گروه ارتباط تصویری

کاربرد هندسه‌ی هنر اسلامی در گرافیک معاصر

پروژه عملی: طراحی سایت برای یک مجموعه‌ی فرهنگی، هنری و تبلیغاتی

پایان‌نامه برای دریافت درجه‌ی کارشناسی‌ارشد رشته‌ی ارتباط تصویری

استاد راهنما:
دکترکامران افشار مهاجر

دانشجو:
مرضیه رضایی

۱۳۹۱

کلیه حقوق مادی مترتب بر نتایج مطالعات، ابتکارات و نو آوری های
ناشی ار تحقیق موضوع این پایان نامه
متعلق به موسسه آموزش عالی نبی اکرم (ص) تبریز است.

به رنگ‌ها، که اندیشگان طبیعتند ...

چکیده:

این پژوهش که به روش توصیفی تحلیلی و شیوه جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه ای صورت پذیرفته، به بررسی کاربرد هندسه‌ی هنر اسلامی در گرافیک معاصر پرداخته و امکانات موجود در هندسه‌ی قدسی را تا حد ممکن شناسایی و ردّ پای آن را در هنر معاصر به ویژه گرافیک، جست‌وجو می کند. آنچه مورد توجه واقع گردیده، نحوه‌ی شکل گیری هنر اسلامی، به ویژه در معماری و خوشنویسی است که از شاخص‌ترین هنرهای موجود در قلمرو اسلامی به‌حساب می‌آیند. تقدس ویژه روح و اصالت ذهن درون گرا در هنر اسلامی باعث گردیده که هنرمند مسلمان در آفرینش‌های هنری اش، با فاصله گرفتن از عناصر سه بعدی جهان واقع، به واسطه‌ی رمز پردازی در سطح دو بعدی به حقیقت ناب و ازلی جهان فرا دست نزدیک گردد. هنر هندسی اسلامی بر مبنای نقوش کیفی و بر پایه ریاضیات و قوانین تکرار تشکیل شده، و اینها لازمه‌ی کار هنرمند بوده تا بتواند با بیانی موجز به آفرینش هنری خویش بپردازد. وی با کنار هم چیدن اشکال هندسی به عنصری به‌نام گره دست یافته، که در واقع گره‌گشای رموز هستی است و بدین طریق روح خویش را صیقل داده و برای دریافت حقیقت آماده می‌سازد.

اگر سمت و سوی توجه از هنر اسلامی به هنر مدرن منعطف گردد، آنچه که می‌تواند وجه اشتراکی باشد بین این دو مقوله، مفهوم هندسه است؛ البته در هنر مدرن، هندسه بدان معنای الهی که انسان سنتی آن را راه‌گشای خود برای نیل به هدفی آسمانی می‌پندارد، مد نظر نمی‌باشد، بلکه دست‌یابی به سادگی و خلاصه‌نگاری بیشتر از هرچیز مورد توجه است؛ چرا که در جهانِ مدرنِ شتابزده، هندسه و بیان موجزش تنها حامیان اختصار کلامند.

با شروع انقلاب صنعتی و احساس نیاز به معرفی کالاها، صنعتی جدید به‌نام تبلیغات پا به عرصه‌ی وجود نهاد، اروپائیان در آن زمان در پی نگاره‌های مناسب برای تولید انبوه بودند و بدین منظور نقوش انتزاعی اسلامی را مناسب یافتند. بدین ترتیب آثار مهم و متفاوتی در معرفی و شناساندن هنر و معماری اسلامی به غربیان، به رشته‌ی تحریر درآمد. قرن نوزدهم میلادی آغازگر نگاه متفاوت انسان نسبت به خویش و محیط پیرامونش است، انسانی که با کسب تجارب گوناگون در طی قرون متمادی به نقطه‌ای رسیده که نگاه جست‌وجوگرانه‌اش در پی سادگی و اختصار است. این نگاه جوینده از غرب آغاز می‌شود و مراد خویش را در مشرق زمین می‌یابد.

به این ترتیب هنر اسلامی قدم به جریان‌های هنری غربی می‌نهد و یکی از تأثیرگذارترین مباحث در جنبش‌های هنری قرن نوزدهم و بیستم از جمله آرت نوو می باشد. این جنبش هنری با استفاده از نقش‌مایه‌ها و هندسه‌ی موجود در هنر اسلامی به یکی از غنی ترین و تأثیرگذارترین جریان‌های هنری غربی که در شکل‌گیری هنر گرافیک(به ویژه پوستر سازی) نقش مهمی داشته است تبدیل می‌گردد. در ایران نیز طی چند دهه‌ی اخیر رجوع به عناصر هندسی و نقش‌مایه‌های ایرانی – اسلامی باعث گردیده که هنر گرافیک به گرافیک بومی تبدیل گردد و از تکرار عناصر غربی تا حد زیادی رهایی یابد؛ چرا که پیشینه‌ی تصویری غنی ایرانی نه تنها می‌تواند منبع عظیمی از نقوش و اشکال و ترکیب بندی را در اختیار هنرمند ایرانی قرار دهد، بلکه می‌تواند سرچشمه‌ی الهام برای جریان های هنری دیگر کشورها و مرتفع کننده‌ی نیاز آنها در جهت نیل به فضایی نوین و متفاوت در هنرهای تجسمی و سایر هنرها باشد.

واژگان کلیدی: هندسه، هنر اسلامی، گرافیک معاصر

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
مقدمه	
فصل اول: هنرهای تصویری در کشورهای مسلمان	
۱-۱- چگونگی شکل گیری هنر اسلامی	
۱-۱-۱- آراء خاورشناسان و مستشرقین در باب شکل‌گیری هنر اسلامی	۲
۱-۱-۲ - فلسفه‌ی هنر اسلامی	۱۳
۱-۲ - ویژگی های بصری نقوش اسلامی	۲۶
۱-۳- هندسه‌ی هنر اسلامی	
۱-۳-۱- پیدایش هندسه در هنر اسلامی	۳۴
۱-۳-۲- هندسه در معماری	۴۱
۱-۳-۳- هندسه در خوشنویسی	۵۶
فصل دوم: حضور هندسه در هنر مدرن	
۲-۱- هندسه در هنر مدرن	۶۷
۲-۲ - هندسه‌ی آثار گرافیک پس از انقلاب صنعتی	۸۱
۲-۳ - تحولات نوین گرافیک و هندسه‌ی آثار گرافیک معاصر جهان	۸۸
نتیجه گیری: کاربرد هندسه ی هنر اسلامی در گرافیک معاصر ایران	۸۹
شرح کار عملی	۱۰۷
پروژه ی عملی	۱۱۲

فهرست تصاویر

عنوان **صفحه**

تصویر۱-۲-۱.کاشی کاری معرق سر در، درب امام، اصفهان. مرجع تصویر: نجیب اوغلو،۱۳۸۹ ۲۸

تصویر۱-۲-۲. لوح کاشی کاری معرق برجسته در حاشیه سردر شمالی، درب امام، اصفهان. مرجع تصویر: نجیب اوغلو،۱۳۸۹ ۲۸

تصویر۱-۲-۳. قسمتی از کاشی کاری معرق برجسته در حاشیه قوس مدخل گنبدخانه، مسجد جامع، ورزنه. مرجع تصویر: نجیب اوغلو،۱۳۸۹ ۲۸

تصویر ۱-۲-۴. طراحی خودمتشابه پنج وجهی نوع A تصویر شماره ۲۸ طومار توپقاپی. مرجع تصویر: نجیب اوغلو،۱۳۸۹ ۳۰

تصویر ۱-۲-۵. طراحی خودمتشابه پنج وجهی نوع B تصویر شماره ۴۹ طومار توپقاپی. مرجع تصویر: نجیب اوغلو،۱۳۸۹ ۳۱

تصویر۱-۲-۶. ویژگی خاص این شکل ترکیب متقارن چهار شکل بادبادک مانند متقارن به دور یک مربع مرکزی است. مرجع تصویر: کریچلو،۱۳۹۰ ۳۲

تصویر۱-۲-۷. مقیاس بزرگ شامل تعداد به خصوصی اشکال در مقیاس کوچک است. مرجع تصویر: کریچلو،۱۳۹۰ ۳۳

تصویر۱-۲-۸. آرایش دوازده مربعی، که به صورت یک نقش رویشی موزون درآمده. مرجع تصویر: کریچلو،۱۳۹۰ ۳۳

تصویر۱-۳-۱-۱. آرایه لانه زنبوری از ترکیب چند مثلث. مرجع تصویر: کریچلو،۱۳۹۰ ۳۸

تصویر۱-۳-۱-۲. با اتصال مراکز مربع های این آرایه به یکدیگر، شکلی خود تکرار شونده بدست می آید. مرجع تصویر: کریچلو،۱۳۹۰ ۳۸

تصویر۱-۳-۱-۳. مراکز این شش ضلعی ها که به هم وصل شود، یک شبکه ی مثلثی پدید می آید. مرجع تصویر: کریچلو،۱۳۹۰ ۳۸

تصویر۱-۳-۱-۴. خاصیت جفت بودن شش ضلعی و مثلث. مرجع تصویر: کریچلو،۱۳۹۰ ۳۸

تصویر۱-۳-۲-۱. عمارت هشت گوش مسجد تیموری ابو نصر پارسا در بلخ. مرجع تصویر: پولو، ۱۳۶۸ ۴۵

تصویر۱-۳-۲-۲. نمازخانه مسجد ابونصر پارسا. مرجع تصویر: پولو، ۱۳۶۸ ۴۵

تصویر۱-۳-۲-۳. قبۀ الصخره. مرجع تصویر: پولو، ۱۳۶۸ ۴۶

تصویر۱-۳-۲-۴. شکل مارپیچ مناره مسجد بزرگ سامره. مرجع تصویر: forums.patoghu.com ۴۷

تصویر۱-۳-۲-۵. مسجد سلطان سنجر. مرجع تصویر: gpga.blogfa.com ۴۷

تصویر۱-۳-۲-۶. بقعه سلطان سنجر. مرجع تصویر: gpga.blogfa.com ۴۷

تصویر۱-۳-۲-۷. مسجد بی‌بی خانم. مرجع تصویر: پولو، ۱۳۶۸ ۴۷

تصویر۱-۳-۲-۸. مسجد بی‌بی خانم. مرجع تصویر: fa.wikipedia.org ۴۸

تصویر۱-۳-۲-۹. مسجد جمعه دهلی. مرجع تصویر: www.vazeh.com ۴۸

تصویر۱-۳-۲-۱۰. مسجد ابن طولون در قاهره. مرجع تصویر: پولو، ۱۳۶۸ ۴۹

تصویر۱-۳-۲-۱۱. ضمیمه‌های اطراف، به سبب ایجاد فضای خالی در پیرامون مسجد طراحی شده بود. مرجع تصویر: پولو، ۱۳۶۸ ۴۹

تصویر۱-۳-۲-۱۲. مسجد جامع اصفهان. مرجع تصویر: www.memaran.ir ۵۰

تصویر۱-۳-۲-۱۳. مسجد سلطان حسن. مرجع تصویر: www.khabaryaab.com ۵۰
تصویر۱-۳-۲-۱۴. مسجد الاقمر قاهره. مرجع تصویر: www.eternalegypt.org ۵۰
تصویر: ۱-۳-۲-۱۵. مسجد شیخ لطف الله در اصفهان. مرجع تصویر: www.fa.wikipedia.org ۵۰
تصویر: ۱-۳-۲-۱۶. ورودی مفصل مسجد شیخ لطف الله در اصفهان. مرجع تصویر: پولو، ۱۳۶۸ ۵۰
تصویر: ۱-۳-۲-۱۷. مزار اکبرشاه در سیکاندرا. مرجع تصویر: www.fa.wikipedia.org ۵۵
تصویر: ۱-۳-۲-۱۸. تاج محل در آگرا. مرجع تصویر: www.fa.wikipedia.org ۵۵
تصویر: ۱-۳-۳-۱. نمودارهایی که اشتقاق حروف عربی ثلث را از مدول دایره و قطر آن که با نقطه تقطیع شده نشان می دهد. مرجع تصویر: نجیب اوغلو،۱۳۸۹ ۵۹
تصویر: ۱-۳-۳-۲. تعیین نقطه طلایی روی یک پاره خط. منبع تصویر: بختیاری،۱۳۶۴ ۶۱
تصویر: ۱-۳-۳-۳. میرعماد، مرقعات خط، صفحه ی ۵۷. مرجع تصویر: بختیاری ۱۳۶۴ ۶۳
تصویر: ۱-۳-۳-۴. میرزا غلامرضا اصفهانی، مرقع رنگین. مرجع تصویر: بختیاری، ۱۳۶۴ ۶۳
تصویر: ۱-۳-۳-۵. میرعماد، مرقعات خط، صفحه ۴۳. مرجع تصویر: بختیاری، ۱۳۶۴ ۶۳
تصویر: ۱-۳-۳-۶. میرعماد، مرقعات خط،صفحه ۴۴. مرجع تصویر: بختیاری، ۱۳۶۴ ۶۴
تصویر: ۱-۳-۳-۷. میرعماد، مرقعات خط، صفحه ۴۳. مرجع تصویر: بختیاری، ۱۳۶۴ ۶۴
تصویر: ۱-۳-۳-۸. میرعلی هروی، مرقع رنگین. مرجع تصویر: بختیاری، ۱۳۶۴ ۶۴
تصویر: ۱-۳-۳-۹. میرزا غلامرضا اصفهانی، مرقعات خط. مرجع تصویر: بختیاری، ۱۳۶۴ ۶۴
تصویر: ۱-۳-۳-۱۰. میرعماد، مرقع رنگین. مرجع تصویر: بختیاری، ۱۳۶۴ ۶۴
تصویر: ۱-۳-۳-۱۱. سلطانعلی مشهدی، مرقع رنگین. مرجع تصویر: بختیاری، ۱۳۶۴ ۶۴
تصویر: ۱-۳-۳-۱۲. میرعماد، مرقع رنگین. مرجع تصویر: بختیاری، ۱۳۶۴ ۶۵
تصویر: ۱-۳-۳-۱۳. میرعماد، مرقعات خط. مرجع تصویر: بختیاری، ۱۳۶۴ ۶۵
تصویر: ۲-۱-۱. کاندینسکی،سیزده مربع.۱۹۳۰. مرجع تصویر: حسنوند، ۱۳۸۶ ۷۳
تصویر: ۲-۱-۲. مالویچ، نقاشی سوپرماتیسم.۱۹۱۶. مرجع تصویر: www.russianpainting.net ۷۵
تصویر: ۲-۱-۳. لیسیتسکی،برخورد(جزئی از داستان دو مربع).۱۹۲۰. مرجع تصویر: www.russianpainting.net ۷۵
تصویر: ۲-۱-۴. دوسبورگ،ترکیب‌بندی XVI ،۱۹۲۵. مرجع تصویر: حسنوند، ۱۳۸۶ ۷۶
تصویر: ۲-۱-۵. موندریان، ترکیب‌بندی با قرمز، زرد، آبی،۱۹۹۲. مرجع تصویر: حسنوند، ۱۳۸۶ ۷۷
تصویر: ۲-۱-۶. دونالد جاد،۱۹۶۴. مرجع تصویر: بوذری، ۱۳۹۱ ۸۰
تصویر: ۲-۱-۷. دونالد جاد،۱۹۷۷. مرجع تصویر: بوذری، ۱۳۹۱ ۸۰
تصویر: ۲-۲-۱. مرجع تصویر: بی.مگز، ۱۳۸۶ ۸۲
تصویر: ۲-۲-۲. عناصر تزیینی در طراحی صفحات کتاب. مرجع تصویر: بی.مگز، ۱۳۸۶ ۸۴
تصویر: ۲-۲-۳. عناصر تزیینی در طراحی صفحات کتاب. مرجع تصویر: www.fa.wikipedia.org ۸۴
تصویر: ۲-۲-۴. حضور تناسب طلایی در قطع برخی کتب قرن هجده و نوزده. مرجع تصویر: نگارنده،۱۳۹۱ ۸۵
تصویر: ۲-۲-۵. پوسترهای ژول شره هنر پوستر را به قابلیت بالقوه خویش رساند. مرجع تصویر: www.fa.wikipedia.org ۸۵
تصویر: ۲-۲-۶. پوستر «حباب» اثر سرجان میلاس. مرجع تصویر: www.shafe.co.uk ۸۶

تصویر: ۲-۲-۷. آلفونس موشا، پیکره‌ی زنان را با ترسیمات خطوط کنار نمای ظریف و ملایم رسم می‌کرد. ۸۷
مرجع تصویر: www.polarbearstale.blogspot.com
تصویر: ۲-۲-۸. آلفونس موشا، حروف با تک نگاره های هندسی شکلی طراحی شده بودکه به صورت یک نقش ۸۷
مکرر در پس زمینه ایجاد می شد. مرجع تصویر: www.polarbearstale.blogspot.com
تصویر: ۲-۲-۹. ژان کارلو.۱۹۴۲. استفاده از اشکال هندسی و ترکیب بندی هندسی به چشم می‌خورد. ۸۸
مرجع تصویر: www.lab53hod.blogspot.com
تصویر: ۲-۲-۱۰. ژان کارلو.۱۹۶۰. حروف به کار گرفته شده از ظاهری هندسی برخوردارند. ۸۸
مرجع تصویر: www.rogallery.com.com
تصویر: ۲-۳-۱. فرانچسکو موگنی. مرجع تصویر: www.ffffound.com ۹۱
تصویر: ۲-۳-۲. پوستر فیلم قوی سیاه، ۲۰۱۱. مرجع تصویر: www.site.laboca.co.uk ۹۱
تصویر: ۲-۳-۳. طراحی جلد کتاب، مارتین باست، ۱۹۶۸. مرجع تصویر: www.garteh.com ۹۲
تصویر: ۲-۳-۴. طراحی جلد کتاب، پیتر استون، ۱۹۷۱. مرجع تصویر: www.garteh.com ۹۲
تصویر: ۲-۳-۵. طراحی جلد کتاب، ران پرامبو، ۲۰۰۷. مرجع تصویر: www.amazon.com ۹۲
تصویر: ۲-۳-۶. طراحی جلد کتاب، گِرگ کولیک، ۲۰۰۸. مرجع تصویر: www.bookcoverarchive.com ۹۲
تصویر: ۲-۳-۷. بوچیونی، حالات ذهن.۱۹۱۱. از اعداد در این اثر استفاده شده است. مرجع تصویر: www.moma.org ۹۳
تصویر: ۲-۳-۸. مارینتی. زنگ، تمب تمب. ۱۹۱۲. مرجع تصویر: افضل طوسی، ۱۳۸۵ ۹۵
تصویر: ۲-۳-۹. جوست اشمیت، پوستر نمایشگاه باهاوس. ۱۹۲۳. مرجع تصویر: www.zakros.com ۹۵
تصویر: ۲-۳-۱۰. تایپوگرافی، جان چیکولد، ۱۹۲۷. مرجع تصویر: www.liveauctioneers.com ۹۶
تصویر: ۲-۳-۱۱. جی لی، تورم. ۲۰۱۱. مرجع تصویر: www.demilked.com ۹۶
تصویر: ۲-۳-۱۲. جی لی، موازی. ۲۰۱۱. مرجع تصویر: www.demilked.com ۹۶
تصویر: ۲-۳-۱۳. جی لی، سرمایه داری. ۲۰۱۱. مرجع تصویر: www.demilked.com ۹۶
تصویر: ۲-۳-۱۴. لوگو گوچی. آلدو گوچی. ۱۹۷۱. مرجع تصویر: نگارنده، ۱۳۹۱ ۹۶
تصویر: ۲-۳-۱۵. لوگو آدیداس. آدی داسلر. طراحی مجدد ۲۰۰۵. مرجع تصویر: نگارنده، ۱۳۹۱ ۹۶
تصویر: ۲-۳-۱۶. لوگو نایک، کارولین داویدسون ۱۹۷۱. مرجع تصویر: نگارنده، ۱۳۹۱ ۹۶
تصویر: ۲-۳-۱۷. تبلیغ چاقوی wmf. مرجع تصویر: www.adsoftheworld.com ۹۷
تصویر: ۳-۱. قباد شیوا، اعلان رسیتال پیانو. ۱۳۵۲. مرجع تصویر: مولایی نیا، ۱۳۸۷ ۱۰۰
تصویر: ۳-۲. مرتضی ممیز. ۱۳۵۵. مرجع تصویر: مولایی نیا، ۱۳۸۷ ۱۰۰
تصویر: ۳-۳. مرتضی ممیز، بزرگداشت مولوی. مرجع تصویر: خزایی، ۱۳۸۳ ۱۰۲
تصویر: ۳-۴. بیژن صیفوری، اعلان موزه‌ها. مرجع تصویر: مولایی نیا، ۱۳۸۷ ۱۰۲
تصویر: ۳-۵. مسعود نجابتی، اعلان جشنواره تجسمی. مرجع تصویر: مولایی نیا، ۱۳۸۷ ۱۰۲
تصویر: ۳-۶. طراحی جلد مجله کمان، بیژن صیفوری. مرجع تصویر: مولایی نیا، ۱۳۸۷ ۱۰۳
تصویر: ۳-۷. مسعود سپهر، طراحی حروف یکان ۱۳۶۹. مرجع تصویر: مولایی نیا، ۱۳۸۷ ۱۰۳
تصویر: ۳-۸. قباد شیوا، طراحی بروشور. مرجع تصویر: www.persiangfx.com ۱۰۳

تصویر: ۳-۹. قباد شیوا. مرجع تصویر: نگارنده، ۱۳۹۱ ۱۰۳
تصویر: ۳-۱۰. فروشگاه تاویران، علی بوستان. مرجع تصویر: نگارنده، ۱۳۹۱ ۱۰۳
تصویر: ۳-۱۱. مجتمع همایش های بین المللی، علی خورشید پور. مرجع تصویر: نگارنده، ۱۳۹۱ ۱۰۳
تصویر: ۳-۱۲. نخستین اجلاس بین‌المللی ناشران جهان اسلام، علی شوقی ۱۳۸۹. ۱۰۴
مرجع تصویر: www.graphicpars.blogfa.com
تصویر: ۳-۱۳. هشتمین نمایشگاه دوسالانه جهانی پوستر. مرجع تصویر: ابریشم کار، ۱۳۸۳ ۱۰۴
تصویر: ۳-۱۴. طراح با دقت قابل ملاحظه ای، به چیزی دست یافته است که به معنای متعارف یک خانه بندی ۱۰۵
غیر ممکن از نظر ریاضی است. مرجع تصویر: کریچلو، ۱۳۹۰
تصویر: ۳-۱۵. طراحی پوستر قالی مشهد، جواد پویان، ۱۳۷۳. مرجع تصویر: مولایی نیا، ۱۳۸۷ ۱۰۵
تصویر: ۳-۱۶. تقارن چرخشی، ستاره هشت‌پر. مرجع تصویر: نگارنده ۱۰۶
تصویر: ۳-۱۷. دومین نمایشگاه اسماء الحسنی، امیرحسین قوچی بیگ. ۱۳۸۵. مرجع تصویر: وزیریان، ۱۳۸۵ ۱۰۶
تصویر: ۳-۱۸. تقارن چرخشی. مرجع تصویر: نگارنده ۱۰۶
تصویر: ۳-۱۹. پنجمین جشنواره هنرهای تجسمی جوانان مشهد. مرجع تصویر: وزیریان، ۱۳۸۵ ۱۰۶
تصویر: ۴-۱. نحوه‌ی ترسیم کادر $\sqrt{5}$. مرجع تصویر: نگارنده، ۱۳۹۱ ۱۰۹
تصویر: ۴-۲. استخراج مستطیل طلایی از کادر $\sqrt{5}$. مرجع تصویر: نگارنده، ۱۳۹۱ ۱۱۰
تصویر: ۴-۳. قرار گیری عناصر اصلی صفحه در مستطیل طلایی. مرجع تصویر: نگارنده، ۱۳۹۱ ۱۱۰
تصویر: ۴-۴. استفاده از قواعد حاکم بر ستاره هشت‌پر جهت طراحی صفحه اصلی. مرجع تصویر: نگارنده، ۱۳۹۱ ۱۱۰

مقدمه:

رجوع به هنر اسلامی و تحقیق درباره‌ی چگونگی شکل‌گیری آن و بحث درباره‌ی آثار شکل‌گرفته در این دوره و نگاه ویژه به نقوش هندسی که نقش مایه‌ی اصلی این آثار را تشکیل می‌دهند، بارها و بارها مورد توجه واقع گردیده و جنبه‌های مختلف آن مورد تحقیق و پژوهش قرار گرفته است؛ از آن جمله می توان به پایان نامه‌های مقطع کارشناسی ارشد، با عنوان "*بررسی نقوش هندسی در هنر اسلامی ایران*"، "*بررسی نقوش هندسی در معماری ایرانی(دوره اسلامی)*"، و ... نام برد. آنچه که مسلم است رهاورد این گونه تحقیقات ارزنده توجه هرچه بیشتر به مفاهیم عمیق فلسفی و حکمی موجود در هنر اسلامی ـ ایرانی است، که باعث می‌گردد نگاه هنرمندان این مرز و بوم بیش از پیش به هنر والای اسلامی منعطف شده و با استفاده از جان مایه‌ی نقوش اسلامی، این هنر مقدس را احیا نمایند؛ تا شاید برای دیگر بار روح آثار گذشتگان به فضای گرفته و بی‌جان دوران معاصر بازگردد. اما در میان تحقیقات وسیع و گسترده در باب هنر اسلامی، صحبت از کاربرد این نقوش و به عبارتی چگونگی کاربرد نقوش اسلامی در هنر مدرن، چندان به میان نیامده است؛ این در حالی‌ست که حضور چنین پیشینه‌ی تصویری غنی می‌تواند هنر معاصر ایران را از وابستگی و تقلید صِرف از هنر مغرب زمین بی‌نیاز نماید.

آنچه که در این تحقیق سعی شده مورد بررسی و پژوهش قرار بگیرد، در واقع می‌تواند فرضیه‌ای باشد تحت عنوان کاربرد هندسه‌ی هنر اسلامی در گرافیک معاصر، که این مهم را از دو جهت می‌توان به بحث و گفت‌وگو نشست؛ نخست همان‌گونه که از معنای صوری این عنوان بر می‌آید، به حضور هندسه‌ی اسلامی در گرافیک شکل‌گرفته در دوران معاصر پرداخت و در واقع به ردّ یا اثبات این موضوع رسیدگی شود که آیا هندسه‌ی هنر اسلامی در شکل‌گیری گرافیک معاصر نقش داشته است؟ در جواب به این فرضیه می‌توان به تحقیقی با عنوان "*تأثیر هنر اسلامی بر آرت نوو و جنبش هنر ها و صنایع*"، اشاره نمود، که در نتیجه‌گیری تحقیق مذکور، این فرضیه به اثبات می‌رسد. اما از دیگر سو می‌توان بیان دومینی برای طرح این مسئله مدّ نظر گرفت؛ که آیا می‌توان از هندسه‌ی هنر اسلامی امکاناتی را جهت کاربرد در گرافیک معاصر استخراج نمود؟ در تحقیق حاضر سعی شده هر دو صورت بیان این مسئله مورد توجه قرار گیرد.

با این نگاه سعی شده در فصل اول، نحوه‌ی شکل‌گیری هندسه‌ی هنر اسلامی و آراء مختلف مستشرقین در باب چگونگی این شکل‌گیری مورد بررسی قرار گیرد و در این میان سعی شده تا حد ممکن از فلسفه‌ی عمیقی که در بطن این هندسه حضور دارد غفلت نشود، چرا که همین معانی و رموز نهفته در نقوش هندسی

اسلامی است که روح جاودان و ابدی را به این هنر دمیده و در گذر از چهارده قرن پر فراز و نشیب، غبارسال ها مهجور ماندن و بی‌توجهی را از چهره‌ی به واقع زیبایش گرفته است.

فصل دوم ابتدا به بررسی حضور هندسه‌ی عملی اسلامی در هنر غرب طی قرون میانه، به واسطه‌ی ترجمه‌ی کتاب‌های حکیمان مسلمان در این زمینه توسط غربیان می‌پردازد؛ زیرا انتظار اینکه امری به یک باره و بدون مقدمه در سنت و فرهنگ سرزمینی رخنه کرده باشد، دور از ذهن به نظر می‌رسد؛ لذا این مهم مستلزم پیشینه‌ای‌ست که در طول زمان به وقوع پیوسته باشد. از این جهت با استناد به مدارکی چند، به تبیین چگونگی ورود هندسه‌ی اسلامی به اروپای قرون میانه پرداخته شده است. اگر این برهه از تاریخ را آغازگر حضور هندسه‌ی اسلامی در هنر غرب بدانیم، شاید بتوان چندی از تحولات هنری دوره‌ی انقلاب صنعتی و در پی آن شکل‌گیری مکاتب و سبک‌های هنری مختلف در قرن نوزدهم و بیستم که به انتزاع، سادگی و خلاصه‌گویی منتج شدند را از تأثیرات هنر اسلامی بر هنر مغرب زمین دانست.

فصل اول

هنرهای تصویری در کشورهای مسلمان

۱-۱- چگونگی شکل گیری هنر اسلامی

۱-۱-۱- آراء خاورشناسان و مستشرقین در باب شکل گیری هنر اسلامی

۱-۱-۲ - فلسفه‌ی هنر اسلامی

۱-۲ - ویژگی های بصری نقوش اسلامی

۱-۳- هندسه ی هنر اسلامی

۱-۳-۱- پیدایش هندسه در هنر اسلامی

۱-۳-۲- هندسه در معماری

۱-۳-۳- هندسه در خوشنویسی

۱-۱- چگونگی شکل‌گیری هنر اسلامی

۱-۱-۱- آراء خاور شناسان و مستشرقین در باب شکل گیری هنر اسلامی

در شکل‌گیری هنر اسلامی دو نگاه کلی اتخاذ شده است، که مربوط به دو برهه از تاریخ می‌گردد، یکی مربوط به قرن سیزدهم/نوزدهم که مبتنی‌ست بر تزیینی بودن هنر اسلامی که آن را دارای صفات ریشه‌دار قومی و نژادی می‌داند و نگاهی عمیق‌تر که به قرن چهاردهم/بیستم مربوط می‌گردد و از جنبه‌های مختلف تاریخی، جغرافیایی و اعتقادی به بررسی این هنر می‌پردازد؛ حتی در مواردی قدم فراتر گذاشته و در آفرینش این هنر قدسی راز و رمز را دخیل می‌داند و به این ترتیب آن را هنری نمادین قلمداد می‌کند.

آلبر گایه[1] در کتاب "*هنر عرب*"[2] به سال ۱۸۹۳م.، مدعی شد که نقوش انتزاعی بناهای عربی عمیقاً منعکس کننده‌ی صفات ریشه دار نژادی است:"این هنر، هنر یک دین یا جامعه نیست، بلکه هنر یک نژاد است."بنابر نظر گایه، اسلام با تحریم شمایل، صرفاً تمایل هنری ذاتی اقوام سامی به احتراز از تقلید از طبیعت در هنر را قوت بخشید. باطن‌گرایی و عرفان ذاتی عرب‌ها ایشان را چنان کرد که تزیینات انتزاعی را، که استعداد بیشتری در بیان جمال متعالی دارد، ترجیح دهند:"عرب اهل کشف و شهود، خود را از شمایل آدمی به دور می‌دارد، نه برای مراعات حکم دین، بل به حکم غریزه."ماهیت معنوی هنر عرب با سه نوع نقش بافته‌ی موزون به منصه ظهور رسید: گیاهی و کتیبه‌ای و هندسی. این نوع از تزیین انتزاعی، که نخست در قرن سوم/نهم در بنای طولونی قاهره ظاهر شد، در دوره فاطمیان در قرون چهارم/دهم و پنجم/یازدهم گسترش یافت. گایه کاربرد نقوش مرکب از چند ضلعی‌ها را "صفت ذاتی کل هنر اسلامی می شمرد، اما صور مختلف آن را بازتابنده تفاوت های نژادی می دانست".[۱]

گروهی دیگر عامل شکل‌گیری هنر اسلامی را هراس روانی مسلمانان از فضای خالی می‌دانند، هرتسفلد[3] مدعی شد که طبیعت گریزی و انتزاع هندسی عربانه، که شاخصه‌ی آن "تکرار بی شمار" و "تشابه بی نهایت "است و به حدی می رسد که سرتاسر سطح را بپوشاند، بازتاب هراس روانی از جای خالی است که عموماً در فرهنگ

1- Albert Gayet.
2- L art arabe.
3- Herzfeld.

اسلامی دیده می‌شود. این نظر را موریس اس.دیمند[1] تکرار کرده و نوشته است:"هنر محمدی (ص) ماهیتاً نوعی تزیین است، و جای خالی به چشم مسلمان تحمل ناپذیر است."

هرتسفلد، دیدگاهی تقریباً نزدیک به گایه دارد یعنی عربانه را مربوط به "کیفیت نگاه مسلمان به زندگی" می‌داند:

در همه‌ی بناهای محلی، به جز اندک استثنائاتی، سبک عربانه را تنها در ظاهر تغییر داده اند. صفات ذاتی عربانه همچنان کاملاً حفظ شده است، چه در ترکیب و چه در اجزا؛ بنابراین چه در دوران قدیم و چه در دوران جدید، چه در شرق و چه در غرب، چه در شمال و چه در جنوب، فقط یک عربانه هست و بس.

آلویس ریگل[2] در کتابش به نام "*کیفیت سبک*"[3]، ۱۸۹۳م.، تحت تأثیر تفکر رایج در قرن سیزدهم/نوزدهم که تزیین را اعم از یونانی و رومی و گوتیک و اسلامی ـ بازتاب روح واحدی می دانستند، عربانه را آیینه یک تمایل فرهنگی می دانست. این تمایل همان گریز از طبیعت و میل به انتزاع هندسی است که از تحریم شمایل نگاری[4] در اسلام ناشی شده است. در هم آمیختن نقش و زمینه، بازتاب جهان بینی خاص اسلامی است که قدرت را مختص خداوند متعالی می شمارد که همه‌ی مراتب نزد وی یکسان است. پس عربانه زاده‌ی یک مقصود هنری است که نگاره‌های طبیعت‌گرای کلاسیک را تغییر داد و به مدار فرهنگی کاملاً متفاوتی وارد کرد.[۲]

ژول بورژوان[5] در کتاب "*هنر عربها*"[6]، ۱۸۷۳م.، هنر اسلامی را ماهیتاً تزیینی دانسته است که از منطق ترکیبی طرح‌های هندسی مجرد از طبیعت تبعیت می‌کند و فاقد مضمون شبیه نگارانه است:"می‌توان هنر عرب را دستگاهی تزیینی دانست که تماماً بر نظم اشکال هندسی مبتنی است، و مطلقاً ـ یا تقریباً ـ هیچ چیزی از ظاهر طبیعت اقتباس نمی‌کند؛ یعنی این هنر، که فی نفسه بسیار کامل است، فاقد نمادگان طبیعی و عاری از معنای ذهنی است. منبع الهامش انتزاع از طبیعت است و نحوه‌ی اجرایش عاری از انعطاف."[۳]

از اوایل قرن چهاردهم/بیستم به بعد مطالعه درباره‌ی هنر و معماری اسلامی به سطح تخصصی و عالمانه ای رسید که به گرد آوری بی سابقه‌ی اطلاعات از طریق پژوهش‌های خاورشناسی و باستان‌شناسی و تحقیقات موزه‌ها و گنجینه ها منجر شد. مجموعه‌ی کتیبه‌ها،گزارش‌های باستان‌شناسی، نمایشگاه‌های بین‌المللی، مطالعات مفصل موضعی و بررسی‌های کلّی، چه در دوره‌ای خاص و چه درباره‌ی همه‌ی دوران هنر و معماری

1- Maurice S.Dimand.
2- Alois Riegl.
3- Stilgragen.
4- Bildverbot.
5- Jules Bourgoin.
6- Georges Marcais.

اسلامی، موجب افزایش آگاهی درباره پیچیدگی‌های تاریخی و جغرافیایی و اعتقادی میراث بصری مسلمین شد.

ارنست کنل، ظهور عربانه‌ی گیاهی را به روحیه ای اسلامی نسبت می داد، خصوصاً بدین معنا که"طبیعت مخلوق خویش نیست، بلکه اثر خداوند خالقی است که خود را درهمه‌ی وقایع و پدیده‌ها متجلی می‌سازد." از نظر وی اعتقاد به گذرا بودن عالم"به این عقیده منجر شد که کار هنرمند نباید تثبیت واقعیتی باشد که چشم دریافته یا خود احساس کرده است، زیرا بسا که ثبات بخشیدن به صور ناپایدار مادی خلاف مشیت الهی باشد."بنابراین هنرمند ملهم از خداوند که "جهان بینی اسلامی را در دل داشته است"نگاره های طبیعی را به ظرافت به اشکال غیر واقعی تبدیل کرده و خیال هنری را آزاد گذاشته تا"در باریک اندیشی در نقوش خطی انتزاعی غوطه ور شود."[۴]

محققان خاورشناس و مورخان هنر نظیر لویی ماسینیون[۱] و ژرژ مارسه[۲] و ریچارد اتینگهاوزن[۳] نیز ویژگی‌های تزیین انتزاعی را با رجوع به ماهیت اسلام تبیین کردند. مثلاً ماسینیون انتزاعات متحول در هنر اسلامی را به فلسفه‌ی ذره باوری[۴] مرتبط دانست، که بر طبق آن عالم متشکل از ذرات و اعراضی است که پیوسته به دست خداوند قادرِ مطلقِ واحدِ نادیدنی تحول می‌پذیرد.

مارسه در جهت تبیین روح حاکم در هنر اسلامی مخاطب را به آزمایشی آموزنده دعوت می نماید. .وی می گوید:«فرض کنیم شما در هنگام فراغت مجموعه‌های مختلفی از عکس‌های هنرهای بسیار گوناگون را که در اختیار دارید بدون نظم و ترتیب خاص تماشا می‌کنید. در میان این عکس‌ها تندیس‌های یونانی و نقاشی‌های مقابر مصری و تجیرهای منقوش ژاپنی و نیم برجسته های هندی دیده می شود. ضمن این بررسی و تماشا به تناوب به آثاری چون تصویر یک قطعه گچ بری متعلق به مسجد قرطبه وسپس صفحه ای از یک قرآن تزیین شده مصری و آنگاه به یک ظرف مسین قلمزده کار ایران برخورد می کنید. در این هنگام هر چند نا آشنا به عالم هنر باشید با این همه بلافاصله میان این سه اثر اخیر"وجوه مشترکی"می‌یابید که آنها را به یکدیگر پیوسته می‌سازد وهمین عبارت است از"روح هنر اسلامی".

مطالب فوق مؤید این حقیقت است که تعالیم و عقاید اسلامی بر کل شئون و صور هنری رایج در تمدن اسلامی تأثیر گذاشته است و صورتی وحدانی به این هنر داده وحتی هنرهای باطل نیز نمی‌توانسته اند خود را از این حقیقت متجلی بر کنار دارند. بنابراین همه‌ی آثار هنری در تمدن اسلامی به نحوی مهر اسلام خورده اند.

1- Louis Massignon.
2- Georges Marcais.
3- Richard Ettinghausen.
4- Atomism.

همچنان که اشتراک در دین باعث شده تا اختلافات و تعلقات نژادی و سنن باستانی اقوام مختلف در ذیل علایق و تعلقات دینی و معنوی قرار گیرد و همه صبغه‌ی دینی را بپذیرند، وجود زبان دینی مشترک نیز به این امر قوت می‌داده است. در نظر هنرمند مسلمان به قول غزالی "عالم علوی حسن و جمال است و اصل حسن و جمال، تناسب و هر چه متناسب است، نمودگاری است از جمال آن عالم، چه هر جمال و حسن و تناسب که در این عالم محسوس است، همه ثمرات جمال و حسن آن عالم است.

طلایه دار نویسندگان متأخر مسلمان در این موضوع اسماعیل ر.الفاروقی بود،که محققان غربی را متهم کرد که هنر اسلامی را بد تفسیر کرده و آن را صرفاً "تزیینی" و "بی معنا" دانسته اند و از این رو نتوانسته اند "روح" و "اسلامیت" آن را دریابند. وی مدعی بود که انتزاع طبیعت گریزانه شکل‌ها بیان تصویری "نامحدودی یا توصیف ناپذیری "خداوند و شهادت مسلمانان به این است که "لا اله الا الله". سنت هنری اسلامی که مهر "شعور سامی"و عقیده‌ی اصولی توحید (یکتایی مطلق و وحدانیت خداوند) بر آن است موجب "مکاشفه‌ی تصویرناپذیری و وصف ناپذیری ـ و در یک کلام عدم تناهی"شد. الفاروقی عربانه را چنین تعریف کرد:

عربانه در معنای صحیح عبارت است از اثر دینی هنری در اسلام. عربانه اثر هنری دینی سامی تمام عیاری است، زیرا موجب شهودی ذوقی ـ و نه منطقی ـ از " نا طبیعی بودن"، از " عدم تناهی"، و از " وصف ناپذیری" می‌شود، که تنها اقسام شهود پذیر ارتباط با امر قدسی است. هر اثر هنری در اسلام کمابیش مصداقی از این است.[۵]

در یکی دو قرن گذشته مهم‌ترین آراء درباره‌ی مبانی نظری هنر اسلامی را، اندیشمندانی با عنوان "سنت‌گرایان" (همچون رنه گنون، فریتهیوف شوئون، مارتین لینگز، دکتر نصر و تیتوس بورکهارت) ارائه داده‌اند. اصلی‌ترین وجه این آراء، تفسیر و تأویل هنر اسلامی بر اساس مبانی حکمی و عرفانی اندیشه‌ی اسلامی است. سنت‌گرایان، هنر اسلامی را تصویر نمادین معانی باطنی اسلام و به ویژه شیعه دانسته و در این راه به تأویل گسترده‌ی این هنر براساس آموزه‌های عرفانی و شیعه دست زده‌اند. طی دهه‌های ۱۹۶۰م. و ۱۹۷۰م. عقیده‌ی عرفانی"وحدت در کثرت"و تجلی آن در نظام کائنات و عقیده توحید محور تفاسیر عربانه واقع شد و این شأن با کتاب‌های جشنواره‌ی جهان اسلام به نهایت خود رسید. بر نقش تصوف، بُعد باطنی اسلام، به خصوص در کتاب "*حس وحدت: سنت صوفیه در معماری ایران*"، ۱۹۷۳م. نوشته نادر اردلان و لاله بختیار تأکید شد. مؤلفان این کتاب مدعی اند که "وحدت در کثرت"، که از اصول تصوف است، چیزی است که همه‌ی عناصر معماری اسلامی در ایران، از تزیینات هندسی نما و شکل معماری گرفته تا طرح استقرار مجموعه‌های شهری از آن حکایت می

کنند. سید حسین نصر در مقدمه کتاب، از سنت معماری اسلامی ایران به آمیخته‌ای از صور بی زمان تعبیر کرد که "نمود صور مثلی ملکوتی است" و ارتباط نزدیکی به نظام هستی دارد و اصیل‌ترین قاعده‌ی آن را مفهوم یگانگی خداوند(توحید)دانست:

امروز هیچ چیز به جاتر از حقیقت جاودانی پیامی که سنت می‌دهد نیست. پیامی که امروز به جا است چون همیشه به جا بوده است. پیامی متعلق به زمان حالی که از ازل تا ابد بوده و هست و خواهد بود. مسئله‌ی پیوسته‌گی تعالیمی ویژه و قالب های مقدسی که ابزار انتقال این تعالیم به انسان هستند و آموزه های سنت را درون انسان محقق می‌کنند. بر اساس تعریفی که در این جا از سنت ارائه شد، سنت رسم و عادت و یا شیوه گذرای گذران عمر نیست. سنت، که اساسی‌ترین مؤلفه‌ی جهانی آن دین است، تا زمانی که تمدنی که به وجود آورده و مردمی که سنت اصل هدایت‌شان است در قید وجود باشند، می‌ماند. حتی زمانی که به ظاهر وجود ندارد، یک سره نمی‌میرد. بلکه تنها سایه دنیوی‌اش ناپدید می‌شود و خود با حقیقت اساسی و روحانی اش به خاستگاه آسمانی اش باز می‌گردد.

نصر پس از تعریف معماری اسلامی ایران به سنتی معنوی، اظهار کرد که "این هنر را به ندرت به قصد فهم معنای نمادین و ما بعد طبیعی آن مطالعه کرده اند."برای درک معنای باطنی آن که "بر محور اعتقاد به وحدت استوار است"،"هم تحقیق بیرونی لازم است و هم اکتشاف درونی سنت"، که بی‌شباهت به سلوکی روحانی برای نیل به بطن حقیقت نیست.

اردلان و بختیار نقوش هندسی را به صور مثالی ازلی و ابدی تعبیر کردند که می‌تواند با تأویل معنوی، ذهن ژرف اندیش را از ظاهر نقش به حقایق راز آلود عرفانی در بطن آن راهبر شود. نوشتند، "انسان سنتی این صور را، همچون تشخیص اعداد، جلوه کثرات صادره از خالق ادراک می‌کند. نقش‌های هندسی بی‌نهایت گسترش پذیر، نمادی است از بعد باطنی اسلام و این مفهوم صوفیانه: "کثرت پایان نا پذیر خلقت، فیض وجود است که از احد صادر می‌شود: کثرت در وحدت.[۶]

مفروضات اصلی کتاب حس وحدت رابطه‌ی نزدیکی با مفروضات مکتب سنت‌گرایی دارد که رنه گنون[1] (۱۹۵۱-۱۸۸۶م.) در سویس تأسیس کرد. پیروان آن مکتب منشأ آنچه را انحراف مدرنیزم می‌خواندند، سکولاریزم رنسانس می‌دانستند و از آن در نقد ریشه ای عالم جدید استفاده می‌کردند و در پی حقایق معنوی کلی در علم ما بعدالطبیعه و هستی شناسی و هنر سنتی بودند.

1- Rene Guenon.

تیتوس بورکهارت[1] از سخنگویان مؤثر مکتب سنت‌گرایی در کتاب اصلی خود در زیبایی‌شناسی، که در سال ۱۹۶۷ م. با نام "*هنر مقدس در شرق و غرب*"[2]، از فرانسه به انگلیسی ترجمه شد، زیبایی شناسی مابعدطبیعی ادیان اصلی جهان، از جمله اسلام، را تشریح کرده است. از میان اولین مقالات وی درباره‌ی زیباشناسی اسلامی، شاید مؤثرترین آنها " *ارزش‌های جاویدان در هنراسلامی*"،[3] ۱۹۶۷م. باشد، که مدعی وحدت بی زمان سنت بصری اسلامی در همه دوره ها و مناطق است. بورکهارت با تذکار این‌که عربانه مانع از آن می شود که بیننده بر تک تک اشکال متمرکز شود، بر ماهیت عرفانی و متفکرانه و غیر تاریخی آن تأکید کرد؛ ماهیتی که می‌تواند از طریق اشکال انتزاعی مربوط به "فقط آن عناصری که در همه‌ی زمان‌ها معتبر است" بین گذشته و حال مسلمان پل بزند:

عربانه دو شکل نمونه دارد؛ یکی نقش هندسی بافته متشکل از کثیری از ستاره‌های هندسی است، که شعاع های آنها به نقشی درهم تنیده و بی نهایت می پیوندد. این جالب‌ترین نمادی است که تأمل در "وحدت در کثرت و کثرت در وحدت" به ذهن انسان ژرف اندیش می رسد.... . شکل دوم آن چیزی است که معمولاً عربانه می‌خوانند و مرکب است از نگاره‌های گیاهی، که به قصد محو همه شباهت‌ها به طبیعت و رعایت محض قواعد ضرباهنگ به صورت گرافیک درآمده است، هر خط در امتداد خود پیچ و تاب می‌خورد و هر سطح قرینه‌ای دارد. عربانه هم منطقی است و هم موزون، هم ریاضی وار است و هم خوش‌آهنگ و این برای روح اسلام که مایل به حفظ تعادل عشق و عقل است، بیش‌ترین اهمیت را دارد... . به علاوه این ویژگی کلی تزیین هندسی، که چه در قالیچه‌ای بدوی ظاهر شود و چه در تزیینات پخته‌ی شهری، عناصر اصلی آن ثابت است، کاملاً بر ماهیت کلی اسلام، که چادر نشینان صحرا را با فرهیختگان شهر و زمان امروز ما را با ابراهیم (ع) وحدت می بخشد، منطبق است.[۷]

این عبارت شگفت انگیز رویکرد ماهیت باورانه بورکهارت را نسبت به فرهنگ بصری اسلام نشان می دهد، رویکردی که شیوه های تحلیل تاریخی را مردود می داند. وی شیوه تحلیلی مدرن تاریخ هنر را بدین جهت که در بُعد معنوی هنر اسلامی لحاظ نمی‌گردد محکوم می‌کرد: "در چنین شیوه‌ای هر چه در هنر فارغ از زمان است ـ و هنری مقدس هم‌چون هر اسلامی همواره شامل عنصری بی زمان است ـ مغفول می افتد". لُبّ کلام او این است که شیوه‌های تاریخی تحلیل که برای سنت‌های هنری ما بعد رنسانس در غرب مطرح شد، برای

1- Titus Burckhardt.
2- Sacred Art in East and West.
3- Perennial Values in Islamic Art.

فهم سنت بصری اسلامی نامناسب است. این سنت محتوی پدیده‌ی غیر تاریخی است که تنها مؤمن واقعی می تواند به سِرّ آن پی ببرد و معانی باطنی آن را دریابد:

مطالعه هنر اسلامی، اگر با ذهنی باز و بدون پیش داوری‌های ما بعد قرون وسطی با آن مواجه شویم، عبارت است از نحوه‌ی رویکرد به زمینه‌ی معنوی همه‌ی فرهنگ اسلامی... .آفت اصلی که باید از آن احتراز کرد این ذهنیت عالمانه است که به همه‌ی آثار هنری از قرون گذشته چون "پدیده ها"یی صرفاً تاریخی نظر می کند که به گذشته تعلق دارد و ارتباط آن با زندگی امروز بس ناچیز است... . باید پرسید در هنر اجداد ما چه چیزی بی زمان است. اگر این را تشخیص دهیم خواهیم توانست از این در ساختار دائمی زندگی عصر خود استفاده کنیم.

گل رو نجیب اوغلو[1] استاد دانشکده هنر و معماری دانشگاه هاروارد، در کتاب "*هندسه و تزیین در معماری اسلامی(طومار توپقاپی)*"[2]، بر دیدگاه بورکهارت انتقاد وارد می‌آورد:

این نظر مبتنی بر این فرض است که فرهنگ اسلامی کل یکپارچه‌ای تشکیل می‌دهد که شاخصه‌اش پیوستگی بی زمان بین قرن‌های اول/هفتم و چهاردهم/بیستم است و ناظر مسلمان دوره‌ی مدرن را در موقعیت ممتاز "منبع بومی تحقیق"قرار می‌دهد(زیرا معتقد است تنها مسلمان مؤمن می‌تواند به کُنه نقوش پی ببرد). در این معنا که مؤمنان مسلمان برای درک معانی باطنی فرهنگ بصری خود تواناترند، فرض بر این است که گذشته برای ایشان شفاف‌تر است. اما چون همه‌ی تفاسیر محدود است به تاریخ مندیِ خودِ شخص، باور اینکه هر مفسر با هر پیشینه ای، به انصاف و عینیت گرایی ممتاز باشد دشوار است. برای استنباط دقیق از متن هر یک از وجوه سنت بصری اسلامی، که منبع تاریخی و پدیده‌ی فرهنگی پویایی است، همه‌ی محققان این موضوع، از مسلمان و غیر مسلمان، باید به روش‌شناسی دقیقی در استفاده از منابع اصلی مسلح باشند. اما با بنا کردن سنتی بصری بر اساس حقایق معنوی بی زمان، چنین دقت روش‌شناسی بی اعتبار می‌شود.

پس در همین پیش درآمد مختصر معلوم شد که از یک سو در زیبایی شناسی اسلامی، بحثی بسیار جدی میان متفکران و متخصصان نظری این هنر در اسلامی یا غیر اسلامی بودن آن جریان دارد و از دیگر سو در میان معتقدان به اسلامیت این هنر نیز مجادله‌ای دیگر است که آیا معانی نمادین این معماری و هنر، هویتی صوفیانه و عرفانی (و به همین دلیل غیر زمانی و غیر مکانی) دارد یا کلامی؟ آیا می‌توان به وحدت معنوی این مفهوم ها و حضورشان در آثار هنری اسلامی در دورترین نقاط تمدن اسلامی باور داشت؟ و اصولاً آیا بدون در نظر گرفتن لزوم برابری تفسیر و تأویل آرای سنت‌گرایان با شواهد تاریخی می‌توان به آرای ایشان تکیه کرد؟

1- Gulru Necipoglu.
2- The Topkapi Scroll-Geometry and Ornament in Islamic Architecture.

سنت‌گرایان که از آنان نام بردیم برای هنر اسلامی هویتی عرفانی قائل‌اند و هر نقشی و طرحی را صورتی تأویلی از یک معنای باطنی می‌دانند و شاید به همین دلیل است که همه‌ی آنان شیعه‌اند یا نزدیکی‌ای بیش از اندازه به این مذهب دارند (از این رو که متفکران و دین‌شناسان، شیعه را مذهبی باطنی و تأویل‌گرا می‌دانند). یادآوری مثالی در این‌باره جالب است: تیتوس بورکهارت آن‌جا که در شرح معانی باطنی نگارگری ایرانی سخن می‌گوید کیفیت خاص عرفانی آن را متأثر از فضای ایران شیعی می‌داند که در آن، حد فاصل میان شریعت و الهام به مراتب کم‌تر از عالم تسنن است این معنا در کنار اعتقاد گوهری شیعه به امامت و جایگاه منحصر به فرد آن در میان شیعیان، این مذهب را به شدت مستعد اندیشه‌های عرفانی و باطنی ساخته است. وی با چنین دیدگاهی به شرح هنر و معماری اسلامی پرداخته است. به صورت مثال در توصیف و تبیین معماری اسلامی، ساختار کعبه را با توجه به ساختار فضایی مکتب تشریح کرده است و آن را وابسته به اندیشه‌ی مرکز می‌داند.

آنچنان که از لابه‌لای مطلب‌های نجیب اوغلو مشخص است، او از میان دو گروهی که در بالا بیان شد خود در دسته‌ی کسانی قرار دارد که معتقدند نقوش اسلامی هویتی دینی و نمادین داشته است و صرفاً تزیینی و پرکردن جای خالی نیست. اما در این میان با آرای الفاروقی که منشأ عربانه را سنت‌گرایی اصیل اهل تسنن قرار می‌داد موافق و با آرای کسانی که منشأ آنرا صوفیانه، عرفانی و چه بسا شیعی می‌دانستند مخالف است. سبب این مخالفت و موافقت نجیب اوغلو این است که اگر نقوش را بر بنیاد کلام اشاعره تحلیل کنیم، بنیان های علمی و تاریخی برای اثبات دریافت‌های خود داریم؛ اما اگر بنا را بر آرای سنت‌گرایان بگذاریم، به دلیل‌های زیر(از دیدگاه او) نمی‌توانیم آرای آنان را مستند و معتبر بدانیم:

نخست این‌که سنت‌گرایان معتقد به وحدت ماهوی این نقوش در سراسر عالم اسلام‌اند و آنها را بازتاب اصل وحدت در کثرت می‌دانند؛ اما از دیدگاه نجیب اوغلو چنین نظری (که در آرای بورکهارت، نصر و نویسندگان کتاب حس وحدت سنت صوفی در معماری ایرانی-یعنی نادر اردلان و لاله بختیار-تجلی بیش‌تری دارد) مظهرهای تاریخی و منطقه‌ای الهیات و عرفان اسلامی را نادیده می‌گیرد و به تصوف معنایی همگانی می‌دهد که در همه‌ی منطقه‌ها و دوره‌ها نمی‌تواند به یک اندازه درست باشد. از دیدگاه سنت‌گرایان (همچنان که بورکهارت بر آن تصریح دارد) معنای واحد، جلوه‌های واحدی در هنر آفریده است و به ما این امکان را می‌بخشد که بتوانیم (برای مثال) ویژگی‌های انتزاعی اسلیمی را در سراسر عالم اسلام دارای هویت و معنایی واحد بدانیم نجیب اوغلو در همین مصداق (اسلیمی) درباره‌ی دیدگاه ماسینیون بحث می‌کند. از دیدگاه ماسینیون (که گفتیم برپایه‌ی اعتقاد به اتمیسم بود) اسلیمی بیان کننده همین عالم تحول یافته و تشکیل شده از ذرات است: "هنر