.ق)، تاریخ بیهقی(ابوالفضـل بیهقی۴۶۹-۳۸۱ هـ.ق)، زبده التواریخ(حافظ آبرو در گذشته به سال ۸۳۳ هـ.ق) ، تاریخ عالم آرای عباسی(اسـکندر بیگ ترکمان منشی۹۶۸- ۱۰۴۳هـ.ق)، مطلع الشـمس(محمد حسـن خان صنیع الدوله ۱۳۱۳/۱۲۹۵ هـ.ق)

از دیگر منابعی که می توان عبارت فرش را در آن جسـتجو کرد، دیوانهای شاعران فارسی زبان است، که در برخی از اشعار آن عباراتی مانند فرش، قالی، پلاس، بوریا، گلیم و... آمده است.

ج- نقاشی ها، نگاره ها و عکسـهای باقی مانده از دوران گذشته:

یکی از منابعی که محققان غربی به آن توجه کردند و مقالاتی در مورد آن نوشتند نگار گری ایرانی است. برخی از محققان با تاکید و مطالعه دستبافتهایی که در نگاره های مکاتب مختلف هنری ایران(تبریز اول، هرات، تبریز دوم، اصفهان و...) طراحی و اجرا شده است سعی کردند شیوه طراحی فرش تا قبل از عصر صفویان را مشخص کنند. اولین کسی که مقالاتی در این مورد بـه نگارش در آورد آمی بریگز بود. او فرضیاتی درباره طرح و رنگ فرشهای ایرانی بر مبنای مقایسه آنها با نگاره های قرن ۹ هـ.ق/۱۵م مطرح نمود. این فرضیه ها با توجه به اشکالاتی که داشت، مورد توجه کارشناسان فرش قرار گرفت. بریگز در اولین مقاله خود به فرشهای هندسـی و در مقاله دوم به فرشهای با طرح اسـلیمی همراه با نقش گل و بتـه پرداخت. ایده او بعدها در ایران باعث چاپ کتاب فرش بر مینیاتور تألیف علی حصوری می گردد.

از جملـه منابعی که می تواند به امر تحقیق در این مورد کمک کند می توان به کتابهای زیر اشـاره نمود: سـیر و صور نقاشـی ایران(آرتور اپهام پوپ)، معراج نامه(ماری رزسگای)، باغهـای خیال، هفت قرن مینیاتور ایران (آن ماری کورکیان و ژان سیکر) ، نگاهی به نگارگری در ایران(بازل گری) و ....

در عصر قاجار، دوربین عکاسی وارد ایران گردید، عکسهای بسیاری از شاهان ایران، حاکمان محلی و رجال دولتی موجود اسـت که در آنها می توان فرشـهایی را مشاهده نمود که به عنوان زیرانداز و یا تزیین پس زمینه به دیوارها آویزان شـده اسـت، این تصاویر می تواند گویای طرح هایی باشـد که در عصر قاجار رواج داشته است و طبقه ای خاص از مردم آنها را خریداری می کرده اند.

د- فرش ها و دستبافتهایی که در موزه های فرش نگهداری می شود:

موزه از جمله مکانهایی است که با نگهداری و معرفی آثار، بیشترین سهم را در معرفی آثار هنری دارد. شاید دو موزه مهم دنیا از نظر محققان فرش ایرانی با توجه به مقالات و اشاراتی که داشـته اند مـوزه ویکتوریا و آلبرت لنـدن و موزه آرمیتاژ هستند، نگهداری دو فرش گرانبهای ایرانی (قالی اردبیل و قالی پازیریک) باعث شده است که در کمتر کتاب یا مقاله ای ذکری از نام این دو موزه نشـود. این دو موزه در مقایسـه با موزه فرش ایران، آثار به نسـبت کمتری در زمینه فرش دارند، اما در دسترس بودن عکسهایی با کیفیت مناسب از این دو اثر، سبب معرفی گسترده موزه و این آثار شده است. اما متاسفانه موزه فرش ایران از این فرصت (مطرح شدن و تبلیغ مجانی توسط محققان) کمترین بهره را برده است.

هـ- بازار و افراد کارشناس و خُبره:

بخشـی از مهمتریـن ابزارها بـرای ورود به دنیـای فرش کارشناسان و افراد خُبره ای هستند که در بازارهای فرش به امر تجارت فرش مشغول هستند. برخی از این افراد مجموعه ای بی نظیر از دستبافتهای اصیل ایرانی را در فروشگاه ها، حجره ها، انبارها و یا خانه خود نگهداری می کنند. حضور در منطقه و سـفارش به بافندگان روستایی باعث شده است که گنجینه ای بسیار نفیس از اطلاعات در ذهن آنها نگهداری شود. آنها نیاز به کسی دارند که بتوانند این سرمایه را مکتوب کند. گاهی اوقات برخی از این افراد خُبره و کارشناس به دلیل کهولت سن و فراموشی، اطلاعات غلط و گاه اشتباه را در اختیار محققان قرار می دهند و محقق بـا مطالعه و تطبیق با جدا کردن عبارات اشتباه می تواند مطالب مفید را ثبت نماید.

و- کتاب های فرش و هنر اسلامی:

در زمینه هنر اسلامی کتابهای بسیاری تالیف شده است که برخی از آنها ترجمه و برخی دیگر متاسفانه هنوز ترجمه نشده اسـت. در این کتابها مطالبی مفید در مورد فرشهای ایرانی از دیدگاه یک کارشـناس هنر اسلامی آمده است. نویسنده غیر ایرانی نـگاه کلی تر و جامع تری به فـرش ایرانی دارد و گاه مطالبی که بیان می کند به دور از تکلف و به صورت ساده تری بیان شـده اسـت. که می تواند راه گشا باشـد. از جمله این کتابهای ترجمه شده می توان به موارد زیر اشاره نمود:

هنرهای خاورمیانه در دوران اسلامی(نعمت اسماعیل اعلام)، هنر و معماری اسـلامی(شـیلا بلر و جاناتـان. ام بلوم)، هنر اسلامی(عفیف البهنسی)، هنر اسلامی(باربارا برند)، تاریخ هنر اسلامی(کریستین پرایس)، شاهکار های هنر ایران(آرتور اپهام پوپ)، هنر اسـلامی(دیوید تالبوت رایـس)، تاریخ ایران دوره صفویان(دانشگاه کمبریج)، راهنمای صنایع اسلامی(موریس اسـون دیمانـد)، هنرهـای ایـران(ر. دبلیـو فریـه)، هـنر

اسلامی(ارنست کونل)، شاه عباس و هنرهای اصفهان(آنتونی وُلش)، باغهای ایران و کوشـکهای آن(دونالد نیوتـن ویلبر)، تاریخ صنایع ایران(ج. کریسـتی ویلسن)، اوجهای درخشـان هنر ایران(ریچارد اتینگهاوزن، احسان یارشاطر) و...

کتابهایی که در مورد فرش ایرانی ترجمه یا تألیف شده است نیز می تواند کمک بسیار مفیدی باشد برای کسانی که می خواهند در این زمینه فعالیت داشته باشند، متاسفانه در این زمینه تعدادکتابهای خوب و مرجع زیاد نیسـت. و با نگاه کلی می توان حجم انبوهی از کتابهایی که فقط آلبوم تصاویر فرش هستند را مشاهده نمود. از بین کتابهایی که توسط ایرانیان در مورد فرش ایرانی به چاپ رسیده است و پس از چندین سال هنوز هم تازه هستند می توان به موارد زیر اشاره نمود:

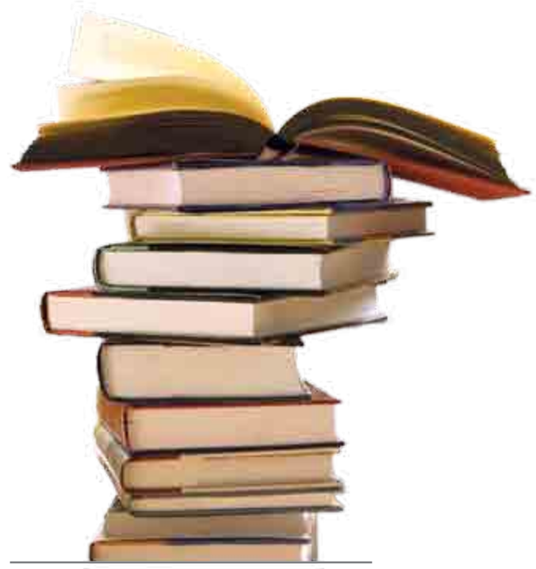
فرشـنامه ایران(حسـن آذرپـاد و فضـل ا... حشـمتی رضوی)، دستبافتهای عشـایری و روستایی فارس جلد ۱و۲(سیروس پرهام)، شاهکارهای فرشبافی فارس(سیروس پرهام) قالیچه های تصویری ایران(پرویز تناولی)، قالیچه های شیری فارس(پرویز تناولی)، فرهنگ جامع فرش ایران(احمد دانشـگر)، فـرش ترکمن(علی حصوری)، فرش سیسـتان(علی حصوری) مبانی طراحی سنتی در ایران(علی حصوری)، موزه فرش ایران(لیلا دادگر)، برگی از قالی خراسان(تورج ژولـه)، طراحان بزرگ فـرش ایران (شـیرین صوراسرافیل)، هنر و صنعت قالـی در ایران(منصور ورزی)، تاریخ و هنر فرشـبافی در ایران(احسان یارشاطر).

برخی از محققان اروپایی کتابهای لاتین درباره فرش ایرانی نوشته اند، این کتابها که تعدادشان محدود است به وسیله مترجمان ایرانی ترجمه شده اند، مهمترین آنها عبارتند از:

قالی ایران(سیسل ادواردز)، فرشهای ترکمنی(ژنرال بو گولیوبف)، جلد ششم سیری در هنر ایران(آرتور اپهام پوپ)، قالی ایران- شاهکار هنر(اروین گانزرودن)، تاریخچه، طرح، بافت و شناسایی گلیم(آلستر هال و جوزه لوچیک ویووسکا)، قالیهای ایرانی(آرمن هانگلدین).

سخن پایانی:

تمام مواردی که اشاره شد تنها گوشه ای از دریای بیکران کتابهایی است که با مراجعه با آنها می توان اطلاعاتی هر چند اندک در مورد فرشـبافی ایران یافت، در این مقاله اشاره ای به مجلات تخصصی فرش و قالی، هنر های ایرانی و اسلامی نشده است که مطمئناً در آنها مطالب بسیار مفیدی توسط محققان ایرانی به نگارش در آمده است. همچنین کتابهای لاتینی که در بازار و یا کتابخانه ها موجود است و هنوز ترجمه نشده در این فهرست ذکری از آن نشده است. با نگاهی کلی به این کتابها متوجه می شویم برخی از نویسندگان این کتابها نگاهی جدید به فرش ایرانی داشته اند که با ترجمه آنها می توان به شناخت بهتری از فرش ایرانی دست پیدا کنیم. همانطور که در ابتدای مقاله بیان شـد بـرای دریافت یک نکته کوچک در مورد فرشهای ایرانی دنیایی از کتابها و مقالات باید خوانده شود و با توجه به در دسـترس نبودن برخی از منابع(تجدید چاپ نشدن) و یـا محدودیتهای موجود، تحقیق در مورد فرش، امری مشـکل و طاقت فرسا ست.



آسیب‌شناسی موضوع و موضع پایان‌نامه‌های هنر

مرتضی دوستی ثانی*

با توجه به حدود مستندات و موضوعات بحث و مورد شمول واقع نشدن برخی رشته های خاص(مانند مرمت آثار) در دایره آسیب شناسی حاضر، به طور بدیهی مقاله مدعی جامعیت نیست. نگارنده، در تهیه متن، بر خود لازم می داند از راهنمایی های بی شائبه دکتر علیرضا باوندیان(استاد دانشگاه بین‌المللی امام رضا(علیه السلام))، و مساعدت خانم رحمانی(مسئول کتابخانه دانشگاه هنر نیشابور) سپاسگزاری کند.

در زمینه تولید آثار پژوهشی، به نظر می رسد یک پژوهش باید دارای سه قابلیت عمده باشد که در ذیل اختصارا بررسی خواهد شد.

ایده پردازی یا تئوریزه کردن؛ که گرچه اهمیت مطلق گذشته را ندارد، کماکان یکی از ارکان قابلیت پژوهش تلقی می شود؛ زیرا هیچ پژوهشی بدون ارائه ایده ذهنی بکر و نظریه پردازی پیرامون آن، توجیه ساختاری ندارد.
در توضیح مطلب می توان اشاره داشت، ایده پردازی طی دهه شصت قرن بیستم میلادی و در جریان سازی پژوهش هنری، بسیار ارزشمند تلقی می شد. روحیه مدرن که پس از عصر کلاسیسیزم به وجود آمد، بر آن بود تا یک نسخه جهانی و فارغ از دغدغه های بومی برای همه انسان ها تهیه کند. اساس این ایده توجه به نیازهای مشترک است که با رویه وحدت در وحدت در وحدت - به‌ویژه در آموزش های مکتب باوهاوس که مطابق آن هنر عصر جدید باید همسو با تفکرات و خیزش های جدید باشد - شناخته می شود. برای مثال، طبق این نگرش، در معماریِ مدرن باید از سازه های بتنی، فلزی، شیشه ای، و... استفاده کرد و مصالح سنتی طرد شوند. بدین ترتیب، با سردمداری مدرنیسم همه امور به سمت متحدالشکل شدن(یونیفرم) پیش رفت. اما در دهه شصت این نگره و احساس به چالش کشیده شد و تفکر فلسفی و هنری به سمت نگرش کثرت در کثرت در کثرت(پلورالیسم) جهت گرفت و اهمیت ایده پردازی از دل جریان اخیر تولد یافت.

شأن شبیه سازی؛ امروزه موضوع تحقق ایده، مهم تر از ایده پردازی است (و این تحولی است که نسبت به ارزشمندی مطلق تئوری رخ داده است). انتظار ما از پژوهش آن است که بر فرض ارائه ایده بکر و ناب، از شأن شبیه سازی شدن هم برخوردار باشد. در این رکن، ایده های مفهومی شأنیت دارند و پژوهش باید به تبیین آن ها بپردازد.

کاربردی بودن؛ در صورت برآورده شدن انتظار ما از دو رکن یادشده، قابلیت مهم نهایی پژوهش آن است که ثابت کند ایده و شبیه ساز در نظام(سیستم) عملیاتی جهان معاصرِ پژوهشگر تا چه حد مؤثر و کاربردی هستند.
هر پژوهش معتبر باید توانایی حل سه چالش فوق را دارا باشد. برای مثال اگر پژوهنده ای این نظریه را مطرح کند که هنر اسلامی ایرانی در هنر شیعی و آن نیز در هنر رضوی تجلی می یابد که اساس آن حدیث مبارک «سلسه الذهب»، به‌عنوان نقطه اتّمام بر جریان جاری تفکر ولایی است و بر این اساس هنر رضوی نیز نقطه اتّمام بر جریان هنر(شیعی، اسلامی، و ایرانی) تلقی می شود، پژوهنده در پی چنین نظریه ای، باید به چگونگی شبیه سازی و شاخصه ها و صورت های تحقق ایده اشاره داشته باشد و از پس این ادعا برآید که نظریه ناب فوق، شأن شبیه سازی شدن دارد. پس از این مرحله که متن ساختار مفهومی‌استنباطی پیدا کرده است، قابلیت نهایی و مهم تر پژوهش در آن خواهد بود که نحوه عملیاتی شدن نظام(سیستم) ایده و شبیه ساز را تبیین نماید.
با این تفاسیر، پیش از آنکه به فهرستی از موضوعات و متعاقب آن، مواضع پایان نامه های هنر اشاره شود، باید گفت اگر تمامی موازین پژوهشی ذکر شده در ساختار این‌گونه تحقیقات محقق نمی شود، دست‌کم انتظار آن است که پایان نامه ها به نحو شفاف و متقن به توضیح پدیده ها

* پژوهشگر هنر

بپردازند. برای مثال، اگر در بیت معروف

آسمان بار امانت نتوانست کشید
قرعه فال به نام من دیوانه زدند

واژه امانت موضوع تحقیق باشد، پژوهنده باید علاوه بر ابلاغ معنای واژه(عقل، عشق، دین یا مفاهیم دیگر) به این‌گونه سؤالات بدیهی پاسخ دهد که معیار تشخیص او برای فهم درست معنا و مقصود لسان الغیب از واژه امانت چیست؟ یا در مثالی دیگر، اگر عنوان پژوهش «بررسی نظام فرهنگ بصری رضوی» باشد، باید نخست فرهنگ بصری تعریف و سپس به‌طور دقیق روشن شود که منظور محقق معطوف به فرهنگ تصویری است یا فرهنگ و تمدن بصری و یا(با توجه به عمق و برد معارف رضوی) بر تبیین تمدن بصیرتی اهتمام دارد؟
حال، با ذکر عناوین پایان نامه های برخی گرایش های هنری، در مقطع کارشناسی، می خواهیم دریابیم پژوهنده تا چه اندازه به موضوعی شفاف نزدیک شده است.

گرایش‌نقاشی

- از رئالیسم تا انتزاع
- بازتاب نقاشی نقاشان حوزه هنری ...
- کارکرد رنگ در طراحی صحنه تئاتر معاصر ایران با تکیه اجمالی بر تعزیه و تقلید
- اهمیت ارتباط پرسوناژ و موضوع در ارتباط با ترکیب بندی و پلان بندی در آثار کمال‌الدین بهزاد
- بررسی ساختاری آثار نقاشان چین
- نقاش و مدل زنده نقاشی
- ذهنیات من
- رویکردهای اجرایی به نظریه هنر محیطی گرافیک
- بررسی طراحی عنوان جلد کتاب در ایران
- بررسی تصویرگری شاهنامه فردوسی برای کودکان و نوجوانان بین سال های ۱۳۰۰ تا ۱۳۸۶
- خیال و قابلیت های ناخودآگاه ذهن در...
- رنگ ها و انسان ها
- عنوان رساله نظری: معرفی تصویرسازان قم؛ عنوان رساله عملی: کاراکترسازی کلاغ(!)

مجسمه سازی

- به سوی خود چیزها
- زن، زمین، زایش
- موضوع عملی: ناشناخته
- نمود خلأ در همزمانی فضاها
- شراب موهوم
- ساد و مازوخیسم
- اخلاق خط قرمز

در نگاهی اجمالی به موضوعات کلی، انتزاعی و گاه مبهمِ انتخاب‌شده و متعاقب آن بازخوانی پایان نامه ها(به منظور آنکه تا چه اندازه به موضوع پرداخته اند)، به نظر می رسد دانشجویان با ذهن محاسباتی پرورش یافته اند، نه مصاحبتی. در این معنی، ایشان زیبایی را، برای مثال در اشاره به هنر معماری، اندازه می گیرند بی آنکه آن را فهم کنند و بازتاب دهند. نکته دیگری که از خلال تورق این‌گونه پژوهش ها به ذهن خطور می کند آن است که: آیا برای این گونه تحقیقات عنوان پایان نامه هنری صواب است یا نامه های پایانی هنر؟! این سؤال از آن رو به ذهن می آید که حداقل دو تفاوت عمده بین پایان نامه و نامه پایانی(!) وجود دارد. برخلاف پایان نامه که طنینی موقر و آرام دارد، نامه پایانی حاوی شتابزدگی است. دیگر آنکه، هنجار پایان‌نامه متکی بر استناد است ولی نامه مقلدانه بدون سنجه علمی فرضیه‌ها و با سرهم کردن نقل قول ها(بهره مندی از هنر کلاژ!)، تنها بر آن است که متن را به پایان رساند. این دو تفاوت عمده و این قبیل نقایصِ رایج در پژوهش های دانشگاهی، به ریشه های کلان تری در ذهن و فلسفه پژوهش هنری معطوف است.
اشکال اساسی این است که این قبیل پژوهندگان، به دانش هنر رسیده اند نه به بینش هنر. از آنجا که در مسیر شکل گیری تفکر و حیات پژوهشی دانشجویان، مسئله محوری سهمی اندک دارد، اندیشه ها، چه در حین آموزش و چه در مراحل پژوهش، بر محور مسائل هنر شکل نگرفته و نبالیده است. بنابراین، اینان می خواهند موضوعات عالم هنر را مطرح کنند، در صورتی که موضوع از درون مسئله برمی آید و وجود آن منوط به حیات مسئله است. موضوع هرگز نمی تواند از موضع پژوهشی برخوردار باشد بلکه تنها به سؤال منتهی می شود. جهت پرهیز از این التقاط اشتباه و شناخت تفاوت‌های سؤال و تحدید آن، با مسئله و حدودش، باید لااقل به سه نکته توجه داشت.
سؤال از جهل بر می خیزد، اما مسئله از پرسمان علمی. هنگامی که می پرسیم ساعت چند است؟ نسبت به وقوف بر زمان حال دچار جهل و سؤال هستیم. اما اگر بگوییم: «روزها فکر من این است و همه شب سخنم، که چرا غافل از احوال دل خویشتنم؟» با مسئله رو به رو ایم. مسئله، پرسشی است که به بنیاد موضوع ربط پیدا می کند: «از کجا آمده ام آمدنم بهر چه بود؟ به کجا می روم آخر ننمایی وطنم؟». از آنجا که مسئله به فطرت و بنیاد اشیا اشاره دارد، ساختار بنیادین موضوع را دگرگون می سازد.
پاسخ سؤال نزد همگان است(مثال سابق)، اما پاسخ مسئله نزد همگنان یا هم اندیشان و متفکران و نخبگان.
رویکرد سؤال آموزشی است، اما رویکرد مسئله پژوهشی است.
در غیاب محسوس مسائلی که ساختار بنیادین موضوعات را در پایان نامه ها دگرگون سازند، حداقل انتظار آن است که پژوهش ها به سؤالاتی روشنگر، از این گونه، بپردازند که: «آیا فهم های متعدد از یک اثر هنری فی نفسه دارای اشکال است؟» اهمیت پرورش این‌گونه سؤال های کلیدی در ذهن

دانشجویان آن است که علاوه بر کنکاش یافتن پاسخ ها، مسیر شـکل گیری مسئله نیز به نوبه خود آشکار می شود. مولوی در یکی از قصه های مثنوی، داسـتان تاجری را حکایت می کند که به هنگام وداع دنیا با چهار همسر خود گفت وگویی دارد. او ابتدا به همسر چهارم خود - که بیش از پنجاه سـال تفاوت سنی دارند – می گوید: تو قول دادی در تمام سفرها با من باشی. آیا به قول خود عمل می کنی؟ و پاسخ می شنود: من اولین کسـی خواهم بود که تو را ترک می کنم. سـپس، تاجر از دیگر همسران خود این سـؤال را می پرسد که پاسخ های ایشان به ترتیب چنین است. همسر سوم: من نه‌تنها از تو جدا می شوم بلکه قطعاً به نکاح دیگری در خواهم آمد! همسر دوم: من با تو خواهم بود، اما تا هنگامی که تو را به خاک بسپارند. همسر اول: من با تو هستم، بوده ام، و خواهم بود! آیا منظور مولانا از این حکایت می تواند اشاره به چهار شاخص وجود آدمی باشد؟ ۱) بعد جسمانی و مفارقت آن. ۲) سرمایه و مقام و عنوان و ... ۳) بستگان و علقه های عاطفی ۴) اعمال. این گونه برداشـت ها حداقل می‌تواند مسائلی را مطرح کند که فکر و نظر و حرکت و جهت به وجود بیاورد و اگر مولانا قادر به حضور در میان ما بُوَد بسا نکاتی بیان کند که با فهم ما متفاوت باشد.

اهمیت نقادی، استقلال نظر و ناکافی دانستن آنچه در مرجع ها و رسـاله هاست، به پیدایش مکاتب نظری راهگشا برای غربیان انجامید که البته به معنای درست تر بودن آن دیدگاه ها نیست. با این حال، توجه به سیر تطور پژوهشی و پیدایش ایـده ها، از قبیل نظریه هرمنوتیک، برای ما حاوی این مهم است که در انتخاب موضوع پژوهشی و متعاقباً اتخاذ موضع، بگوییم بر چه معیاری تشخیص می دهیم به شناخت درست رسیده ایم؟ همچنین، بازخوانی آرای ایشان نشانگر آن است که برخورد با یک پدیده هنری و اختیار کردن زوایای بررسی، تا چه اندازه بسیط است.

هرمنوتیسـین های کلاسـیک؛ بر این باورنـد که وقتی یک اثر هنری زاده می شـود، حیـات خاص خود را آغاز می کند. بنابرایـن، فهم های متعدد، متکی به تفسـیر به رأی، از یک پدیده، واژه، سطح و عنصر، امری کاملاً طبیعی است.

هرمنوتیسـین های فلسـفی؛ بـر این باورند کـه فهم های متعدد، نشاندهنده ضعف اثر اسـت، چرا که هر اثر حاوی یک معناست. برای مثال، علائم مسیر رانندگی، دلالت بر چند دریافت نمی کنند. پس لفظ یگانه، حاوی معانی یگانه است.

هرمنوتیسین های رمانتیک؛ معتقدند باید به جای موضوع فهم، به فرآیند فهم پرداخت.

هرمنوتیسـین های جدید؛ به هر دو جریان معتقدند و می گویند بـرای فهم معنا باید هم دارای روش باشـیم و هم با شرایط تاریخی شـکل یافتن پدیده آشـنا باشـیم. چنان‌که، مفاهیم و جریان شکل گیری یک اثر فقهی و عرفانی با یک اثر هنری معماری متفاوت است.

باوجود اهمیت این‌گونه مباحث، در پژوهشـها و پایان نامه های مرسـوم، برخورد با پدیـده های یگانه از منظر و دیدی یگانـه صورت مـی گیرد. حکایت موضوعات جهان شـمول انتخابی نیز حاکی از آن اسـت کـه مواضعی در قبال آن نزد دانشجو شکل نگرفته است. به عبارتی، فرآیند مهم شخصی سـازی در این‌گونه تحقیقات غایب اسـت؛ زیرا پدیده مورد بحث و ادعا، به دیده نیامده و تبدیل به پدیدار(= به‌دیدار) نشده است. در توضیح این مطلب، اگر دانشجویی برخلاف نظر عمومی که معتقد اسـت مهندس گوستاو ایفل صرفاً به مناسبت جشن صدمین سالگرد انقلاب فرانسه برج خود را در خیابان شام دو مارس پاریس برپا داشت، بیندیشد که این برج ۳۲۴متری از آن رو علم شد تا در یک معنا کلیسای گوتیک را پشـت سر نهاده و عصر برفرازی نظام صنعتی بر سنتی را(با افتتاح همزمان و نمادین برج ایفل و نمایشـگاه جهانی سال ۱۸۸۹) اعلام کند؛ به نوعی این پدیده را به سـمت شـخصی سـازی و التفات خاص، برده اسـت. در مثالی نزدیک تر، اگر گروهی به باغ نادری بروند، همگی مجسمه با ابهت نادر را در حالتی تهاجمی و مقتدرانه خواهند دید. حال اگر پرنده ای خرد و ضعیف بر تبرزین نادر بنشیند، به دیده آمده(پدیده)، و می تواند در ذهن یک عکاس تبدیل به دیدار(پدیدار) شود، تا با شخصی سازی از آن عنصری طنزآلود بسازد. اما، به نظر می رسد اهمیت شخصی سازی پدیده ها و تبیین مواضع در پژوهش ها محملی ندارد، که در جای خود ضعف سـاختار آموزشی را برملا می سازد.

با این تفاسیر، سه مشکل اساسی پایان نامه ها و پژوهش های دانشگاهیان - صرفنظر از موارد ذکرشده و مقوله های جانبی و مهمـی چون: احاطه بر معیارهای نقد و درک اهمیت آن، اخلاق و آداب پژوهندگی و... ـ عبارت اند از:

واکاوی نکـردن واژگان؛ بازخوانـی مفاهیم بنیادی در چنین آثاری اتفاق نمی افتد. در اغلب پژوهش ها نگارندگان بدون تنویر واژگان بنیـادی، مفاهیم نظری را در نطفه پردازی ابتر باقی می گذارند. برای مثال، اگر پایان نامه به موضوع انتزاع یا زمینه های حضور مدرنیته و جریان سازی و ابعاد آن در هنر معـاصر ایران می پردازد، با اشـاره ای فراگیر و عام از واژگان انتزاع، مدرنیته و... مواجه می شـویم و مشـخص نمی شود مفهوم این واژه در عالم ذهنی پژوهشـگر چیسـت؟ و ایضاً، در عالم ذهنی و فلسـفی و اجتماعی فلان محقق و یا نحله هنری چیست؟ به عبارتی، واژگان کلیدی و بنیادی در اغلب پژوهشها مسئولانه به کار گرفته نمی شوند.

مبهم بودن ساختار؛ مقاله ها، پژوهش ها و به‌ویژه پایان نامـه های گرایش های هنری - که موضوع پاره ای از آن ها

مورد استناد واقع شد ولی مجال تفصیل ندارند - دارای پیکره بندی خاص و مشخصی نیستند. این قبیل تحقیقات نه به‌طور کامل از پیکره بندی پژوهش های علمی(چکیده، مقدمه، و به‌ویژه پرسش، فرضیه، نتیجه، منابع، و ارجاعات) برخوردارند و نه مبین خلاقیت ناب هنری به شمار می روند؛ گاه نیز در میان این دو روش سرگردان اند.

در توضیـح سـاختار باید گفت؛ اولین ویژگـی یک مقاله و پژوهش هنری آن است که محقق نکوشد به هر نحو ممکن بر قامت گفتار خود جامه هنری بپوشاند! چرا که مقاله و پایان نامه، گفتمان اسـتعلایی و عقلانی تلقی می شود که واژگان مورد استفاده در آن باید عبارتی باشند نه اشارتی. زبان عبارت مبتنی بر تطبیق و قاعده های متقن عقلی است، در حالی‌که زبان اشارت مبتنی بر تطبیق نیست. برای مثال، اگر بخواهیم چوب را با زبان عبارت وصف کنیم، به شکل بسیار روشن و متقن راجع به وزن مخصوص، جرم، چگونگی تعیین چگالی و نکاتـی از این گونه سـخن خواهیم گفت؛ زیرا در گفتمان استعلایی، سامانه های عاطفی و خلقی نویسنده دخالت نمی کند و بنابر آن، استنباط دوگانه هم از گفتار برنمی خیزد(مگر آنکه بحث راجع به تمثیلات باشد). اما، همین پدیده در بیان اشارتی سعدی چنین وصف می شود:

چوب را آب فرو می نبرد دانی چیست؟
شرم دارد ز فرو بردن پرورده خویش

از دیگر مشـخصه های سـاختار پژوهش هنری آن است که محقق باید موضع خود را از یک منظر مشخص اعلام نماید. آیا نزد او هنر به عنوان یک معرفت مطرح است یا نوع خاصی از بیان؟ یا شیوه ویژه‌ای از شهود حقیقت؟ در تورق پایان نامه ها و پژوهش های مشابه، دیدگاه معرفت شناختی، تبیینی، یا شـهودی پژوهندگان مبهم، و بلکه مغفول است. بنابراین، از آنجـا که اهمیـت زاویه دید(یا التفات خاص نسـبت به پدیده ها) نزد دانشجویان، پرورش داده نشده، شیوه عمومی تحقیقات موجود آن اسـت که بدون عنایت به زاویه دید و شخصی سازی عناصر و پدیدارها، از پدیده ها شروع می کنند و بعد از یک دور شرح و وصف درخشان، بار دیگر به پدیده ها می رسند!(ویتگنشتاین در جایی گفته است: «طول واژگان نسبت معکوس با فهم واژگان دارد.»!)

فقدان نتیجه؛ متعاقب مشخص نبودن مواضع نویسندگان در قبال موضوعات انتخاب‌شده(به‌ویژه در پایان نامه هایی که عناوین کلی و به اصطلاح دیدگاهی جامع انتخاب کرده اند)، مشـاهده شیوع غلط رایج جمع بندی مطالب به جای ارائه نتیجه، ملال آور است. متأسفانه در قریب به اتفاق تحقیقات فعلی حوزه هنر، جمع بندی با نتیجه گیری اشتباه گرفته می شود و مخاطب، در فرجام سخن، ملزم به باز خوانی و تکرار مطالب ابتدا تا انتهای مقاله است؛ درحالی‌که نتیجه گیری باید حاوی بیانی متفاوت، نگاهی نو، بکر و پیش برنده و دست‌کم محمل چند سؤال اساسی جهت پژوهش های آتی در همان حوزه باشد. علت شـیوع این عارضه آن است که دانشجوی هنر، در موضوع مورد بحث حاضر است، اما حضور، به معنای مجالست مفهومی و معرفت انسـی، برای او حاصل نشده است. این در حالی است که حضور، موجب انگیزش رفتار و بیان شدن نتیجه می شود. بیت ذیل به‌خوبی تفاوت واژگان حاضر بودن و حضور را بیان می کند:

احساس عاشقی به تماشا نمی شود
آتش بگیر تا که بدانی چه می کشم!

گاه مفهوم آتش با حقیقت وجود آدمی آمیخته است، اما گاه کسی گزارش آتش گرفتن دیگری را می دهد و گمان می کند با شرح و وصف بر موضوع فائق آمده است.

در فرجام سخن، چند نکته دیگر خاطرنشان می شود:

مبانی نظری دروس هنر و علوم انسانی، پالوده و بومی سازی نشـده اند و کماکان شیدایی نسبت به مواهب علوم غربی و مدرنیته - که سـبب خلط بین فاعل شناسـایی و موضوع شناسایی بوده - موجب می شود پژوهشگران، مستغرق در موضوع شناسایی باشند. این آسیب، فقدان درایت هنرشناسانه نـزد دانش آموختگان را دامن می زند. علاوه بر این، به نظر می رسد در دروس دانشگاهی باید تعاریف به صورت مبنایی اصلاح شوند تا متعاقباً در پژوهش های پایانی، محقق بتواند از تعریف های مبنایی، بازتعریفی ارائه دهد.

اگرچـه عارضه های ذکرشـده، به دلایلـی، در مقاطع بالاتر آموزش عالی کم رنگ جلوه می کند، اما غلط نهادن خشـت اول و آفاتی چون غرور علمی یا خودشیفتگی تا حد فراغت از دغدغه‌های بومی در برخی اسـاتید، می تواند سـهمی از پژوهش های حوزه هنر و علوم انسانی را به بیراهه برد.

مبهم بودن مرز مفهومی واژگان نزد دانش آموختگان، بازتاب جمعی دارد. بنابراین، به تفاهم مشـترک رسـیدن در واژگان منجر به حذف تفاریق در خروجی و کاربردی شـدن نتیجه گیری، خواهد شد.

در این میان، مترجمان نیز می توانند پاسخ دیگری به نسخه های پژوهشـی بیگانه دهند، نه آنکه هـمّ و دانش خود را معطوف برگردان صرف متون کنند. چنان که، بازیگر هوشمند و خـلاق را آن نمی دانیم که فقط واژگانی را حفظ و واگویه کند و اطواری بر آن بیفزاید، بلکه هنرمند بازیگر آن است که علاوه بر درک متن و امانتداری آن، تفسیر و پاسخی خلاقانه به هنگام نمایش ارائه دهد.

نگاهی به دشواری‌های پژوهش در هنر اسلامی

سعیده رضایی پور*

درآمد

از گذشته های بسیار دور، هنر یکی از وسیله ها و راه های ارتباط میان فرهنگهای مختلف بشری بوده است. باتوجه به گسترش فوق العاده قلمرو هنر در ایران و در اختیار داشتن مجموعه های غنی و کامل آثار هنری گذشتگان، همواره ضرورت این امر حس می شود که به طور شفّاف و جدّی به بررسی و تحلیل و پژوهش در تمام رشته های هنری پرداخته شود. اگر چه یکی از آسیبهایی که امروزه اهلِ هنر بدان دچار شده اند، دور ماندن از حوزه پژوهش های تخصصی در هر رشته ی هنری است ولی پژوهشگرانی که قصد بررسی هنر این سرزمین را دارند، علاوه بر کمبود کتب و منابع با دشواریها و موانع بسیاری روبه‌رو می شوند. در این نوشتار، سعی بر آن است که بیشتر درباره موانع و مشکلات پژوهشگران در حیطه ی هنر اسلامی سخن گفته شود و در پایان، راهکارهایی هرچند اندک، برای حلّ و رفع این مشکلات بیان گردد.

واژگان کلیدی: هنر، پژوهش هنر، هنر اسلامی

* کارشناس ارشد پژوهش هنر

مقدمه

پژوهشهای جدی درباره هنر ایران از اوایل سده ی بیستم شروع شد و در دهه های اخیر وسعت قابل ملاحظه ای یافته است. بیشتر این تحقیق و پژوهش ها توسط مستشرقانی انجام و منتشر شده است که عمده توجه‌شان، سیر تاریخی، شیوه ها و جایگاه این آثار مطابق و منطبق بر اصول و روش‌های «تاریخ هنر» بوده است. کمتر پژوهشگری را می توان یافت که در یافته های خویش به معرفی عمق و باطن این هنر و ارزشهای والای آن پرداخته باشد. از این رو منابع و کتب اندکی درباره مضامین اصلی و زیبایی شناسی هنر ایران یافت می شود.

با ایجاد رشته های تئوری و نظری، مانند پژوهشِ هنر در دانشگاه ها در چند سال اخیر، نگاهی نو به هنر موجب شده که در این راستا پژوهشگران به مفاهیم ناگفته ای از هنر ایران بپردازند. اما برخی از مشکلات و موانعی که سر راه این محققان قرار دارد، به گذشتگان برمی گردد؛ زیرا آثاری که مورد پژوهش و کاوش آنهاست، بسیار پراکنده اند و دستیابی و دسترسی به همه ی آنها مستلزم سفرهای دور و دراز و رفت و آمدهای پیاپی به کتابخانه ها و موزه های جهانی و استمداد از کارشناسان است. مجموعه ای غنی و کامل از آثار هنری ایران در بزرگترین و مهمترین موزه های جهان جای دارد.

جز آنچه که گفته شد؛ دشواری های دیگری نیز در این راه وجوددارد؛ از آن جمله، کمبود آثار هنری به جای مانده است که فضاهای خالی در مسیر تاریخ هنری را وسعت می بخشد و دستیابی به ساختار کاملی از یک مکتب هنری را دشوار و یا غیرممکن می‌کند؛ مگر آنکه به یک نمونه ی تنها که از دستبرد روزگار مصون مانده است، اکتفا کنیم. محققانی که عزم دارند تا تحقیقاتی در حیطه ی هنر اسلامی داشته باشند، به جز آماده نبودن برخی از شرایط پژوهشی، با مشکلاتی که به تاریخ و گذشتگان بر می گردد روبه‌رو هستند. برخی از موانع و مشکلات، از این دست می باشند:

لشکرکشی های ویرانگر مغولان

عامل تخریب وسیعی که بیشتر کتب خطّی و دستاوردهای فرهنگی و هنری مسلمانان را به نابودی کشانید، لشکرکشی های مخرّب مغولان بود. بسیاری از سپاهیان مسلمان که در جنگها و غارتگری‌های داخلی، کتابها و آثار هنری را به غنیمت می بردند، چون از ارزش مادی آنها آگاه بودند، آنها را به قصد فروش حفاظت و نگه‌داری می کردند، اما مهاجمان ویرانگر و وحشی مغول، از هرچه نزد مسلمانان گرامی و مقدس بود بیزار بودند و علما و کتابها را بی ارزش می شمردند. شرح‌حال فجایع و غارتگریهای مغولان در تاریخ ایران ثبت شده است. مغولان در دو مرحله به ایران حمله کردند و بر مراکز فرهنگی این کشور موج ویرانگری را فرود آوردند. مرحله ی اول توسط چنگیزخان مغول و نوه اش هولاکوخان و مرحله ی دوم، توسط تیمور انجام گرفته است. در جریان ساختن حصارها و قلعه ها و کاخها و ساختمانهای دیگر و در حین آتش سوزیهای شهرها و مراکز فرهنگی و هنری آن زمان، بیشترین آثار هنری و نقوش دیواری که مورخان از آنها به عنوان نمونه‌های برجسته ی هنر اسلامی نام برده بودند، نابود شد.

کمبود اطلاعات درباره شرح حال هنرمندان و شیوه ی کار آنان، آگاهی و شناخت ما از شرح حال هنرمندان و شیوه ی کار آنان بسیار اندک است. با آنکه تذکره‌نویسی، یکی از مظاهر فعالیت ادبی در دنیای اسلام بوده است، اما هیچ کوشش وسیع و فراگیری در زمینه نگارش شرح‌حال هنرمندان نشده است. این فرضیه وجود دارد که در روزگار عناد با آثار هنری به خصوص آثار نگارگری، با هنرمندان و تصویرگران رفتار ملایم تری نشده است. برخی از این هنرمندان از بیم برخی تعصبات، حتی از ثبت نام خود بر آثارشان امتناع می‌ورزیدند و گاهی به صورت عبارتهایی مانند «کمترین بندگان»، تواضع خویش را نشان می دادند. در حالیکه در همان حیات فرهنگی آن زمان، خوشنویسان و خطاطان مورد تکریم و گرامیداشت قرار می گرفتند و نام خود را بر روی دستنوشته های خویش ثبت می کردند، اما نقاشان و معماران و هنرمندان صنعتگر گمنام می ماندند.

تاریخ و موضوع آثار

آثاری که تاریخ ترسیم آنها ثبت شده و به‌خصوص آثار نگارگری که نام و امضاهایی بر روی آنها دیده می‌شود، به‌تنهایی قابل اعتماد نیست و در برخی از آثار، شناسایی مشخصات آنها، می‌تواند از راه بررسی ویژگی های اثر با آثار مشابه امکان پذیر باشد. عاملی که بر این دشواری می افزاید این است که بعضی از آثار پس از تولید در دوره های مختلف تاریخ، شرحی بر آن‌ها نوشته شده است که باعث سردرگمی پژوهشگران در شناسایی آثار می شود. برخی از تصاویر آثار هنری ایرانی که در موزه های خارج از کشور نگهداری می شوند، در سایتهای لاتین وجود دارد که گاهی تاریخ تولید اثر اشتباه است و بر اساس اطلاعات نادرست به دوره و مکتبی اطلاق شده است. بر این اساس، نمی توان بر این اسناد اکتفا نمود و پایه ی تحقیقات را بر اطلاعات مجهول بنا نمود.

تاراج میراث فرهنگی

علاوه بر معضلاتی که گفته شد، یکی از مهمترین مشکلات پژوهشگران، نبود آثار هنری در موزه‌های ایران است. آن دسته از آثاری که توسط گذشتگان حفظ و نگهداری شده و از بلایا و جنگها مصون مانده اند، در دوره های پیشین توسط افرادی به تاراج برده شده است. امروزه اگرچه کشور ما به لحاظ دارا بودن موزه های غنی و پُربار، چندان جایگاه

رفیعی در دنیا ندارد، ولی سـهم ما ایرانیان در غنی سازی و انباشـتگی آثارِ تاریخی و فرهنگی در دیگر موزه های جهان بسـیار چشمگیر است. دور از ذهن است که به موزه های معتبر در دیگر سرزمین ها به ویژه کشـورهای استثمارگری همچون فرانسه، انگلیس، آمریکا و روسیه رفته و ویترینها و گالریهای آنها را مملو از آثار ارجمند ایران و کهن یادگارهای نیاکانمان نبینیم.

نفیـس ترین مجموعه ها از آثار هنرهـای ایرانی در موزه متروپولیتن نیویورک می باشـد. موزه آرمیتـاژ در لِنینگراد، مجموعـه کاملـی از مجموعه فلزی دوره ساسـانیان را در اختیار دارد. از این میراث گرانبها موزه های دیگری نیز بهره بـرده اند، مثلاً موزه هنرهای زیبا در بُسـتون از نمونه های نقش‌برجسـته و موزه فاگ در کمبریج از آثار هنر نسـاجی بهره برده و همینطور موزه فیلادِلفیا دارای قالیهای بسـیار نفیس و مجموعه معماری است.

در خصـوص نگهداری آثار هنری ایران در موزه های خارج از کشور، اغلب شنیده می شود که این آثار در موزه های خارج از کشور بهتر نگهداری می شوند و گرنه تا به حال از بین رفته بودند. وقتی به تاریخ آثار هنری موجود در موزه های خارج از کشور پی می بریم، این نکته روشن می شود که بسیاری از آنها قدمتی بیش از هزار سـال دارند و از سویی تاریخ خروج این آثار از ایران به صد و چند سال اخیر باز می گردد. بر این اساس، این سؤال در ذهن انسان مطرح می شود که چگونه اجداد ما توانسـته اند قرنها از این آثـار محافظت نمایند؟ تاراج وحشـتناک میراث فرهنگی در کشـور ما، عمدتاً از سـده ی نوزدهم توسط هیئت های باستان شناسی فرنگی آغاز شـد. اینگونه افراد به بهانه های مختلـف وارد ایران شده و با خود دُردانه های میراث کشورمان را به کشورهای خود منتقل می‌کردند. در این میان نیز شاهانی بودند که به فروش آثارِ هنری پرداخته اند.

به طور مثال می توان، به سرنوشت یکی از شاهکارهای نسخ خطی ایران اشاره نمود. «شاهنامه سلطان ابوسعید»(معروف به دموت) مهمترین شـاهکار به جای مانده از مکتب اول تبریز، در اواخر حکومت سـلطان ابوسعید ایلخانی و وزیر او خواجه غیاث الدیـن محمد، فرزند وزیر مقتول، خواجه رشیدالدین، در بین سالهای ۷۳۱ الی ۷۳۶ق در تبریز، احتمالاً زیرنظر احمدموسـی و شـاگردانش مصور شـده و دارای ۵۸مجلس است. آمده است زمانی که محمدعلی‌شاه قاجار (۱۳۲۴-۱۳۴۳ق) بـه مضیقـه مالی دچار می شـود، این شاهنامه ی نفیس را برای پرداخت پول عطر و لباس زنانش می فروشـد. به نقل از مارتین سوئدی، وقتی این شاهنامه توسـط یک تاجر آرمنی در هتلـی در پاریس در چمدانی فرسوده برای فروش آورده شده بود، آن را دیده است.

همزمـان، در اواخـر دوره ی قاجار(اواخـر قـرن نوزدهم میلادی)، توجـه مجموعه داران آثار هـنری فرنگی به آثار هنری کشورهای اسلامی از جمله ایران جلب شد و عده ای از آنها به شـدت در پی گـردآوری این آثار برآمدند و اندک آثاری که از آسیبهای ناشی از جنگها و انقلابهای سیاسی در امان ماندند، در دوره های بعدی توسط شاهان بی کفایت ایران از دست رفته و به موزه های بیگانگان اضافه شدند.

نتیجه گیری

با وجود تمامی مشکلات و محدودیتها، همواره پژوهشگران به ارائه اندیشه و تفکر خود در باب هنر ایران به مخاطبان خویش اهتمام ورزیده اند. اما راهکارهایی از سوی بعضی ارگانها و مؤسسـه‌ها نیز باید اندیشـه می شود و برخی از مشکلات هموار شـوند تا بتوان از این طریق، تمامی ابعاد و ویژگیهای هنر ایرانی در رشـته های گوناگون و آثاری که دسترسی به آنها امکانپذیر نیست را مشخص و روشن نمود. یکـی از ایـن راهکارها که می تواند به رفع این مشـکلات کمک کند، دایر کردن پژوهشـکده هایی با جذب نیروهای متخصص و کارآمد در هر شهر به صورت مجزاست تا هنر مناطق گوناگون به‌صورت تخصصـی و فعالیتهای علمی و پژوهش های بنیادی و کاربردی انجام شـود و در پی آن، زمینـه فکری قـوی در حوزه فرهنگ و هنر اسـلامی ایجاد گردد. بحث دیگری که اکنون به آن توجه کافی نشده است، پایان‌نامه های دانشـجویی رشته‌ی پژوهش هنر و بسیاری از مقالات نوشته شده توسط پژوهشگران است که قابلیت مکتوب شدن و عرضه به مخاطبان را دارد.

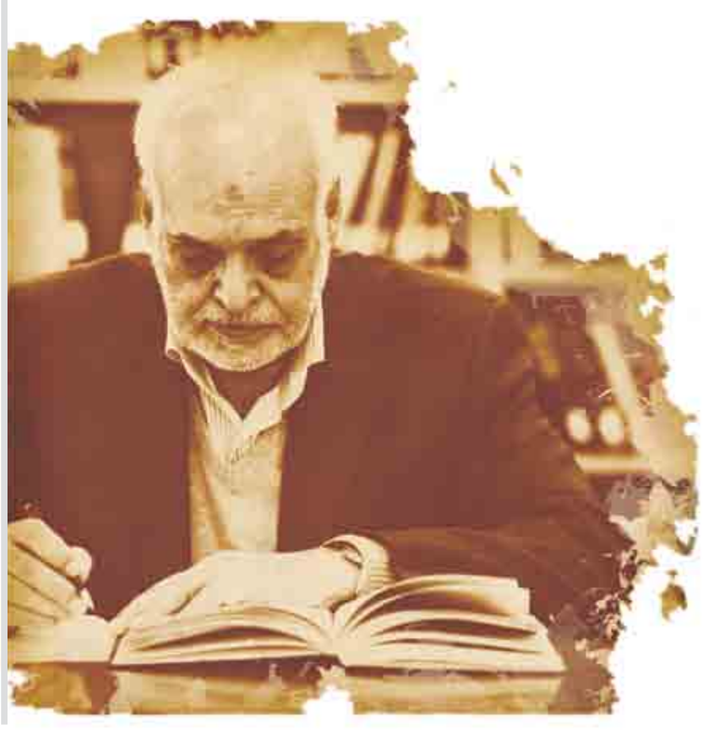
همانطـور که پیش‌تر بیان گردید، یکی از موانعی که بر سر راه پژوهشگران قرار دارد، نبود آثار هنری در داخل کشور و نداشتن تصاویر، اطلاعات و مشخصات کافی موردنیاز برای پژوهش اسـت. برای حل اینگونه مشکلات نیز می توان با همکاری با موزه های خارج از کشـور، آلبوم هایی از گنجینه های هنری ایران در هر رشته هنری به صورت مجزا جمع آوری کرد تا در دسـترس محققان ایرانی قرار گیرد. حتی با فرستادن کارشناسان آگاه و متخصص به موزه ها و برگزاری همایش ها، سمینارها و گردهمایی های بین المللی با کشورهای مختلف، به اطلاعاتی درباره آثار هنری ایرانی‌اسلامی دست یافت.

در همـه حوزه‌هـا به‌ویژه فرهنگ و هـنر، پژوهش مورد غفلت قرار گرفته اسـت. حوزه پژوهش، حوزه تولید فکر، اندیشـه و بروز خلاقیت حرفه‌ای نوین در عرصه فرهنگی اسـت و اگر به آن پرداخته نشـود، نمی توان به توسعه ی پایداری دسـت پیدا کرد. همواره توجه به هنر در ایران به صورت حسـی بوده و به صورت تجربه ای زیبایی‌شناسـی تلقی گشته است؛ درحالیکه توجه توامان به نکات تئوری و عملی هنر برای رشد آن، اهمیت بسزایی دارد. پژوهش‌های بنیادی و کاربردی درباره آثار هنری گذشـتگان نیز به زمینه فکـری قوی در حوزه فرهنگ و هنر اسـلامی و رفع برخی معضلات کمک خواهد کرد.

ساعتی با نگارندگان
دایره‌المعارف آستان قدس رضوی؛

۱۰سال پژوهش به بار نشست

محدثه شوشتری



اشاره:
بیش از یک دهه از زمانی که زمزمه‌های تالیف «دایره‌المعارف آستان قدس رضوی» به گوش می‌رسید، گذشت. در واقع هسته اولیه این کار پژوهشی، سال ۷۶ در «مرکز خراسان‌شناسی» و با مدیریت دکتر یاحقی در آستان قدس رضوی شکل گرفت و در سال ۸۰، با پیوستن این گروه به بنیاد پژوهش‌های اسلامی، گردآوری و تالیف آن کلید خورد.
پس از آن، تالیف «دایره‌المعارف آستان قدس رضوی» به صورت برنامه‌ای مصوب، در زمره کارهای جاری این گروه قرار گرفت و کار مدخل‌گزینی از منابع، برای این دایره‌المعارف آغاز شد؛ مجموعه‌ای که قرار بود به هر آنچه مربوط به امام رضا(علیه السلام) و آستان قدس رضوی است،بپردازد.
در این میان، هنرهای موجود در بارگاه ملکوتی ثامن الحجج(علیه السلام) که مجموعه‌ای گرانبها از هنرهای اسلامی و در واقع موزه‌ای دائمی، زنده و معنوی است، به عنوان یکی از بخش‌های مهم این دایره‌المعارف در مرحله مدخل‌گزینی قرار گرفته است؛ از آینه‌کاری‌ها، تذهیب‌های قرآنی، شاهکار هنر معماری اسلامی، تابلوهای نفیس و کتیبه‌های تاریخی گرفته تا خطوط و نقش و نگارهایی که در هر گوشه‌ای از این بارگاه به چشم می‌خورد. حتی به معرفی آفرینندگان این هنرها در بارگاه ملکوتی امام رضا(علیه السلام) نیز پرداخته شده است.
از آنجایی که دایره‌المعارف‌نویسی کاری پیوسته و مداوم است، پس از گذشت بیش از ۱۰سال، در حال حاضر جلد اول دایره‌المعارف آستان قدس رضوی به اتمام رسیده است. در این راستا هرچند تشریح فعالیت چندین‌ساله گروه گردآورندگان دایره‌المعارف آستان قدس رضوی در این چند سطر نمی‌گنجد، اما به هر حال به بهانه اتمام جلد اول این کار پژوهشی زمانبر و مهم، به سراغ تنی چند از پژوهشگران، محققان و اعضای گردآورنده این مجموعه رفتیم که حاصل گفتگوی ما با آنان را در ادامه از نظر می‌گذرانید.
«این روزها، روزهای پایانی چندین سال نگاشتن جلد اول دایره‌المعارف آستان قدس رضوی است. از حرف«الف» تا «س» در دل جلد اول گنجانده شده و از«ش» تا «ی» در جلد دوم. می‌خواهیم این کار پژوهشی، دقیق، علمی و متکی به منابع معتبر باشد.»
احمد نمایی، مدیر گروه دایره‌المعارف آستان قدس رضوی این‌گونه صحبت‌هایش را از چگونگی کار در این گروه آغاز می‌کند و ادامه می دهد: از سال ۸۰ که مدخل‌ها مشخص شدند، برای کار پژوهشی و نوشتن مقالات به دنبال اهل فن بودیم و در هر زمینه از چندین استاد، محقق، پژوهشگر، نویسنده و... بهره گرفتیم تا در نهایت بهترین کار برای هر یك از مدخل‌ها انتخاب شد.
او هدف از تالیف دایره‌المعارفی ویژه امام رضا(علیه السلام) و آستان قدس رضوی را ارائه منبعی جامع و کامل برای محققان، نویسندگان، اساتید و از همه مهم‌تر زائران بارگاه ملکوتی ثامن‌الحجج(علیه السلام) ذکر می‌کند و می‌گوید: تاریخ چندصدساله آستان قدس رضوی می‌طلبید که چنین دایره‌المعارفی تالیف و در اختیار اقشار مختلف مردم قرار گیرد.
این پژوهشگر که خود دستی در نویسندگی و ترجمه و تحقیق دارد، در تشریح چگونگی کار، از حساسیت زیاد در انتخاب کارهای ارائه شده برای مدخل‌های دایره‌المعارف آستان قدس رضوی سخن به میان می‌آورد و بیان می‌کند: چون وسواسی خاص برای انتخاب مقالات داشتیم، شاید سال‌ها کار پژوهشی یك مدخل و نگاشتن آن به طول می‌انجامید و در نهایت نیز برای بازنویسی و تایید در اختیار پژوهشگران و محققان برتر قرار می‌گرفت.
او شاخه‌های رجال، سازمان‌ها، القاب و مناصب و مشاغل و موضوعات، مکان‌ها، نفایس نگاشته و نفایس موزه را شش شاخه اصلی در تالیف دایره‌المعارف آستان قدس رضوی ذکر می‌کند که در مجموع، این شاخه‌ها در ۸۵۰ مدخل تعریف شده‌اند و هر مدخل شامل شناسه، متن مقاله و منابع است.
البته استاد نمایی به این نکته نیز تاکید می‌کند که ابتدا بیش از پنج هزار مدخل از منابع و متون تاریخی مرتبط با امام رضا(علیه السلام) و آستان قدس رضوی انتخاب شده بود که در نهایت با ادغام و حذف برخی موارد، ۸۵۰ مدخل انتخاب شدند. به گفته وی، در این میان مدخل‌هایی وجود داشتند که از آغاز سال تالیف دایره‌المعارف آستان قدس رضوی تغییر کردند که به فراخور این تغییرات، متن مقاله مدخل نیز بازنویسی شده است.
او تصریح می‌کند: دایره‌المعارف آستان قدس رضوی به جز مدخل‌های مربوط به رجال، هم به صورت تصویری و هم به صورت متن گردآوری شده است.
مدیر گروه دایره‌المعارف آستان قدس رضوی به چگونگی ویراستاری این اثر نیز اشاره می‌کند و می‌گوید: هیئت ویراستاری دایره‌المعارف در چهار محور شامل: ویرایش ادبی، ویرایش بافتاری، ویرایش زبانی و ویرایش جامع تشکیل شده است که در نهایت، ویرایش نهایی جلد اول را آقای ارشاد سرابی و سوهانیان حقیقی انجام دادند.

از تعریف موضوع تذهیب تا رسم آستان‌بوسی

علی اخوان مهدوی، مسئول شاخه القاب، مناصب، مشاغل و موضوعات دایره‌المعارف آستان قدس رضوی در ادامه توضیحات مدیر گروه دایره‌المعارف می‌گوید: تمام شغل‌هایی که از گذشته تاکنون در آستان قدس رضوی بوده است، در این دایره‌المعارف آمده‌اند. بیش از ۸۰ لقب که به شاغلان در آستان قدس رضوی می‌دادند نیز در این دایره‌المعارف تعریف شده‌اند.
وی گریزی به تاریخ موضوعات مربوط به امام رضا(علیه السلام) و آستان قدس رضوی می‌زند و تصریح می‌کند: در دایره‌المعارف آستان قدس رضوی حتی به موضوعاتی نظیر «انفجار در حرم» یا آداب و رسومی نظیر «آستان‌بوسی» که در بین زائران وجود دارد نیز پرداخته‌ایم.
این پژوهشگر در بخش موضوعات همچنین به مدخل هنرهایی نظیر «تذهیب» اشاره می‌کند و می‌گوید: از سال ۸۵ تا سال ۸۹ فقط گردآوری و تالیف این مدخل به طول انجامید که حتی بعد از این ۴سال که مقاله تحویل داده شد، برای بازبینی و تایید، زمان دیگری صرف شد.
برای نمونه بخشی از متن تذهیب در ادامه آمده است:
*تذهیب: در اصطلاح کتاب‌آرایی به معنی آراستن صفحه نوشته یا کتاب با نقش و نگارهایی از آب طلا و رنگ‌ها و مواد دیگری چون لاجورد است. اوج هنر تذهیب در مکتب هرات دوره تیموری تبلور یافت. در آستان قدس رضوی دست کم از دوره صفوی، شغل مذهّب وجود داشته است و...
مسئول شاخه القاب، مناصب، مشاغل و موضوعات این دایره‌المعارف، موضوعات تاریخی و برجسته مربوط

به مجموعه آستان قدس رضوی را از جمله مدخل‌های مهمی می‌داند که سال‌ها برای پژوهش و تالیف آنها زمان گذاشته شده است. به‌طور مثال، او به توپ‌بندی حرم مطهر اشاره می‌کند که در این مدخل آمده است:

*توپ‌بندی حرم: واقعه حمله قزاقان روس به حرم مطهر رضوی(۱۳۳۰ق). در سال ۱۳۲۹ق محمدعلی‌شاه که به منظور اعاده سلطنت از مرزهای شمالی وارد استرآباد شده بود، از قوای دولتی شکست خورد و هواخواهانش منکوب شدند و...

فعالیت ۴۰۰ نویسنده و ویراستار در تالیف دایره‌المعارف آستان قدس

محمد فرخ‌زاد، کارشناس شاخه سازمان‌های دایره‌المعارف آستان قدس رضوی از دیگر پژوهشگران و اعضای تالیف این دایره‌المعارف است که در خصوص کار در این گروه توضیح می‌دهد: حدود ۴۰۰ نویسنده و ویراستار در تالیف این دایره‌المعارف نقش داشتند.

وی گریزی به تاریخ آستان قدس رضوی می‌زند و می‌گوید: از زمان صفویه تاکنون تمام سازمان‌هایی که در مجموعه آستان قدس رضوی ایجاد شده‌اند، در این دایره‌المعارف آمده‌اند. حتی از کسانی که از این دوران و قبل از آن به هر طریقی به این مجموعه مرتبط هستند نیز مقاله تهیه شده است. به طور مثال، در مدخل آفرینش‌های هنری به عنوان یك سازمان آمده است:

* آفرینش‌های هنری، موسسه: از موسسات فرهنگی آستان قدس رضوی. این مجموعه از سال ۱۳۶۹ فعالیتش را در چهار گروه خط، نقاشی، عکس و فیلم و ادبیات آغاز کرد و...

تعریف مکان‌های داخل حرم و خارج از این مجموعه

بهزاد نعمتی، مسئول شاخه مکان‌ها، از دیگر اعضای گروه دایره‌المعارف آستان قدس رضوی است که در این گفتگو از وجود ۱۵۰مدخل مربوط به مکان در این دایره‌المعارف سخن به میان می‌آورد و توضیح می‌دهد: هر مکان چه در داخل حرم و چه در خارج از این مجموعه که مربوط به امام رضا(علیه السلام) و آستان قدس رضوی است، شامل بناهای تاریخی، بازارها، ساخت و سازهای جدید و... در این دایره‌المعارف تعریف شده است. به طور نمونه:

*تپه‌سلام: اولین محل رؤیت گنبد و گلدسته‌های حرم مطهر رضوی برای عرض سلام و ارادت زائران به آستان امام رضا(علیه السلام). روستای تپه‌سلام از توابع دهستان میامی بخش رضویه مشهد، در ۳۰ کیلومتری جنوب و جنوب‌شرقی مشهد واقع است و...

از نفایس نگاشته تا نفایس موزه

رضا نقدی، مسئول شاخه نفایس، از دیگر اعضای گروه دایره‌المعارف آستان قدس رضوی است که در خصوص این شاخه می‌گوید: کتاب‌های خطی ممتاز، قرآنهای ممتاز و نفایس موزه، از جمله مدخل‌هایی هستند که با تصویر مربوطه در این دایره‌المعارف تعریف شده‌اند.

وی به‌طور نمونه، به «تاریخ مشهدالرضا» که درباره تاریخ خراسان و مشهد تا عصر حاضر و نوشته احمد ماهوان است اشاره می‌کند و می‌گوید که این مدخل به عنوان نفایس نگاشته در دایره‌المعارف آمده است.

نفایس موزه همانند تابلوها و تلسکوپ‌ها نیز به گفته این پژوهشگر از دیگر مدخل‌هایی است که در دایره‌المعارف آستان قدس رضوی تعریف شده است. به طور نمونه:

*تابلو شهر ونیز: این تابلو اثر ویلیام جیمز، نقاش انگلیسی است که با رنگ روغن به سبك ناتورالیسم بر روی بوم پارچه‌ای به ابعاد ۷۴ در ۱۲۶سانتی‌متر اجرا شده است و...

***

به این ترتیب، امید می‌رود با انتشار جلد اول این دایره‌المعارف و تکمیل و انتشار جلد دوم آن، اثری جامع و کامل از مجموعه حرم مطهر رضوی و آستان قدس رضوی به عنوان میراثی ماندگار برای آیندگان به جای ماند.

تاریخ‌نگاری

یک دهه تئاتر رضوی در مشهد

در مسیر تئاتر رضوی؛ آزمون و خطا

سیدجواد اشکذری*

قسمت اول

یکم: هنرهای نمایشی، عمری صد ساله در مشهد دارد؛ شهری که سرآمد هنرهای آیینی و نمایشی در ایران بزرگ به‌شمار می‌آید. در این مسیر پرفراز و نشیب، هنرمندان بسیاری در رفت‌وآمد بوده‌اند و تجربیات بسیاری را در زمینه‌های مختلف هنرهای نمایشی رقم زده و موضوعات گوناگونی را هم دستمایه کار خود قرار داده‌اند؛ اما دهه هشتاد را باید دهه تئاتر رضوی نامید. هرچند در دهه‌های پیشین هم کم و بیش، آثاری در این زمینه وجود داشت، اما آن‌قدر قابل توجه نبود تا اینکه در این دهه، پدیده‌ای به نام «جشنواره تئاتر رضوی»، در زیرمجموعه جشنواره بزرگ فرهنگی هنری امام‌رضا(علیه السلام) شکل گرفت و به‌نوعی تمام جریان تئاتر رضوی را تحت‌الشعاع قرار داد. در دهه‌های گذشته و حتی در سال‌های ۸۰ و ۸۱ هم کمتر نمایشی در این حوزه رنگ صحنه را دید تا اینکه با رونق جشنواره، تئاتر رضوی به‌عنوان یکی از مضامین اصلی تئاتر کشور بر شمرده شد.

دوم: سال ۱۳۸۲ را باید سال شروع فعالیت هنر رضوی دانست. آغازبه‌کار جشنواره فرهنگی‌هنری امام‌رضا(علیه السلام) در این سال، بسیاری از زمینه‌های هنری را به بحث مهم فرهنگ رضوی معطوف کرد. یکی از این هنرها که از همان ابتدای شکل‌گیری این رویداد، جدی قلمداد شد، تئاتر و یا بهتر بگوییم هنرهای نمایشی بود. اولین دوره جشنواره تئاتر رضوی(با عنوان جشنواره تئاتر دینی)، زیرمجموعه جشنواره فرهنگی هنری امام‌رضا(علیه السلام)، در بخش‌های نمایش تعزیه، پژوهش و بین‌الملل، با حضور ۲۴۰هنرمند از سراسر کشور و نیز کشورهای جمهوری آذربایجان، روسیه و افغانستان، از دوازدهم تا هفدهم دی‌ماه سال ۱۳۸۲ در مشهد برگزار شد.

در این دوره از جشنواره، از میان ۶۰متن ارسالی، ۲۵متن انتخاب شد که از میان آنها، ۱۰تئاتر صحنه‌ای، ۶نمایش تعزیه و همچنین ۳ اثر خارجی گزینش شدند و به روی صحنه رفتند. از خراسان، نمایش‌های «تنهای محض» به کارگردانی محمد حسن‌زاده از تربت حیدریه و «پرواز در حبس» به کارگردانی عباسعلی غلام‌زاده از گناباد در جشنواره به روی صحنه رفت که البته آثار درخوری نبودند. از مشهد هم، نمایش‌های «هفت دریا شبنمی» به نویسندگی سعید تشکری و به کارگردانی رضا حسینی و «آوای آباد» به نویسندگی حمید ابراهیمی و به کارگردانی علی روحی شرکت داشتند.

نمایش «هفت دریا شبنمی» در ابتدای دهه هشتاد، در قالب جشنواره دانشجویی به روی صحنه رفته بود و با تغییراتی، در جشنواره استانی تربت حیدریه و نیز جشنواره تئاتر منطقه‌ای ارومیه هم درخشیده بود. این نمایش به جشنواره تئاتر فجر هم راه یافت و حتی یک سال بعد با عنوان «گوهر عشق» در قالب تله‌فیلم، در سیمای استانی ضبط و پخش شد.

اما در اولین دوره این جشنواره، بخش پژوهش رونق بسیاری داشت که متاسفانه در برخی از دوره‌های جشنواره به فراموشی سپرده شد. در این بخش، هنرمندانی چون داوود کیانیان، علی‌اکبر حلیمی، اسدا... جامی و دکتر علیرضا باوندیان با ارائه مقالاتی چون «خاستگاه و اصول تئاتر دینی»، «رابطه تئاتر دینی و تربیت»، «شخصیت‌پردازی در تئاتر دینی و روایتگری» و «نمونه کهن نمایشنامه‌نویسی دینی» بر وزانت جشنواره افزودند.

مراسم پایانی نخستین جشنواره، در هجدهم دی‌ماه ۱۳۸۲ در مجتمع فرهنگی‌هنری شهید هاشمی‌نژاد برگزار شد و داوود کیانیان، رضا صابری و سیدمحمدرضا واحدی به عنوان هیئت داوران، برگزیدگان خود را اعلام کردند. در این مراسم، علیرضا روادل به عنوان بازیگر دوم مرد، زهرا احمدزاده به عنوان بازیگر سوم زن، علی روحی به عنوان کارگردان سوم و عبدا... برجسته به عنوان طراح صحنه سوم، از برگزیدگان مشهدی این جشنواره بودند.

نخستین جشنواره که بخشی از دبیرخانه‌اش در مشهد شکل گرفت، به دلایل مختلف که یکی از آنها شتاب‌زدگی در برگزاری آن بود، نتوانست انتظارات اهالی تئاتر را برآورده کند؛ چرا که به غیر از چند اثر، موضوع بیشتر نمایش‌ها، ارتباطی با موضوع رضوی نداشتند. دوره اول هرچند بخش‌های مهمی چون پژوهش داشت، اما هیچ‌گاه نتوانست در ارائه آثار باکیفیت موفق عمل کند. به‌هرحال اولین جشنواره تئاتر رضوی - که با عنوان تئاتر دینی برگزار شد - به دلیل نداشتن سیاست‌گذاری دقیق، نتوانست در جهت اعتلای تئاتر رضوی، گام محکمی بردارد.

سوم: زمانی که آغاز جشنواره‌ای در زمینه تئاتر رضوی اعلام شد، پیش‌بینی می‌کردیم برنامه‌ریزی مناسبی از سوی مدیران هنری شهرمان در جهت هدایت هنرمندان تئاتر به مقوله تئاتر رضوی صورت گیرد، اما متاسفانه متولیان فرهنگ و هنر و مدیران و دست‌اندرکاران تئاتر این شهر، نه برای هدایت آن فکری کردند و نه حمایتش؛ نتیجه هم آن شد که آنچه در دی‌ماه ۸۲ رخ داد، در همان جشنواره ماند و هیچ قدمی برای آبیاری آنچه بذرش را کاشته بودند، برداشته نشد. در سال ۱۳۸۳، نه نمایشی در حوزه تئاتر رضوی اجرا شد و نه جشنواره‌ای بود که به آن بهانه، به دیدن چند تئاتر رضوی بنشینیم. حتی همان دو کار از تربت حیدریه و گناباد و نیز دو نمایش از مشهد هم هیچ‌گاه رنگ صحنه - برای اجرای عمومی- را ندیدند. به نظر نگارنده، عدم برنامه‌ریزی منسجم برای اجراهای عمومی، نداشتن تعریف علمی و تخصصی از تئاتر رضوی، فقدان دبیرخانه دائمی به منظور ساماندهی گروه‌های تئاتر کشور در این راستا، شتاب‌زدگی در شکل‌گیری اولین دوره جشنواره و عدم هماهنگی میان مسئولان فرهنگی مشهد و کشور، از دلایل عمده بی‌کیفیت برگزار شدن جشنواره اول و یا برگزار نشدن جشنواره دوم بود. هرچند تمام دلایلی که برای برگزار نشدن جشنواره دوم تئاتر رضوی نقل شد، تنها یک جمله بود: «هماهنگی‌هایی که باید انجام شود، نشد.»

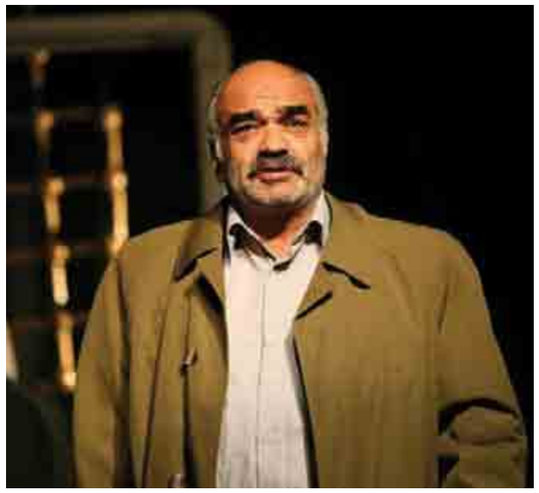
چهارم: سال ۱۳۸۴، تئاتر مشهد شاهد جشنواره‌های مختلفی بود. حتی جشنواره نمایشنامه‌خوانی هم به جشنواره‌های نمایشی مشهد افزوده شده بود، اما هیچ‌کدام از آثار این جشنواره‌ها رنگ و بویی از تئاتر رضوی نداشتند و هیچ اجرای عمومی هم در این زمینه صورت نگرفت. همین موضوع، دلیلی شد که بعد از یک سال تاخیر، جشنواره تئاتر رضوی - که در مشهد شکل گرفته بود- به اصفهان منتقل شود و خراسان هم هیچ نماینده‌ای در نداشته باشد! در چنین فضایی، دومین جشنواره تئاتر رضوی، با الهام از شعر معروف عطار نیشابوری: «آفتاب آمد دلیل آفتاب/ گر دلیلت باید از وی رخ متاب»، با نام «دلیل آفتاب» از هفدهم تا بیست‌ویکم آذر سال ۱۳۸۴ در اصفهان برگزار شد.

در این دوره، پس از اعلان فراخوان جشنواره، با وقفه‌ای کوتاه، ۵۷متن از ۱۸استان به دبیرخانه رسید که پس از

* عضو انجمن نویسندگان و منتقدان تئاتر کشور

بازخوانـی، ۳۰متن مجـوز حضور در بازبینـی را دریافت کرد. بازبینی این دوره بر اسـاس فیلم‌های ارسـالی از آثار بـه دبیرخانه انجام شـد کـه از این میان، ۲۰اثر نمایشـی مورد ارزیابـی قرار گرفت و سرانجـام از این تعداد، ۶اثر انتخاب شد. اما متاسفانه بر اساس دیدگاه صاحب‌نظرانی که فعالیت‌های جشـنواره تئاتر رضوی را از نزدیک دنبال می‌کرده‌اند، این دوره نسبت به دوره اول - از جهت نحوه برگزاری- بسیار ضعیف‌تر بوده است و در آن نه پژوهشی وجود داشته و نه آیینی و نه تعزیه‌ای!

پنجم: در مسـیر ناهموار برگزاری جشـنواره تئاتر رضوی



که انـگار از نظر برگزارکنندگانش در مرحله آزمون و خطا قرار داشـت، میزبانی باز هم جابه‌جا و جشنواره به تهران منتقل شـد تا در پرتو امکانات تئاتر پایتخت، جان تازه‌ای بگیرد و از آن بی‌رونقی سـال‌های گذشـته در مشـهد و اصفهان دور شود.

ایـن جشـنواره به دبیری دکـتر مجید سرسـنگی از پنجم تـا دهم آذرماه سـال ۱۳۸۵، با همکاری شـهرداری تهران در چهار بخـش «اجرای نمایش صحنـه‌ای»، «تولید متون نمایشـی»، «تعزیـه، آیین‌هـای نمایشـی رضـوی» و نیز «پژوهش» برگزار شـد. در این دوره از جشـنواره، ۲۳ اثر اجرا شـدند و برای تزریق نمایش‌های ناب رضوی به بدنه تئاتـر دینی و ترفیـع نگاه این جشـنواره، از میان ۶۶متن و طرح نمایشـی، ۹نمایشنامه از ۹نویسـنده مطرح کشور انتخاب و چاپ شـد که نمایشـنامه «دیده بیدار» نوشته سـعید تشـکری - هنرمند مشـهدی- نیز در میان آنها به چشم می‌خورد.

در بخـش نمایش‌هـای آیینـی، از میـان ۶۸گـروه آیینی، ۲۵گروه علاوه بر اجرای مجالس تعزیه، به اجرای آیین‌های دیگری چون چاووشـی خوانی، کرنانوازی، منقبت‌خوانی، مولودی‌خوانـی، وحدت‌خوانـی، نقاره‌زنـی، پرده‌خوانی، علم‌گردانی و عاشیق‌خوانی پرداختند.

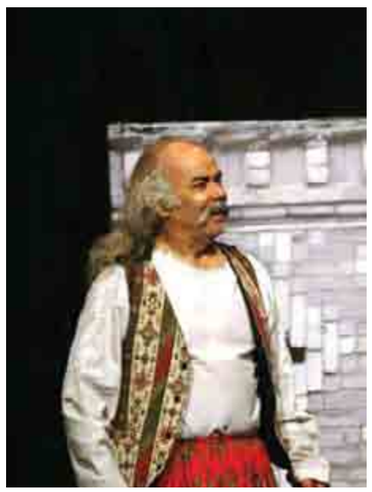
اما بخـش پژوهش بعد از چند سـال دوباره احیا شـد و نوزده پژوهشگر، آثار خود را برای چاپ به دبیرخانه ارائه دادنـد که از این بین شـش پژوهش با عناوین: «بررسـی آماری نمایشـنامه‌های رضوی» نوشته امیر ریاحی و سعید خواجه‌افضلی، «بررسـی جلوه امام‌رضا(علیه السـلام) در نمایش‌هـای دینی ایران» نوشـته رضا عباسـی، «بررسـی طراحـی صحنـه نمایش‌های دینی» نوشـته پیـام فروتن، «رضای‌نامـه» نوشـته رضا کوچـک‌زاده، «قـرآن و تئاتر» نوشـته احسـان مقدسـی و «وادی حیرت» نوشته حسن بیان لو انتخاب شدند و در اختیار طالبان و مخاطبان قرار گرفتند.

مراسـم اختتامیـه ایـن جشـنواره، در شـکوه و نظمـی پسـندیده، دهـم آذرماه در تـالار وحدت بـه کارگردانی محمد رحمانیـان، انجام گرفت و در همان شـب، نمایش «مسافران» او نیز به روی صحنه رفت.

فیلـم نمایش «مسـافران» که بعد از چند سـال در پاتوق تئاتـر حوزه هنری در مشـهد پخش شـد، مورد اسـتقبال بسیاری از علاقه‌مندان قرار گرفت و رحمانیان هم در یکی از نشست‌هایش در حوزه هنری خراسان رضوی عنوان کرد که خیلی علاقه‌مند اسـت تا این نمایش را در مشـهد اجرا کند. این قضیه رسـانه‌ای شـد، اما ماننـد خیلی از موارد دیگر، از سوی مسئولان هنری شهر جدی گرفته نشد.

در «مسـافران» ۵ زائر، هر کدام از شرایط خود در مشهد صحبـت می‌کنند که اخیر یکی از اپیزودهای آن با عنوان «غلامرضا نادری» به کارگردانی رضا احمدی و بازی سعید توکلی، تولید شده و به صورت پراکنده در مشهد به روی صحنه رفته است.

در سومین سال برگزاری جشـنواره تئاتر رضوی -که البته بر روی جلد کتاب آن، چهارمین دوره عنوان شده است!- نمایش‌های «شـب‌های حرم» به نویسـندگی و کارگردانی محمدمهدی خاتمی و «دیده بیدار» به نویسـندگی سعید تشـکری و کارگردانی رضا حسینی به عنوان آثار هنرهای نمایشی مشهد شرکت داشتند.



اولین نمایش مشـهدی‌ها کـه در چهارمیـن روز برگزاری این جشـنواره و در تالار نور تهران اجرا شـد، «شب‌های حرم» نام داشت که در آن احمد ریحانه، سروش طاهری، منصوره شـیرازی و غلامرضـا عارف‌نژاد بـه ایفای نقش پرداختنـد. این نمایش به انتظار دو رزمنده در حرم مطهر امام‌رضا(علیه السلام) می‌پردازد: مهدی، ابراهیم و حبیب، سه دوست هسـتند که چندین دوره، اعزام به جبهه را با هم گذرانده‌اند و هر شـب اعزام، پـای پنجره فولاد حرم امام‌رضا(علیه السـلام) می‌رفتند کـه از همان‌جا و بعد از خوانـدن دعای کمیل، بـه جبهه اعزام شـوند. نمایش در یکی از همین شـب‌های اعزام اتفـاق می‌افتد که مهدی و ابراهیم سر قرار حاضر می‌شـوند ولـی حبیب نمی‌آید. دعای کمیل شروع می‌شود و نگرانی آنها از نیامدن حبیب بیشتر می‌شود و ...

محمدمهـدی خاتمـی، «شـب‌های حـرم» را تلفیقـی از خاطـرات اهالی جنگ با مقولـه ارادتمندی این آدم‌ها به امام هشتم(علیه السـلام) می‌داند. این نمایش به صورت تله‌فیلم در شـبکه استانی خراسـان رضوی تولید و پخش شد.

نمایش «شـب‌های حرم»، باتوجه بـه اینکه در چند دوره از جشـنواره‌های تئاتر دفاع مقدس در اردبیل و نیز رشت بـه روی صحنه رفتـه بود، در این سـال به‌عنوان یک اثر برگزیده، در بخش خارج از مسابقه اجرا شد.

نمایـش «دیده بیـدار» نیـز در آخرین روز جشـنواره و به‌عنوان حسـن ختام این رویداد، در تالار مولوی به روی صحنه رفت. این اثر که توسـط گـروه تئاتر «آئین» و به کارگردانی سـعید تشکری تولید شـده بود، به بخشی از زندگی دعبل، شاعر عرب زبان از قبیله خزاعه می‌پرداخت: دعبل از کوفه به قصد شـاگردی و آموختن شعر به بغداد می‌آید، اما قبل از دیدار اسـتاد، به دام عشق دخترکی از کنیزکان هارون می‌افتد. اما رسـیدن به آن عشق، شرطی دارد و آن، شـاعر دربار هارون‌الرشـید شدن است. دعبل که بین انتخاب این عشـق و فراموش کردنش مردد است، به نزد اسـتاد می‌رود؛ اما او نیز آموختن به او را منوط به شرطی می‌داند: اینکه برود و خود را بیابد.

در این نمایش ۶۰دقیقه‌ای، علی سـوزنچی، حامد امانپور قرایی، حمید جندقی، مونا بارانی، نرگس گلکار، مسـعود عقلی، مرتضی شـهاب، علی سادات و حمید سالاری بازی می‌کنند.

سعید تشکری بر این اعتقاد است: «نمایشنامه دیده بیدار عین واقعیت زندگی شـاعر شـیعی دعبل خزاعی نیست و نباید هم باشـد. زیرا هیچ نمایشـنامه‌ای چنین نبوده و نخواهـد بود. با دعبل خواسـته‌ام پس از این همه سـال عرق‌ریزان روح و مشتاقی و گردگیری و روزمرگی و زائری و خادمی، پاسخی بگویم!»

گفتنی اسـت در این سال، دو نمایشنامه «آبی‌های زمین» و «وقت کوچ اسـت» از این نویسنده مطرح مشهدی، از گیلان در جشنواره حضور داشتند.

ششـم: وقتی دهه هشـتاد به نیمه رسـید و کیفیت آثار جشنواره کمی ارتقا یافت و هنرمندان متوجه شدند که از آثار خوب در این زمینه نیز حمایت می‌شـود، تا حدودی وضعیت تئاتر رضوی جدی‌تر شد؛ هرچند برگزاری جشنواره همچنـان در وضعیت آزمون و خطا قرار داشـت. چرا که بعد از پنج سـال، میزبانی چهارمین جشنواره تئاتر رضوی باز هم دوام نداشـت و پنجمین دوره آن - در سـال ۸۶ - در شـهر بجنورد برگزار شد؛ شهری که گفته می‌شود مردم آن هم تئاتر را خیلی دوسـت دارنـد و هم امام‌رضا(علیه السـلام) را. این جشـنواره که دبیری آن را محمد خزایی، هنرمند خراسـانی، برعهده داشت، طی مراسمی در تهران

آغازبـه‌کار کـرد و در همان‌جا بخش تعزیـه و آیینی هم برگزار شد و بعد، مابقی اجراها به بجنورد منتقل شد! این دو شقه شدن جشنواره هم نوآوری بود که برای اولین بار در یک جشـنواره اتفاق می‌افتاد کـه حکایت از بی‌ثباتی سیاست‌گذاری جشنواره داشت.

در مراسـم افتتاحیـه جشـنواره پنجـم، از پیرغلامـان و ارادتمندان حضرت رضا(علیه السـلام) مانند استاد محمود فرشـچیان تقدیر و تجلیل شـد و کاروانـی به یاد حضرت رضا(علیه السـلام) از میدان انقلاب تا چهارراه ولیعصر به اجـرای نمایش پرداخت. در ایـن دوره، در بخش صحنه‌ای ۱۲۷نمایشـنامه از سراسر کشـور به دبیرخانه رسید که از آن میـان ۵۶متن برای مرحله ارزیابی انتخاب شـدند و در مجمـوع، ۱۲نمایش به بخش مسـابقه و ۲نمایش به بخش خارج از مسابقه راه یافته و به روی صحنه رفتند. همچنین در بخـش تولید متون نیز از ۲۵اثر ارسـالی، ۳ اثر انتخاب

شد. در بخش تعزیه هم ۴۹اثر و در بخش آیینی ۲۲اثر به دبیرخانه پیشنهاد شـد که پس از بررسی‌های کارشناسان، در هر بخش ۶ اثر برای حضور در جشنواره، مقبول افتاد. بجنورد در طول هفـت روز پذیرایی خود که از هجدهم تا بیسـت‌وچهارم آبان بود، کم نگذاشت. مسئولان اداری اسـتان هم خیلی تلاش کردند تا جشـنواره در شـکلی از جـمال و کارایـی برگزار شـود که نسـبت بـه دوره‌های قبلـی‌اش، جهش قابل قبولی داشـته باشـد. این میزبانی خوب و اسـتقبال کم‌نظیر مردم بجنـورد برای دیدن آثار، مرکز هنرهای نمایشـی را بر آن داشت که تولیت جشنواره تئاتر رضوی را به این شهرستان بسپارد.

در این دوره از جشنواره، نمایش «آه و ماه» به نویسندگی و کارگردانی سعید تشکری در اولین روز جشنواره در تالار حافـظ به روی صحنـه رفت. این نمایـش پنجاه دقیقه‌ای که در آن حسـن چودن، غلامرضا بایزانمنش، یلدا تشکری، نرگـس گلـکار و مونـا بارانی بـازی می‌کردنـد، حکایتی سـاده در بیان دلدادگـی چند انسـان معتقد به حضرت علی‌بن موسـی‌الرضا(علیه السـلام) بود. نمایشنامه «آه و ماه» در سـال بعد، به همراه سه نمایشـنامه دیگر از سه نمایشنامه‌نویس دیگر مشهدی، توسط حوزه هنری خراسان رضوی منتشر شـد و تشکری در آئین پایانی این جشنواره، به‌خاطر نگارش این متن و نیز کارگردانی آن تقدیر شـد و نرگس گلکار هم به رتبه دوم بازیگری زن و حسـن چودن به رتبه سوم بازیگری مرد رسید.

از شهرسـتان‌های دیگر اسـتان خراسـان رضوی هم فقط تربت‌حیدریه با نمایش «قل‌آباد» به نویسـندگی اسماعیل بایگـی و کارگردانی محمد حسـن‌زاده در این جشـنواره حضور داشت.

در جشـنواره پنجـم، یـک نمایـش دیگـر از مشـهد نیز می‌توانسـت حضور داشـته باشـد: نمایش «عاشقستان» به نویسـندگی و دراماتـورژی کیوان صبـاغ و کارگردانی غلامرضا جهانپا. این نمایش که از آثار متقاضی برای حضور در جشـنواره تئاتر رضوی بود، در مرحله بازبینی رد شد و به این جشنواره راه نیافت؛ اما همین نمایش، از مهم‌ترین تئاترهـای حوزه رضوی شـد که به آن می‌تـوان عنوان پر افتخارترین تئاتر رضوی در دهه هشتاد را هم داد.

این نمایش که محور اتفاقات داستانی‌اش در بین سال‌های ۱۳۷۲ تا ۱۳۸۳ می‌گذرد، به داستان یکی از خدام افتخاری امام‌رضا(علیه السـلام) می‌پردازد که همسرش را در حادثه انفجـار حرم مطهر رضوی از دسـت می‌دهـد و خود نیز در سـفر به کربلا در یک حادثه تروریسـتی به شـهادت می‌رسد.

«عاشقسـتان» که در سـال ۸۶ در حوزه هنری خراسـان رضـوی تولید شـد و با حضـور در جشـنواره‌هایی چون تئاتـر منطقـه‌ای کشـور(بیرجند) و نیز حضـور پرقدرت و موفقیت‌آمیـز در چهارمیـن جشـنواره سراسری تئاتـر ماه(تهـران) توانسـت مجوز حضور در بیست‌وششـمین جشـنواره تئاتر فجر(تهـران) را بگیـرد و در این رویداد بین‌المللی به روی صحنه برود، با یک سال تاخیر، در بخش مهمان جشنواره تئاتر رضوی در سال ۸۷ اجرا شد!

علـی تدیـن صدوقـی در خصـوص ایـن نمایـش که در بیست‌وششـمین جشـنواره بین‌المللی تئاتر فجر با عنوان «شرح هجـران» بـه روی صحنـه رفت، نقـدی در کتاب کانون ملی منتقدان تئاتر می‌نویسد: «نمایش درون‌مایه‌ای عاشـقانه دارد و از داسـتانی رئالیسـتی بهره گرفته و به شـیوه سورئالیسـتی پرداخته شـده اسـت. در این میان

برش‌هایی از زندگی خادم که شـخصیت اصلی اسـت به صورت رفت و برگشـت به گذشـته و آینـده، از ذهن او مرور شـده و نشـان داده می‌شـود. این برش‌های ذهنی و فضـای حاکم بر اجرا، گرایش نویسـنده به سـورئال را تا حدودی آشـکار می‌کند وگرنه متن بیشـتر به ملودرامی اجتماعی نزدیک اسـت و تنها از حیث ذهنیت به سمت سورئال می‌رود.» او ادامه می‌دهد: «نویسنده سعی دارد بـه گونه‌ای دراماتیک، قسـمت‌هایی از زندگی یک خادم امام‌رضا(علیه السلام) را نشـان دهد که دارای تحصیلات عالیه است و خود را وقف خدمت به زائران امام‌رضا(علیه السلام) کرده است. نویسنده برای هر یک از شخصیت‌ها به فراخور طبقه اجتماعی، جایگاه فرهنگی، محیط زندگی و... لهجه و گویش و کلام خاص آنها را به کار برده که این خود به شخصیت‌پردازی کمک می‌کند.» در «عاشقستان» -که بارها در کشـور توسـط گروه‌هـای مختلف به روی صحنه رفته اسـت- سروش طاهری، حسین طاهری، مونا اکبری، امیر بشـیری، محبوبه سـلطانی، الهام پرهیزگار و کیوان صباغ بازی کرده‌اند.

آنچه در پایان این بخش می‌توان اشـاره کرد، ابراز تاسفی اسـت از حضور نداشتن هنرمندان مشهدی در اولین دوره جشـنواره ادبیات نمایشی در قزوین و نیز اولین جشنواره سراسری کودک و نوجوان و نمایش عروسـکی ضامن آهو در هرمزگان.

هفتم: نمایش «عاشقستان» از معدود نمایش‌هایی بود که از سـال ۸۶ اجراهای عمومی‌اش را در مشـهد آغاز کرده بـود. این نمایش به عنوان یک تئاتر موفق رضوی، با اقبال عمومی مواجه شـد و نشان داد که در این سال‌ها چقدر جای تئاتر رضوی در شهرمان خالی بوده است.

جشـنواره تئاتر رضوی، به عنوان تنها رویداد نمایشـی در حـوزه معـارف رضوی، باز هم در سـال ۸۷ برگزار شـد. ششـمین جشـنواره در حالی در بجنورد برپا شد که این شهر، بعد از چند سال جابه‌جایی مکان برگزاری جشنواره، توانسـت دو سـال پیاپی میزبان جشـنواره باشد و این، شکسـتن طلسم ناپایداری میزبانی این جشنواره ملی بود. در این دوره از جشنواره که باز هم محمد خزایی، دبیری آن را برعهـده داشـت، ۲۳۴ اثـر در بخـش صحنه‌ای به دبیرخانه ارسـال شد که سرانجام ۱۳اثر در بخش مسابقه، ۲ اثـر در بخـش مهمان و یک اثر در بخـش ویژه، مجوز حضـور دریافت کردنـد. همچنین ۶۵ اثـر هم در بخش تعزیه متقاضی حضور در این دوره از جشنواره بودند که از آن میان، ۶ اثر پذیرفته شد.

در این سـال، به شـکلی گسـترده، رسـم نوپای تقدیر از هنرمندان و خادمان فرهنگی رونمایی شـد و از ۱۴هنرمند در کسوت‌های گوناگون و ۶مدیر موفق که سکان هدایت فرهنگ استان‌های متبوع‌شـان را داشتند، تقدیر به عمل آمد.

مجالس تعزیه هم در همان میعاد همیشگی خود، یعنی محوطه باز جلوی تئاتر شهر اجرا شدند.

مراسم افتتاحیه این دوره از جشنواره نیز مانند سال قبل، در تهران برگزار شـد و سپس گروه‌های اجرایی، آثار خود را از نهـم تا شـانزدهم آبان‌ماه در دو تـالار «حافظ» و «گلشـن» شهر بجنورد به صحنه بردند؛ جایی که بزرگانی چون علی نصیریان، محمـود عزیزی و تاجبخش فنائیان، آثار را داوری می‌کردند.

نمایش «به آسـمان نگاه کن» به نویسـندگی و کارگردانی محمد مهـدی خاتمی، تنهـا نماینده تئاتر مشـهد بود که توانست به‌عنوان یازدهمین نمایش بخش مسابقه ششمین جشنواره تئاتر رضوی، در تالار گلشن به روی صحنه برود و موفقیت‌هایـی چون؛ مقـام دوم طراحـی صحنه(رضا

حسـن‌زاده)، برگزیده موسـیقی(مهدی حسـنی)، جایزه دوم بازیگری مرد(سروش طاهری)، جایزه سـوم بازیگری مرد(حسـین طاهـری) و سـوم کارگردانی(محمدمهـدی خاتمی) را کسـب کنـد و به‌عنوان یکی از آثـار برگزیده، جواز اجراهای عمومی را از هیئت داوران بگیرد.

ایـن نمایش گـروه تئاتر خـرداد، به روایت فـردی با نام محمد می‌پردازد که زادگاهش شـهر مشهد است. او پس از سـال‌ها دوری از ایران، به همراه همسرش یثنا که زنی اروپایی است و دختر معلولش، به قصد شفا از امام هشتم به مشهد عزیمت می‌کند. آنها باوجود داشتن خانه پدری، در مسافرخانه‌ای نزدیک حرم ساکن می‌شوند.

نمایش «به آســمان نــگاه کن» که سروش طاهــری، بهاره جهانگیر، حسین طاهری، احمد طاهونچی، کریم جشنی، شهره مکری، عباس جانفدا، امینا خاتمی و علیرضا سوزنچی، بازیگــران اصلــی آن بودنــد، در پنجمین روز جشــنواره بین‌المللی تئاتر فجر در تالار قشقایی به روی صحنه رفت و نمایشــنامه آن نیز در همان ســال توسط معاونت هنری بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس منتشر شد.
در ایــن دوره از جشــنواره، همان‌طور کــه گفتیم، نمایش «عاشقستان» با کوله‌باری از موفقیت، در بخش مهمان به روی صحنه رفت و نیز می‌توان به اجرای نمایش «ضامن» به‌کارگردانی محمودرضا رحیمی- از کارگردانان مشــهدی بنام تئاتر کشــور- از تهران اشــاره کرد که توانســت مقام اول کارگردانی را از آن خود کند. این نمایشنامه که نوشته فرهــاد نقدعلی اســت، روایتگر رویارویــی دو مرد برای تسویه‌حساب در اتاق هتلی است که پنجره آن مشرف به بارگاه ملکوتی امام‌رضا(علیه السلام) است. آمار جشنواره ۸۷ - در قیاس با گذشته - ۱۰درصد افزایش در آثار ارسالی را نشــان می‌داد و این تعداد در بخــش صحنه‌ای تا عدد ۷درصــد بالا آمد که نشــان از اقبال بیشــتر به جشــنواره بود. به هرحال، دو ســال برگزاری منظم این جشــنواره و حمایت از آثار شرکت‌کننده، ســبب رشــد ایــن رویداد و فضای معنوی شــد که به جرأت می‌توان به اثربخشی آن در زندگی مردم اشاره کرد.
در همین ســال، جشــنواره ملــی تئاتر کــودک و نوجوان رضوی و نمایش عروســکی ضامن آهو از سری برنامه‌های ششمین جشــنواره فرهنگی هنری امام‌رضا(علیه السلام)، دومین دوره خود را برگزار کرد. در این ســال، نمایش‌های «مــردان خورشــید» بــه نویســندگی و کارگردانی محمد برومند و «سرخک» به نویسندگی و کارگردانی راضیه آزاد شرکت داشــتند که اولی در بخش میهمان حضور داشت و دومی فقط توانســت رتبه سوم بازیگری زن و مرد توسط مبینا امیری و علی‌رضا امیری را کسب کند.
نمایش ترکیبی - عروســکی و بازیگر- «سرخک»، داســتان دختربچــه‌ای اســت کــه در جســتجوی کاروان حــضرت رضا(علیه الســلام) به مشــهد می‌آید، اما در طول مســیر و رد شــدن از موانع بســیار، به دســت سرکرده مأمون – سرخک- به شهادت می‌رسد.
همچنین جشنواره فیلم‌نامه و نمایشنامه‌نویسی رضوی در آبان‌ماه در قزوین برگزار شــد و عباس جانفدا - نویسنده مشــهدی- توانســت از میان ۵۴متن رســیده به دبیرخانه جشــنواره، رتبه اول نمایشنامه‌نویســی را برای نمایشــنامه «غربت‌زدگان» به‌دست آورد.
در سال ۸۷، نمایش «دویدن در شیب ملایم» به نویسندگی و کارگردانی مشــترک علــی حاتمی‌نژاد و حامــد امان‌پور قرائــی، از آثــاری بود که بعــد از ناکامــی در حضور در جشنواره تئاتر رضوی، با تهیه‌کنندگی حوزه هنری خراسان رضــوی، در پنجمین جشــنواره سراسری تئاتر ماه به روی صحنه رفت و دو بازیگر اصلی آن، علیرضا رواندل و آرش تبریزی توانســتند در این رویداد کشــوری، عنوان بازیگر برگزیده را به‌دست آورند.
ایــن نمایش ۵۵دقیقه‌ای که نگاهــی اجتماعی به وضعیت دینی و اعتقادی زائران حرم امام‌رضا(علیه الســلام) دارد، به داســتان چند آدم درمانده می‌پردازد که برای زیارت به آســتان قدس رضوی می‌آیند و در آنجا اتفاقاتی برای آنها روی می‌دهد.
«دویدن در شیب ملایم» بعد از حضور در جشنواره تئاتر ماه، در اردیبهشــت‌ماه ۸۸، به مدت ۶ روز در تماشــاخانه اشراق به روی صحنه رفت.
نگارنده این مقاله، به بهانه اجرای عمومی نمایش «دویدن در شــیب ملایم» نقــدی در روزنامه شــهرآرا منتشر کرد: «نمایش با سرلوحه قرار دادن ارتباط اجتماعی کاراکترهای نمایــش و پیونــد عاطفی و درگیری آنها بــه مقوله عکس، یعنی عکس رادیولوژی و عکس حرم‌بارگاهی در مشــهد، ســعی دارد راوی رفتارها و باورهایی باشــد که انســان‌ها در شرایــط ســخت از خود بــروز می‌دهند. نویســندگان بیشــتر ســعی دارند که در «دویدن در شــیب ملایم» به شناساندن آدم‌های خود در موقعیتی چون مشهد بپردازند و آنچــه در این اثر بیشــتر به آن توجه می‌کنند، ســاختار روایتگری آن اســت و این موضوع تا حدی سبب می‌شود تا آدم‌های بر روی صحنه نگاتیوی ســطحی معرفی گردند و کمتر در مسیر داســتان و ساختار دراماتیک نمایش قرار گیرند.» نگارنده در بخشــی دیگر از نقد خود، به کاراکتر ابراهیــم ذباح - به‌وجودآورنده عکس حــرم و بارگاه- در ایــن نمایــش اشــاره می‌کند و می‌نویســد: «حضــور این شــخصیت که کاراکتر جذابی اســت، به بومــی بودن اثر کمک شــایانی می‌کنــد و به‌تنهایی مبحــث حرم مطهر و حضور امام‌رضا(علیه الســلام) را مطرح می‌کند و نیازی به مستقیم‌گویی نیست و باتوجه به اینکه محتوا و درونمایه اصلی نمایشــنامه به ســمت شعار و کلیشــه نرفته است، به‌کارگیــری این‌گونه دیالوگ‌های شــعاری، به‌خصوص از زبــان ابراهیم و مراد، به روح انســانی حاکم بر نمایش تا حدی لطمه می‌زند.» گفتنی اســت؛ در این نمایش علیرضا رواندل، مرتضی ملتجی، حامد یــزدی، آرش تبریزی، بهناز طبسی، صحرا رمضانیان و ریحانه فرهمند بازی کردند.

منابع:

۱. ـــــ نشریه روزانه «پیک فرهنگ»،۱۳۸۲
۲. ـــــ پایگاه اطلاع‌رسانی جشنواره تئاتر رضوی
۳. ـــــ پایگاه اطلاع‌رسانی «شمس توس»
۴. ـــــ ماهنامه تخصصی «تاک‌توس»، شماره ۳۵، ۱۳۸۶
۵. ـــــ روزنامه «شهرآرا»
۶. ـــــ نمایشنامه «عاشقستان» نوشته کیوان صباغ،۱۳۸۸
۷. ـــــ کتاب هشتمین جشنواره تئاتر رضوی،۱۳۸۵
۸. ـــــ کتاب «هشتمین خورشید»،۱۳۸۳
۹. ـــــ کتاب «هشتمین خورشید»، ویژه سومین جشنواره فرهنگی هنری امام‌رضا(علیه السلام)،۱۳۸۴
۱۰- کتاب «هشتمین خورشید»، ویژه پنجمین جشنواره فرهنگی هنری امام‌رضا(علیه السلام)،۱۳۸۶
۱۱- کتاب پنجمین جشنواره تئاتر رضوی،۱۳۸۶
۱۲- کتاب چهارمین جشنواره تئاتر رضوی،۱۳۸۵
۱۳- نمایشنامه «دویدن در شیب ملایم»، نوشته مشترک علی حاتمی‌نــژاد و حامد امان‌پور قرایی، از سری کتاب‌های فرهنگ رضوی،۱۳۸۸
۱۴- نمایشــنامه «ترنج» نوشته کیوان صباغ، از سری کتاب‌های فرهنگ رضوی،۱۳۹۰
۱۵- نمایشنامه «تکیه مرد بر دیوار» نوشته مشترک رئوف دشتی، از سری کتاب‌های فرهنگ رضوی،۱۳۹۰
۱۶- ماهنامه تخصصی هنر «تاک‌توس»، شماره ۷، مهر ۱۳۸۸
۱۷- کتاب ششمین جشنواره سراسری تئاتر رضوی،۱۳۸۷
۱۸- کتاب هفتمین جشنواره بین‌المللی تئاتر رضوی،۱۳۸۸
۱۹- کتاب «هشــتمین خورشــید»، گزارش عملکرد هفتمین جشنواره بین‌المللی فرهنگی هنری امام‌رضا(علیه السلام)،۱۳۸۸
۲۰- کتاب «هشــتمین خورشــید»، گزارش عملکرد ششمین جشنواره فرهنگی هنری امام‌رضا(علیه السلام)،۱۳۸۷
۲۱- کتاب نقد جشنواره بین‌المللی تئاتر فجر، ۱۳۸۶
۲۲- روزنامه شهرآرا، نقد نمایش «تکیه مرد بر دیوار»،۱۳۸۸
۲۳- فکس‌های کانون فکری و پرورشــی کودکان و نوجوانان، نمایشنامه‌خوانی‌رضوی
۲۴- کتاب سومین جشنواره تئاتر کودک و نوجوان رضوی(ضامن آهو)، ۱۳۸۸
۲۵- نمایشنامه «شهادت‌خوانی»، نوشته سعید تشکری،۱۳۸۸
۲۶- نمایشنامه «آه و ماه»، نوشته سعید تشکری،۱۳۸۷
۲۷- کتاب «یک قمقمه کوثر»، نوشــته نصرا... قادری، ســعید تشکری، حسین زاهدی‌نامقی، مهدی نصیری و رویا پارکی
۲۸- پایگاه اطلاع‌رسانی معاونت فرهنگی اجتماعی شهرداری مشهد
۲۹- پایگاه اطلاع‌رسانی حوزه هنری خراسان رضوی
۳۰- کتاب «مردم نازنین من»، نوشته رضا کیانیان
۳۱- سایت ایران تئاتر، نقد نمایش، ۱۶ آذرماه ۱۳۹۰
۳۲- بولــتن «اپیــزود» پنجمین جشــنواره دانشــجویی تئاتر دانشگاهی
۳۳- سایت پارسینه
۳۴- قدس آنلاین
۳۵- وبلاگ «مشهد تئاتر»
۳۶- روزنامه «خراسان»
۳۷- بولتن پنجمین جشنواره تئاتر دانشجویی،۱۳۹۰
۳۸- نشریه «فرهنگ رضوی»، شماره دو،۱۳۹۰
۳۹- وبلاگ تئاتر حسام حسنی‌زاده
۴۰- ویژه‌نامه هشتمین جشنواره نمایشنامه‌خوانی مشهد،۱۳۹۰

نگاهی به آئین مناجات خوانی در حرم مطهر رضوی

آواز برفراز گلدسته‌های خراسان

هوشنگ جاوید*

مناجات چه در ادب و چه در موسیقی، سَبک به شمار نمی‌آید، بلکه موضوع، ژانر، یا گونه‌ای است با کارکردهای گوناگونِ شناختی، عقیدتی و اجتماعی که در ارائه، همواره از هنرها و اقمار آن بهره می‌برد؛ به‌ویژه در موسیقی که از «هنرهای آوازی» به بهترین شکل، استفاده می‌کند.

مناجات در دسته ادب آموزشی جای دارد، چرا که گونه‌ای ارشاد و تبلیغ غیرمستقیم مفاهیم اخلاقی و دینی‌مذهبی در آن دیده می‌شود و چون چارچوبِ اصلیِ هنرِ خوانندگان مردمی، ادب آموزشی(تعلیمی) بوده و هست، به همین سبب مناجات‌خوانی از وظایف اصلی آنان به شمار آمده است.

مناجات، رابطه‌ای دوسویه بین انسان به‌عنوان «مخلوق»، با خداوند به عنوان «خالق» است. هنگامی که کسی در مقام مناجات‌خوانی برمی‌آید، گونه‌ای بیان شناخت خود و شناخت خداوند از سوی انسان آغاز می‌شود که در عالی‌ترین درجه این شناخت و بیان، پیامبران و امامان (علیهم السلام) قرار می‌گیرند.

مناجات راهی است برای بیان نیازهای مادی و معنوی یا درونی، به شکلی آزاد و بی‌پرده، با خالق. در این راه و رابطه، انسان بیشتر از جنبه ضعف و عجز بشری وارد می‌شود؛ چرا که انسان کمال‌گراست و به دنبال کمال مطلق بوده و هست؛ افزون بر اینکه حدّ و حدود خودش را هم می‌شناسد.

هرم ارتباطی مناجات شامل چهار وجه است:

* پژوهشگر موسیقی آیینی

خود با خویشتن
خود با خدا
خود با جهان هستی
خود با هم‌نوع

اما گاهی وجهی دیگر در این ارتباط افزوده می‌شود و آن وجه سیاسی است که مناجات را در حجاب پند و حکمت قرار داده و به جامعه سرایت می‌دهد. شاخص‌ترین این گونه، مناجات‌های امام سجاد(علیه السلام) است که بهترین درس سیاسی و ستیز اجتماعی را با کوبنده‌ترین کلمات، در چارچوب مناجات و دعا به گوش مردم می‌رساند.

از دیگر آثار برجسته مناجات‌خوانی، آموزش و پرورش روح و پالایش درونی آدمی است و از مهم‌ترین بهره‌هایش، شناساندن ذات احدیت. با چنین نگرشی، کار مناجات‌خوان یا نیایشگر، سخت می‌شود؛ چرا که باید مخاطب را برای بیان ساده و راحت دردها و رنج‌های درونی‌اش آماده کند تا او با آن بیان، سبک‌بار شود و روحش آرامش بگیرد و آسودگی خاطر بیابد.

هم راء و باء و نون را، کرده است مقرون الف
در بازدم اندر دهن، تا خوش بگویی: رَبَّنا

پس از اسلام در ایران، ادب مناجات‌سرایی در دو شاخه نثر و نظم ادامه یافته، گسترش و تکامل می‌یابد. بدین‌سان که با بهره از علم بدیع، هم از آرایه‌های لفظی و هم از آرایه‌های معنوی استفاده می‌شود. اما یکی از شاخص‌ترین شگفتی‌ها در مناجات‌سرایی خراسان، چندزبانی و چندگویشی شدن آن است که در این سامان شکل یافته و افزون بر آن بهره بردن از «سجع» است که در نثر پارسی، حکم قافیه را در شعر بازی می‌کند. مناجات در ادبیات کرمانجی و ترکی و ترکمنی خراسان، دارای جایگاه ویژه و باارزشی است؛ چون گونه‌ای «سجع متوازن» و «سجع مطرف» و «سجع متوازی» در این مناجات‌ها شنیده و دیده می‌شود که جای بررسی دارد. این‌گونه سجع‌ها ردپایشان در آثار عرفانی قرن پنجم دیده می‌شود؛ چونان: مناجات‌نامه خواجه عبدالله انصاری و... امروزه نیز نمایان است که هم جعفرقلی زنگلی، شاعر مردمی کرمانج‌های خراسان و هم مخدوم‌قلی فراقی، شاعر ترکمن‌های خراسان از این مهم بهره گرفته‌اند.

در قرن پنجم با پدید آمدن سبک عراقی، در حقیقت مناجات‌سرایی‌ها آغاز شد؛ چرا که این سبک، فضای تازه‌ای را برای سرایش شعر پارسی باز کرد؛ اما در مناجات‌سرایی‌های بومی‌محلی خراسان - به‌ویژه خراسان شمالی - آنچه که دارای اهمیت است، بهره‌گیری از فرهنگ قومی، تکیه بر باورهای نژادی، ورود به مسائل فسلفی، زاهدانه، صوفیانه، اندرز و تبلیغ دین و مذهب و گاه نحله‌های فلسفی در ماهیت و متن مناجات‌هاست؛ چونان تأکید شاعر ترکمن، مخدوم‌قلی فراقی بر «خاکسار» بودنش در پایان غزل‌هایی که به صورت مناجات، حمدیه و یا مناقب و نعت سروده است.

مناجات‌نامه‌ها نقش موثری در دگرگونی ادب پارسی داشتند و کسانی چون خواجه عبدالله انصاری و ابوسعید ابوالخیر، عرفان را با مضامین مناجات آمیختند. در طول زمان، غزل نیز به یکی از جنبه‌های بارز مناجات‌سرایی افزوده شد و حافظ، عطار و مولوی هم به آن پرداختند.

از آنجا که مناجات، تسکین‌دهنده آلام درونی انسان محسوب می‌شود و بیان‌کننده پاک‌ترین احساسات بشری در ناب‌ترین لحظات ارتباطی است، به مرور این سرایش و نظم، با موسیقی مرتبط شده و از این اتحاد تکنیکی‌هنری، گونه‌ای بیان معنوی موسیقایی پدیدار می‌شود که به «مناجات‌خوانی» شهره می‌گردد.

اگر کار مناجات‌سرا، یک سختی داشت و آن هم سرایش متن و رسیدن به آن «لحظه بیان و ارتباط» بود، کار مناجات‌خوان به مراتب سخت‌تر می‌شد و می‌شود؛ چرا که او باید هم آنات مناجات‌سرا را بیابد و با آن ارتباط برقرار کند و هم برای آن ارتباط، زبان و بیان نو و آهنگ ارتباط‌ساز را بیابد و تلفیق کند و بخواند؛ و این به مراتب سخت‌تر است، چون مناجات‌خوان در لحظه، باید دو خطِ ارتباط را در ذهن دنبال کند: «خط ارتباط خود» و «خط ارتباط سراینده»؛ و بعد آن دو خط را به یک راه مشترک اندیشه‌ای برساند: نقش خداوند در اندیشه مخاطبی که او برایشان می‌خواند و «باید» با آن مطلب مورد نظر مناجات‌سرا و مناجات‌خوان، ارتباط برقرار کند. اینکه می‌گوییم «باید» و بر آن تأکید داریم، بدان سبب است که مناجات‌خوان هنگامی که برای جمع می‌خواند، هدفش اثرگذاری بر جمع است و ایجاد اندیشه‌ای در ذهن آنان، برای ایجاد لحظه «وحدت اندیشه». اگر غیر از این باشد که مناجات‌خوان می‌تواند برای خودش و در خلوت خانه به این ارتباط بپردازد. هدف از ایجاد و گسترش «مناجات‌خوانی»، ضرورت فرهنگ‌سازی و انتقال سجایای برین یک قوم و ملت به نسل‌های بعد است؛ پس واژه «باید» ضرورت اجتناب‌ناپذیر مسئله گردد و مناجات‌خوان نیز باید ارتباط دقیق و درستی با مطلبی که از سوی مناجات‌سرا ادا می‌شود، برقرار کند.

در این میان، تعصبات قومی و نژادی و منطقه‌ای در ارائه، کنار گذاشته می‌شود و آنچه که مد نظر است، خدا و ایمان و یقین افراد مخاطب است که هدفِ «حدیث اندیشه» ایجادی از سوی اجراکننده قرار می‌گیرند. یکی از دلایلی که در جامعه قدیم خراسان، «مناجات‌خوان‌ها» مورد احترام بودند، همین قدرت «ایجاد وحدت اندیشه» در ذهن افراد جامعه بود؛ چرا که مردم می‌دانستند مناجات‌خوان‌ها بر این رسم‌اند که:

تا ز میخانه و می نام و نشان خواهد بود
سر ما خاک ره پیر مغان خواهد بود

همین سبب می‌شود تا به هنر «مناجات‌خوانی» نگاه ژرف‌تری داشته باشیم و از کنار متن و درون‌مایه‌های آن ساده‌انگارانه نگذریم؛ چون این هنر فقط بر جنبه‌های آوازی موسیقایی تأثیر نگذاشت، بلکه پس از دوران مغول وارد هنر موسیقی تلفیقی هم شد و نوازندگان خواننده را هم در برگرفت. در خراسان به کار بخشی‌ها و اُستا(استادها) آمد و در شمال غرب کشور وارد کار «عاشیق‌ها» شد. در مناطق زاگرس‌نشین ایران نیز با همراهی نوای تنبور یا ضرباهنگ دف و تاس، به مناجات‌خوانی روی آوردند و همچنان بر این سیاق، به کار خود ادامه می‌دهند.

اما چرا مناجات‌خوانی وارد موسیقی بومی ما شد؟ پیش از این، بیشتر در سحرگاهان، راز و نیاز با خداوند از زبان خوش‌صدایانِ شعرخوان شنیده می‌شد؛ اما با به‌راه‌افتادن این موج جدید(به‌کارگیری مناجات به همراه ادوات موسیقی مانند دوتار، تنبور، نی و دف)، مناجات‌خوانی در ایران از انحصار سحرگاهان بیرون آمد و به سایر اوقات روزانه زندگی ایرانیان نیز کشیده شد. چه در بزم‌ها و چه در مجالس دوستی و چه در مجالس ساده خانوادگی هم ارائه موضوع راز و نیاز با خداوند راه یافت و متداول شد. با این کار در حقیقت، بخشی‌ها و عاشیق‌ها و اهل عرفان که به عنوان یک رسانه عمومی در زمان خود به اشاعه فرهنگ می‌پرداختند، به خداجویی و تشویق مردم به ارتباط جستن با خداوند حتی در شادترین اوقات خصوصی هم پرداختند. چون آنان با آموزش‌هایی که می‌دیدند، به این حقیقت رسیده بودند که عاشقانه‌ترین راه ارتباط با خداوند، زبان نیایش است و این خداوند است که زخمه‌های محبت خود را بر تارهای دل و جان آنان می‌زند و آنان نمودی از آن زخمه را بر تن تارهای سازشان می‌نشانند؛ چرا که اگر خواست خداوند نبود، چه کسی را یارای زبان گشودن به ستایش بود یا نواختن بر تار و پودهای ساز؟»

این طلب در ما، هم از ایجاد توست
رستن از «بیداد»، یا رب، «دادِ توست»
بی‌طلب، تو، این طلبمان داده‌ای
بی‌شمار و حَد، عطاها داده‌ای

از همین رو کار موسیقی ورزانی که «مناجات‌خوانی» هم می‌کردند سخت شد؛ چرا که آنان روی احساس احتیاج و نیاز مخاطبشان انگشت گذارده بودند و گاه با خواندن مناجات، چنان آتش اشتیاق را در دل مخاطبان می‌افروختند که خاموش‌شدنی نبود؛ آن هم در اوج مجلس شادی مخاطبی که چه بسا در پناه باده و افیون تا بزم ابلیس هم رفته بود و این موسیقی‌ورز هنرمند بود که در چنین دقایقی پلید، راه مشتاقی و پاکی را به مخاطب نشان می‌داد و گاه آن بخت‌زدگان جاهل، چنان مجذوب متن و کلام هنرمندانه می‌شدند که زندگی‌شان به کلّ زیر و رو و دگرگون می‌شد.

شیرمردی باید این راه شگرف
زان که ره دور است و دریا ژرف، ژرف
روی آن دارد که: حیران می‌رویم
در رهش، گریان و خندان می‌رویم

در فرهنگ مردم ایران، مناجات و هنر مناجات‌خوانی جایگاه ویژه‌ای دارد و همین امر باعث شده تا همواره هنرمندان موسیقی از آن بهره گیرند؛ به‌گونه‌ای که توسل‌جویی به درگاه خداوند در موسیقی ایران - به‌ویژه خراسان - دوبیتی‌های ساده، ترانه‌های کار، متن داستان‌های موسیقایی حماسی و ترانه‌های عروسی را در بر می‌گیرد.

برآمدن شاخه‌های گوناگونی چون «گلدسته‌خوانی»، «شب‌خوانی»، «سحرخوانی»، «مناجات‌نامه‌خوانی» و «ذکرخوانی»، حکایت از تنوع شیوه‌های اجرایی، جایگاه و زمان اجرای آنها دارد و به‌راحتی می‌توان به گوناگونی اشعار و نغمه‌ها نیز پی برد. اهمیت دادن به نغمه‌های موسیقی دینی‌مذهبی در خراسان بدان‌گونه بوده است که برای اجرای اشعار چه به صورت متن بداهه و چه شعر کتابی و نوشته، آداب و ترتیب قایل شده و روش‌های استاندارد تبیین کرده‌اند. وجود رساله «آداب آوازهای گلدسته» در ۱۲۷۵ قمری، نشانگر این حساسیت می‌باشد. این رساله را فردی به نام علیرضا، فرزند حسین، فرزند اسماعیل قاینی بیرجندی نگاشته که به شماره‌های ۴۰۶۹۸ در کتابخانه تهران و ۲۸۳۰/۲ در کتابخانه ملک ثبت و موجود است. این رساله ضمن پرداختن به انواع موسیقی زمان خود، به شاخه‌هایی که در ادامه ذکر خواهد شد، اشاره کرده و ضمن آوردن متن اشعار، دستورهای موسیقایی را نیز آورده است:

آداب آوازهایی که پیغمبران می‌خواندند
آداب مرثیه محتشم که در منبرها خوانند
آداب ذکرها که در پای منابر خوانند
آداب ذکرها که در گلدسته خوانده می‌شود
آداب ذکرهایی که درویشان و صوفیان خوانند

در این رساله درباره اینکه به وقت مناجات سحر، در گلدسته‌ها چه بخوانند و چگونه بخوانند، مطالب فراوانی وجود دارد که هرکدام جای پژوهش و نگرش دارد؛ چونان ذکر تبلیغی سحر و دعوت از مسلمانان برای بیدار شدن و رو به سوی خدا کردن که متن آن چنین است:

بیا که شد سحر و قدسیان زدند صلوه
که باز شد در رحمت، کجاست دست دعا؟
رسید پیک اجابت ز بارگاه قبول
نشست فیض ازل بر سریر لطف و عطا
صدای یا رب و یا هو ز هر طرف برخاست
برآمد دست مناجاتیان به ذکر خدا
تو هم به کام دل خویش ناله‌ای سرکن
در آن زمان که بود همنشین ابر، دعا

دستوری که برای اجرای آوازی این شعر نوشته شده، درآمد - شهناز است که نشان می‌دهد کاملاً روانشناسانه با مسئله بیدارسازی مردم برخورد شده است؛ چون شهناز دارای شکوهِ آرامش و سنگینی ویژه‌ای در موسیقی ایران است. آنچه که این شعر در این سند به ما می‌گوید، این است که در سیصد سال پیش در خراسان به هنگام سحر، گلدسته‌خوانان مناجات‌کننده، درس‌های «پیش‌ذکر» می‌خوانده‌اند و بعد مناجات را آغاز می‌کرده‌اند؛ ضمن آنکه به ما می‌گوید، ذکری از اذکار مددخواهی به نام «مدد الاالله» و «یا هو الاالله» نیز در سخنرانی‌ها، همواره خوانده می‌شده است که بیشتر آن را در «نوروز صبا» اجرا می‌کرده‌اند. بنابر شواهد تاریخی می‌دانیم این گوشه را که امروزه در دستگاه همایون قرار دارد، پیش از اسلام نیز گاهان در مراسم دینی و سرودها و نیایش‌های گاهان، به کار می‌برده‌اند. نوروز صبا از لحاظ نتِ شاهد، روی درجه پنجم گام همایون است.

این رساله به ما می‌گوید که آوازهای دینی‌مذهبی ایران تا چه اندازه قدمت تاریخی دارد و به‌عنوان «میراث معنوی» چقدر از آن غافل مانده‌ایم. متن مناجات «یا هو الاالله» این‌گونه است:

هستی کریم بی‌نیاز یا هو الاالله
هستی رحیم کارساز یا هو الاالله
ما را شراب شوق تو یا هو الاالله
سرمست و شیدا ساخته یا هو الاالله
ای خواجه منع ما مکن یا هو الاالله
ساقی به من هم می بده یا هو الاالله
صانع حکیم لم‌یزل یا هو الاالله
دارو برای هر کسی یا هو الاالله
الا برای عاشقان یا هو الاالله
معجون سودا ساخته موجود الاالله

این آوازها برفراز گلدسته‌های خراسان، از حرم امن رضوی تا تمام مساجد این سامان خوانده می‌شده است. با چنین پشتوانه‌ای، مردمان هنرمند خراسان نیز به دور از کاربردهای نغمات نبوده‌اند و در هر زمان و لحظه یاد خدا و گفتگو با خدا را در نظر داشته‌اند. به این نمونه‌های آیَفت‌مند در دوبیتی‌های خراسانی بنگریم:

خدایا زور دستم را تو دادی
به جمشید جهان، جم را تو دادی
به بهرام خرین سینه کنده
خدایا، حُسن مریم را تو دادی

***

الهی یا الهی یا الهی
به جز از تو ندارم هیچ راهی
گناهانم چو کوهای عظیم است
به پیش لطف تو چو پرِّ کاهی

***

خداوندا تو ایمانی عطا کن
بهشت جاودان را جای ما کن
به فردای قیامت روز محشر
محمد(ص) را شفاعت‌خواه ما کن

گذشتگان ما مدام نیایش می‌کردند و مناجات به درگاه حق داشتند؛ برای اینکه انسان در حال وسعت و نعمت، منعم را فراموش نکند و به همین سبب نیایش و مناجات، ایجادکننده ارتباط با خدا و بریدن از ماسوی‌الله است. گذشتگان می‌گفتند که مناجات، شور و عشق لازم دارد و به هر کس توفیق این نیایش عطا نمی‌شود:

دامن خلوت، ز دست
کی دهد آن کس که یافت
در دل شب‌های تار
ذوق مناجات را؟!

پیامبران با همه بزرگی‌شان، هرگاه نیازی داشتند یا به سختی‌ای گرفتار می‌شدند، تنها مشکل‌گشایشان نیاش و مناجات بوده. نیایش‌های یونس(علیه السلام) در شکم ماهی، نیایش‌های ایوب(علیه السلام) به وقت بیماری، نیایش‌های موسی(علیه السلام) در خلوت طور، نیایش‌های ذکریا به وقت شکنجه و سختی، نیایش‌های عیسی(علیه السلام) به وقت درخواست نزول مائده‌های آسمانی برای حواریون، نیایش‌های آدم(علیه السلام) در مقام اعتراف به تقصیر و... همگی نشانگر قدرت گفتگو با خداوند است. اما آیا امروزه قدرت مناجات را به جوانان آموخته‌ایم؟

با مناجات دیگری از «رساله آداب آوازهای گلدسته» که آن را باید در شهناز- درآمد اجرا می‌کردند، مطلب خود را به پایان می‌برم و برای همه سعادت ارتباط‌جویی با خداوند را خواهانم، انشاءالله.

یا مَن بَدا جَمالِکَ فی کُلِّ ما بَدا
بادا هزار جان گرامی تو را فدا
من نام از جدایی تو، دم‌به‌دم، چو نِی
زان خوش‌ترم که از تو نِیَم، یک نفس جدا

تعامل عرف و هنر

غلامرضا جلالی*

عرف در لغت به معنی امر شناخته‌شده و پسندیده، از شیوه عمل مردم طی سال‌های متمادی ناشی می‌شود؛ در روان و اندیشه آن‌ها به‌عنوان یک اصل مسلّم و معتبر درآمده و اجرای آن را الزام‌آور می‌سازد و به آن مقبولیت می‌دهد.

در هر جامعه‌ای، عرف‌های گوناگونی وجود دارد. این عرف‌ها بیشتر در نظام حقوقی و آموزش‌های مذهبی تجسّم می‌یابند. جامعه‌شناسان گاهی به قوانین نیز عرف اطلاق می‌کنند و معتقدند که قوانین همان عرف‌هایی هستند که از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند و به‌صورت مقررات قانونی رسمیت پیدا می‌کنند. افرادی که از چنین عرف‌هایی پیروی نکنند، در معرض مجازات قانونی قرار خواهند گرفت. با این حال، این عرف‌ها در جامعه‌شناسی ممکن است طی فرایندی ناخودآگاه و یا با تصویب قانونی در مراکز قانون‌گذاری و یا به صورت عمدی تغییر پیدا کنند.

به‌طور کلی در جامعه‌شناسی، عرف در مفاهیم زیر آمده است:

۱- به معنی روابط، موقعیت‌ها[۱] و مقام‌هایی که افراد در جامعه احراز می‌کنند، به نحوی که اراده و خواست فردی تاثیری بر روابط حاکم بین آنان نداشته باشد. مانند موقعیت مرد یا زن و یا وضعیت پدر و فرزند.[۲]

۲- مجموعه عادات، رسوم[۳] و شیوه‌های رفتاری که در جامعه شیوع داشته و انسان با نظارت عقل آنها را پذیرفته است.[۴]

۳- به معنای عرفیات[۵] است. عرفیات، الگوهای عمل فرهنگی و اخلاقی محسوب شده و کارشان دوام بخشیدن به گروه انسانی است. از این رو، عرفیات به صورت معیارهایی عمل می‌کنند که گروه اجتماعی را با قاعده‌مند کردن رفتار افراد انسجام می‌بخشند.[۶]

* استادیار پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی، معاون پژوهشی سازمان تبلیغات اسلامی خراسان رضوی

سه تاثیر منفی تعامل عرف با هنر

عرف در همه این معانی می‌تواند به صورت قواعد هنجاری عمل نموده و منجر به تنظیم رفتار اجتماعی افراد گردد. در صورت تخلف از آن، فرد هنجارشکن تلقی شده و از جامعه طرد می‌شود. اهمیت این بحث وقتی روشن می‌شود که عرف، به داوری یک هنرمند یا یک اثر هنری بنشیند. در این حال است که می‌تواند اثر یک هنرمند را بپذیرد یا آن را ناهنجار دانسته و رد کند یا نفی آن را ضروری تلقی نماید.

به‌طور کلی، عرف با تحمیل خود بر یک اثر هنری، از یک سو می‌تواند دوگانگی را برآفرینش هنری تحمیل کند و از سوی دیگر، هنر را به صورت ابزاری برای نهاد جامعه درآورد و پیشگامی هنر را نادیده بگیرد و یا تخیل هنرمند را تحت نفوذ خود درآورده و مانع آزادی تخیل او شود. بر این اساس، هنر در تعامل خود با عرف، با سه مشکل اساسی روبه‌رو خواهد بود:

الف-تحمیل سرشت دوگانه

درک مسئله رابطه هنر و زندگی جمعی و تاثیر متقابل آن دو بر یکدیگر، در آفرینش هنری اهمیتی بنیادین دارد. در این بررسی است که اهمیت خلاقیت‌های فردی، در مقایسه با تاثیرات اجتماعی در جریان آفرینش هنری، روشن می‌شود. اینکه این خلاقیت چگونه ممکن است با تجربه جمعی ارتباط برقرار کند، برآن تاثیر بگذارد و یا از آن تاثیر بپذیرد.

به عقیده دورکیم، هر جامعه‌ای توازنی شکننده و متزلزل، اما مثبت میان گروه‌ها، گرایش‌ها، خلقیات و خواسته‌های موجود در بطن خود به‌وجود می‌آورد. هنگامی که ساختارها به این‌گونه ثابت هستند، انسان نمی‌کوشد مرزهایی را که جامعه به دور او کشیده و او در درون آنها بزرگ شده است، در هم بریزد.اما اگر این ساختار بر اثر جنگ یا صلح با جامعه‌ی دیگر یا پویایی درونی جامعه دستخوش تغییر شود، مردم دچار آشفتگی می‌شوند و ارزش‌ها، اعتبار خود را از دست می‌دهند. این وضعیت به بی‌هنجاری می‌انجامد و مردم از قید هنجارهایی که تا آن زمان خواسته‌های خود را بر اساس آن‌ها مهار کرده یا نظم می‌دادند، آزاد می‌شوند و ناگهان خود را با تمایلاتی نامحدود روبه‌رو می‌بینند. در این مرحله، زندگی روحی انسان‌ها آهنگ تندتر و ژرف‌تری می‌یابد، زیرا نیروی انسان صرف این نمی‌شود که بکوشد زندگی فکری خود را با این یا آن الگو منطبق کند. انسان از آنچه بوده است فراتر رفته و تصویر تازه‌ای به خود می‌گیرد که این حالت از شرایط آفرینش‌های هنری است. بر این اساس، هنر به آن سطح از زندگی اجتماعی که ایده‌های متداول را در آن می‌یابیم مربوط نمی‌شود، بلکه نمایانگر کار فردی است که مناسبات انسانی را به زیر سؤال می‌برد؛ فردی که انزوای او این امکان را به وی دهد تا اشکال تازه‌ای از رابطه را جستجو کند.

پس تحقق هنر در عینیت جامعه، نشانگر این واقعیت است که آفرینش هنری با دوگانگی انکارناپذیری روبه‌رو است. چون از یک سو هنر به مثابه بخشی از توازن شکننده جامعه، خواسته و ناخواسته فارغ از تعامل و توازن ضروری ساختارهای موجود در جامعه نیست و نمی‌تواند براساس دلایل زیر به‌طور مطلق از عرف جامعه بیگانه یا با آن در تعارض باشد:

۱- درواقع اگر آفرینش هنری با واقعیت، اعم از عرف‌ها و عادت‌ها مرتبط نباشد، یک رویاپروری حسرت‌آمیزخواهد بود. تنها عامل تضمین موفقیت هنرمند، این است که تا چه حد توانسته است گروهی از مردم را متقاعد کند تا او را باور کنند و کارش را بفهمند و به آن واکنش مثبت نشان دهند؛ از این رو هنرمندان در یک جامعه نمی‌توانند به ارزش‌های حاکم بر جامعه بی‌تفاوت باشند. آنچه هنرمند را به خود مشغول می‌دارد، این است که نمی‌تواند واقعیتی را که می‌خواهد بیان کند. واقعیت‌ها یک بار توسط جامعه تغییر می‌یابند و بار دیگر توسط هنرمندان.

۲- هنر در جامعه تولید می‌شود و هنرمند نماینده اندیشه زمانه خود است و هدف هنرمند، برانگیختن حساسیت‌های اخلاقی، احساسات وقارآمیز و تهذب‌جویی انسان است. پس لازم است هنر نگاهی به عرف و عادت، به‌ویژه عرف و عادت دینی جامعه داشته باشد و هنرمند نمی‌تواند در یک جامعه دینی، بیگانه از عرف و عادت حاکم بر جامعه نقش‌آفرینی کند. جهت هنر را عرف تعالی‌جوی جامعه تعیین می‌کند و در نقطه مقابل، هنر نیز، پیش از هر عامل دیگری در تلقی عرف تاثیر گذاشته و آن را دگرگون می‌کند.

۳- هنر بر احساس زیبایی‌شناسی استوار است و احساس زیبایی‌شناسی نیز به‌طور کلی به حافظه، عشق، سیاست و مانند آن مربوط می‌شود که آن‌ها هم دربردارنده عرف و عادت حاکم بر جامعه هستند. هنر به‌عنوان یک پدیده اجتماعی، به گونه‌ای ژرف، ریشه در زندگی انسان‌ها دارد؛ مرتبط با عادات، ارزش‌ها و عرف حاکم بر جامعه است و خود تا حد زیادی متاثر از همه آن‌هاست. به همین دلیل هنر به نوبه خود عرف‌ها و عادت‌ها را در خود نشان می‌دهد. در نقطه مقابلِ نقش موثر عرف و عادت در شکل‌گیری هنر، نباید از یاد برد که تجربه هنری همراه با تعبیرهای عرفی و عادی، به مثابه دل بستن به رویای همبستگی مسلکی است که دسته‌های کوچک به اعضای خود

ارائه می‌کند. همــه صاحب‌نظران می‌داننــد که آفرینش هنری محصول شــبکه پیچیده روابط انسانی و گروه‌های اجتماعی موافق یا مخالف است؛ با این حال یک آفرینش اصیل هــنری نمی‌تواند توجیه‌گر چیــز دیگری جز خودش باشــد. به این منظــور، هنرمنــد واقعی بایــد از هرگونه ملاحظه مالی، سیاسی یا ایدئولوژیک خود را دور نگه‌دارد. توجــه به نکات زیر نشــان می‌دهد کــه آفرینش هنری با همه شــکل‌هایی که به خود می‌گیــرد، هیچ‌گاه نمی‌تواند به درکی که ما در زمان حاضر از آن داریم، محدود گردد:
۱- رابطه هنر و عرف اگر به معنی تاثیر دائمی و یک‌جانبه عرف و عادات بر هنر باشــد، این یک فاجعه است. رهایی هنر و دســتیابی جامعه به نوآوری‌های هنری و بهره‌گیری از آثار مفید آن وقتی ممکن خواهد بود که جامعه تحمیل آرای خــود به آفرینش هنری را به یک قاعده تبدیل نکرده باشــد. هنر اگر درست فهمیده شود، ضمن تعامل سازنده با عرف، جهت مناســب آن را با مقتضیــات زمان و مکان به مثابه یک عنصر کاشــف و هادی روشــن خواهد کرد.
۲- نقــش هــنر، نقش ابداع و رهبری اســت، نــه تقلید و پیروی. همه چیز با آن شروع می‌شــود و همه چیز به آن پایان می‌یابد؛ جایگاه طبیعی هنر این است. هنر در شمار معــدود معارف بشری اســت که می‌تواند بــا جهان غیب ارتباط برقرار کند و از انحلال در ماده و پدیده‌های مادی دوری کند. هدف اصلی هنر مکاشفه از راه تخیل و احضار زیبایی‌های جهان غیب در جهان شهادت است. هنر از راه برقــراری ارتباط میان دو جهان غیب و شــهادت، تنگنای زندگی مادی و تکرر آن را برای انسان امکان‌پذیر می‌کند. ایفــای این نقش، با پیروی از عــرف و ارزش‌های حاکم و گذرای یک جامعه خاص ممکن نخواهد بود.

ب- ابزاری شدن هنر

در کنــار دوگانگی ذاتی یک آفرینش هنری، مســئله دیگر اســتفاده ابزاری از هنرهاســت. هم‌اکنــون هنرهای دینی مثل تعزیه‌خوانی، براســاس تنوع عرف‌هــا در ایران تنوع یافته اســت، تا جایی که در هر یــک از مناطق فرهنگی، هنرهای آیینی با عادات و رســوم مــردم آنجا درآمیخته و شکل خاصی به خود گرفته است و با توجه به نیاز منطقه و دگرگونی عرف‌ها، هنرهای آیینی متغیر شــده‌اند. گاهی این هنرها حالت حماســی یا شــادمانی دارند و می‌توانند از راه میانجیگــری دیــن با جامعه به حیــات مردم جهت داده و امیــدواری و حس مبارزه را در آنها تقویت کنند و گاهــی نیز به عاملی برای نومیدی و پذیرش ظلم و تخدیر تبدیل شده و اسباب بیگانگی مردم از روح دین و اهداف بلند آن می‌شــوند. این دوگانگی بهره‌گیری از هنر، نشــان می‌دهــد که هنر خود نســبت به هــر دو جهت مثبت و منفــی لابشرط اســت؛ چیزی که به هــنر جهت می‌دهد، جهــان نگری انســان‌ها و فهم بنیادین آنهــا از عالم و آدم است.

ج- منع تخیل هنرمندانه

آیــا هنرمند لازم نیســت حضور خــود را به‌صورت معنی داری نشان دهد و توقعات، تعارضات و دیدگاه‌های خود را انتقــال دهد؟ آیا او نبایــد با عرف‌های حاکم بر جامعه خود به مقابله برخاســته و با طبقه‌بندی‌هایی که جامعه بر او تحمیل می‌کند، سر ستیز داشته باشد؟ آیا این عوامل نگاه مردم به دین را از حالت استاتیک به دینامیک تبدیل نمی‌کنند؟ آیا او نباید مشــارکتی را به وجود آورد که خود جامعه نمی‌تواند ایجاد کند؟ در نتیجه هیچ هنرمندی نباید فقط حکایتگر عرف جامعه خود باشد؟
تردیدی نیســت که منبع اصلی تولید هنری، بینش و تفکر هنرمند و چگونگی ارتباطی اســت که او با جهان پیرامون و پدیده‌ها برقرار می‌کند. آیا وقتی که خیال تهی از هوا و جهل است، همان آفرینش را خواهد داشت که در دام این موانع اسیر است ؟ باید دید موانع تخیل هنرمندانه چیست؟ باید دانست تخیل هنرمند با چند مشکل اساسی روبه‌رو است:
۱-گرفتار شدن در نگاه آکادمیک. هنرمند، آگاهانه باید به فراسوی نگاه آکادمیک دست یابد تا از خلاقیت و ابداع باز نماند.
۲-گروه‌هــای اجتماعی با کوشــش پیگیرانه می‌کوشــند تا نیروهای طبیعی را به صورت تعبیرهای طبقه‌بندی‌شــده و ســپس به صورت نشانه و نماد درآورند؛ نیروهایی که به خود آنها نمی‌توان دســت یافــت و تنها از طریق آثاری که بــر جامعه می‌گذراند قابل درک هســتند. باید به ســمت ترکیــب نشــانه‌ها و تولیــد خلاقیت‌های نــو حرکت کرد. باقــی ماندن در نشــانه‌ها، هنر را از پویایــی بازمی‌دارد.
۳- نمایــز برداشــت‌ها؛ هنرمنــدان در فهــم عــرف دیــن عــصر خود از یک‌ســطحی برخــوردار نبوده‌انــد، به این دلیــل آنهــا را می‌تــوان به دســته‌های گوناگون تقســیم کــرد. چنان‌کــه همه آنهــا موفق بــه درک جامــع عرف و نســبت‌ها و ارزش‌هــا نشــده‌اند و تنهــا افــراد اندکی هســتند که به این ســطح نایل می‌شــوند و ما می‌توانیم به‌راحتــی تشــخیص دهیم که سیســتم فکــری هنرمندان هــر دوره‌ای چقــدر حکایتگر عرف حاکــم بر یک جامعه اســت و چقدر با محیط جامعه ناســازگاری داشته است. هنرمنــدان یا روایتگر قدســی بــودن عنــاصر و نمادهای دینی هســتند یــا روایتگر رابطه مردم و دیــن؛ آنها مردم را به‌صورت کســانی به تصویر می‌کشــندکه در آیین‌های مذهبــی شرکت دارند، اما تاثیر قدســی دیــن بر مردم در ابعــاد مختلف فرهنگی و سیاســی در آثار هنری شــیعه به فراموشــی سپرده شــده اســت؛ گو اینکه مردم وجود ندارند. حتی آنجا هم که از مردم ســخن به میان می‌آید،

مردمان گذشــته‌اند؛ مردمانی که اهل سعادت یا شقاوت بوده‌انــد و امروزه وجود خارجی ندارند. باید دید منشــأ این معما کجاســت؟ آیا تفکر شــیعی چنیــن الزاماتی را بر جامعــه و بر ذهن و زبان هنری تحمیل کرده اســت؟ هنرهــا به‌ویژه هنرهــای آیینی از مدار تنــد و تیز فراز و فرودهــای تاریخــی بســیاری عبــور کرده و سیاســت‌ها و حکومت‌هــای زیــادی علایــق و تعلقات خــود را برآن تحمیــل کرده‌انــد و آنها عمومــا به فضای تقیه کشــیده شــده‌اند. آنان در واقع با دو مانــع متولیان مواجب‌بگیر دینی و عوامل حکومت‌ها مواجه بوده‌اند. بر این اســاس، هنرمنــدان در تاریــخ کوشــش‌های هنری خــود با گوهر دین مشــکلی نداشته‌اند؛ مشــکل آنها با متولیان دینی و قرائت‌هایــی از دین اســت که دین را نــه به‌صورت پویا بلکــه ایســتا می‌بینــد و همین تفکــر، هــنر را در هزاره گذشته مصلوب کرده و مانع عروج و ابداع آن شده است. مــا می‌توانیــم ایــن گــزاره را در پرتو واقعیــات تاریخی گذشــته و اکنــون دنبــال کنیــم. همه هنرهــای مذهبی نماینــده دوره‌های تاریخی هســتند؛ یعنــی هنرها از یک ســو برملاکننده تخیل هنری هنرمند هســتند و از سویی نیز تعامــل هنر و عرف،کامیابی‌هــا و ناکامی‌های زیادی را در طول تاریخ شــاهد بوده اســت. به‌عنــوان نمونه، از میان هنرها می‌توان به هنر معماری اشاره کرد که توانسته است روایتگر مناسبی برای اغراض معنوی و اصول اخلاقی آیین‌ها شــود؛ اما بیشتر هنرها محمل مناسبی برای انتقال معانــی دینی نبوده‌اند، به همیــن دلیل در میان هنرهای رایج در ایران، تعداد مشخصی از هنرها مثل خوشنویسی و موسیقی با عرف حاکم بر جامعه سازگاری و همزیستی داشــته‌اند ولی بعضــی از هنرها از جمله پیکرتراشــی و نقاشی، از برقراری ارتباط جدی مهجور مانده‌اند.

کشف نقطه نسبت

برای جســتن راه حل این اشکالات اساسی باید دید نقطه ارتبــاط دو جریــان ابداع هنری و عرف کجاســت؟ آیا در تعامــل عــرف و هنر باید بــه صورت تک‌ســاحتی با هنر برخورد کرد و فقط یکــی از دو طرف را برگزید؟ یا اینکه می‌تــوان بــه قدر جامعی دســت یافت کــه ضمن حفظ حالت ابداعی هنر، مانع تعامل آن باعرف نشود؟ در پاسخ به این پرســش باید گفــت؛ در میان عوامل مولد فرهنگ، دین اصلی‌ترین عامل ارتباط هنر و عرف اســت و نسبت عرف و هنر تا حد قابل توجهی به نوع تلقی رســمی دین از هنر مربوط می‌شــود. دین این توانایی را دارد که میان تحلیــل هنری و عرف حاکم بر یک جامعه مذهبی ارتباط مولد برقــرار کند، اما باید دقت داشــت که هر فهمی از دین نمی‌تواند به آن رابطه مولد دست یابد.

پی نوشت:

۱- Status

۲- جمیل صلیبا، واژه‌نامه فلسفه و علوم اجتماعی فارسی، عــربی، فرانســه، انگلیسی، آلمــانی، لاتیــن (ترجمه صادق سجادی و کاظم برگ‌نیسی)، انتشارات وحیدی، ۱۳۷۰، ص ۳۲۹

۳- درگذشته عرف و عادت را معادل هم به کار می بردند، با ایــن تفاوت که عرف را در مورد گفتــار و عادت را در مورد رفتار به کار می‌بردند. ولی از نظر عده‌ای از فلاسفه اجتماعــی، «عرف» پدیده‌ای بیرونی اســت که در صورت تکــرار، در افراد تثبیت نمی‌شــود؛ اما «عــادت» پدیده‌ای بیــرونی و درونی اســت و گاهی در هــمان مرحله اول در فرد تثبیت می‌شود.

۴- همان ص ۳۳۱

۵- Mores

۶- آبرکرامبــی نیکلاس و دیگران، فرهنگ جامعه‌شــناسی، ترجمه حسن پویان، انتشارات چاپخش، ۱۳۶۷، ص ۲۴۷

منابع:

۱- جمیــل صلیبــا، واژه‌نامــه فلســفه و علــوم اجتماعی فارسی، عربی، فرانسه، انگلیسی، آلمانی، لاتین(ترجمه صادق ســجادی و کاظم برگ نیسی)، انتشــارات وحیدی، ۱۳۷۰
۲- درآمــدی بــر حقــوق اســلامی، دفــتر همــکاری حــوزه و دانشــگاه، انتشــارات اســلامی قــم، ۱۳۶۴
۳- مظفــر محمدرضــا، اصول‌الفقــه، المجلدالثــانی، موسســه الاعلمــی للمطبوعــات، بیــروت، لبنــان
۴- رنه داویــد، نظام‌های بزرگ حقوقــی معاصر، ترجمه حسین صفایی و دیگران، مرکز نشر دانشگاهی تهران، ۱۳۶۴
۵- جهــت مطالعــه بیشــتر ر.ک.بــه: محمدرضــا ضیایی بیگــدلی، کتــاب اســلام و حقــوق بین‌الملــل، ۱۳۶۶
۶- آبرکرامبــی نیکلاس و دیگران، فرهنگ جامعه‌شــناسی، ترجمه حسن پویان، انتشارات چاپخش، ۱۳۶۷

نگاهی به دومین دوسالانه تصویرگری نیایش

بازگشت به سنت‌های تصویرگری ایرانی

محسن عبادی*

یکی از مهم ترین مباحث و واقعیاتی که در عرصه هنر تصویرگری معاصر با آن روبرو هستیم دغدغه های کلی و تاثیرگذاری است که هنر تصویرگری به طور عام و تصویرگری مذهبی بطور خاص با آن روبرو هستند که بسان دست اندازهایی بر سر راه توسعه و رونق هنر تصویرگری و نیز در مسیر رشد و تعالی آن، برای حرکت به سمت آینده ای بهتر، از حرکت روان و سیال جریان تصویرگری جلوگیری می کنند. اولین دغدغه موجود می تواند عدم وجود توافق بر سر گزینش معیارها و الگوهای مشخص در دوره ها و مکاتب مختلف تصویرگری باشد.

در مسیر تکامل حرکت هنرمندان نواندیش و جستجوگر، یکی از مهمترین ابزارهای رشد و بالندگی می تواند پیروی از ایده ها و چارچوب های موفق هنر تصویرگری در دوره های مختلف باشد. زیرا هر هنرمند فارغ از این که در کدام رشته و سبک هنری به طراحی مسیر حرکت خود برای رسیدن به جایگاه مستقل و مطلوب تلاش می کند، بایستی در ابتدا به شناخت کافی و اصولی از حرکت های انجام شده گذشته و حال برسد تا بتواند از برآیند آنها و برپایه تجربه ای که از نقاط ضعف و قوت گذشتگان و هم دوره های خود بدست می آورد به معماری عالمانه آینده هنری خود بپردازد تا هم از تکرار مکررات پرهیز کرده باشد و هم به عنوان قطعه ای از پازل تکامل جریان تاریخی، علمی و هنری شاخه ای که در آن فعالیت می کند به خوبی بتواند نقش خود را برای ماندگارشدن و مفید واقع شدن در رشد فرهنگی اجتماع خود ایفاکند.

به نظر می رسد اگر تصویرگران برجسته و پیشرو بتوانند بر سر ملاکها و ارزشهای یکسانی در عیارسنجی آثار و مکاتب گذشته و

*دبیر اجرایی دومین دوسالانه تصویرگری نیایش

حال به توافق برسند، تکلیف بسیاری از استعدادهای کوشا و جدی برای پرهیز از سرگردانی و اتلاف انرژی آنان در شاخه ها و مکاتب متنوعی که در این حیطه وجود دارد روشن شده و با تمرکز آنان بر حرکت در جهت های مشخص و مطمئن نتیجه بهتری از به کارگیری توانمندی و خرد فردی آنان در بستر حرکت جمعی دیروز، امروز و فردا حاصل خواهد شد.

دیگر دلمشغولی مهمی که در حوزه این هنر به چشم می خورد انزوای تصویرگری با معیارهای هنری و ارزشی و در نتیجه پیش آهنگی تصویرگری بازارپسند و اصطلاحاً ناشرپسند است. همانطور که در مقام مقایسه در هنر هفتم نیز فیلم های پرمحتوا و معناگرا در برابر صف آرایی فیلم های گیشه ای در مظلومیت و سکوت نسبی با تنگناهای ناشی از اقتصاد هنر روبرو هستند.

گرایش ناخواسته تصویرگران معاصر به سمت سلایق ناشران می تواند حرکت تصویرگری معناگرا را تحت الشعاع قرار داده و از سرعت ارتقاء کیفیت و ترویج آن بکاهد.

به نظر می رسد از میان راهکارهای موجود برای حل این معضل، بهبود ذائقه مخاطبان کتب تصویرگری به سمت تصویرگری با عیارهای فاخر هنری و قالبهای ارزشمند به لحاظ فن و تکنیك و اجراهای نفیس و استادانه، بتواند نقش موثری در تغییر وضعیت نامناسب موجود داشته باشد. البته محرز خواهد بود که این اتفاق در کوتاه مدت میسر نیست و نیاز به تعامل مداوم تصویرگر و مخاطب از طریق برگزاری نمایشگاه های تخصصی، چاپ مجموعه ها و کتاب های مختلف در زمینه ترویج تصویرگری ارزشمند و اصیل، ارتباط چهره به چهره هنرمند و مردم در اجتماع و حمایت خاص و مستمر سازمان ها و ارگانهای مرتبط و مسئول دارد.

جدای از موارد فوق وجود یك سندیکای قوی و متمرکز که بتواند در راس چارت سیاستگذاری و پیگیری اجرای پروژه ها و طرح های تخصصی و علمی که توسط نخبگان و هنرمندان مطرح این رشته ارایه می شود، حضوری منسجم داشته باشد بسیار تأثیرگذار به نظر می رسد. انجمن تصویرگری ایران مناسبت ترین و شناخته شدن ترین جایگاه را در میان خودی های این رشته دارد و می تواند با جذب حمایت بخش های دولتی و خصوصی و نیز ارتباط گسترده تر با عموم مردم عاملی موفق برای انجام رسالت های هنر تصویرگری در تامین علائق و نیازهای مخاطبان و علاقه مندان آن باشد.

در زمینه برپایی نمایشگاه های تخصصی و با نگاه صرفاً هنری خلاء بزرگی وجود دارد و حرکت های پراکنده ای که تا کنون انجام شده کافی به نظر نمی رسد. زیرا اهمیت برگزاری این نوع نمایشگاه ها در محك زدن و ارزیابی هنرمندان متعهد و ساعی که جز با دیده شدن کارنامه آن ها و گذر از ذره بین مخاطبان و کارشناسان میسر نمی شود، بر کسی پوشیده نیست.

رسیدن به وضعیت مطلوب در این مورد خاص، همت و اشتیاق مضاعف هنرمندان تصویرگری معاصر را می طلبد که فارغ از نگاه اقتصادی و وسوسه های فروش اثر، گرایش به سمت «گیشه» را در هنر تصویرگری به حداقل رسانده و نگاه به هنر ممتاز و جلوه گری ذات هنر و هنرمند را در دوره های مختلف کاری آنان، موجب شود. بدیهی است که نگاه حمایتی و جانبداری مسئولان و متولیان این حوزه به ترویج هنر پرمحتوا و درون نگر، اولاً به فاصله گرفتن اجباری هنرمندان عزیز از خلق آثار و شیوه های مضرّ و کم ارزش و ثانیاً به بالارفتن میزان درك و حساسیت عموم مخاطبان نسبت به هنر ارزشمند و پرعیار کمك بسیاری خواهد کرد. واضح است که توجه ویژه به آراء هنرمندان پیشکسوت و مجرب که همچون عناصری بی همتا و بی جایگزین، دلسوزانه و عاشقانه برای ارتقاء و گسترش هنر تصویرگری از هیچ تلاش و التفاتی نسبت به تعالی و اوج گیری هنر اصیل و متشخص دریغ نمی کنند، می تواند سلامت حرکت هنر تصویرگری را به سمت آینده ای روشن تر و پربارتر تضمین کند.

یکی دیگر از مسایل و معضلات کنونی هنر تصویرگری تمرکزگرایی و محدودیت فعالیت های جدی و کیفی آن در پایتخت می باشد. چنانکه در دو دوره برگزاری دوسالانه تصویرگری نیایش به خوبی نمایان است که هنرمندان و تصویرگران شهرستانی و سایر نقاط کشور عزیزمان نقش پررنگ و ترویجی در اشاعه و گسترش این هنر ارجمند در جای جای خاك ایران اسلامی نداشته اند و این می تواند لطمه بزرگی به جایگاه هنر تصویرگری در حوزه جغرافیایی غیر از پایتخت وارد کند .

این کمبود می تواند ناشی از ضعف آموزشی و عدم حضور کارشناسان و اساتید برجسته هنر تصویرگری در عرصه فعالیت های « کشوری» باشیضد که برای جبران این نقیصه می توان با برنامه ریزی مطلوب و نگاه ترویجی به هنر تصویرگری ایرانی به رونق و اعتلای تصویرگری در سراسر کشور، و با برگزاری دوره های منظم و متناوب تحلیلی و آموزشی و چاپ کتابها و مجموعه هایی که بتواند الگوهای موفق و تکنیك های هنری این رشته را در دسترس علاقه مندان به هنر تصویرگری در سایر نقاط قراردهد، به رفع این کمبود همت گماشت .

اما برگزاری دوسالانه ها و جشنواره های منظم و هدفمند می تواند در مجموع دغدغه های فوق را بطور نسبی و مقطعی تا حدودی رفع کند و در صورت استمرار و پیگیری بر مبنای ارزش های اصولی و علمی ، تاثیر مستمر و مداوم و غیر مقطعی در پیشرفت و توسعه هنر تصویرگری ناب وارزشی داشته باشد.

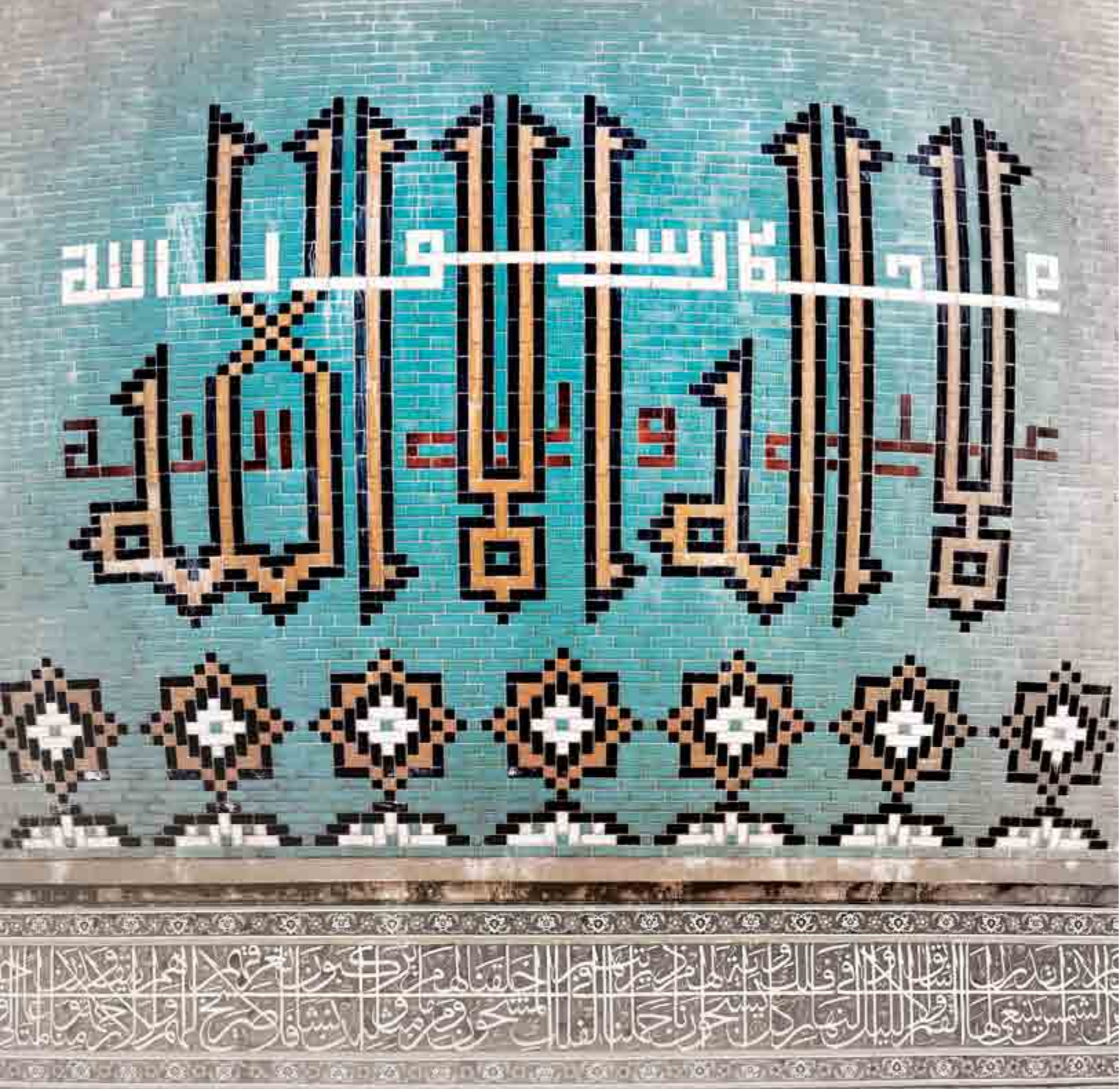
چرا که در برگزاری دوسالانه تصویرگری نیایش شاهد آن بودیم که هم نقش پیشکسوتان و اساتید پیشرو و

مطـرح در سیاسـتگزاری و طراحی اصولی دوسـالانه به خوبی رعایت شد و هم حضور چشمگیر و قابل ملاحظه تصویرگران معاصر با آثاری که صرفاً با نگاه به بعد هنری تصویرگری خلق کـرده بودند باعث جلب نگاه مخاطبان به نوع هـنر پرعیار و پرمحتوا علـی الخصوص در حوزه تصویرگری دینی گردید.

از طرفی برگزاری این دوسالانه تا حدودی باعث شد نقش مثبـت و ارزنده ی انجمن تصویرگـران ایران بعنوان تنها جایگاه و مامن هنر و هنرمندان تصویرگری نمود بیشـتری یافته و توجه و اعتماد هنرمندان و جویندگان این رشـته هـنری را بیـش از پیش به سـمت یکپارچگـی و حرکت گروهی و نتایج ارزشمند آن سوق دهد.

در برپایی نمایشگاه دوسالانه نیز هدف موسسه آفرینش های هنری آسـتان قدس رضوی محك زدن و ارزشیابی و عیارسنجی هنر تصویرگری مذهبی و دینی معاصر با تاکید بـر ویژگی های هنری و زیبایی شناسـی هنر دینی بوده اسـت. که امیدواریم با چاپ کتاب دوسـالانه که بزودی در دسـترس عموم علاقه مندان و مخاطبان این هنر عزیز قـرار خواهد گرفت نقش خود را به عنوان یك موسسـه ترویجی و ارزشی در توسعه و ترویج هنرها و آموزه های پرمحتوای دینی و اسلامی و بویژه در زمینه گسترش هرچه بیشتر سیره و معارف رضوی ایفا کرده باشیم .

از دیگر بـرکات برگزاری دوسـالانه تصویرگی نیایش می توان به مطلبی اشـاره نمود که به زعم کارشناسـان زبده و هیـات محترم داوران دوسـالانه می توانـد در صورت استمرار این دوسـالانه در سالها و دوره های بعدی یکی از موثرتریـن و زیربنایـی ترین خروجی های دوسـالانه در عرصه تصویرگری ایرانی و اسـلامی باشد. الگوبرداری غیر مسـتقیم و آگاهانه تصویرگران در دوسـالانه دوم از آثار موفق و شایسـته دوره قبل منجر به نگاه خردمندانه هنرمنـدان تصویرگر بـه اصول و سـنت های تصویرگری ایرانی و توجه بیشتر از پیش به معیارهای دقیق و ارزشی هـنر ایرانی و شرقی گردیده و تمرکز آنان را از پرداختن به سـبکها و نمادها و نقش مایه ها و شخصیت پردازی های هـنر بیگانه، به سـوی اسـتفاده از عنـاصر و المان های تصویرگری ایرانی سـوق داده اسـت. به نظر کارشناسان و پیش آهنـگان هنر تصویرگـری ایرانی، در صورت تداوم و جدیت در برگزاری دوره های بعدی دوسـالانه، گرایش ارزنـده و معنایی هنرمنـدان تصویرگری به سـنت ها و آرایه های ایرانی و بومی در هنر تصویرگری تقویت شده و کمك موثری به رونق و توسـعه هنر تصویرگری ایرانی و اسـلامی و رسـیدن به جایگاه واقعی و شایسته آن در بلنـد مدت خواهد نمود و از پرداختن عجولانه و سـلیقه ای هنرمندان به سـبك های تصویرگری غربی که تناسبی بـا معیارها و شـاخصه های هنر اصیل و مانـدگار ندارد جلوگیری کند.



گروه هنر پژوهی رضوان
وابسته به مؤسسه آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی
به زودی منتشر می‌کند

کتیبه‌های مسجد گوهرشاد