

۶

زیبایی‌شناسی هنر قدسی و نسخه‌توقی‌سرای

هنر: منبع شناخت یا زبان معرفت؟

اگرچه در یونان باستان نیز افلاطون (۴۲۷/۸ - ۳۴۷/۸ ق م) و ارسطو (۳۸۳/۴ - ۳۲۱/۲ ق م) درباره زیبایی با تأمل تمام اندیشیده و در باب انواع هنر به تفصیل سخن گفته‌اند^۱ و پس از آنان هم مسائل زیبایی مطمح نظر برخی از فیلسوفان دیگر بوده است، اما جایگاه ویژه هنر در معرفت‌شناسی مدرن در فلسفه ایمانوئل کانت (۱۷۴۲-۱۸۰۴ م) ریشه دارد. کانت در کنار تقد عقل محض و تقد عقل عملی، از قوه حکم سخن گفت و کوشید با جستجو در مبانی پیشینی ذوق بشری، عقل زیبایی‌شناس را به عنوان حلقه میانی عقل محض و عقل عملی در نظام فلسفی معرفت‌شناسانه‌اش جای دهد و به تبیین حکم زیبایی‌شناختی بپردازد؛^۲ و بدین منظور تقد قوه حکم را نگاشت،^۳ کتابی که «شاید بیش از هر اثر دیگری عصب تمامی فرهنگ معنوی و عقلی زمانه‌اش را تحریک کرده باشد» (کاسیرر، به نقل از مقدمه رشیدیان بر کانت ۱۳۸۸: ۱۳).

هرچند تحلیل انتقادی کانت از داوری‌های قوه ذوق، «نوعی انسان‌شناسی تجربه زیبایی‌شناختی» بود و نه نظریه‌ای درباره هنر (سفر ۱۳۸۷: ۶۰، نیز: ۱۰۸-۱۰۹)، اما زیبایی‌شناسی آرمانی او و به ویژه طرح نظریه نبوغ در آن،^۴ تحت تأثیر آموزه‌های

رمانتیسیم^۵ به پیدایش نظریه‌های فلسفی گوناگونی درباره هنر انجامید که هر یک به نوعی برای هنر اصالت ذاتی قائل بودند^۶ و آن را منبع معرفتی مستقلی به شمار می‌آوردند: هگل^۷ (۱۷۷۰-۱۸۳۱ م) زیبایی هنری را آفریده بی‌میانجی روح مطلق و صورت ابتدایی‌تر دین و سپس فلسفه دانست،^۸ شوپنهاور (۱۷۸۸-۱۸۶۰ م) هنر و ژرف‌اندیشی هنری را راهی - هرچند موقت - برای گریز از بندگی خواست برشمرد،^۹ و هایدگر (۱۸۸۹-۱۹۷۶ م) هنر را به منزله آشکارکننده راز هستی تلقی کرد.^{۱۰}

فارغ از این نکته اساسی که هر یک از نظریه‌های فلسفی هنر به دامن تعاریف هنجاری فرومی‌غلطند و از تعریف توصیفی هنر بازمی‌مانند،^{۱۱} این نظریه زیبایی‌شناسی - به عنوان نظریه‌ای هنجاری و نه یک نظریه توصیفی کلیت‌گرا - در خور توجه است که هنر ناب را به عنوان «درکی خیال‌آمیز از تجربه» (گراهام ۱۳۸۷: ۱۱۸) باید «منبعی از منابع فهم» (همان‌جا) به شمار آورد؛^{۱۲} نظریه‌ای که هنر را به فن، زبان رمزی و نبوغ محدود نمی‌سازد، در عین اینکه همه اینها را - بسته به نوع اثر - در هنر جای می‌دهد.

سنت‌گرایان هم که فلسفه خود را بر بازگشت به سنت^{۱۳} و نقد معرفت و تمدن جدید - از رنسانس تا کنون - بنا نهاده و از این رو به نقد هنر مدرن و نوع نگاه حاکم بر آن پرداخته‌اند، بر نقش هنر (صورت زیبا) به عنوان طریقی از معرفت - یا دست کم «جزئی از معرفت» - تأکید دارند؛^{۱۴} اما در نظر ایشان تنها هنر سنتی مایه معرفت خواهد بود. سنت‌گرایان با پیشنهاد بازگشت به شیوه‌های هنر سنتی و منش هنرمند عصر سنت، بر جنبه رمزی^{۱۵} و خاستگاه غیرفردی هنر تأکید می‌ورزند (نک: نصر ۱۳۸۱: ۴۹۴؛ نیز: بورکهارت ۱۳۸۳: ۲۲۵-۲۳۲)؛ و هنر قدسی را نیز در هنر سنتی می‌جویند و آن را مثالی از معانی معنوی و صورتی از مفاهیم روحانی می‌شمارند. بدین ترتیب سنت‌گرایان برای هنر - بذاته - استقلال و اصالتی قائل نمی‌شوند^{۱۶} و بدین‌گونه راه خود را از فلسفه‌های هنر مدرن جدا می‌کنند.

سنت‌گرایان البته انکار نمی‌کنند که تعریفشان از هنر هنجاری است - در عین اینکه آن را شناخت‌گرایانه نیز می‌شمارند -؛ اما آیا تعریف هنجاری آنان هنر را به

زبان نمادین معرفت تقلیل نمی‌دهد؟ آیا چنین هنر وابسته‌ای می‌تواند منبعی برای معرفت به شمار رود و - به زبان سنت‌گرایان - آشکارکننده اسرار ازلی نهفته در نهاد مخاطب باشد؟ بورکهارت که تولد هنر اسلامی را زاییده الهامی دوباره در اسلام، نتیجه نگاهی پیامبرگونه به اعماق سنت اسلامی و حاصل فیضان روح مسلمانان در برخورد با ملل دیگر می‌داند (بورکهارت ۱۳۶۵: ۲۲-۲۳)، قاعدتاً باید برای هنر اصالتی ذاتی قائل شود و خودبسندگی آن را بپذیرد.

هنرهای قدسی و روش تحلیل

بنابر تعاریف سنت‌گرایان، هنر سنتی اسلامی در زمره هنرهای قدسی جای دارد.^{۱۷} هنر قدسی را چگونه باید تحلیل کرد؟ در نظر سنت‌گرایان، هنر قدسی جلوه حسی معرفت حقیقی است^{۱۸} و زبان نمادین امر قدسی که باید فراتر از زمان و مکان به تفسیر آن نشست. آنان در این امر که پیامی متعالی و رای صورت ظاهری هنر قدسی نهفته است تردیدی ندارند،^{۱۹} اما در اینکه تا چه اندازه می‌توان تحلیل تاریخی و پدیدارشناختی (توصیف و تحلیل اجزاء و ساخت‌های اثر) را در بررسی هنر قدسی (اسلامی) دخالت داد، همداستان نیستند.

از سویی می‌کون هرگونه تحلیل تکاملی، زمانی - مکانی و حتی صوری هنر اسلامی را ماهیتاً مانع کشف ارزش‌های ثابت آن می‌داند و صراحتاً می‌نویسد که هنر اسلامی را باید از منظری بررسی کرد «که نه تاریخی و نه توصیفی است، ولی بر چیزی مبتنی است که می‌توان از آن به عالم معنوی اسلام تعبیر کرد»، عالمی که «ملک طلق هنرمند به تنهایی نیست»، بلکه «عالم پیام وحیانی است» و «به هر مسلمانی تعلق دارد» (میکون ۱۳۸۳: ۲۰۱).^{۲۰} بر پایه همین نگاه، وی نه تنها تذهیب‌های هندسی مسلمانان را بیان بصری تجلی ذات الهی در کثرت مراتب وجود معرفی می‌کند (همان: ۲۱۱-۲۱۲)، بلکه حتی خط عربی را - با وجود ریشه‌های ماقبل اسلام آن - به آموزه‌های دینی اسلام تأویل می‌برد^{۲۱} (نک: همان: ۲۱۱).

در مقابل، بورکهارت به این نکته اذعان دارد که هر هنری مرکب از صورت‌هاست و از آنجا که صورت محدود است ضرورتاً محکوم به زمان است؛ اما این را فقط

نیمی از حقیقت می‌داند و معتقد است که «یک صورت هرچند محدود و در نتیجه محکوم به زمان است، ولی می‌تواند حامل چیزی لازمان باشد و به این اعتبار از جنبه شرایط تاریخی بگریزد» (بورکهارت ۱۳۸۳: ۲۱۸-۲۱۹). بنابراین وی تحلیل توصیفی - تاریخی هنر قدسی (اسلامی) را مردود نمی‌شمارد،^{۲۲} اما آن را ناکافی می‌داند؛ زیرا «در این میانه هنر قدسی - مانند هنر اسلامی - که همیشه حاوی عنصری لازمان (ازلی و ابدی) است از حیطة بررسی چنین روشی بیرون می‌ماند» (همان: ۲۱۸).

سنت‌گرایان هنر قدسی هر دینی را بیان‌نمادین آموزه‌های آن دین می‌دانند، و هنر اسلامی را نیز بر پایه همین نگاه تفسیر می‌کنند. بورکهارت بنیاد هنر اسلامی را بر ثبات و سکون می‌داند و آن را این‌گونه تبیین می‌کند که چون اسلام «آخرین دین» است، دارای پیامی ابدی است؛ و همین امر به صورت «ثبات و سکون» در هنر اسلامی جلوه یافته و آن را از بروز تغییرات و تحولات روانی زودگذر انسان‌ها به دور نگاه داشته است، ثبات و سکونی که «در واقع همان نبود هرگونه محرک ذهنی در این هنر است»؛ و در نهایت نتیجه می‌گیرد که «هنر اسلامی هنری است که به مسائل روانی [زودگذر] اهتمام ندارد و فقط عواملی را که در همه اعصار معتبر است حفظ می‌کند» (بورکهارت ۱۳۸۳: ۲۲۹-۲۳۰).^{۲۳}

چنین نگاهی، بالمآل تحلیل تاریخی هنر و نفوذ هنرهای دیگر در هنر اسلامی را انکار می‌کند - یا کم‌رنگ می‌سازد - و در پی آن نیز، یک روش و یک پیام مشترک برای انواع هنر اسلامی در نظر می‌گیرد. اما پیام اسلام را نباید با هنر مسلمین یکی گرفت؛ چراکه ایده‌ها، آرمان‌ها، فرهنگ و هنر مسلمانان، الزاماً با پیام اصیل اسلام که در کتاب و سنت موثق (مجموعه متون مقدس اسلام) آمده یکی و دارای حجیتی همانند نیست. ثبات از آن آموزه‌های بنیادین اسلام است؛ ولی هنر اسلامی - که در حقیقت هنر مسلمانان است - از آنجا که امری بشری و تحت تأثیر زمینه‌های تاریخی و جغرافیایی است، دستخوش تحول و تغییر خواهد بود. به تعبیر لگنهاوزن، «هم ساخته‌های انسانی و هم وحی الهی در سنت‌های دینی نوع بشر ملحوظ است»

(لگنهاوزن ۱۳۸۴: ۱۲۰)، اما وجود این امر در سنت‌های دینی مستلزم آن نیست که از سویی دین و حیانی را ساخته و پرداخته انسان و واکنشی انسانی به حقیقت الهی به شمار آوریم، یا - بالعکس - تعیین‌ها، تشخیص‌ها و تجلیات گوناگون آموزه‌های دینی را مورد تصدیق خدا بدانیم (نک: همان: ۱۲۰-۱۲۲).^{۲۴}

از سوی دیگر، تأثیر تمدن‌ها و هنرهای غیر اسلامی بر هنر اسلامی، به ناچار تحلیل تاریخی و پدیدارشناختی هنر اسلامی را موجه می‌سازد. می‌کون - که چنانکه دیدیم تحلیل تاریخی و توصیفی هنر اسلامی را رد می‌کند - بدین نکته اذعان دارد که رشد هنر اسلامی نتیجه تماس با تمدن‌های کهنی است که مغلوب اسلام شدند و فنون هنری آنها در خدمت جامعه نوین اسلامی قرار گرفت و غالباً صورت‌های اولیه آنها - لاقلاً در آغاز - دست‌ناخورده ماند؛ اما تأکید می‌کند که گزینشی درباره آن اشکال و فنون هنری صورت گرفت که معیار اصلی آن آموزه الهی توحید بود (می‌کون ۱۳۸۳: ۲۰۷-۲۰۹).^{۲۵} این گزینش و تغییر را چگونه می‌توان از تحلیل تاریخی جدا اینجاست که باید گفت نگاه فراتاریخی سنت‌گرایان^{۲۶} نمی‌تواند تحلیلی واقع‌بینانه از هنر اسلامی به دست دهد.

فراتر از تاریخمندی هنر اسلامی و هر هنر قدسی دیگر، باید به این نکته مهم نیز توجه داشت که حتی آسمانی‌ترین پیام‌ها و اصیل‌ترین آموزه‌ها نیز در بستر تاریخ رخ می‌دهند و به جلوه درمی‌آیند.^{۲۷} هنگامی که عالی‌ترین حقایق الهی با جلوه‌ای تاریخمند و با نشانه‌های زمانی و مکانی عرضه شوند، پیداست که هنر قدسی که ذاتاً فرآورده‌ای بشری است بیرون از زمینه تاریخی خود قابل فهم نخواهد بود؛ چنانکه شواهد بی‌شمار گواهی می‌دهد که صور و فنون هنری - اعم از آنکه مبتنی بر الهیات آسمانی باشند یا برآمده از اندیشه‌های بشری - در بستر فرهنگ‌های گوناگون و در گذر تاریخ، تحول و تغییر می‌یابند.

بنابراین، سخن گفتن از هنر قدسی (دینی) خالص همان اندازه مناقشه‌آمیز است که سخن گفتن از هویت اجتماعی خالص. آری، این هست که تحولات صور و فنون هنری پیروان یک دین - کم یا بیش - پیرامون یک نظام اندیشگی واحد شکل می‌گیرد.^{۲۸} می‌توان جایگاه آموزه‌های اصیل دینی را در آثار هنری، به آبی خالص

تشبیه کرد که بر بستری خاکی جاری می‌شود و بر اثر تماس با هر بستر، رنگ و بوی آن را به خود می‌گیرد: همان آب خالصی است که از سرچشمه جاری شده، اما رنگ و بوی آن از بستری است که بر آن گذر کرده است. در این میان، گاه رنگ و بوی بستر چنان در آن آب خالص اثر می‌گذارد که آن خلوص اولیه را از آن می‌گیرد، آن گونه که طعم آب دیگر آن نیست که در آغاز بوده است: اینجاست که اثر هنری (آب) دیگر آینه حقیقت‌نمای آموزه‌های اصیل یک دین یا یک اندیشه (سرچشمه) نیست.

تحلیل تاریخی هنر اسلامی، البته نباید مانع فهم معانی جدیدی شود که عناصر غیراسلامی در زمینه اسلامی یافته‌اند. در هنر دینی - چه در مفهوم عام هنر و چه در مفهوم هنرهای زیبا - تمثیل نقشی بنیادین دارد و هنر اسلامی نیز از این امر مستثنی نیست. هنر تمثیلی می‌تواند عناصری را از فرهنگ‌های دیگر وام بگیرد و در منظور مورد نظر خود به کار برد؛ به ویژه آنکه سیالیت نمادها (بدین معنی که یک نماد در دوره‌ای تاریخی و در جایی خاص القاگر یک مفهوم باشد و بعداً در زمان و مکانی دیگر تداعی‌کننده مفهومی دیگر) بخشیدن معنایی تازه به نمادی کهن را که در فرهنگی دیگر کاربردی متفاوت - هرچند مشابه - داشته، ممکن می‌سازد.^{۲۹} به همین ترتیب، یک نماد دینی در فرهنگی دیگر می‌تواند صبغه دینی خود را در فرهنگ جدید حفظ کند اما آموزه دینی جدیدی را به بیننده خود - که در دین و فرهنگی دیگر می‌زید - منتقل سازد. در اینجا، تصویر ذهنی مخاطب - که می‌تواند به تناسب زمان و مکان متفاوت باشد - معنا و احساسی جدید را از آن نماد کهن و روش قدیم دریافت خواهد کرد؛ نماد و روشی که چه بسا خالق اثر نیز به تأسی از سنت پیش از خود - و نه با نیتی آگاهانه - آنها را به کار برده و به تصویر کشیده باشد.

می‌توان گفت که تأثیرگذاری اثر هنری، حاصل آمیزه‌ای از ذوق ثابت انسانی است که فراتر از زمان و مکان است و ذوق تحول‌پذیری که بسته به زمان و مکان تغییر می‌یابد. بخشی از نمادهای هنر اسلامی، با همین ذوق تحول‌پذیر مرتبطند؛ نمادهایی که می‌توانند حکایتگر ذوق جمعی مسلمانان - دست‌کم در دوره‌ای و

منطقه‌ای - باشند.^{۳۰} از سوی دیگر، فطرت زیبایی‌شناسی آدمی به عنوان ذوق ثابت و منبع پیشینی زیبایی‌شناسی انسانی، پیونددهنده تنوعات و تحولات سلايق و ذائقه‌های زیبایی‌شناختی در مکان‌ها و زمان‌های گوناگون است. بدین ترتیب، به نظر می‌رسد که باید بر نقش توامان ذوق جمعی برآمده از فرهنگ تاریخی و زیبایی‌شناسی ذاتی برخاسته از فطرت الهی در داوری ذوقی انسان‌ها تأکید کرد.^{۳۱} در این میان، آثار هنری‌یی که به یک معنا اصیل‌ترند، به جای آنکه تقلید صرف از یک سنت مبتنی بر ذوق جمعی باشند، بیشتر از الهام و تخیل خلاق بهره‌ورند: تصویری که به واسطه نیروی فراطبیعی به ذهن و ضمیر هنرمند القاء می‌شود.

سرشت هنر، احساس است و تجربه و خیال؛ از این رو هنر - چه در خلق و چه در ادراک - هم با تن و هم با روان انسان مرتبط است. بیان بصری اندیشه قدسی، زبان تمثیلی، و تأثیرگذاری زیستی و روانی، همگی به واسطه فن و دانش هنری هنرمند پدید می‌آیند؛ از این رو نباید از تحلیل کارکردهای فنی صور قدسی نیز غافل بود. پس باید پذیرفت که در تحلیل هنر قدسی باید جنبه‌های گوناگون زیستی، روانی و فنی را در نظر داشت و از روشی بهره برد که هم نمادها را تفسیر کند و هم عوامل تاریخی، فرهنگی و صوری را که - آگاهانه یا ناخودآگاه - در شکل و ساختار اثر هنری تأثیر نهاده‌اند، در نظر بگیرد. اگر چنین نکنیم، «بر اثر انسی که به سراب فلسفی هنر داریم، راه خود را بر واقعیت متکثر هنرها و کارهای هنری می‌بندیم» (شفر ۱۳۸۷: ۵۵)، تحسین متکلفانه را به جای توصیف تحلیلی داده‌های هنری می‌نشانیم (همان‌جا)، و آثار هنری را به تصویرنگاشته‌های متافیزیکی تقلیل می‌دهیم (همان‌جا).^{۳۲} این نقد، به همان اندازه بر سنت‌گرایان منتقد مدرنیسم وارد است که بر نگره‌های فلسفی هنر دوران مدرن.

معجزه کتاب و هنر قدسی

قرآن، قلب اسلام و اصیل‌ترین و مهم‌ترین منبع دینی مسلمانان است؛ پس شگفت نیست اگر کهن‌ترین و قدسی‌ترین هنرها در دنیای اسلام، پیرامون قرآن شکل گرفته

باشد. همان‌گونه که جایگاه سماع در یهودیت جلوه غالب شنیداری به هنر یهودی بخشید و آموزه تجسد نزد مسیحیان صورت دیداری را در هنر مسیحی برجسته کرد (نصری ۱۳۸۸: ۱۳۷)، تصریح و تأکید معجزه آسمانی اسلام بر اینکه وحی نازل شده بر پیامبر (ص) کتاب و قرآن است،^{۳۳} بن‌مایه‌های قدسی هنر دیداری کتابت و هنر شنیداری قرائت را - به یکسان - در هنر اسلامی فراهم آورد.^{۳۴} قرآن یک متن است، و معجزه دین اسلام. معنا و صورت این متن، الهام‌بخش مجموعه‌ای از میراث اندیشگی، ادبی و هنری مسلمانان بوده است: در حوزه معنا و صور لفظی، اندیشه و ادبیات مسلمانان از قرآن تأثیر بسیار پذیرفت؛ و در زمینه هنر - به معنای خاص هنرهای زیبا - قرائت (که نوعی موسیقی است)، خوشنویسی و تذهیب پرورش یافته قرآن‌اند. هنرهای زیبای قرآنی (قرائت، خوشنویسی، تذهیب و صفحه‌آرایی) از آنجا که با متن قدسی قرآن پیوندی ناگسستنی دارند، ناگزیر خود نیز هنرهای قدسی‌اند.

رشد هنر خوشنویسی و تذهیب در دنیای اسلام، نه تنها تحت تأثیر معجزه کتاب در دین اسلام است، بلکه پشتوانه الهیاتی و تاریخی نیز دارد. مبارزه اسلام با شرک در جزیره العرب (محل ظهور اسلام) که بُت نماد آن به شمار می‌رفت، نزد مسلمانان جلوه‌ای غیرالهی به تصاویر انسانی و حیوانی داد؛^{۳۵} بر خلاف مسیحیت که شمایل در آموزه‌های دینی آن بر اساس یک سیر مشخص تاریخی^{۳۶} نقشی بنیادین یافت.^{۳۷} نمود غیرقدسی تصویرنگاری جانداران نزد مسلمانان - مخصوصاً در قرون نخستین هجری - استعدادهای هنری آنان را به سوی کتابت و هنرهای پیرامونی آن - مانند تذهیب -^{۳۸} سوق داد، چرا که قرآن - که متنی است مکتوب - بهترین و برترین دستمایه برای ظهور و گسترش این هنرها بود. در این میان، به گفته بورکهارت، «خوشنویسی عربی ... یک هنر فرعی نیست [و] از آنجا که ... برای کتابت قرآن مورد استفاده قرار می‌گیرد، بالاترین مرتبه را در میان همه هنرهای اسلامی به خود اختصاص می‌دهد» (بورکهارت ۱۳۸۳: ۲۳۳).^{۳۹}

از متن مقدس تا خط مقدس

می‌دانیم که از روزگاران کهن برخی از متون مقدس - دست کم در برخی ادوار - با خطی مخصوص به خود نوشته می‌شدند، چنانکه *اوستا* (کتاب مقدس زرتشتیان) به

خط اوستایی - که به آن دین‌دبیری می‌گفتند - نوشته می‌شد که گویا در اواخر دوره ساسانی (در حدود سده ششم میلادی) به قصد کتابت/وستا بر اساس خط پهلوی و خط زبوری (خطی که در ترجمه زبور به پهلوی به کار می‌رفت) اختراع شده بود (ابوالقاسمی ۱۳۷۴: ۴۱).^{۴۰}

در هنگام ظهور اسلام، دو خط در حجاز به کار می‌رفت که هر دو اصل آرامی داشت: خط نسخ که در مکه و مدینه رایج بود، و خط حیری که منشاء آن شهر حیره بود و بعدها - به سبب آنکه پس از ویرانی حیره شهر کوفه جای آن را گرفت - کوفی نامیده شد (همان: ۳۴۲). بنا بر مشهور، بشر بن عبدالملک خط حیری/کوفی را که در شام به کار می‌رفت به مکه آورد و کسانی همچون علی بن ابی‌طالب^(ع)، عمر بن خطاب و معاویه بن ابی‌سفیان این خط را از او فراگرفتند (مددی موسوی ۱۳۸۸: ۹۰؛ سفادی ۱۳۸۱: ۹-۱۰). خط حیری/کوفی ریشه در خط سریانی داشت (همانجاها) که خط مقدس یهودیان بود و کتب مقدس آنان به این خط کتابت می‌شد. نسخه‌های اولیه قرآن نیز به خط حیری/کوفی - که خطی مقدس به شمار می‌رفت - به کتابت درآمد (مددی موسوی ۱۳۸۸: ۹۰). از آنجا که کتابت قرآن - که خاستگاه نگارش در میان مسلمانان بود - به خط کوفی اختصاص یافت، در سه قرن نخستین هجری خط کوفی خط رایج در میان مسلمانان بود؛ اما از قرن چهارم اندک اندک خط نسخ جای آن را گرفت.

با آنکه از قرن چهارم خط نسخ جای خط کوفی را گرفت، با این همه تا قرون پنجم و ششم برای کتابت قرآن همچنان از خط کوفی - به عنوان خطی مقدس - استفاده می‌شد. در آن ادوار، فقط قرآن به خط کوفی نوشته می‌شد و کتابت آثار معمولی با خط نسخ صورت می‌گرفت؛ تو گویی ذهن و ضمیر مسلمانان قرآن را به خطی دیگر نمی‌پذیرفت. از قرن ششم به بعد، کم‌کم خط کوفی از قرآن‌ها نیز رخت بربست و خط نسخ جانشین آن شد و بعدها حتی صورتی مقدس به خود گرفت (همانند خط کوفی در ادوار قدیم)، چنانکه امروزه قرآن جز به خط نسخ و مشتقات آن همچون رقاع و ریحان و ... نوشته نمی‌شود.^{۴۱}

در زمان عثمان و راق، نسخ هنوز به عنوان یک خط مقدس درنیامده بود - برخلاف قرون بعد - و از همین رو همچنان خط مقدس کوفی برای کتابت قرآن به

کار می‌رفت. اینکه عثمان وراق ترقیمه‌های خود را به خط نسخ نسبتاً پخته‌ای می‌نویسد (پیوست، تصویر ۱۶-۱۸) که خود نشان از رواج این خط در عصر اوست، اما متن قرآن (مصحف سی‌پاره آستان قدس و نسخه توپقاپی‌سرای) و حتی ترجمه فارسی آن را به خط کوفی می‌نگارد (پیوست، تصویر ۱)، گویای قصد خاص او در کتابت قرآن به خط کوفی - به عنوان یک خط مقدس - است. نمونه‌هایی دیگر از مصاحف قرآنی قرون پنجم و ششم - مانند قرآن ری - که متن قرآنی آنها به خط کوفی کتابت شده است (پیوست، تصویر ۲۲)، حکایتگر همین تقدس خط کوفی و اختصاص آن به کتابت آیات قرآن - حتی پس از قرون سوم و چهارم - است.^{۴۲}

جلوه‌های هنر قدسی در نسخه توپقاپی‌سرای: از صفحه تا رنگ

کتابت و تذهیب مصحف‌های قرآنی از آنجا که آمیخته با متن قرآن‌اند، طبعاً هنری دینی به شمار می‌روند. هنرهای عثمان وراق در نسخه توپقاپی‌سرای، هنرهایی دینی‌اند از عصر سنت؛ و از هر منظر که بدانها بنگریم، هنرهایی قدسی‌اند.

صفحه‌آرایی عمودی نسخه توپقاپی‌سرای - که از قرن پنجم به بعد در بیشتر مصاحف به کار رفته - برابر با نسبت طلایی است که نسبتی لاهوتی به شمار می‌رود و مجذوب‌کننده و تحسین‌برانگیز است.^{۴۳} در صفحه‌آرایی اثر، نوعی فضای تهی جلب توجه می‌کند که اصلی‌ترین آموزه اسلام - توحید - را به خواننده القاء می‌کند.^{۴۴}

آیات قرآن به عربی و ترجمه و تفسیر آن به خط فارسی، هر دو به خط کوفی است؛ اما خط کوفی آیات کهن‌نماتر است. گذشت که خط کوفی خطی مقدس است که برای مسلمانان توأمان با قرآن است و به همین سبب از نظر روانی جنبه‌ای قدسی را برای خواننده تداعی می‌کند. آیات قرآن با جوهر سیاه و به قلمی درشت‌تر، و ترجمه و تفسیرها با جوهر سبز مایل به آبی (لاجورد) و به قلمی ریزتر کتابت شده‌اند. تفاوت اندازه (ریزتر بودن نسبت به متن قرآن)، نوع قلم (کوفی ایرانی نزدیک به نسخ که جدیدتر از متن کوفی آیات جلوه می‌کند) و رنگ (رنگ لاجورد ترجمه و تفسیر در برابر رنگ سیاه متن قرآن)، تفاوت ارزشی متن قرآنی و ترجمه

فارسی را به نمایش می‌گذارند و در همان نگاه نخست به خواننده توجه می‌دهند که اصالت و اولویت با متن قرآنی است و نه با ترجمه و تفسیر فارسی.^{۴۵}

نسخه تویقایی سرای، جلوه دلپذیری از هماهنگی رنگ‌هاست، هم در خط و هم در تذهیب، هم در تناسب با یکدیگر و هم در همنشینی با متن. رنگ را نه تنها «مهمترین و پرمحتواترین بُعد هنر»، که «الفبای احساس هنرمند» نیز برشمرده‌اند (آیت‌اللهی ۱۳۷۷: ۱۳۹)؛ اما کاربرد رنگ‌ها در اعراب‌گذاری و آرایه‌نگاری مصاحف کهن قرآنی، گویای احساس و روحیات شخصی یک هنرمند خاص نیست، بلکه سنتی است که به مرور زمان و در طول سالیان شکل گرفته و مبتنی بر احساس جمعی چند نسل از مسلمانان است؛ و چه بسا هنرمندی ناآگاهانه - و با تاسی به یک سنت دیرپا - این رنگ‌ها را به کار گرفته باشد. رنگ‌های نسخه تویقایی سرای را - صرف نظر از برخی موارد مانند رنگ خط تفسیر آیات به فارسی - می‌باید در ادامه همان سنت تفسیر کرد.

فارغ از تقسیم‌بندی‌های انتزاعی رنگ‌ها (در سه حوزه تن، روان و رمز)،^{۴۶} به طور کلی رنگ‌های به کار رفته در نسخه تویقایی سرای و ترکیب آنها، جلوه‌ای الهی به اثر بخشیده است: لاجورد یا سبز مایل به آبی (رنگ اعراب‌ها و ترجمه / تفسیرها) رنگی است معتدل و رنگ آرامش در عین حیات و تفکر و تعقل است. در برابر، سرخ (رنگ برخی اعراب‌های دیگر) رنگی است معتدل و رنگ تحرک و پویایی از سویی و منطقی و اعتدال از دیگر سوست. سبز و سرخ مکمل - متضادهای معتدلند، سبز اعتدال سرد و سرخ اعتدال گرم است و ترکیب آنها آرامش و پویایی را توأم می‌سازد، در عین آنکه تفکر و اندیشه را به ارمغان می‌آورد. زرد (رنگ نقطه‌های متن قرآنی، برخی آیه‌نماها و همگی درنگ‌نماهای پایان جملات فارسی) رنگی است با پرتوافکنی بسیار که تشعشعات آن میان بیننده و رنگ حریم ایجاد می‌کند و مانع از آن می‌شود که بیننده بیش از اندازه به رنگ نزدیک شود (آیت‌اللهی ۱۳۷۷: ۱۵۰، ۱۵۶-۱۵۷). آیات قرآن با جوهر سیاه کتابت شده که گویی رنگی بالاتر از آن نیست؛ و زمینه نسخه، سفید برآق است و به نظر می‌رسد که آهارمهره شده است. همین امر باعث شده که درخشندگی و جذابیت خاصی - که یادآور جلوه نور الهی است - در

نسخه ایجاد شود و رنگ سیاه آیات در آن جایگاهی ویژه بیابد.^{۴۷} پرکاربردترین رنگ در نسخه توقیایی سرای، سبز مایل به آبی (لاجورد) است که رنگی خدایی به شمار می‌رود و جلوه‌ای قدسی دارد (نک: همان: ۱۵۹).

در نقش‌های تذهیب نیز، نسخه توقیایی سرای دنباله سنت تذهیب در مصاحف قرآنی پیش از خود است؛ سنتی که هم در خور تحلیل تاریخی است و هم تاب تحلیل‌های تأویلی و رمزی را داراست. کاربرد نقش و نگار و تذهیب، به ویژه با طلا، در کتاب‌آرایی متون دینی تمدن‌های پیش از اسلام - مخصوصاً در تمدن‌های ایرانی - سابقه داشته است، چنانکه گزارش‌هایی از نسخه‌هایی از *اوستا* در دست است که آنها را به آب زر نوشته یا بر طلا نشانده بوده‌اند. تذهیب در مصاحف قرآنی قرون نخستین، به ویژه با کاربرد طلا در آن، در دنباله سنت دینی تمدن‌های دیگر - مهمتر از همه تمدن‌های ایرانی - پدید آمده؛ و حتی برخی عناصر خاص قرآنی، مانند نشانه‌های دایره‌وار پایان آیات، از علامت‌های نقطه‌گذاری متون ادبی پهلوی تأثیر پذیرفته است.^{۴۸} اما تذهیب در زمینه اسلامی خود حاوی پیام‌ها و ویژه‌نمادهای تازه‌ای گردید و در طول دو سه قرن، به عنوان جزئی از کتاب‌آرایی مصاحف قرآنی درآمد و با ذوق هنرمندان مسلمان، مخصوصاً مسلمانان ایرانی، رشد و گسترش بسیار یافت.^{۴۹} آن حس روحانی کهن نهفته در تذهیب که از نسخه‌های دینی ایران باستان به مصاحف قرآنی انتقال یافته بود، اینک با متن وحیانی دین جدید درآمیخت و پیام‌آور آموزه‌های آن گردید.

سنت‌گرایان، شکل و رنگ و فضای نقوش تذهیب را - فارغ از پیشینه تاریخی و جنبه روانشناختی - یکسره دارای ارزش نمادین می‌دانند و آنها را بر اساس مفاهیم دینی و به ویژه آموزه‌های توحیدی اسلام تفسیر می‌کنند؛ و حتی در قیاس با شمایل‌نگاری در مسیحیت شرقی، تذهیب و خوشنویسی در هنر اسلامی را کوششی برای جبران غیاب پیامبر^(ص) و تلاشی برای تداوم بخشی به حضور او از طریق انعکاس پیام وحیانی وی به شمار می‌آورند (نک: یزدانجو ۱۳۸۰: ۷۹۹-۸۰۰). شک نیست که برخی از عناصر تذهیب‌های مصاحف قرآنی مبتنی بر زمینه‌ای اسلامی است، اما نباید پنداشت که این هنر و نقش‌های آن از اصل برای بیان آن مفاهیم و آموزه‌ها

ابداع شده است. آری، در بستری تازه تغییراتی یافته و تداعی‌گر مفاهیم نوینی گردیده است؛ اما از سنت دینی کهنی برآمده و در دنباله آن بالیده است. تذهیب هنری است فنی که به لطف تأثیرگذاری روانی رنگ و نقش حالتی روحانی به بیننده می‌بخشد، اثر متن و حیانی را برای خواننده دو چندان می‌سازد و هنرمندانه آموزه‌های بلند دین اسلام را به بیننده القاء می‌کند.

بازآفرینی و کهن‌نمایی: تجدد در عین سنت

کتابت قرآن و ترجمه و تفسیر آن به خط کوفی در نسخه تویقایی سرای، نه تنها حاکی از قدسی‌نمایی بر اساس کاربرد نوع خاصی از خط است، بلکه گویای نوعی کهن‌گرایی تصویری نیز هست. همچنان‌که از کهن‌گرایی برای تشخیص بخشی به زبان ادبی استفاده می‌شود،^۵ برای تشخیص بخشی به تصویر نیز می‌توان از کهن‌نمایی سود جست. این کهن‌نمایی، در قرآن تویقایی سرای خود گونه‌ای نشانه است.

کهن‌نمایی، بازآفرینی را به همراه می‌آورد. خط کوفی مصحف تویقایی سرای، خط کوفی ایرانی با برخی تغییرات و اصلاحات است (اصطلاحاً: پیرآموز). عثمان وراق در دستنوشته تویقایی سرای ساختار ظاهری خط کوفی را حتی در عبارات فارسی آن حفظ می‌کند، اما همگام با دیگر ایرانیان کوفی‌نویس عصر خود، نشانه‌های کاربردی جدید را - از جمله نقطه‌ها - در آن به کار می‌گیرد. خط کوفی اصیل نقطه نداشته و نشانه‌های نقطه‌وار آن، بسته به آنکه در زیر / زیر / روی (پیش) حروف قرار گرفته باشند، حکم فتحه / کسره / ضمه را داشته‌اند؛ حال آنکه در نسخه تویقایی سرای هم از نقطه در کاربرد جدید آن و هم از نشانه‌های فتحه و کسره و ضمه استفاده شده است. این کار، یعنی حفظ صورت قدیم خط کوفی و داخل کردن نشانه‌های کاربردی جدید در آن، از سوی کهن‌نمایی اثر است و از سوی دیگر بازآفرینی خط کوفی است و دمیدن روحی جدید در کالبدی کهن. در کنار این کهن‌گرایی در خط، صفحه‌آرایی نسخه تویقایی سرای - بر خلاف مصاحف قرون دوم تا چهارم - شکل افقی ندارد و همانند قرآن‌های قرون پنجم و ششم بر محور عمودی صفحه‌آرایی شده است. از این منظر نیز، عثمان وراق فرزند روزگار خویشتن است.

باری، عثمان وراق در کتابت و کتاب‌آرایی نسخه تویق‌سرای، سنت قدیم و شیوه جدید را با یکدیگر درآمیخته است؛ با نمادهای سنت کهن جلوه‌ای قدسی برای بیننده به ارمغان آورده، و با نشانه‌های جدید آن را برای خواننده قابل استفاده گردانیده است. شیوه بهرام سالکی در کتابت قرآن عقیق را باید در قالب همین نگاه تعریف کرد: از آنجا که در دوران قدیم، خط رایج قرآن‌نویسی کوفی بود، سالکی قرآن عقیق را به خط مهجور پیرآموز - که نوعی خط کوفی است - کتابت می‌کند، اما به قصد خوانا کردن این خط متروک برای خواننده ایرانی معاصر، تغییرات بسیاری (به گفته او: ۴۰٪ تا ۵۰٪) در آن خط اعمال می‌نماید (سالکی ۱۳۸۴: ۱۶).

کهن‌نمایی خود یکی از شگردهای خلق آثار هنری - از گرافیک گرفته تا معماری - در دنیای جدید است؛ اما کهن‌نمایی عثمان وراق و همگان او تفاوتی مهم با برخی آثار تاریخی‌نمای هنر مدرن^{۵۱} دارد، و آن این است که کهن‌نمایی عثمان وراق در دنباله یک سنت قدسی و با همان روش‌های هنری است. از این روست که کهن‌نمایی عثمان وراق در قرن پنجم را - که آمیزه‌ای از سنت قدسی کهن و جلوه‌های جدید عصر هنرور است - می‌توان تجدید حیات سنت برشمرد، تجددگرایی از نقطه عزیمت سنت دانست و از آن به تجدد در عین سنت تعبیر کرد.^{۵۲}

پی‌نوشت‌ها:

۱. برای گزارشی از آرای افلاطون و ارسطو در زمینه زیبایی و هنر، نک: کاپلستون ۱۳۸۷: ۱/ ۲۹۰-۲۹۸، ۴۱۰-۴۲۲.
۲. برای گزارشی از تحلیل زیبایی‌شناختی کانت، نک: همان: ۶/ ۳۵۵-۳۸۳؛ نیز: شفر ۱۳۸۷: ۵۹-۱۱۹.
۳. تقد قوه حکم با ترجمه عبدالکریم رشیدیان به فارسی منتشر شده است (تهران، نشر نی، چاپ اول، ۱۳۷۷ ش).
۴. شفر (۱۳۸۷: ۷۷) به نقش زیبایی‌شناسی کانتی در پیدایش فلسفه‌های هنر بعدی تصریح می‌کند. همان‌گونه که او می‌گوید، ایده نبوغ - که کانت آن را به منظور رفع تناقض‌های نظریه زیبایی‌شناسی خود طرح نمود - در بخشیدن جایگاه خاص به هنر در فلسفه‌های هنر پس از کانت تأثیری اساسی نهاد (همان: ۸۹). برای آگاهی از ایده نبوغ در زیبایی‌شناسی کانت، نک: کانت ۱۳۸۸: ۲۴۳-۲۶۱؛ و برای تقریری انتقادی از آن، نک: شفر ۱۳۸۷: ۸۹-۱۰۰.

۵. برای گزارشی از ریشه‌های رمانتیک فلسفه هنر دوران مدرن مبتنی بر انگاره تقدیس هنر (در سیر از فلسفه انتقادی کانت به نگره نظری هنر)، نک: همان: ۱۲۳-۲۱۰.
۶. شفر از نوع نگاه این نظریه‌های فلسفی به هنر، با تعبیر «تقدیس هنر» یاد می‌کند (شفر ۱۳۸۷: ۴۶، ۴۸، ۵۴، ۱۱۹، نیز: ۱۶۱، که از آن به عنوان «سنت تقدیس هنر» یاد می‌کند) و - به درستی - می‌نویسد که «هرگونه تقدیس واقعی دنیوی به معنی تحریف این واقعیت است» و تقدیس هنر نیز از این قاعده مستثنی نیست (همان: ۵۳). شفر (همان: ۱۵۶-۱۵۷) آگاهانه به تفاوت ماهوی تقدس هنرهای آیینی و مذهبی در یونان باستان و مسیحیت اولیه (که جنبه کارکردی داشته) و تقدس هنر در نهضت رمانتیسیسم و فلسفه‌های هنر دوران مدرن توجه می‌دهد. این نکته مهمی است که در تحلیل قدسی هنر اسلامی نیز نباید از آن غافل بود.
۷. جایگاه شناختی هنر در نهضت رمانتیسیسم و پس از آن در فلسفه‌های هنر مدرن را می‌توان با تجربه‌های دینی و مکاشفه‌های عرفانی در سنت اسلامی مقایسه کرد. در راستای همین مقایسه، در فلسفه‌های هنر مدرن آثار هنری مظهر مکاشفه هنری خواهند بود، به همان‌سان که فی‌المثل اشعار عرفانی اصیل حکایتگر تجربه‌های عرفانی‌اند. توجه به این مشابهت در این دو سنت غربی و شرقی، در فهم ریشه نگاه سنت‌گرایان معاصر به هنر - که پس از این به آن خواهیم پرداخت - دارای اهمیت است.
۸. برای گزارشی از فلسفه هنر هگل، نک: کاپلستون ۱۳۸۷: ۷/ ۲۲۹-۲۳۲.
۹. درباره جایگاه هنر نزد شوپنهاور و نظر وی درباره اقسام هنرهای زیبا، نک: همان: ۷/ ۲۷۴-۲۷۸.
۱۰. برای گزارشی انتقادی از فلسفه‌های هنر عصر مدرن از هگل تا هایدگر، نک: شفر ۱۳۸۷: ۲۱۱-۳۹۰.
۱۱. درباره اینکه تعاریف توصیفی زیبایی‌شناسی‌های فلسفی نمی‌تواند همه ابعاد هنر و انواع آثار هنری را دربرگیرد و به ناچار به تعریف هنجاری (تجویزی/ ارزشی) هنر می‌انجامد، نک: گراهام ۱۳۸۷: ۳۳۴-۳۴۶؛ شفر ۱۳۸۷: ۴۷، ۵۴ - ۵۵، ۳۹۲، ۴۰۶-۴۰۹. درباره نظریه هنر هنجاری، نک: گراهام ۱۳۸۷: ۳۷۵-۳۸۳.
۱۲. درباره نظریه «هنر به مثابه فهم» و تبیین آن، نک: همان: ۸۹ - ۱۲۷. گراهام (همان: ۱۲) شناخت‌گرایی زیبایی‌شناسانه را بهترین تبیین درباره ارزش هنر معرفی می‌کند. در این باره که نظریه شناخت‌گرایی زیبایی‌شناسانه را باید نظریه‌ای هنجاری به شمار آورد و نه توصیف و تعریفی فلسفی از گوهر هنر، نک: همان: ۱۲۰-۱۲۱.
۱۳. باید به این نکته مهم توجه داشت که سنت در نظر سنت‌گرایان تنها یک امر تغییرناپذیر الهی و فطرتی که جلوه‌های گوناگونی می‌یابد و می‌تواند با بعضی مقتضیات عصر تجدد نیز موافق باشد نیست؛ بلکه امری است که دل و دست انسان عصر تجدد - جز برخی استثناها - یکسره از آن غافل افتاده است. ناگفته پیداست که مفهوم سنت نزد سنت‌گرایان، ربطی با کاربرد این اصطلاح در علوم اسلامی و نیز در مفهوم جامعه‌شناختی آن ندارد.
۱۴. شوان می‌نویسد که «زیبایی - و یا ادراک علت مابعدالطبیعی آن - حقایق بسیاری را آشکار تواند ساخت، به نحوی که ... در حکم عنصری از معرفت تواند بود» (شوان ۱۳۸۸: ۳۵). نصر نیز افزون بر

- آنکه بر جایگاه هنر به عنوان محمل و مجرای برای انتقال معرفت تأکید می‌کند (نصر ۱۳۸۱: ۴۹۴، ۵۰۲)، بر این نکته هم صحه می‌گذارد که هنر (سننتی) «سرچشمه معرفت» است (همان: ۴۹۳) و «رابطه‌ای باطنی میان آفرینش هنری - به معنای سنتی کلمه - و حکمت ذوقی وجود دارد»، رابطه‌ای که «بر ماهیت ... انسان به عنوان جلوه کمال مطلوب الهی» و نیز ارتباط معکوس «میان مرتبه اصیل هستی و مرتبه تجلی‌یافته آن» استوار است (همان: ۵۰۳). به نظر می‌رسد که تأکید سنت‌گرایان بر جایگاه هنر - هرچند سنتی - در معرفت، خود تحت تأثیر فلسفه‌های مدرن و مکتب رمانتیسیسم است. برای نمونه، نگاه‌های متفاوت شلگل و شیلر به نقش دوره‌های تاریخی در هنر (نک: شفر ۱۳۸۷: ۱۹۶-۲۰۳)، با نگاه سنت‌گرایان در باب عصر سنت و جایگاه تاریخ در تحلیل هنر قابل مقایسه است (با این اختلاف که سنت‌گرایان - به عکس شلگل و شیلر - برای عصر سنت اصالت قائلند و نه دوره مدرن). لگنهاوزن (۱۳۸۴: ۱۱۷، ۱۱۹) هوشمندانه کثرت‌گرایی دینی مورد نظر سنت‌گرایان را نیز به سنت رمانتیسیسم قرن نوزدهم اروپا - و نه سنت تصوف اسلامی چنانکه نصر مدعی است - بازمی‌گرداند.
۱۵. پیداست که نمی‌توان همه هنرهای مدرن را به بی‌رمزی متهم کرد. شاید بتوان گفت که مقصود سنت‌گرایان از رمز، رمز در مدلول معنای ثابت و قدسی آن است (نک: بوركهارت ۱۳۸۳: ۲۲۹).
۱۶. نک: کوماراسوامی ۱۳۸۳: ۲۴۳، که می‌نویسد استقلالی که ظواهر هنری را به عنوان «غایات فی نفسه» - و نه «مهم» برای امری دیگر - در نظر می‌گیرد، «صرفاً نوعی بت‌پرستی است».
۱۷. در نظر سنت‌گرایان، هنر قدسی در برابر هنر ناسوتی قرار ندارد؛ هنر قدسی هنری است که غایت آن مقاصد عبادی و عرفانی و زیبایی ذاتی آن به سبب حقیقت الهی نهفته در آن است و از حیث صورت از عصر سنت (دوره ماقبل رنسانس) یا وابسته به شیوه‌های عصر سنت و آکنده از رمزپردازی‌های دقیق و ظریف است؛ اما هنر ناسوتی هنری است خودبنیاد (متکی بر خلاقیت و نبوغ شخصی هنرمند) با غایتی غیر الهی، که بنا بر ساختار صورتی‌اش می‌تواند سنتی یا غیر سنتی باشد. پس هر هنر قدسی‌یی سنتی است، اما هر هنر سنتی‌یی قدسی نیست. به همین ترتیب، اگر موضوع و کارکرد یک اثر هنری دینی باشد، اما ساختار صورتی حاکم بر آن مطابق با شیوه‌های سنتی - و در رأس آنها رمزپردازی - نباشد، آن هنر دینی هست، اما سنتی نیست و چون سنتی نیست قدسی هم نیست و به تعبیر شوان (شوان ۱۳۸۳: ۱۰۶) حداکثر «می‌توان آن را هنر دینی ناسوتی خواند». بنابراین هنر دینی می‌تواند قدسی یا ناسوتی باشد (نک: همان: ۱۰۶-۱۰۷؛ نیز: نصر ۱۳۸۱: ۴۹۴-۴۹۵، ۵۲۹، پانوش ۱: همو ۱۳۸۹: ۷۸-۷۹). در اینجا البته مجال نکته‌گیری و نقد بر آرای سنت‌گرایان در این باب نیست، مانند این ادعا که «در متن و محدوده تمدن سنتی، هنر ... هرگز کاملاً ناسوتی نیست» (شوان ۱۳۸۳: ۱۰۶)، که ظاهراً مقصود از آن این است که در هر حال نوعی پرستش در همگی هنرهای پیش از رنسانس هست.
۱۸. نوع نگاه سنت‌گرایان به هنر، با تحلیلی که گراهام از فلسفه هنر هگل و شونپهاور ارائه می‌کند (گراهام ۱۳۸۷: ۳۷۹-۳۸۲)، قابل مقایسه است.
۱۹. این امر طبعاً بر این پیش‌فرض استوار است که هنر تنها زبانی برای بیان یک اندیشه است؛ چنانکه می‌کون (۱۳۸۳: ۲۰۱-۲۰۲) می‌نویسد که هنرمند در اثرش اندیشه‌های خود را به صورت شیء مادی بیان می‌کند و برای درک و فهم زبانی که محمل توصیف این اندیشه‌هاست باید معنای این اندیشه‌ها را دانست.

۲۰. به نظر او، «وظیفه هنرمند [مسلمان] ترجمه اصول اسلام به زبان زیبایی‌شناسی است ... در تزیین همه اشیاء از محراب‌ها و قصرها گرفته تا حقیرترین ابزارهای خانگی» (میکون ۱۳۸۳: ۲۰۴)؛ و چون بر آن است که هنرمندان مسلمان این وظیفه را به خوبی تعهد کرده و به انجام رسانده‌اند، بنابراین هرگونه تحلیلی از آثار هنری اسلامی را که مبتنی بر «رشد و تکامل ... در طی زمان» (همان: ۲۰۱) باشد ناروا می‌شمارد.

۲۱. مانند اینکه جلال الهی از طریق خطوط عمودی مانند ا، جمال الهی از طریق خطوط افقی [مانند ب] و کمال الهی از طریق خطوط مدور مانند ن به بیان آمده است (میکون ۱۳۸۳: ۲۱۱). بورکهارت نیز با آنکه به وابستگی هنر خوشنویسی اسلامی به قوم عرب اذعان دارد (بورکهارت ۱۳۶۵: ۵۷) و به ریشه‌های ماقبل اسلام خط عربی معترف است (همان: ۵۹)، اما ایده سنت‌گرایی را در این باره چنین توجیه می‌کند که تحولات گسترده خط عربی پس از ظهور اسلام، صبغه‌ای نمادین و صورتی روحانی به آن بخشید (همان: ۶۰). برای تأویل ذوقی بورکهارت از خط عربی بر پایه آموزه‌های دین اسلام، نک: بورکهارت ۱۳۶۹: ۱۵۱ (برای تأویل ذوقی خط عربی، نیز نک: نصر ۱۳۸۹: ۳۷، ۳۸، ۴۳). بورکهارت معماری مساجد را نیز با وجود قبول تأثیرپذیری آنها از فرهنگ و هنر ملل دیگر، بر متن وحیانی قرآن و سخنان پیامبر^(ص) تطبیق می‌دهد (نک: بورکهارت ۱۳۶۹: ۱۴۷-۱۴۸).

۲۲. بورکهارت (۱۳۸۳: ۲۱۸، نیز: ۲۱۹) تاریخ هنر را «علمی متجددانه» می‌داند که «هنر اسلامی را [نیز] به روش همه علوم متجدد به طریق تحلیلی محض مورد بحث قرار می‌دهد و آن را به شرایط تاریخی تجزیه می‌کند» (همان: ۲۱۸). وی به این نکته مهم نیز توجه دارد که «[دانش] تاریخ هنر بیشتر معیارهای زیبایی‌شناختی خود را هنر غربی گرفته که عمدتاً فرد را خالق واقعی هنر می‌شمارد و بنا بر این آثار هنری را به نوعی تحلیل می‌کند که گویای نوعی فردیت باشد» (همان: ۲۱۹).

۲۳. کوماراسوامی نیز که در سنت‌گرایی با بورکهارت هم‌عقیده است، به «اوصاف روانی دائم‌التغییر ملت‌ها» و نقش آن در تغییر سبک‌ها در دوره جدید اشاره می‌کند و در برابر به این نکته توجه می‌دهد که در هنر سنتی (اسلامی یا غیراسلامی) «چیزی که می‌توان از آن به سبک تعبیر کرد طی دوران‌های طولانی یکسان مانده ... و تمایزات قابل تشخیص نه ... به ذوق شخصی [یک هنرمند که در اثر او ظهور یافته] بلکه به میزان نزدیک شدن به یک معیار یا قاعده کمال که برای همه یکسان است مربوط می‌شود» (کوماراسوامی ۱۳۸۳: ۲۴۰-۲۴۱). خواننده البته توجه دارد که اعتقاد دینی متفاوت بورکهارت با کوماراسوامی چگونه همان نظر را با پشتوانه‌ای الهیاتی به هنر اسلامی محدود کرده است.

۲۴. توجه به تفاوتی که لگنهاوزن (۱۳۸۴: ۱۲۳) میان اراده تکوینی و اراده تشریعی خداوند یادآور می‌شود، در باب دوگانگی تجلیات دینی و حقیقت دین نیز روشن‌گر است.

۲۵. بورکهارت (بورکهارت ۱۳۸۳: ۲۲۶) به نمونه‌ای از تغییراتی که معماران مسلمان در تبدیل کلیساها به مساجد انجام داده‌اند اشاره می‌کند.

۲۶. نگاه فراتاریخی (یا به تعبیر دقیق‌تر: تاریخ‌گریزانه) و تأویلات ذوقی تنها در زیبایی‌شناسی سنت‌گرایان دخالت ندارد، بلکه در زمینه‌های دیگر نوشته‌های آنان نیز به وضوح خودنمایی می‌کند. برای نمونه‌ای

ملموس نگاه کنید به تقریر تأویلی و غیرتاریخی شوان از وقایع صدر اسلام و اختلاف میان شیعه و اهل سنت (شوان ۱۳۸۳^{الف}: ۱۳۹-۱۵۹). برای نقدی صریح و روشن بر نگاه فراتاریخی سنت‌گرایان به وقایع تاریخی، نک: لگنهاوزن ۱۳۸۴: ۱۳۵-۱۳۷، نیز: ۱۱۴.

۲۷. برای نمونه، نوع معجزه در هر یک از ادیان الهی، امری تاریخمند و وابسته به زمانه و محیط زندگانی پیامبر صاحب اعجاز است. در این باره، مخصوصاً نک: کلینی، الکافی: ۱/ ۵۴ - ۵۶/ ح ۲۰، که پاسخ امام هادی^ع را به پرسش ابن‌سکیت درباره علت تنوع معجزات موسی^ع، عیسی^ع و پیامبر اسلام^ص نقل می‌کند.

۲۸. نصر (۱۳۸۹: ۱۳-۱۴) با دیدگاهی منطقی‌تر، تأثیر هنر ملل دیگر بر هنر اسلامی را می‌پذیرد اما منشاء آن را به جهانیابی اسلامی پیوند می‌دهد و تحلیل اجتماعی از منشاء هنر اسلامی را رد می‌کند.

۲۹. بورکه‌هات (۱۳۶۹: ۱۴۶) نیز بر این نکته تأکید می‌کند که تمدن اسلامی این آمادگی را داشته که «میراث کهن سنت‌ها و فرهنگ‌های پیشین» را با «خلع جامه اساطیری» آنها و «لبسشان با خلعتی ... موافق‌تر با آموزه ناب احدیت خویش، جذب و آن خود کند». اما وی این امر را نیز به مبانی الهیاتی اسلام پیوند می‌دهد و نه ذات تاریخمند و تأثیرپذیر هنر و فرهنگ؛ و دلیل این جذب و تغییر را این می‌داند که «اسلام در خود به نظر مجدد اولی بشریت می‌نگرد» و «قرآن تثبیت و تأیید نهایی وحی الهی و خاتم همه آن وحی‌های عدیده است که سرسلسله‌اش تا حضرت آدم بازپس می‌رود و یهودیت و مسیحیت همانند حلقه‌های آن زنجیره محسوب می‌شوند». با این تحلیل، جذب و تغییر عناصری از هنرهای غیروحیانی را در هنر اسلامی چگونه باید توجیه کرد؟ وانگهی نفوذ هنرهای دیگر در هنرهای یهودی و مسیحی را چگونه می‌توان با مبانی الهیاتی آن ادیان آسمانی مطابقت داد؟

۳۰. این ذوق جمعی را می‌توان در برابر خاستگاه فردی هنر متجدد قرار داد. خاستگاه فردی هنر متجدد البته ریشه در ادوار پیشین هنر غربی دارد و محدود به قرون اخیر (عصر تجدد) نیست.

۳۱. ذوق جمعی - در معنایی که منظور ماست - با اجماع تجربی در زیبایی‌شناسی هیوم قابل مقایسه است و نه با شعور مشترک در زیبایی‌شناسی کانت که مبتنی بر بنیانی استعلایی است. به عکس، فطرت زیبایی‌شناس آدمی - که در متن از آن سخن رفت - با شعور مشترک در زیبایی‌شناسی کانت شباهت دارد؛ همچنانکه با اصل همسانی ساختار انسانی در فلسفه هیوم همانند است (درباره تفاوت زیبایی‌شناسی هیوم و کانت، نک: شفر ۱۳۸۷: ۷۴-۷۷).

۳۲. اینجاست که علت اطلاق عناوین صنعت و فن به برخی هنرهای زیبا در دنیای اسلام آشکار می‌شود.

۳۳. نک: قرآن: حجر / ۱، که از وحی نازل شده بر پیامبر اسلام^ص با عناوین «کتاب» و «قرآن» - در کنار هم - یاد می‌کند؛ و همچنین نگاه کنید به آیات بسیار دیگری که در آنها از وحی نازل شده بر پیامبر^ص با عنوان «الکتاب» / «کتاب» / «کتاب‌الله» یاد شده (مانند: بقره / ۲، ۸۹؛ آل عمران / ۳، ۷؛ نساء / ۱۰۵، ۱۲۷؛ اعراف / ۲، ۱۹۶؛ و ...). و نیز آیاتی که از آن با عنوان «قرآن» نام می‌برد (مانند: یونس / ۳۷؛ فرقان / ۳۲؛ قصص / ۸۵؛ واقعه / ۷۷؛ و مخصوصاً: مزمل / ۴، که بر شیوه خاصی از قرائت قرآن نیز امر می‌کند). گفتنی است که قرآن به کرات از تورات یهودیان نیز با عنوان «کتاب» یاد می‌کند (تنها برای

نمونه، نک: بقره/ ۴۴، ۵۳، ۸۵، ۸۷، ۱۱۳، ۱۲۱، ۱۴۴-۱۴۶) و تورات و انجیل را نازل شده از سوی خداوند (نک: آل عمران/ ۳) برای دو طائفة یهودیان و مسیحیان (نک: انعام/ ۱۵۶) معرفی می‌کند؛ و از همین روست که از یهود و نصارا با عنوان «اهل کتاب» نام می‌برد (در آیات متعدد، برای نمونه: آل عمران/ ۶۴-۶۵، ۶۹-۷۲، ۷۵، ۹۸-۱۰۰، ۱۱۳).

۳۴. می‌توان گفت که چهار هنر بیش از دیگر هنرها، ترجمان زیبایی‌شناسی مسلمانان است: قرائت (در عرصه شنیدار)، و خوشنویسی، تذهیب و معماری (در حوزه دیدار). قرائت، خوشنویسی و تذهیب، مشخصاً در دامن قرآن بالیده و گسترش یافته‌اند. در حوزه معماری، مسجد (که اولین آن را پیامبر^(ص) به سادگی تمام در مدینه بنا کرد) ارجمندترین مکان بنا در اسلام به شمار می‌رود و در کنار قرآن از قدیمترین نمودهای دینی اسلام است. اما در مقایسه میان قرآن و مسجد باید به دو نکته توجه داشت: نخست اینکه مسجد یک اثر معماری است و در طول زمان نمونه‌های بسیاری از آن پدید آمده است؛ و دیگر اینکه مسجد - حتی مسجد النبی در مدینه - با همه تقدسش یک اثر بشری است. اما قرآن هم یگانه و منحصر بفرد است و هم وحیانی است، و بنابراین دارای اصالتی است که هم از نظر یکتایی و هم از نظر پیوند مستقیم با خداوند، ذاتاً با مسجد تفاوت دارد.

۳۵. درباره پشوتوانه الهیاتی تحریم تصویر انسانی در اسلام، نک: بوركهارت ۱۳۸۳: ۲۲۰-۲۲۱. وی (همان: ۲۲۰) یکی از دلایل نبود سایه و عمق در مینیاتورهای ایرانی را سعی در عدم تقلید از خداوند در خلقت انسان می‌داند؛ که البته جای گفت‌وگو دارد و قضاوت در باب آن منوط به تحلیل تاریخی نقاشی ایرانی است.

۳۶. برای کلیاتی از آموزه تجسد در نظر مسیحیان، نک: نصری ۱۳۸۸: ۱۳۴-۱۵۰؛ و برای نقش میانی الهیاتی این آموزه در شمایل‌های مسیحی، نک: همان: ۱۳۹-۱۴۱.

۳۷. البته در میان مسیحیان نیز برخی فرقه‌ها با شمایل‌نگاری مخالف بوده و به شمایل‌شکنی اعتقاد و اصرار داشته‌اند (درباره شمایل‌نگاری در مسیحیت و ادله موافقان و مخالفان آن، نک: نصری ۱۳۸۸: ۱۷۸-۱۹۰؛ نیز: ۹۲-۹۴. برای مقایسه‌ای میان رویکردهای اسلام و مسیحیت به تصویر انسان و زمینه الهیاتی آنها، نک: بوركهارت ۱۳۸۳: ۲۲۱-۲۲۴). پیداست که اشاره ما در بالا جایگاه خاص شمایل در آموزه‌های مسیحی و نقش ایده تجسد الهی (انسان - خدایی) مسیح^(ع) در این باره، ناظر به اعتقاد و باورهای غالب در میان مسیحیان است و نه آموزه‌های مسیح^(ع) در صورت اصیل و اولیه آن (برای نقد اعتقاد رایج درباره تجسد الهی مسیح، نک: هیک ۱۳۸۶). برخلاف مسیحیت یونانی‌مآب بعدی، در مسیحیت نخستین که ریشه در یهودیت داشت و خود را پایبند به شریعت موسی^(ع) می‌شمرد، عیسی^(ع) تجسد خدا به شمار نمی‌رفت و بنابراین شمایل هم نزد آنان جایگاهی نداشت. در یهودیت نیز همانند اسلام، با خدایی منزّه از تصویر روبرویم و از همین رو در یهودیت هم شمایل - به طور کلی - صبغه‌ای غیر الهی دارد.

۳۸. درباره پیوند تذهیب با متن قرآنی و تأویلی ذوقی از این امر، نک: نصر ۱۳۸۹: ۳۸.

۳۹. نیز نک: بوركهارت ۱۳۶۹: ۱۵۰، که تأکید می‌کند شریفترین هنر بصری در جهان اسلام خوشنویسی است؛ همچنین: نصر ۱۳۸۹: ۲۹ و ۴۶، که خوشنویسی را شاخص‌ترین ویژگی بصری تمدن اسلامی و هنر قدسی اصلی در اسلام معرفی می‌کند.

۴۰. این خط البته به منظور نشان دادن تلفظ صحیح/اوستا - که به زبان اوستایی بود - ساخته شد، اما از آنجا که به کتابت/اوستا اختصاص یافت طبعاً جنبه‌ای مقدس به خود گرفت. البته به این نکته باید توجه داشت که بحث آتی ما از خطوط کوفی و نسخ به عنوان خطوط مقدس، از این منظر تفاوتی ظریف با خط اوستایی دارد؛ خط نسخ با وجود یکسانی نشانه‌ها و حروف با خطی مانند نستعلیق، از نظر تصویر ذهنی مسلمانان برای کتابت متن مقدس قرآن مناسب به نظر می‌رسد، اما خط اوستایی از علائم و نشانه‌هایی بهره می‌برد که اساساً در خط پهلوی وجود نداشت.

۴۱. سر اینکه کتابت قرآن به خطوطی همچون نستعلیق و شکسته - با وجود کوشش‌های پراکنده‌ای که از سوی استادان خوشنویس صورت گرفت - با اقبال مواجه نگشت و رونقی نیافت، از همین روست؛ چراکه خواننده مسلمان با وجود زیبایی شگفت‌آور این خطوط، آنها را هماهنگ با متن مقدس قرآن نمی‌یابد، همان‌گونه که امروزه ایرانی فارسی‌خوان، غزلیات حافظ را جز به خط زیبای نستعلیق نمی‌پسندد. از سوی دیگر، خط معلی که حمید عجمی آن را در سال‌های اخیر با الهام از خط‌های کوفی و ثلث اختراع کرده، در مدتی کوتاه کاملاً برای نگارش مضامین قدسی جا افتاده است؛ زیرا در تصویر ذهنی ایرانیان مسلمانان هماهنگ با متون مقدس جلوه می‌کند.

۴۲. نصر (۱۳۸۹: ۳۹) فارغ از چنین تحلیلی، می‌نویسد که خط کوفی بیش از هر متن قدسی دیگری با متن قدسی قرآن قرابت دارد.

۴۳. درباره نسبت طلائی، نک: آیت‌اللهی ۱۳۷۷: ۱۹۴-۱۹۷.

۴۴. درباره اهمیت فضای خالی در هنر اسلامی، نک: نصر ۱۳۸۹: ۱۹۷-۲۰۲.

۴۵. برخی ترجمه‌های قرآنی را از منظر هنری نیز تحلیل کرده‌اند (نک: علیزاده ۱۳۸۷: ۱۰۲-۱۰۷). در رویکرد هنری به ترجمه قرآن، «در واقع عمل هنرمند مورد توجه قرار می‌گیرد» (همان: ۱۵/۱۰۲)، و نقش هنرمند (کاتبی که ترجمه را کتابت می‌کند) در ترجمه چیزی نیست جز «ایجاد برخی تمایزها» از طریق «بهره‌گیری از اندازه، ضخامت قلم، رنگ و ... نوع خط» که «تفاوت ارزشی متن مبدا و مقصد را به بیننده می‌نمایاند» (همان‌جا). گفتنی است که تمایز میان متن قرآنی و متن فارسی، به واسطه درستی و ریزی و همچنین نوع خط (کوفی در برابر نسخ)، در نسخه بریتانیا (از تفسیر/بونصر) نیز جلب توجه می‌کند.

۴۶. رنگ نه تنها موجب کنش زیستی و روانی است، بلکه دارای معنای رمزی نیز هست. شوان رنگ‌ها را در دو بُعد جداگانه رمزی و کنشی مورد توجه قرار می‌دهد: سرخ رمز عاطفه و هیجان است و برمی‌انگیزد و بیدار می‌کند؛ زرد رمز سرور است و هم شدت دارد و هم عمق - اما به شیوه نور - و گویی ظهوری به سوی سپیدی را نشان می‌دهد؛ سبز در اوج قرار دارد، رهاننده است و امید می‌آفریند؛ سفید رمز واقعیت ناب است و سیاه نشانه امر بیان‌ناپذیر (شوان ۱۳۸۳: ۹۰-۹۱). حقیقت این است که مشکل می‌توان میان جنبه رمزی یک رنگ و بُعد زیستی و روانی آن تفکیک کرد؛ چراکه نقش کنشی هر رنگ در جنبه رمزی آن تأثیری اساسی دارد. همان‌گونه که حیات دینی و مناسک عبادی تنها تصاویری تمثیلی نیست و توأم با بینشی روانشناختی در باب خدا، خود و هستی است، کیفیت هر رنگ، گونه رنگی آن و جایگاه رنگ‌ها در ترکیب اثر (مکمل - متضاد بودن رنگ‌ها با یکدیگر، تطابق و تضاد رنگ با شکل و

ارتباط رنگ با زمینه، نه تنها اثر زیستی در اندام باصراة بیننده، که اثر روحی در روان او نیز دارند و ایجادکننده تأثیرات و روحيات خاصی‌اند و همین تأثیر روحی ایجادکننده جنبه رمزی برای هر رنگ است. برای کلیاتی درباره رنگ و جایگاه آن در هنرهای تجسمی و عوامل مؤثر در کنش رنگ (نقش روانی رنگ‌ها، تطابق و تضاد رنگ با شکل و محل رنگ در زمینه)، نک: آیت‌اللهی ۱۳۷۷: ۱۳۹-۱۶۵. درباره رنگ‌ها و به ویژه تأثیر زیستی و روانی آنها، نیز نک: داندیس ۱۳۸۸: ۸۲ - ۸۵؛ کپس ۱۳۸۵: ۱۲۰-۱۲۷.

۴۷. درباره زمینه و نقش آن در تأثیر اثر هنری، نک: آیت‌اللهی ۱۳۷۷: ۱۶۱-۱۶۴، ۱۷۳-۱۷۸. ۴۸. درباره تأثیرگذاری هنر و کتاب‌آرایی تمدن‌های دیگر - به ویژه تمدن‌های ایرانی - بر تذهیب و کتاب‌آرایی مصاحف قرآنی، نک: سمسار ۱۳۸۵: ۷۲۷-۷۲۸؛ یزدانجو ۱۳۸۰: ۷۹۶-۷۹۷. ۴۹. البته می‌دانیم که تذهیب به مصاحف قرآنی محدود نماند و بعداً به نسخه‌های متون دیگر مسلمانان نیز راه یافت.

۵۰. درباره کهن‌گرایی به عنوان عنصری برای تشخیص زبان، نک: شفیعی کدکنی ۱۳۸۱: ۲۴ - ۲۷؛ درباره استفاده از این عنصر در کشف الاسرار میبیدی، نک: عمادی حائری ۱۳۸۶: ۸۷.

۵۱. مانند آناری که کوماراسوامی (۱۳۸۳: ۲۴۲) از آنها با تعبیر «محصولات چینی‌مآب اروپایی و کهنه‌گرایی و بدویت‌پرستی متجدد» یاد می‌کند.

۵۲. نگارنده بر اساس همین نگاه و بر پایه همان شیوه، جلد کتاب قرآن فارسی کهن: تاریخ، تحریرها، تحلیل (عمادی حائری ۱۳۸۶) را با الهام از خطوط کوفی شرقی و غربی در قرن چهارم (زمان نخستین ترجمه قرآن به فارسی که موضوع کتاب است)، تذهیب‌های مصاحف کهن و جلدهای لبه‌دار قرآن‌های قدیم، طراحی کرده است.