

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۸/۶
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۱/۱۲/۹

شادی جمالی^۱، محسن مرآئی^۲

بررسی تطبیقی تزیینات کاشی‌کاری در معماری مساجد دوره‌های صفویه و قاجاریه با تکیه بر چهار مصداق تصویری

چکیده

توجه به معنا از ارکان اصلی معماری اسلامی است. تزیینات در این نوع بناها از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند که در دوره‌های مختلف و با توجه به تحولات اجتماعی و فرهنگی، خود را به صورت‌هایی گوناگون و هماهنگ با بنا آشکار می‌سازند. هدف اصلی این مقاله بررسی تطبیقی تزیینات کاشی‌کاری در معماری مساجد دوره قاجار با دوره صفویه است که در این میان اساس و چرایی این نوع تزیینات بررسی می‌شود. در این زمینه، چگونگی و تحول رنگ‌ها و نقوش کاشی‌های مساجد در دوره صفویه و قاجار مورد بررسی قرار می‌گیرد. برای بررسی و تحلیل این نقوش از مصداق‌هایی نظیر مسجد امام خمینی (مسجدشاه سابق) و مسجد سید در اصفهان، مسجد نصیرالملک در شیراز و مدرسه عالی شهید مطهری (مسجد سپهسالار سابق) در تهران استفاده می‌شود. این پژوهش ما را به این نتیجه می‌رساند که این مفاهیم ناشی از پیوندهای نامرئی نظام‌یافته میان نقوش تزیینی و بنا که در دوره صفویه به اوج می‌رسد در دوره قاجار با تأثر از غرب، تحول یافته و مفهومی دیگر می‌یابد. این مقاله بر اساس روش تحقیق توصیفی-تحلیلی به‌انجام رسیده و در تجزیه و تحلیل اطلاعات از روش تطبیقی استفاده شده است.

کلیدواژه‌ها: قاجار، صفویه، مسجد، کاشی‌کاری.

۱. کارشناس ارشد نقاشی، دانشگاه الزهرا(س)، استان تهران، شهر تهران(نویسنده مسئول)

E-mail: shadisnow@yahoo.com

۲. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، استان تهران، شهر تهران

E-mail: marasy@shahed.ac.ir

مقدمه

شاید بتوان متعالی‌ترین تجلیات هنر مقدس [۱] را در نقوش کاشی‌کاری‌های مساجد و اماکن مقدس یافت که هم‌راستا با کاربرد بنا، جلوه‌ای روحانی و به دور از تظاهرات مادی می‌یابند. چگونگی نمود این بعد روحانی هیچگاه با تحولات اجتماعی بی‌ارتباط نبوده است و در دوره‌های مختلف متأثر از شرایط پیرامون تغییر می‌یابد؛ اما هرگز پیوستگی زنجیروار خود را با دوره‌های ماقبل خود از دست نمی‌دهد. لیکن زمانی که نفوذ عناصر و فرهنگ بینشی بیگانه غربی در دوره قاجار به صورت محسوس آشکار می‌شود، انفصال معنوی در تزییناتی که به واسطه جدایی صورت از جوهره اصیل و وحدت‌بخش و پیوند با بینش‌های ظاهری و مادی، ساختار متعارف پیشین را از دست داده‌اند، آشکار می‌شود.

این مقاله در نظر دارد با بررسی نقوش کاشی‌کاری مصادیقی چند از مساجد دوره‌های صفویه و قاجار نظیر مسجد امام خمینی (ره) (شاه سابق) و مسجد سید در اصفهان، مسجد نصیرالملک در شیراز و مسجد و مدرسه عالی شهید مطهری (سپهسالار سابق) در تهران، به مقایسه عملکرد این تزیینات و تحولات مفاهیم معنوی آنها در این دوره‌ها بپردازد که با حضور اندیشه و دیدگاه‌های بیگانه از سنت معنوی در دوره متأخر رنگی دیگر می‌یابد. این مقاله بر اساس روش تحقیق توصیفی-تحلیلی به انجام رسیده و در تجزیه و تحلیل اطلاعات از روش تطبیقی استفاده شده است.

پیشینه تحقیق

در این زمینه می‌توان به کتاب اصفهان، تصویر بهشت نوشته هانری استیرلن و مقاله‌های «هنر کاشی‌کاری، تبلوری از ذوق و ارادت و عشق» نوشته هادی هدایت، «بررسی وضعیت معماری در ایران با تأکید بر مفهوم و کاربری بناها» نوشته وحیده رضانی، «هنر کاشی‌کاری و موزاییک‌سازی در اسلام از نگاه کریستین پرایس» نوشته آرش مردانی‌پور و «روح هنر اسلامی در آثار تیتوس بورکهارت» نوشته عبادی اشاره کرد.

در آثار معرفی شده در بالا نویسندگان نگاهی اجمالی به معماری و تزیینات آن داشته‌اند. اما برخی تنها به جنبه‌های صوری پرداخته و بعضی دیگر مفاهیم معنوی در پس این قالب‌های مادی را در نظر گرفته‌اند. لیکن تفاوت پژوهش حاضر با موارد مذکور در این است که در اینجا تحول و دگرگونی تزیینات انتزاعی از دوران صفویه تا قاجار بررسی می‌شود. به این منظور با تحلیل مفاهیم معنوی تزیینات انتزاعی و مقایسه آن با تصویرهای متعینی که جانشین همان تزیینات انتزاعی در دوره‌های متأخر شده‌اند، به دگرگونی معنایی این نقوش پرداخته می‌شود.

تقابل صورت‌های مادی غربی و معنوی اسلامی در تعیین هنر مقدس

هنر والا در مذاهب مختلف در قالب‌های متفاوتی خود را نمایان می‌سازد و در این بین هنر اسلامی از اعتبار ویژه‌ای برخوردار است. بدان علت که به بهترین وجه، منطبق با عملکرد هنر دینی است؛ زیرا هنر اسلامی ریشه در عرفان اسلامی دارد و بدین سبب می‌توان آن را از منظر این اندیشه تبیین و تفسیر کرد (ربیعی، ۱۳۸۸، ۵۵). هنر مسیحی، در مقایسه با هنر اسلامی شاید از اصالت کمتری از حیث دوری جستن از عالم مادی و این‌جهانی برخوردار است، زیرا پایه و اساس آن ریشه در معنویت دارد که به صورت نامأنوسی تصویری مادی از تجسد بخشیدن به خداوند را با خود حمل می‌کند. بدین ترتیب هنری که به واسطه آن شکل می‌گیرد نیز ماهیتی مادی می‌یابد که

مصدق آن را می‌توان در تزیینات کلیساها جست. در باور مسیحیت «خداوند در ذات خویش وری هرگونه توصیف و تصویر ممکن است، ولی از آنجا که کلمه الهی طبیعت انسانی به خود گرفت و آن را با آمیختن با جمال الهی به صورت اصلی خود بازگردانید و با آن وحدت یافت، خداوند را می‌توان و باید از طریق صورت انسانی عیسی مسیح ستایش کرد». این گفتار چیزی بیش از به‌کار بردن عقیده تجسم و تجسد الهی نیست و نشان می‌دهد که این نحوه تلقی از اشیاء تا چه حد با وجهه نظر اسلام تفاوت دارد. با وجود این هر دو نظرگاه از لحاظ قول به طبیعت الهی انسانی وجه مشترکی دارند (تیتوس بورکهارت به نقل از اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۰۳-۳۰۴؛ همچنین نک: بلخاری، ۱۳۸۳، ۳۹). هرچند که «در حوزه‌های سنتی مذهب عرب، به علت احترامی که برای لطیفه الهی در درون هر مخلوقی قایل هستند، تصویر کردن هر موجود زنده‌ای را مورد نكوهش قرار می‌دهند و اگر تحریم صورت‌نگاری به یک درجه در همه اقوام مراعات نمی‌شود، با وجود این در مورد هر چیزی که در قالب شعائر اسلامی قرار گیرد، شدیداً رعایت می‌شود. عدم گرایش به شمایل‌نگاری (که در اینجا کلمه مناسب‌تری است تا شمایل‌شکنی) به نحوی به صورت جزء لاینفک هنر مقدس درآمد و می‌توان گفت که یکی از اصول و مبادی - اگرچه نه اصل عمده - هنر مقدس اسلام است» (همان، ۳۰۱).

اما شاید در اینجا این پرسش مطرح شود که اگر ارزنده‌ترین عملکرد هنر مقدس - به‌مثابه امری زیبا - به‌عنوان رهیافتی تکمیلی در جهت نیل انسان به سوی حقیقتی مطلق باشد (نقی‌زاده، ۱۳۸۲، ۳۴) این امر چگونه امکان‌پذیر خواهد بود؛ چرا که ذهن انسان تنها قادر به شناختن آن چیزی است که به صورت ملموس حس می‌کند و اگر هنر مقدس یکی از ابزارهای واسطه اتصال به عالم لاهوت باشد، این امر بدون بهره‌گیری از قالب‌های تمثیلی امکان‌پذیر نخواهد بود و این شاید همان مسئله‌ای باشد که هنر مسیحی را در بند منظر مادی‌اش نگهداشته است. در تعریف مفهوم هنر اسلامی بعد دیگری از دریافت مطرح می‌شود که در تطبیق با اندیشه بنیادی دینی اسلامی اعتبار می‌یابد و آن بنا به گفته دکتر عفیف البهنسی ادراک از طریق حدس است و وی بنیان هنر اسلامی را بر مبنای آن (حدس) می‌داند. به طوری که می‌گوید «ادراک جوهر ازلی از طریق آن میسر می‌گردد. حدس با احساس تفاوت دارد، حدس از حد و مرز عرض و ماده می‌گذرد، تا بدون هیچ مقدمه ذهنی در عالم مطلق که عالم خداوند است، مستقر گردد» (البهنسی، ۱۳۸۷، ۸۵). بدین ترتیب هنر معنوی به واسطه یک بعد استعلایی در وجود انسان که فطری [۲] هم هست، نمود می‌یابد. هنرمند از مبادی‌ای بهره می‌گیرد که از اصول ظاهری و شناختی نازل به دور باشد. در این نگرش، منظر هنر از دید محدود انسانی و از بند روابط و قوانین حاصل از این دیدگاه انسانی - که همانا عمق‌نمایی و پرسپکتیو است - جدا می‌شود. آنچه تعیین می‌یابد جوهر و ذات موضوعات است که بی‌بعد و عمق و فاصله در یک نظام‌بندی خاص قرار می‌گیرد و ریشه در تفکرات فلسفی و اندیشه‌های دینی دارد. «پاپادوپولو در نظریه خود در مورد مفهوم مارپیچی شکل تأکید می‌کند که هنر تصویری اسلامی دارای مشخصه متمایزی است که از دین اسلام نشأت گرفته است و هنر اسلامی ماهیتی معنوی دارد که این امر نتیجه آن است» (همان، ۸۱-۸۲). پاپادوپولو شکل مارپیچی را با مفاهیم تصوف اسلامی و مسایل رمزی دینی ارتباط می‌دهد او اشاره می‌نماید که «مرکز این مارپیچ همان قطب یا سر حیات که خمر است و خط مارپیچی را که رهایی را تجسم می‌کند، به صورت خوشه انگور است و جاودانگی و ابدیت را به تصویر می‌کشد. از جهت دوم اینکه، طریقه قرار گرفتن این مارپیچ‌ها، تعالی روح به طرف خداوند را تجسم می‌نماید و این چنین است که نقاشان مسلمان از رموز دینی که مولانا جلال‌الدین رومی به صورت رقص دراویش

ابراز می‌نماید در صدد تعبیر آن برمی‌آیند، یا معراج روحانی حضرت رسول(ص) برای رسیدن به اسرار آسمان را تعبیر می‌کنند. این روش تصوف همان طریقه رسیدن به سر یا وجد الهی است» (همان، ۸۳).

عمل هنرمند مسلمان حاصل خضوع و عبودیت او نسبت به خالق خویش است. او از دیدگاه شخصی و تمایلات و احساسات فردی دور می‌شود. همه‌چیز را در وجود خدا می‌بیند و وجود خدا را در همه‌چیز و این همان درک وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. لذا آنچه که به تصویر در می‌آورد نباید با این اندیشه منافاتی داشته باشد. پس ماهیت هنر به واسطه این دیدگاه خاص تغییر کرده و آنچه که در غرب از هنر تصویری می‌شناسیم جای خود را به اشکالی می‌دهد که به واسطه شناخت شهودی هنرمند از طبیعت و حذف عروض جزئی - که مانع نمایان شدن جوهر کلی اشیاء در نتیجه اعتقاد به وحدت وجود است - تعیین می‌یابند. با این حال این تصاویر، به صورت کلی جدا از آنچه که به وسیله حواس خود ادراک می‌کنیم نیستند. تنها آنچه که سبب انفصال از مفهوم حقیقی هنر از منظر این هنرمندان می‌شود، حذف می‌گردد. این اشکال در بستر و نظام هندسی نامرئی و رمزگونی قرار می‌گیرند که بر وحدت ایشان تأکید می‌کند؛ نظیر فرم حلزونی شکل که نهایتاً به نقطه‌ای ختم می‌شود که سرآغاز و خاتم هر چیز است. پیروی از این مبادی در هنر تزیینی اماکن مذهبی نظیر مساجد، به حد اعلای خود می‌رسد. فرم‌های نامرئی رمزآمیز به وضوح خود را نمایان می‌سازند. اشکال در بالاترین حد ممکن تجریدی شده و از حالت طبیعی خارج می‌گردند و در بعضی جاها به نقش تبدیل می‌شوند. این حالت در نقوش تزیینی کاشی‌کاری در مساجد خود را به زیبایی متجلی می‌کند. در این صورت هنری، هنرمند دیگر چیزی را به تصویر نمی‌کشد که مفهومی والاتر را تبیین کند، بلکه خود مفهوم وحدت به صورت بارز و آشکار در نظام نقوش آنچنان قدرتمند ظاهر می‌شود که هر یک از طرح‌ها و نقش‌ها را تحت شعاع خود قرار می‌دهد و در این حالت به بهترین وجه نمود پیدا می‌کند.

عملکرد این هنر دو جنبه می‌یابد یک بعد آن به خودی خود حرکتی عبادی می‌شود و بعد دیگر، به یاری تعالی روح و نفس بشری می‌کوشد. این صورت جمالی بدان علت که مظهر عینی ظهور حق می‌شود بالذات رو به سوی او دارد و جلوه‌گر یک صورت کمالی نیز می‌شود که اساس هنر مقدس است و وجه زیبای عبادت در آن تجلی می‌یابد (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۲۰). از طرف دیگر به سبب همگامی با غایت مساجد، ظهورش بر مخاطب مانع از سکون و رخوت می‌شود و از آنجا که جمالش با کمال هم‌راستا است و خود تجلی از حقیقت است، پس انسان را به سوی حق و کمال سوق می‌دهد. بدین‌منظور تعیین آن باید به گونه‌ای باشد که انسان را در بند جهان مادی نسازد و از حقیقت متعالی منحرف نکند. دکتر غلامرضا اعوانی در این رابطه می‌گوید «اصولاً سمبولیزم اساس خلقت و اساس وحی الهی است و هنر مقدس مبتنی بر علم سمبولیزم است، یعنی هر چیزی در هنر مقدس در واقع رمز یک حقیقت برتر است، رمزی است که انسان را به حقایق برتر هدایت می‌کند و به مثل اعلای می‌رساند و در نتیجه باعث نوعی شهود محض می‌شود» (همان، ۳۲۵).

عملکرد تزیینات کاشی در راستای القای مفاهیم دینی

کاشی‌کاری در ایران از مهم‌ترین مظاهر بروز مفاهیم معنوی و عرفانی در هنر به‌شمار می‌رود که در تزیینات مساجد و اماکن مذهبی رکن اصلی را ایفا می‌کند (سیف، ۱۳۶۲، ۱۵۳). این هنر در ایران از آجرهای لعاب‌دار ساده آبی‌رنگ در قرن ششم هجری قمری شروع شد و با تکامل به

خلق کاشی‌های زرین‌فام هفت‌رنگ و مینایی و سپس شکل‌گیری کاشی‌های معرق (که نقطه اوج آن را می‌توان در دوره تیموریان دید) و شیوه هفت‌رنگ (در دوره صفویه) منجر گردید. کاشی‌های هفت‌رنگ به علت سریع‌الاجرا بودن به سرعت رواج یافته و تا دوره قاجار برای تزیین مساجد نقش به‌سزایی ایفا کرده است؛ هرچند تجلی گسترده و پیروی از غایت اصیل و معنوی در اسلوب نقش‌بندی کاشی‌ها در دوره صفویه، نسبت به دوره‌های متأخرتر تا قاجار به‌وضوح مشخص است. آنچه که مشهود است همسویی معانی متعالی نقوش و طرح‌ها در این کاشی‌ها با اسلوب تبیین مفاهیم عرفانی و فلسفی اسلامی سبب می‌شود که به سبب اشتراک در غایت، مفاهیم والای این صورت‌های تزیینی را بتوان به‌واسطه تعاریف عرفانی و فلسفی در حوزه حدس و شناخت عقلی درک و تفسیر کرد. لذا در دوره‌هایی که خویشاوندی ریشه‌های تفکر این صورت‌های تزیینی با تعاریف معنوی و دینی به‌واسطه نفوذ هنر غرب از میان می‌رود، به‌سختی می‌توان همان تعابیر عرفانی و فلسفی را برای این نوع نقوش‌های تازه به ظهور رسیده به‌کار برد. بدین ترتیب غایت‌مندی مشترکی که از تزیینات و بناهای مذهبی در دوره‌های گذشته نظیر صفویه سراغ داریم در زمان قاجار از هم گسیخته می‌شود (هدایت، ۱۳۶۳، ۲۹۷). برای اثبات این مدعا می‌توان به عملکرد معنوی تزیینات کاشی در مسجد امام خمینی در اصفهان به‌عنوان یک مصداق معتبر و ارزشمند اشاره کرد.

تعابیر عرفانی از نقوش کاشی‌کاری دوره صفویه

اصولاً کاشی‌کاری در دوره صفویه و به‌خصوص در مساجد این دوره نه‌تنها کاربرد تزیینی دارد بلکه تجمع و تفرق نقوش زیبا و نرم در تضاد با حجم و بعد ایستا و خشن بنا، فضایی را تعیین می‌بخشد که با بستر و سازه هم‌داستان می‌شوند. این نقوش در عین وحدتی که در کثرت خود دارند با بنا نیز به وحدتی تعالی‌بخش دست می‌یابند.

پیوستگی حالات دوار و منحنی‌های پیچان نقوش می‌تواند وجهی نمادین در جهت نمایش تعالی ذات و حقیقت بشری داشته باشد که با غایت‌مندی عملکرد مکانی که در آنها قرار می‌گیرند، یعنی مساجد متناسب است. چپستی و چگونگی روند این اعمال که هم‌راستا با کمال درونی بشر صورت می‌گیرند، از منظر اندیشمندان اسلامی نظیر ملاصدرا از جهت بعد عقلی مفاهیم عرفانی و فلسفی این‌گونه تفسیر می‌شود: «حقیقت انسان حقیقتی است جمعی و تألیفی و مشتمل بر اموری است که دارای یک وحدت تألیفی است و مراتب متفاوتی از حیث تجرد و تجسم را دارد و از این نظر شبیه به وحدت تألیفیه این عالم است. همان‌طور که به‌نظر می‌رسد تمام طبقات مختلف این عالم (معقول و مثالی و محسوس) با ریسمانی به یکدیگر متصل شده‌اند و مانند زنجیری که حرکت قسمت اول آن باعث به حرکت در آمدن قسمت آخر آن نیز می‌شود و اجزا و طبقات آن پشت سر هم در حال حرکت در قوس نزولی و صعودی است؛ به همین صورت مراتب وجودی حقیقت انسانی، یا عالم صغیر نیز که همان نفس و عقل و طبع است، دائماً در تصاعد و تنازل هستند. به عبارت دیگر آثار نفس به بدن نزول می‌کند و یا به‌عکس آثاری از بدن به نفس صعود می‌کند و هر یک از دیگری متأثر می‌گردد» (هاشمی، ۱۳۸۶، ۸۳۸). از این منظر، شاید بتوان به ارتباط غیر قابل انکار این مفاهیم عرفانی با چگونگی نمود صورت‌های تزیینی نمادین در پیوند با این اعمال مذهبی عینی کاملاً محسوس و ملموس رسید. به‌گونه‌ای که این سلسله به هم پیوسته اسلیمی‌ها [۳] در تداخل با ختایی‌های پیچان می‌تواند هم خود وجهی تمثیلی برای تبیین این مفهوم باشد؛ همچنان‌که در هنگام دیدار مخاطب در دل

وی بنشینند و آن را متأثر کند. در این روند حلقه‌های حلزونی یا مارپیچی شکل اسلیمی‌ها به‌واسطه سر اسلیمی‌ها، زنجیره به هم پیوسته‌ای را به نمایش می‌گذارند که در عین حرکت مجزایی که هر کدام به درون دارند و به یک مرکز ختم می‌شوند، در اتصال مداوم با یکدیگر به وحدت می‌رسند و یک حرکت کلی و گسترده‌ای را نیز به نمایش می‌گذارند. این نوع آرایش نقوش خود می‌تواند تمثیلی از اعمال نماز جماعت در مسجد نیز باشد. هدف اولیه مسجد حفظ وحدت میان مسلمانان است که به‌صورت صف جماعت نمازگزاران متجلی می‌شود. نمازگزاران همزمان با سیر متعالی خویش و حرکت از درون به سوی واحد مطلق، وحدتی را نیز از برون به نمایش می‌گذارند که خود جلوه ذات احدیت است. این روند متعالی به‌صورت جمالی در تزیینات مساجد تکوین می‌یابد که علاوه بر زیبایی صوری، در راستا با غایت اصلی بنا، جنبه تکمیلی می‌یابد. شیوه خاص رنگ‌آمیزی این نقوش نیز در تبیین این وحدت می‌کوشد. رنگ طرح‌ها و نقوش و حتی سطوح در عین تنوع حساب شده است و به‌وضوح از یکدیگر تمییز داده می‌شود. لیکن در یک فضای کلی تنها بیانگر یک رنگ می‌شود.

این همگنی فضای تزیینی حاصل وحدت در کثرت نقش و رنگ، به ایجاد بافتی چشم‌نواز و رمزگون فیروزه‌ای‌رنگ منجر می‌شود که به‌واسطه عدم هرگونه زمینه صوری برای انحراف، ذهن بیننده را به تعمق و سیر در مفاهیم اصیل آن جهان مثالی می‌کشاند. فضایی متشکل از گل‌های تجریدی نقش‌پردازی شده مانند گل سرخ، میخک، نیلوفر آبی، و شاخه انگوری و شاخ و برگ‌های درهم پیچیده دیگر با شیوه‌های اسلیمی، مارپیچی، حلزونی و دسته‌ای همراه با رنگ‌های روشن سفید، فیروزه‌ای، سبز، زرد، و حتی قهوه‌ای-سرخ در زمینه‌های تیره آبی، لاجوردی، یا سیاه، وحدتی رنگی می‌آفرینند که اجتماعشان به بازنمایی رنگ ملکوتی سبز-فیروزه‌ای می‌انجامد (استیرلن، ۱۳۷۷، ۱۰۷). این نقش‌ها و رنگ‌ها در هماهنگی با یکدیگر در عین وحدتی که در کثرت خود دارند با بنا نیز به وحدتی تعالی‌بخش دست می‌یابند، به‌گونه‌ای که معانی خویش را با مفهوم دینی سازه‌ای که به آن تعلق دارند، پیوند می‌زنند. بنا به گفته هانری استیرلن «تزیین کاشی فقط بخش الحاقی که هنرمند روی سازه‌ای موجود «می‌چسباند» نیست. بلکه سنتز و برآیند همه هنرهاست و تنها یگانگی و اتحادی دقیق توانسته است بین شیوه‌های مختلف بیان تجسمی، به خلق این دستاورد همگن توفیق یابد... این پوشش «پوشاکی» نیست که بتوان بدون بروز تغییرات مهم در معنای اثر آن را حذف کرد» (همان، ۶۷-۶۹). بدین ترتیب این تزیینات در القای مفاهیم بنیادین این نوع بناها کمک شایانی کرده و بر اصالت معنوی آن‌ها می‌افزاید. هانری کربن در مقدمه کتاب اصفهان، تصویر بهشت این تجمع و آرایش بنا را به فضایی نه این‌جهانی تفسیر می‌کند که همان اقلیم هشتم است. اقلیمی که به گفته سهروردی ناکجاآباد نامیده می‌شود و «آن پنجره‌های بلند کاشی‌کاری شده، اگر به‌مثابه آینه نگریسته شوند، رو به این ناکجاآباد گشوده می‌شوند» (همان، ۹). در این بستر عناصر ساده و تجریدی، در تکراری تسلسل‌وار در جوار هم فضایی یکپارچه و یکدست را شکل می‌دهند که در الحاق و التقاط با فرم بنا زیادتی ایجاد نمی‌کنند. تناسب اندازه‌ها و ابعاد نقوش در تعامل فضاهای مثبت و منفی، ضرب‌آهنگی متناوب در فضا ایجاد می‌کند. این تزیینات باید به‌گونه‌ای صورت پذیرند که با مفهوم بنا هم‌راستا بوده و ذهن مخاطب را از هدف اصلی دور و معطوف به جهانی کهنتر نکنند. ذهنی که عادت به درک امور جهان مادی دارد باید پرورش یابد و این در صورتی امکان‌پذیر است که منظرش از مشابهن با عناصر طبیعت‌گرایانه اطرافش و تمرکز بر روی یک تصویر خاص به‌دور باشد.

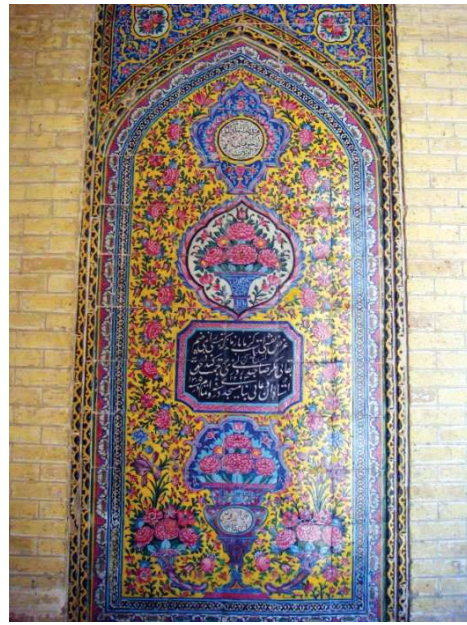
تحول مفاهیم تزیینات کاشی‌کاری در مساجد دوره قاجار

آنچه مسلم است اینکه تنها معرفت به پیوند درست میان دال و مدلول ارتباط صورت با مفاهیم متعالی را آشکار می‌کند. این ظهور پیوند فقط در شرایطی امکان‌پذیر است که صورت هنر ماهیتی خلاف ماهیت مبانی دینی در تفسیر نگرش‌های عرفانی و فلسفی نداشته باشد. در این مقوله مسجد امام در اصفهان به‌عنوان مصداقی ذکر شد که با توجه به شرایط و روند فرهنگی، دینی زمان خود نمود یافت و کمال آن را می‌توانیم در دوره صفویه مشاهده کنیم یعنی زمانی که پیروی از اصول مذهبی و ترویج تعالیم فلسفی اسلامی در اصفهان به گستردگی رسید.

با گذر زمان و نفوذ فرهنگ و سلیقه غربی در دوره‌های زند و قاجار، روال معمول التقاط‌گرایی فرهنگی بار دیگر خود را نمایان می‌سازد. این پیوند مابین فرهنگ‌ها ناگزیر صورتی دیگر می‌آفریند که اندکی با آنچه که از سلیق زیبایی‌شناسانه سنتی پیشین به یاد داریم، متفاوت است. مصداق آن را می‌توان در رواج گل‌های صورتی و قرمز رنگ لندنی در سنت کاشی‌کاری یافت. اگر پیش از این شاهد رویش و گسترش شاخ و برگ‌های اسلیمی مزین به شکوفه‌های ساده و گل‌های تجریدی نقش‌پردازی شده از طرح‌های گلدانی بودیم، حال در دوره متأخرتر این گلدانی‌ها از خود گل‌هایی را به بار آورده‌اند که برگرفته از فرهنگ و سلیقه سنتی ایرانی نیستند.



تصویر ۲. اصفهان، مسجد امام خمینی، دوره صفویه، منبع: نگارندگان



تصویر ۱. شیراز، مسجد نصیرالملک، دوره قاجار، منبع: نگارندگان

روشن است که در کاشی‌کاری قاجار شیوه جدیدی به‌عنوان رنگ‌آمیزی فرنگی به‌کار گرفته است که منشأ آن را می‌توان در دوره زندیه جست. «رنگ‌های زرد و قرمز و نارنجی، تندی بیشتری به کاشی‌های دوره قاجاری داده است» (شریف‌زاده، ۱۳۸۱، ۱۴۷). در این راستا نه تنها نوع رنگ‌بندی، بلکه شیوه رنگ‌گذاری، طرح‌ها و نقوش را به یک نوع بیان طبیعت‌گرایانه می‌رساند که در این حالت از ماهیت تجریدی خود خارج می‌شوند. در این شیوه تزیینی، اشکال از پس‌زمینه جدا می‌شوند و در رقابت با شدت و انرژی رنگی با پس‌زمینه قرار می‌گیرند. به‌طوری که اشکال و فضای خالی پس‌زمینه

هر یک به صورت جداگانه خود را با قدرت می‌نمایانند. این عمل آنها را از حالت وحدت‌بخش جدا می‌کند، وحدتی که پیش از این مصداق آن را در کاشی‌کاری‌های مسجد امام جسته بودیم. همان‌طور که در تصویر بالا مشاهده می‌شود نوع رنگ‌گذاری و رنگ‌بندی در کاشی‌کاری‌های مسجد امام، فضایی همگن می‌آفریند که به تبعیت از آن، نقوش را نیز از پس‌زمینه جدا ناپذیر می‌سازد.

با این معرفت آیا می‌توان برای دالی که خود مؤید وحدت نباشد مفهومی از وحدت تبیین کرد؟ از طرفی عدم بی‌پیرایگی و سادگی در نقوش، مخاطب را در بند همان مظاهری می‌نماید که باید نقشی نمادین، برای غایتی والاتر داشته باشد. این نقوش، با توجه به کاربردشان، باید در عین زیبایی، ذهن را در بند اعراض نازل‌تر نگاه ندارد و آنچه عرضه می‌دارد انسان را به مفهوم والای زیبایی برساند، زیرا پروردگار منشأ همه زیبایی‌هاست. در این بین، ضرورت ایجاب می‌کند که هنرمند با مجرد ساختن چیزها جوهره ماهیتشان را آشکار سازد؛ لذا ناگزیر کوشش می‌کند از معلوم ساختن طبیعت ملموس و آسان چیزها برای مخاطب اجتناب کند، زیرا هر آنچه که راحت و معروف در معرض دید قرار بگیرد به واسطه درک آسانش، ذهن را از جستجوی عمیق‌تر دور می‌سازد.

در دوره قاجار دیگر نمی‌توانیم این نوع عملکرد را برای تزیینات کاشی مساجد تعریف کنیم، زیرا ماهیت تزیینات بنا با توجه به دگرگونی شرایط فرهنگی تغییر می‌نماید؛ هرچند این امر در شهرهای مختلف شدت و ضعف دارد. جهت چند مصداق در مساجد نصیرالملک در شیراز، مسجد سید در اصفهان و مسجد و مدرسه عالی شهید مطهری در تهران تفاوت‌هایی دیده می‌شود که لازم می‌آید همراه با چگونگی و میزان تحول‌شان از سنت پیشین به اجمال تفسیر شوند.

مقایسه نقوش کاشی‌کاری



تصویر ۴. اصفهان، مسجد امام خمینی (ره)، اصفهان، منبع: نگارندگان



تصویر ۳. شیراز، مسجد نصیرالملک، دوره قاجار، منبع: نگارندگان

با نگاهی به مسجد نصیرالملک و تأثیراتی که از دوره زندیه به وضوح و شدت کسب کرده است، در واقع شاهد تجلی دوباره تزیینات مساجدی همچون مسجد وکیل در نمای مسجد نصیرالملک هستیم. در این مسجد (تصویر ۱) کمتر می‌توان رد پای از هویت والای تزیینی مسجد امام (تصویر ۴) یافت. در این قاب کاشی‌ها دیگر خبری از خطوط و طرح‌های سبک و روان نیست.



تصویر ۴. اصفهان، مسجد امام خمینی (ره)، ایوان شمالی اصفهان، منبع: نگارندگان

نمایش حرکت اسلیمی‌ها را جز در سرطاق‌ها و سرطاق نماها نمی‌توان به‌صورت آشکار مشاهده کرد هرچند که با وجود نقش گل‌های حجیم‌شده، چیزی به‌عنوان رقص موزون ختایی‌ها و اسلیمی‌ها نمی‌توان جست. گل و برگ‌ها به‌گونه‌ای فضای خالی را انباشته کرده‌اند که دیگر چندان مجالی برای حرکت نمی‌ماند. استفاده از رنگ‌های پرانرژی و گرم در شیوه سایه‌روشن گونه‌ای که آشکار می‌سازند، موجب سنگینی اشکال شده و بیشتر به سکون طرح و ایستایی‌اش می‌انجامد تا به حرکت آن.

همانطور که ذکر شد حرکت نقوش خود وجهی نمادین را برای نمایش سیر کمالی انسان ایفا می‌کند. اما در این نوع تزیینات جلوه‌ صوری طرح‌ها تا به آن اندازه است که نگرش و ذهن مخاطب را در خود نگاه می‌دارد و مانع از رهایی‌اش می‌گردد، به‌طوری

که زیبایی این نقش‌ها باید تا به اندازه‌ای باشد که دریچه‌ای به جهانی مثالی ایجاد نماید و راهنمای تعیین زیبایی برتر بر اذهان گردد. در مسجد نصیرالملک شاهد قاب‌کاشی‌هایی هستیم که گل‌ها و گیاهان نقش‌بسته در آن - متأثر از کاشی‌کاری‌های رایج در دوره زند- فضایی را ایجاد می‌کنند که با شناخت‌های حسی ما از طبیعت قرابت بیشتری دارد تا با فضای تجریدی شده حاصل از انتزاع ذهن. در این حالت گرایش هنرمند به عمق‌نمایی را می‌یابیم که همان ایجاد پلان در بیان غربی است. شکل‌گیری مناظر طبیعت‌گرایانه در قاب‌های کاشی بدین روش اجتناب‌ناپذیر است هرچند که طرح‌ها همچنان به‌صورت‌های تزیینی گرایش داشته باشد. تأثیرپذیری این تزیینات با ایجاد حجم و بعد به نقش‌های گیاهی، طرح‌های تزیینی را از غایت اصلی خود منحرف می‌کند، لیکن این تحول در زمان دوره قاجار شدت می‌یابد؛ به‌گونه‌ای که در آثار دوره زندیه - نسبت به دوره قاجار- شاهد قرابت بیشتری به هدف متعالی هنر کاشی‌کاری در مساجد هستیم.



تصویر ۷. شیراز، مسجد نصیرالملک، دوره قاجار، منبع: نگارندگان



تصویر ۶. شیراز، مسجد نصیرالملک، ایوان جنوبی، دوره قاجار، منبع: نگارندگان

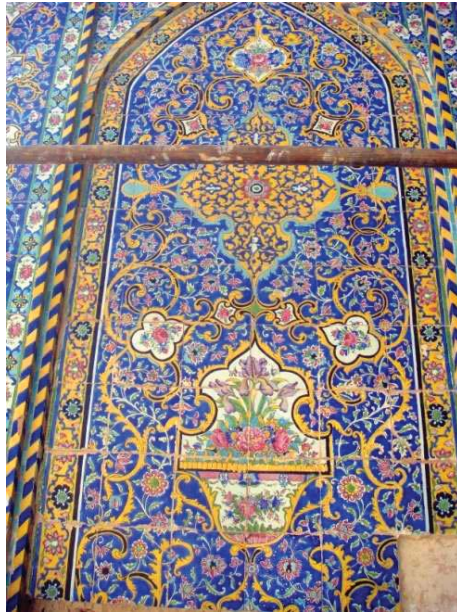


تصویر ۸. شیراز، مسجد نصیرالملک، ایوان جنوبی، دوره قاجار، منبع: نگارندگان

در مسجد نصیرالملک فضای غالب رنگی - در بطن خود- تقابل دو عالم را آشکار می‌سازد. در این میان همگنی و هم‌نوایی رنگ‌ها که بازگوکننده عالم معناست از میان می‌رود. در این حالت شاهد ظهور دو عالم ناسوتی و لاهوتی در فضای کلی مسجد هستیم که در سیر رنگی از ارغوانی به سوی آبی لاجوردی متجلی می‌شود (تصویر ۶). این نوع تجلی از مفهوم مطلق معنوی مساجد می‌کاهد و با نمایش قالب مادی و ناسوتی، آن را در نسبت با عالم لاهوت به حرکت وا می‌دارد که با این تفسیر از لحاظ بینش عرفانی و فلسفی ارزشمند است، لیکن حرکتی را باز می‌تاباند. در نتیجه به جای آنکه در نفس و ذهن مخاطب نمایانده شود تا بازگوکننده و در عین حال قوام‌دهنده نگرش متعالی در انسان شود، به عین و ملموس روبه‌روی دیدگان وی قرار می‌گیرد و تا اندازه‌ای مانع از تکاپوی درونی ذهن می‌شود. البته این مسئله می‌تواند متأثر از بینش مادی‌گرای غربی از مفاهیم هنر مقدس باشد. همان‌طور که قبلاً ذکر شد این نگرش با القای وزن و حجم به نقش‌هایی که سابقاً تجریدی، سبک و روان بودند، آشکارتر می‌شود. این سنگینی از پویایی و حرکت نقوش به وضوح می‌کاهد و با نمایش عناصر ایستایی نظیر ستون‌ها و گلدان‌های حجیم، بر رکود و سکون آن می‌افزاید. در این حالت کمتر می‌توان به وجه نمادین نقشها دست یافت، زیرا ظهور ارکان اصلی پیوند طرح‌ها با مفاهیم متعالی- همچون صورت‌های تجریدی و خطوط دوار و منحنی - کمرنگ و محو می‌شود. بهره‌گیری فراوان از کادرهای متوالی و پی‌درپی و ایجاد سطوح کوچک، نقوش را در قاب کاشی‌ها از هم تفکیک و مجزا می‌کند. این عمل که با رنگ‌های پر جلوه اما نه‌چندان هم‌آوا تشدید می‌شود، پیوند و وحدت بین نقوش را از میان برده و بر ایستایی و سکون آن می‌افزاید، گویی سنگینی و وزن بنا در نقوش تزئینی آن بازتابیده می‌شود. بر خلاف مسجد امام‌خمينی(ره) که شیوه استفاده از نقوش از سنگینی بنا - که یادآور ماهیت مادی آن است - می‌کاهد.

این عمل در مسجد نصیرالملک معکوس می‌شود به‌گونه‌ای که در نهایت شاهد بنایی هستیم که وجود ناسوتی آن را هم‌تراز با معانی لاهوتی‌اش می‌یابیم. اما بررسی مسجد سید در اصفهان به سبب قرابتش با اماکن شاخص دوره صفویه از جمله مسجد امام‌خمينی، وضعیت این تحول را در دوره قاجار به‌گونه‌ای دیگر نشان می‌دهد. آنچه در تزئینات این بنا جالب توجه است استفاده از نقوش تجریدی دوره صفویه، در جوار گل‌ها و گیاهان حجم‌پردازی شده فرنگی در دوره قاجار است. گویی علاوه بر تأثیرپذیری از عناصر وارداتی، سعی بر این بوده است که همچنان سبک و سیاق سنت

پیشین پابرجا باشد. در این قاب‌کاشی‌ها هویت «سرترنجی‌ها» دگرگون می‌شود. سرترنج‌ها که سابق بر این در بطن خود نقوشی تجریدی و هماهنگ با نقش‌های گل و گیاه فضای اطراف خود بودند، اکنون حاوی ترکیبی از گلها و گیاهان طبیعت‌پردازی شده هستند. این حالت در فضای کلی کادر نوعی ناهمگونی ایجاد می‌کند که البته نه از لحاظ بصری، بلکه از منظر معنا و مفهوم، عملکرد متعالی آن را نسبت به وجه آنچه که سابقاً ذکر شد کمرنگ می‌کند. چرا که آرایش یکپارچه و همگون، سبب عدم تمرکز و توجه دید می‌شود و این خود سرآغاز نگرشی عمیق‌تر به دنیای مفاهیم می‌گردد. اما حضور کادرهای نامتجانس، هرچند زیبا، تنها دیده جهان‌بین را تحت تأثیر قرار می‌دهد و به‌صورتی است که چشم را بر روی خود متمرکز و ثابت نگاه می‌دارد. با وجود این، استفاده از خطوط دوار و منحنی اسلیمی‌ها و ختایی‌ها، عملکرد درون‌گرای نقوش را همچنان حفظ می‌کند. از طرفی بهره‌گیری از رنگ‌های متناسب گرم و سرد با حاکمیت رنگ سرد، رنگ‌بندی‌های دوره صفویه را یادآوری می‌کند. لذا فضای کلی بنا همان معنا و مفهوم عمیق را در خود دارد.



تصویر ۱۰. اصفهان، مسجد سید، نمای بیرونی ایوان، شمالی، دوره قاجار، منبع: نگارندگان



تصویر ۹. اصفهان، مسجد سید، نمای بیرونی ایوان، شمالی، دوره قاجار، منبع: نگارندگان

این وفاداری به سنت‌های پیشین در مسجد و مدرسه عالی شهید مطهری - مسجد سپهسالار - به کمترین میزان خود می‌رسد. در قاب‌کاشی‌هایی که نموداری از سنت قاجار در تهران هستند، گل‌ها و گیاهان فرنگی از کادرهای کوچک خود خارج شده و همراه با عناصر وارداتی دیگر نظیر ستون‌ها، کل فضا را با ابعادی بزرگ‌تر از سابق می‌پوشانند. در این حالت اهمیت کمتری به فضای خالی پس‌زمینه داده شده و بهره‌گیری از کادربندی‌های مجزا تا حد امکان از میان رفته است. در این قاب‌ها هرچند اثر چندانی از خطوط مارپیچی - که به گفته پاپادوپولو نمایانگر رهایی است که به‌صورت خوشه انگور، جاودانگی و ابدیت را به تصویر می‌کشد - نمی‌بینیم، اما تصویر طبیعت‌گرایانه خوشه انگور در این قاب‌ها می‌تواند وجهی نمادین را در این مورد ایفا کند. اما این وجه نمادین دیگر خطوط مارپیچی را که تعالی رو به‌سوی پروردگار است، در خود ندارد. در این شیوه از تزئین، شاهد تداوم



تصویر ۱۱. تهران، مدرسه مطهری، فضای داخلی ورودی آقایان، دوره قاجار، منبع: نگارندگان

در حرکتی محسوس نیستیم و نقوش پیوستگی خود را در پیروی از حرکات معنادار و تمثیلی از دست داده‌اند. اما مشاهده محورهای ایستا و عمودی همراستا با قاب‌های عمودی، خود می‌تواند نشان‌دهنده عروج به سمت بالا باشد. با این حال آن، خارج از ماهیتی درونی و ژرفگون، مفهومی عینی و محسوس می‌یابد.

در این فضا، حداقل استفاده از فضای منفی و ادغام و التقاط نقوش در یکدیگر، وحدتی نامتعارف را در قیاس با فضاهای وحدت‌بخش دوره صفویه به وجود آورده است، اما با این حال مانع از تمرکز چشم بر خود می‌شود. هرچند نمی‌توان چندان مطمئن بود که هدف از تبیین این نوع وحدت، همان غایت پیشین یعنی تعیین تمثیلی از وحدت وجودی باشد که راه را به سوی احدیت می‌گشاید.

نتیجه‌گیری

هنر کاشی‌کاری - به‌ویژه در مساجد - ارزشمندترین نمود هنر مقدس است که ریشه در عرفان اسلامی دارد. نقوش تجریدی که تا حد امکان از حالت طبیعی خود خارج شده‌اند و به جلوه‌ای از جوهر ماهیت خود رسیده‌اند، بعدی سمبلیک از عالم مثالی را آشکار می‌سازند که همسو با حرکات دوار خطوط مارپیچی و حلزونی‌شکل، حرکتی معنادار را به‌صورت نمایش سیر از مراتب مختلف تا رسیدن به واحد مطلق به شیوه‌ای زیباگون از ماهیت خویش متجلی می‌کنند که با سیر و سلوک عرفانی انسان از درون به سوی حقیقت مطلق منطبق و قابل تفسیر می‌شود. این تزیینات هماهنگ با وجوه عرفانی، کاربردی دیگر نیز می‌یابد و علاوه بر اینکه به‌عنوان پوششی زیبا برای بنای مساجد به‌کار می‌روند مانع از بروز تجسم سنگینی و ماهیت مادی مساجد می‌گردند؛ به‌گونه‌ای که نوعی روانی و سیالی را در سازه ایجاد می‌کنند. این سیالی و روانی خود را در ذهن مخاطب نیز نمایان می‌سازد.

شکوفایی این تزیینات به‌صورت گسترده و انبوه در دوره صفویه به ظهور می‌رسد که به‌سبب بهره‌گیری فراوان از شیوه کاشی‌کاری هفت‌رنگ در بناها، به‌خصوص مساجد را به‌صورت گسترده پوشش می‌دهد. مصداق بارز آن مسجد امام خمینی در اصفهان است که خود تاریخچه‌ای از سده‌های پیشین را نیز در خود دارد. لیکن ماهیت این صورت‌های تزیینی با ورود به دوره‌های زند و سپس قاجار به‌سبب ورود و استفاده از عناصر فرهنگی غربی با تأثر از اندیشه بیگانه، تغییر می‌کند، از حالت تجریدی خارج شده عمق و بعد می‌یابد. آنچه در این دوران نمود می‌یابد، آمیزه‌ای از عناصر هنری و اندیشه غربی است که به هنر ایرانی تزریق می‌شود و باعث دگرگونی پیوندهای ماقبلش می‌شود. برای نمونه شیوه‌ای از رنگ‌آمیزی فرنگی است که بر رنگ‌های گرم‌تر تأکید بیشتری دارد و از دوره زندیه آغاز شده و در قاجار تداوم می‌یابد. این نوع رنگ‌گذاری‌ها در بعضی موارد در

رنگ‌آمیزی نقوش مربوط به دوره صفویه به کار می‌رود به این نقوش بعد و عمق می‌دهد و آن را از حالت مجرد خویش خارج می‌کند. حرکات منحنی و سیال که در دوره زندیه همچنان اهمیت خود را حفظ می‌کنند در دوره قاجار افول می‌یابند، به طوری که این بی‌توجهی به حرکات منحنی و مفاهیم آن در بعضی شهرها نظیر تهران - که مصداق آن در مدرسه مطهری آمده است - خود را بیشتر آشکار می‌سازد. اما در شهرهایی نظیر اصفهان که مساجد دوره قاجار آن، نظیر مسجد سید که همچنان از شیوه صفویه متأثر است، بسیار کمتر دچار تحول شده‌اند به طوری که با چشم‌پوشی از وجود بعضی مناظر طبیعت‌گرایانه و نقوش حجم‌دار، حاکمیت رنگ‌های سرد و توجه به خطوط منحنی و دوار در نقش‌ها تا حدی اصالت متعالی خویش را حفظ کرده است. این مسئله در تفسیر مسجد نصیرالملک واقع در شیراز با بروز حاکمیت رنگ‌های گرم‌تر در مسجد و القای بعد مادی و سنگین‌تر بر آن، از اعتبار کمتری برخوردار است. ولیکن با رعایت تناسب بین نقوش و ایجاد فضای متناسب بین نقش‌ها در نمایان ساختن حرکات دوار و منحنی ناموفق نبوده است، هرچند که اهمیت حضور آن به میزان مسجد سید نیست. اما همان‌طور که ذکر شد، این حالت به علت عدم رعایت نسبت مناسب بین فضای میان سطوح در مدرسه مطهری بسیار کمرنگ می‌شود.

با وجود تمامی توضیحاتی که در بالا ذکر شد شاید لازم است این نکته را نیز ذکر کنیم که با وجود اینکه به سبب تحول و دگرگونی حاصل از تأثرات غربی، تجلی پیوندهای عناصر شاخص و نمادین هنری با مفاهیم عرفانی از میان می‌رود، اما همچنان می‌کوشد با ایجاد ارتباط و تناسب خاص و نامتعارف نسبت به پیوندهای مکانی متعارف این جهانی، فضایی را به ظهور برساند که هرچند ماهیت مادی دارد اما سمبلی از عالم مثالی است. با این حال نمی‌توانیم بگوییم همچنان می‌تواند همچون گذشته همان اثر پویا و سیال را در ذهن مخاطب ایجاد کند. زیرا این مسئله انکارناپذیر است که ریشه‌هایش را در معرفتی مادی قرار داده و اصالت تزیینات دوره‌های پیش را از دست داده است.

تشکر و قدردانی

بدین وسیله از جناب آقای مهندس غلامرضا تائبی که توضیحات ارزنده ایشان به درک نگارنده در حوزه هنر کاشی‌کاری کمک فراوانی نمود، تشکر و قدردانی می‌شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. هنر مقدس: هنری است که در آن حضور و قرب حق باشد و دیدن آن، انسان را به یاد خدا بیاندازد. پس هنر مقدس هنری است که خدا را فرض می‌کند و چیزی که خدا را فرض نکند و خدا و حضور الهی در آن نباشد، هنر مقدس نیست (اعوانی، ۱۳۷۵، ۳۱۹). پس هنری است گسترده و پویا که یک وجه آن رو به حقیقت لایتنهایی در حرکت است و وجهی دیگر از آن ریشه در صورت‌های فطری انسان دارد. ماهیت هنر به واسطه وجود این صورت‌های فطری است که هستی می‌یابد، صورتی که خود از فیض خلود واجب‌الوجود هر لحظه و هر آن، تغذیه می‌شود و ریسمان ارتباطی با ذات حق تعالی است و این همان است که انسان را همیشه به سوی یک حقیقت برتر و کمال مطلق رهنمون می‌سازد. این رهنمونی که به واسطه ابزار و وسایل مختلف جهت می‌یابد یکی از آلات راهنمایی طریق خویش را در هنر جستجو می‌کند. گرایش به مسیری که فطری است، پس هنر مقدس که هنری است در جهت اعتلای هرچه بیشتر و حرکت انسان به سوی کمال حقیقی، جنبه‌ای کاربردی می‌یابد زیرا منشأ آن ریشه در صورتی دارد که به صورت فطری برای راهنمایی بشر به سوی رستگاری به وسیله پروردگار نهاده شده است و ابزاری است که با استفاده از میل انسان به زیبایی، او را به سوی زیبایی حقیقی متوجه می‌سازد و سبب می‌شود که از مجاز دوری گزیند. هر آنچه غیر از حقیقت مطلق است در نسبت با آن مجاز شمرده می‌شود، زیرا دو حقیقت از دو جنس مختلف نمی‌تواند باشد هرچند که یکی مخلوق دیگری باشد. اما در مرتبه نازل‌تر، نمی‌توانیم آن را حقیقت بشماریم چنانکه اندیشمندان اسلامی معتقدند انسان که اشرف مخلوقات است مثلی از

خداوند است نه مثل او (نک به: امینیان، ۱۳۷۶، ۵). بدین علت هنر مقدس نباید در قالب‌های مادی و به صورت آنچه که در پیرامون انسان قابل رؤیت است متجلی شود، زیرا چگونه ممکن است چیزی که از جنسی مادی و نازل است علتی برای یک حرکت روحانی و معنوی شود. اگر هنر مقدس رهیافتی جمال‌شناختی در اعتلای مفاهیم دینی باشد، نباید ذهن انسان را به صورت دور به سوی جهان مادی بازگرداند و لازمهٔ جلوگیری از این مسئله دوری از قالب‌های مادی است که ذهن انسان در نازل‌ترین نوع شناختی خویش همواره با آن مواجه است.

۲. انسان «از آنجا که عبارت است از ویژگی‌های آفرینشی و تکوینی وجود انسان که با حیات عقلانی او هماهنگ است، بدین جهت ملاک تعالی و تکامل انسان به‌شمار می‌رود و با معیارهای حیات طبیعی و غریزی انسان قابل توجیه نیست. از این رو فطریات از نوعی قداست برخوردارند و جنبه ارزشی دارند. بر اساس تمایلات فطری، انسان حقایق متعالی را دوست داشته و به آنها گرایش دارد و احساس یا میل به زیبایی‌دوستی، حقیقت‌جویی، خیرخواهی و یا میل قدسی برجسته‌ترین تمایلات عالی انسانی به‌شمار می‌روند» (هاشمی، ۱۳۸۶، ۸۳۷).

۳. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به: زمانی، ۱۳۵۲، ۱۷-۳۴.

فهرست منابع

- استیرلن، هانری (۱۳۷۷) / *صفهان، تصویر بهشت*، ترجمه جمشید ارجمند، چاپ اول، تهران: نشر و پژوهش فرزاد روز.
- اعوانی، غلامرضا (۱۳۷۵) *حکمت و هنر معنوی (مجموعه مقالات)*، چاپ اول، تهران: انتشارات گروس.
- امینیان، محمدعلی (۱۳۷۶) *مبانی فلسفه اسلامی*، چاپ اول، انتشارات دانشگاه گیلان.
- البهنسی، عفیف (۱۳۸۷) *هنر اسلامی*، ترجمه محمود پورآقاسی، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
- بی‌نا (۱۳۸۳) «هنر دینی از زبان صاحب‌نظران، پرسش‌هایی دربارهٔ هنر دینی از صاحب‌نظران فرهنگی هنری»، *مجله بیناب*، شماره ۷، ۹-۹۸.
- ربیعی، هادی (۱۳۸۸) *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی*، چاپ اول، تهران: ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- زمانی، عباس (۱۳۵۲) «طرح اربسک و اسلیمی در آثار تاریخی اسلامی ایران»، *هنر و مردم*، شماره ۱۲۶، ۱۷-۳۴.
- سیف، هادی (۱۳۶۲) «محراب، جلوه‌گاه اصیل هنر تزیینی اسلامی»، *هنر*، شماره ۳، ۱۵۲-۱۶۳.
- شریف‌زاده، عبدالمجید (۱۳۸۱) *دیوارنگاری در ایران: زند و قاجاریه در شیراز*، چاپ اول، تهران: انتشارات مؤسسه صندوق تعاون.
- نقی‌زاده، محمد (۱۳۸۲) «ویژگی‌ها و مبانی زیبایی در هنر اسلامی ایران»، *نامه فرهنگستان علوم*، شماره ۲۰، ۳۳-۶۸.
- هاشمی، خدیجه (۱۳۸۶) «اقتضائات نفس و رویکرد زیارت»، *مجموعه مقالات هم‌اندیشی زیارت*، جلد دوم، تهران: معاونت آموزشی و پژوهشی بعثه مقام معظم رهبری.
- هدایت، هادی (۱۳۶۳) «هنر کاشی‌کاری تبلوری از ذوق و ارادت و عشق»، *هنر*، شماره ۶، ۲۷۸-۲۹۷.