



پژوهش‌های تخصصی علوم جهان اسلام

National Conference on Iranian Islamic Art

Effects in Culture, Science and Documentation

University of Guilan. February 2019



دانشگاه گیلان

همایش ملی جلوه‌های هنر ایرانی
اسلامی در فرهنگ، علوم و اسناد

دانشگاه گیلان اسفندماه ۱۳۹۷

بازخوانی تصوف در هنرهای ایرانی اسلامی از منظر تحلیل گفتمان

(با نگاهی به هنر خوشنویسی و شعر)

هادی مومنی

مدیر مرکز تخصصی هنر پژوهشکده فرهنگ و هنر و معماری جهاد دانشگاهی

Hadimomeni58@yahoo.com

فاطمه شیری

کارشناسی ارشد ارتباط تصویری دانشگاه الزهرا تهران

Parishiri12@gmail.com

منیژه نوری

کارشناسی ارشد هنر اسلامی دانشگاه علم و فرهنگ تهران

Manijeh33@yahoo.com

چکیده

در فرهنگ ایرانی اسلامی هنر خوشنویسی و شعر از جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. این هنرها در عین تفاوتشان باهم شباهت‌ها و نزدیکی‌های بسیاری به هم دارند، هم در محتوا و هم در فرم‌های ساختاری رسانه‌ای خاصی که پیش می‌کشند. نگارنده در این مقاله می‌کوشد با روش توصیفی تحلیلی بنیان‌های نظری این هنرها-خوشنویسی (با تأکید بر خط نستعلیق)، شعر (با تأکید بر نوع نگاه مولوی و حافظ به غزل)- را به هم نزدیک کرده و رابطه‌ی آن‌ها با عرفان و تصوف را بسنجد و جستجو کند. به‌واقع این رویکرد نقشی شناختی برای هنر قائل است و از توجه صرف به مقوله زیباشناختی فراتر می‌رود و آن را در ارتباط بافهم ما از جهان هستی قرار می‌دهد. از این‌رو هدف از این پژوهش کشف مبنایی نظری و تئوریک برای هنرهای ایرانی اسلامی است. شناخت چستی و جایگاه زیبایی‌شناسی در تفکر اسلامی و چگونگی بازنمایی آن در هنرها از دیگر اهداف این پژوهش است. پرسشی اصلی که می‌توان پیش کشید این است که رابطه‌ی ساختاری و نظری این هنرها باهم چگونه است و به چه شکلی به هم مرتبط می‌شوند و حضور و تجلی مباحث عرفان و در دل آن تصوف و صوفی‌گری در ساختار درونی این هنرها، چگونه تأثیرگذار بوده است. نتیجه‌ی نهایی این تحقیق بر این ایده استوار است که در فرهنگ ایرانی اسلامی دال اعظم گفتمان دوران را اسلام و فلسفه‌ی اسلامی تشکیل می‌دهند و تصوف هم به‌عنوان دال شناور در سرتاسر آن حضور دارد و این امر را می‌توان در ساختار همه‌ی هنرهای ایرانی (هم در فرم و هم در محتوا) به نظاره نشست. پژوهش حاضر با رویکردی تحلیلی تبیینی با استفاده از گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای، منابع معتبر داخلی و خارجی صورت پذیرفته است.

کلیدواژه

گفتمان، هنر اسلامی، عرفان، تصوف، خوشنویسی، شعر.

مقدمه

هنرهای ایرانی اسلامی از لحاظ فرم و محتوا شباهت های بی شماری به هم دارند. در فرهنگ ایرانی اسلامی خوشنویسی، شعر(غزل)، معماری، نگارگری، موسیقی و حتی صنایع دستی مثل معرق، منبت و... نزدیکی های بسیاری می توان مشاهده کرد، استفاده از هندسه ی خاص هنر ایرانی اسلامی و نوع ریتم و هماهنگی بین اجزا هر کدام از این رسانه ها(هنرها) به شکلی با دیگری یکسان می نماید. حتی گاهی این هنرهای همه در کنار هم تجلی پیدا کرده اند، به طور مثال کتاب آرای و معماری ایرانی اسلامی تجلی گاه برخی از این هنرها باهم بوده اند. به راستی این شباهت و نزدیکی از کجا نشات گرفته است؟ گفتمان حاکم بر صورتبندی این هنرها مبتنی بر کدام دال هاست که اینچنین آن ها را به هم نزدیک کرده است و رابطه ی بین آن ها را برناگذشتنی می نمایاند؟ آیا می توان دال مشترکی را در سرچشمه ی شکل گیری آن ها یافت و به مدلول(معنای نهایی) یکسانی برای همه ی آن ها رسید؟ به زعم نگارنده از یک سو آشکار بدون در نظر گرفتن فلسفه ی اسلامی نمی توان مبنایی نظری برای این هنرها یافت. از سوی دیگر در بازخوانی آن ها می توان به ایده ی تصوف دقت داشت چراکه به شکل بی پایانی در همه ی این هنرها تاثیر گذار بوده است و ساختار و محتوای آن ها را شکل داده است. بر همین اساس آنچه در این پژوهش محور اصلی قرار گرفته است پی گیری امر مشترک بر سازنده ی هنرهای ایرانی اسلامی است. آنچه نگارنده را بر آن داشت از روش تحلیل گفتمان برای پیش برد این تحقیق استفاده کند، اشتراکات و نزدیکی هایی است که همواره در این هنرهای اصیل ایرانی به چشم می خورد. خوشنویسی و شعر(این دو هنر به عنوان نمونه های آرمانی در نظر گرفته شده اند) ایرانی اسلامی مانند دیگر هنرهای ایرانی به طرز عجیبی به هم شباهت دارند و مدام در طول تاریخ به هم سرک کشیده اند، خوشنویس ها همواره از شعر استفاده

برده‌اند و شباهت‌های ساختاری بسیاری بین این دو وجود دارد. ویژگی‌هایی مثل ریتم، وزن، هماهنگی، هندسه، تعادل و... علاوه بر فرم و ساختار، درون‌مایه، محتوا و وضعیت‌های حاکم بر نوع شکل‌گیری این هنرها هم شباهت‌های بسیاری به هم دارند. این اشتراکات نگارنده را متوجه‌ی این امر کرد که احتمالاً این هنرها متأثر از وضعیت گفتمانی یکسانی هستند؛ یعنی همه‌ی آن‌ها زیر چتر گفتمان دوران خود شکل گرفته‌اند. پیش فرض این مقاله معطوف به این ایده است که تصوف و صوفی‌گری که در دل فلسفه‌ی اسلامی به زیبایی‌شناسانه دیدن دین پرداخته اصلی‌ترین گفتمان شکل‌دهنده‌ی این شباهت‌هاست به همین دلیل وجه غالب این پژوهش را تصوف به خود اختصاص داده است. به طور کلی گفتمان کاوی فرهنگ ایرانی اسلامی از دریچه‌ی دو رسانه‌ی خوشنویسی و شعر شالوده‌ی این پژوهش را شکل داده است.

مبانی نظری / روش

بر اساس نظریه تحلیل گفتمان، هر جامعه متشکل از مجموعه‌های از گفتمان‌ها است. هیچ پدیده‌ای و هیچ کردار اجتماعی بیرون از حوزه گفتمانی معنا ندارد. گفتمان‌ها خود از مجموعه‌های از گزاره‌ها و یا نشانه‌ها تشکیل شده است. در میان این گزاره‌ها، یک گزاره به‌عنوان دال مرکزی، در هسته و مرکز قرار دارد و گزاره‌های دیگر که از آن‌ها به دال‌های شناور تعبیر می‌شود در پیرامون و اطراف دال مرکزی حلقه زده‌اند. گفتمان مجموعه‌ای معنادار از دال‌های به هم مرتبط است که معنای خود را از صورت‌بندی گفتمانی و در تمایز با گفتمان‌های مخالف به دست می‌آورد. در ساختار و شالوده‌ی این مقاله از روش توصیفی تحلیلی با رویکرد نظری تحلیل گفتمان و روش گردآوری کتابخانه‌ای استفاده خواهیم کرد. تحلیل‌های گفتمانی که در ابتدا تنها با تأکید بر متون در زبان‌شناسی آغاز شده بود، بعدها توسط کسانی چون فوکو، دریدا، کریستوا، بارت و... وارد مطالعات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی شد و شکل انتقادی به خود گرفت. متفکران "تحلیل گفتمان در سنت خود از دو روش فلسفی عمده پدیدارشناسی و هرمنوتیک بهره‌برده‌اند و تمرکز آن‌ها بر روش‌های فهم متمرکز شده است و "دل‌مشغولی آن به‌جای توجه به اینکه "چه اتفاق افتاده است" بر اینکه "این رویداد چه معنای دهد" استوار شده است (۲۰۰۴، ۳۷، pichering) فهم انسان از جهان و عمل او ناشی از گفتمان‌ها است. در جامعه پیوسته نزاع‌های گفتمانی یا نزاع برای تفسیر جهان برقرار است و این نزاع سرنوشت جامعه را تعیین می‌کند. جهان اجتماعی عرصه امکان و تصادف است، گفتمان‌ها همراه با اعمال قدرت و عمل

طرد و غیریت سازی به وجود می‌آیند و از بین می‌روند؛ بنابراین هر گفتمان یک نظام معنایی است. گفتمان های مختلف در جامعه بر سر خلق معنا، همواره در نزاع و کشمکش به سر می‌برند. هر گفتمان با برجسته کردن خود و طرد گفتمان مقابل به تمام امور و پدیده ها، معنای متناسب با دال مرکزی خود می‌بخشد و از رهگذر همین تعارضات نیز کسب هویت می‌کند. هیچ گفتمانی نمی‌تواند دائمی و ابدی و ثابت باشد زیرا در مقابل او همواره گفتمان های دیگری است که در تلاش اند واقعیت را به گونه‌ای دیگر تعریف کنند و با براندازی این گفتمان، گفتمان جدید با نظام معنایی خاص خود جایگزین کند. عمده‌تاً تحلیل گفتمان را هم به مثابه روش در نظر می‌گیرند و هم به مثابه نظریه و تفکیک چندان روشنی بین این دو در تحلیل گفتمان وجود ندارد (Paul Gee, 1999). در این خصوص این اعتقاد وجود دارد که روش ها همراه با نظریه تغییر می‌کند و این امر حائز اهمیت است که یک روند الگوریتمی یعنی مجموعه ای از قواعد وجود ندارد که برای دستیابی به نتیجه تضمین شده به صورت مرحله به مرحله از آن پیروی کرد (Ibid, 6). از این رو پژوهش ها خودشان و ابزارهای خاص تحقیق و استراتژی هایی را برای اجرای این نظریات سازگار می‌کنند (Ibid). چنین استراتژی‌ها و ابزارهایی مداوم و به شکل انعطاف پذیری خود را با موضوعات، مسائل و زمینه های خاص تحقیق سازگار می‌کنند و به واقع مداوم در عمل و در هنگام کاربرد، دگرگون می‌شوند. در پژوهش‌هایی که از روش‌های کیفی و به خصوص روش تحلیل گفتمان استفاده می‌شود، رهیافت های متنوعی مورد استفاده قرار می‌گیرد. این رهیافت ها عمده‌تاً تلفیقی از نظریات و روش های مختلف در رویکردهای نظری معمولاً متفاوت است. مثلاً کلابر (لیندلاف، ۱۹۹۹) منابع فمینیسم نظریه انتقادی مدرن و فراساختار گرایی را ترکیب می‌کند تا روابط درونی بین نطق و سکوت و ستم و مقاومت را بررسی کند. این نکته اهمیت فراوانی دارد که هیچ توافق قبلی در مورد بودن چنین ترکیبی وجود ندارد و محقق مسئول تشریح و اثبات تناسب بین موقعیت‌ها و اهداف است. با این وجود فراگیری یک روش شناسی آن‌هم بودن اینکه آن روش را در سنت فکری اش قرار گیرد، مثل آموختن یک آلت موسیقی است بدون اینکه هنرمندانی که استفاده از آن را شکل داده‌اند، سبک های اجرا را مشخص کرده باشند (همان). هر فردی باید با برخی از اصول کار آشنا شود. علاوه بر این آموختن این سنت های فکری به محققین کیفی تازه کار امکان انتخاب های بهتری را می‌دهد. به واقع محققین به صورت فزاینده ای و در سطح مختلفی از انسجام و موفقیت سنت های فکری را باهم ترکیب می‌کنند که برخی از آنها منطقی تر و موفق تر از سایرین است. از این رو در روش های کیفی بیش از هر چیز بر اقناع تأکید می‌شود و میزان موفقیت در این اقناع به استدلالات و ترکیباتی

است که محقق به کار می‌برد. به‌طور کلی منظور از گفتمان اعمالی است که از قواعد خاصی پی روی می‌کنند این اعمال به‌وسیله کارگزاران یک سیستم اجتماعی، علمی و حقیقی و یا فکری صورت می‌پذیرد و مربوط به زبان و گفتار است موضوع اصلی آن حکم است. گفتمان گروهی از بیان هاست که امکان صحبت درباره موضوعی خاص و در لحظه‌ی ویژه‌ای از تاریخ را برای زبان فراهم می‌آورد. در واقع گفتمان حقیقت، دانش اجتماعی و سوژه را تعریف می‌کند و می‌سازد. گفتمان طبیعت بدن، ذهن، ناخودآگاه، خودآگاهی، و زندگی احساسی انسان‌ها را تشکیل می‌دهد. پس گفتمان مجموعه قواعدی است که اندیشه، کردار و رفتار فرد را شکل می‌دهد و در واقع با تحمیل اندیشه و رفتار خاصی بر فرد، فردیت فرد را از او می‌گیرد. گفتمان قواعد ناخودآگاه معرفت را شکل می‌دهد پس اساساً در درون گفتمان حقیقت محور، سوژه‌ی خودآگاه معنا ندارد. گفتمان‌ها، کل‌هایی مشخص و شفاف هستند و تنها در هر دوره‌ای، گفتمانی که بتواند هژمونی خود را برقرار سازد به گفتمان مسلط زمان خودش تبدیل می‌شود. این گفتمان علاوه بر این‌که در هر دوره‌ای توانایی هژمونیک متفاوتی دارد، اما گفتمان‌ها نیز در طول زمان خود را تغییر می‌دهند. این تغییرات متناسب با رابطه‌ای است که گفتمان در مقابل سایر گفتمان‌ها دارد. به‌واقع در هر دوره ممکن است گفتمان‌های خاصی ظهور کنند، گفتمان‌هایی که قبلاً به حاشیه رفته و یا طرد شده بودند و یا حتی آن‌هایی که در حوضه گفتمان‌گونی قرار داشته‌اند، دوباره مطرح شوند (احمدی، ۱۳۸۹، ۱۹). بر همین اساس است که گفتمان‌ها با توجه به تنظیم روابط خود با هر یک از این گفتمان‌ها، زبان خود را تنظیم می‌کنند. به‌عبارت‌دیگر، گفتمان‌ها هویت خود را با یک یا چند دیگری دیگر تنظیم می‌کنند و بر اساس تغییر در هویت دیگری، آن‌ها نیز دچار تغییر و دگرگونی می‌شوند.

در فرهنگ ایرانی اسلامی هنرهای وجود دارند مانند معماری، خوشنویسی، شعر، نگارگری و... که گویی از یک گفتمان سرچشمه می‌گیرند. این هنرهای به طرز حیرت‌انگیزی از لحاظ فرم و محتوا به هم نزدیک هستند و حتی گاهی در کنار هم تجلی پیدا می‌کنند. به‌طور مثال در یک بنای معماری هم خوشنویسی دیده می‌شود هم نگارگری. از لحاظ فرم و ساختار هم، آشکارا ساختار هندسی خاص حاضر در یک بنای معماری را می‌توان در هنرهای دیگر یافت. به‌طور کلی می‌توان به این نکته اشاره کرد که این هنرها در یک گفتمان نفس می‌کشند و آن گفتمان مبنایی نظری دارد به اسم فلسفه‌ی اسلامی. در دل فلسفه‌ی اسلامی تصوف ایده‌ای است که می‌توان به عنوان امر مشترک در سرچشمه‌ی شکل‌گیری این هنرها مورد توجه قرار

بگیرد. مفهوم و چیستی هنر اسلامی ایرانی همواره مورد مناقشه بوده است، آنچه برای نگارنده در این نوشتار مهم است مطالعه‌ی گفتمانی است که شالوده‌ی ساختاری و از آن مهم‌تر محتوایی هنرهای اصیل ایرانی اسلامی را ساخته است. دین اسلام و نوع نگاه آن به هنر و زیبایی‌شناسی به‌عنوان دال اعظم در همه‌ی این متن حضور گسترده دارد و از سوی دیگر تصوف و اندیشه‌های صوفی‌گری به‌عنوان دال شناوری که هستی این هنرهای اصیل از آن تبعیت کرده و سرچشمه می‌گیرند محور اصلی این مقاله را شکل می‌دهند. به یک معنا آنچه مورد بررسی است تأثیرات تصوف بر جایگاه، شکل و محتوای این هنرها است.

پیشینه تصوف

تصوف و عرفان در همه‌ی ادیان و مذاهب و حتی مکاتب فلسفی کم‌وبیش وجود دارد؛ و پس‌از این همه تحقیقات که درباره‌ی پیدا شدن صوفیگری و درویشی و عرفان انجام شده، هنوز هیچ‌کس نتوانسته بگوید که منشأ اصلی تصوف اسلامی و ایرانی چیست و یا کجاست؟ در هر یک از مذاهب و ادیان نشانه‌هایی از زهد و پرهیزگاری و بی‌اعتنایی به امور مادی و انصراف و بی‌توجهی به دنیا آمده است و شاید بتوان گفت که یکی از خصوصیات عمومی ادیان و مذاهب همین توجه به امور معنوی و تحقیر دنیا و مظاهر مادی است؛ نهایت آنکه در برخی ادیان مانند دین یهود نشانه‌های این مطلب اندک است، ولی در بعضی آیین‌ها مانند مسیحیت و آیین بودائی و تائوگرایی و دیگران این مطلب قوی‌تر است. در تورات و انجیل و کلمات بودا و لائوتسه و مانی و مزدک مطالب زیادی می‌توان یافت که مؤید این نکته است. البته زهد و پارسایی تنها نشانه‌ی صوفیگری نیست و امور بسیاری در این باره به‌جز زهد دخالت دارد، اما پیدا شدن آن یعنی زهد بی‌شک یکی از بزرگ‌ترین انگیزه‌های توجه به عرفان و تصوف و مایه‌ی دل‌کندن از زندگانی پرشور و دنیا و دل بستن به خدا و امور معنوی شد.

فون کرمر و دوزی تصوف را نشئت گرفته از آیین هندی دانسته‌اند، مرکس و نیکلسن آن را به مذهب نوافلاطونی و مسیحیت نسبت می‌دهند، ادوارد براون نیز آن را واکنشی آریایی در قبال یکی از ادیان غیر عاطفی سامی (اسلام) تلقی می‌نماید. تصوف و صوفی‌گری تأثیر بسیاری بر هنرهای کلاسیک ایرانی اسلامی گذاشته است، به‌طور که نمی‌توان در مقابل هنرهای ایرانی اسلامی بدون در نظر گرفتن اندیشه‌های این نحله‌ی فکری به درک دقیق و مناسبی رسید. آنچه در ادامه‌ی این مقاله بدان پرداخته می‌شود

از این منظر است که در فرهنگ ایرانی اسلامی آنچه دال اعظم گفتمان دوران را ساخته فلسفه‌ی اسلامی است و متصوفه هم به‌عنوان دال شناور در سرتاسر آن حضور دارد؛ و می‌توان آشکارا رد این تأثیرگذاری را در هنرهایی مثل خوشنویسی، شعر و موسیقی پی‌گیری و مشخص کرد (مجید صادقی حسن‌آبادی، به نقل از خردنامه ملاصدرا، ص ۳۰).

زیباشناسی یا زیبایی

هنر در هر زمان و در هر جا، فرزند زمانه است و بسا که مادر احساسات هنرمند می‌باشد و هنرمند در هر جا و در هر زمان از فرهنگ و آئین، از آداب و سنن و از شیوه‌های زندگی و معتقدات آباء و اجدادی خود ملهم شده و اثر خود را به وجود می‌آورد، هر گونه دگرذیسی و تحول هم که در هنر او ایجاد گردد، نمی‌تواند ریشه‌های زیبایی‌شناسانه‌ی او را بخشکاند و یا قطع کند و او را از فرهنگ خویش جدا سازد (حبیب‌الله آیت‌اللهی، سایه طوبی، ۱۳۷۹).

ابن حزم می‌گوید: هیچ چیز بهتر از وحدت با محبوب نیست، مادامی که صفات و ذات او خشنود از توست و تو قدردان بخششهای فطری او، و صفات او هر کدام همسان با زیبایی است (Vilchez, 1997, 507). برخلاف تفکر ظاهری، زیبایی‌شناسی متافیزیکی نوافلاطون‌گرایانی نظیر فارابی و ابن‌سینا در شرق جهان اسلام یا ابن‌طفیل و ابن‌باجه در اندلس، زیبایی را از اساس متفاوت در نظر می‌گیرند. در تطابق با آرای نوافلاطونی، تعریف ارزش و اعتبار امر زیبا با نور روحانی یا به عبارت بهتر، نور حاصل از کیهان‌شناسی صدور که الهام‌بخش تفکر فلسفی یونانی و یونانی لاتینی بوده، قابل‌درک است. سنت فلسفی افلاطونی که نسبت به سنت فلسفه‌ی مشایی تأثیر عمیقی در تئوری زیبایی‌شناسی داشته از طریق مفسرین نوافلاطونی به دست مسلمین رسید (اتینگهاوزن و دیگران، ۱۳۷۴، ۸۸). زیبایی (جمال) و شکوه (قدر- بها) موجودات در آنها وجود دارد، همچنان‌که وجود آن موجودات، ضرورت دارد... یا زیبایی خدا یعنی اینکه به‌گونه‌ای باشد که بر او ضرورت دارد چنان باشد (ابن‌سینا، ۱۳۶۳، ۳۶۸).

برای اینکه به درک درستی از مسئله‌ی زیبایی در فرهنگ ایرانی اسلامی و تصوف برسیم در ادامه نگاهی دقیق‌تر می‌اندازیم به جایگاه و تعریف این اصطلاح. اصطلاح «زیباشناسی» یا «زیبا بینی» متضمن این معناست که ما می‌توانیم از راه داده‌های حسی و

داوری عقل به شناخت زیبایی برسیم و بر اساس مبانی فلسفی و عقلی زیبایی را تعریف کنیم و به کندوکاو در باب فلسفه زیبایی پردازیم و سرانجام بگوییم که زیبایی چیست؟ و چه چیز زیباست؟ مثلاً کسی که منشأ زیبایی را هارمونی و هماهنگی اجزای یک چیز یا یک چهره می‌داند، بر این اساس می‌تواند چهره‌ها را به زیبا و زشت تقسیم کند. در این وضعیت اگر ما عشق و محبت را مولود زیبایی بدانیم، چند مسئله قابل طرح است. آیا فیلسوف زیباشناس پس از شناسایی و معین کردن اشیای زیبا، می‌تواند فتوای عقلی دهد که باید دل‌باخته زیبایی‌هایی شد که او معین کرده است؟ آیا می‌توان گفت که اگر کسی عاشق و دل‌باخته چیزی یا کسی است، آن چیز یا آن شخص ضرورتاً مطابق با موازین زیباشناسی خاص آن فیلسوف، زیبا و جمیل به حساب می‌آید؟ آیا درباره کسی که به چهره‌ای نازیبا- به حساب آن موازین خاص- دل‌باخته است، می‌توان گفت که در واقع، عشق او عشق نیست؟ و آیا...؟ به هر صورت ورود در عرصه زیباشناسی، پای تعلق محض بشری را با تمام لوازم و مقتضیاتش به میان می‌کشد و کار ادراک زیبایی و داوری درباره آن را به‌غایت دشوار می‌کند؛ از اینجاست که در قلمرو زیبایی آثار هنری با مکاتب مختلف، دیدگاه‌های گوناگون، جنجال‌های بسیار و مناقشات دورودراز روبه‌رویم تا آن اندازه که یک اثر هنری را عده‌ای در اوج زیبایی و برخی در غایت زشتی می‌دانند. برای ابن رشد هنر الهام الهی بود و هنرمند کاشف آن؛ هنرمند کشف حقیقت می‌کرد و حجاب از چهره‌ی آن بر می‌داشت و در اثر هنری آن را به نمایش می‌گذاشت (پازوکی، ۱۳۸۱، ۱۰۲). در سپهر عرفان ابن عربی «زیباشناسی» که اقتضای داوری عقل محض بشری را دارد، مطابق با مبنای ابن عربی در معرفت، کنار زده می‌شود و جای خود را به «زیبا بینی» می‌دهد و از نظر وی «زیباشناسی عقلانی» تنها درجایی قابل تحقق است که پای اغراض و خواسته‌های نفسانی انسان در میان باشد. هر کس بر حسب غرضی خاص چیزی را زیبا می‌شناسد؛ اما اگر جمال، جمال کمال باشد، تنها از طریق ایمان به غیب و تسلیم در برابر سخن خدا و قول پیامبر متجلی می‌شود؛ زیرا جمال و زیبایی در اوج خود از آن خدای متعال و صفت اوست. پیامبرش ما را از این زیبایی باخبر و آگاه کرده و گفته است: «ان الله جمیل و یحب الجمال» (خدا زیباست و زیبایی را دوست دارد). زیبایی خدا، جمال ذاتی و حقیقی است و از راه ایمان به خدا و تصدیق قول پیامبر می‌توان به آن رسید نه از راه رؤیت حسی و فهم عقلی. آن جمالی که می‌توان از طریق رؤیت حسی به آن رسید، جمال عرضی است که آدمی در چهره این‌وآن می‌بیند. حب مترتب بر جمال عرضی نیز حبی عرضی است و هرگز ماندگار نیست؛ زیرا این حب، تابع زیباشناسی خاصی است و اگر بالفرض زیباشناسی عقلانی انسان تغییر نکند، زیبایی چهره خاصی که متعلق عشق و علاقه انسان واقع شد

به‌مرور زمان زائل خواهد شد و به‌تبع آن، عشق نیز از میان خواهد رفت؛ بنابراین عشقی که پس از زیبایی به وجود می‌آید، تابعی از متغیر جمال عرضی خواهد بود. تنها در حوزه جمال عرضی و عشق عرضی، می‌توان سخن از زیباشناسی گفت؛ اما در قلمرو جمال ذاتی که جمال خداست، تنها راه وصول به ژرفای این زیبایی و وصول به ساحات گوناگون آن، عشق به‌حق است. این عشق می‌تواند همانند یک کلید، درهای بسیاری از جمال و زیبایی را بگشاید. خدا زیباست و چون عالم، بسط کمالات حق و ظهور اسماء و صفات خداست، پس عالم نیز زیباست چنانکه ابن عربی گوید: «العالم جمال الله» آدم نیز مجموعه کمالات حق است و به‌صورت خدا آفریده شده است؛ پس آدم نیز زیباست. بدین ترتیب زیبایی و جمال ذاتی حق به سرتاپای عالم سرایت کرده است و عالم و آدم در اوج زیبایی آفریده شده‌اند. این جمال و زیبایی، جمالی نیست که بتوان با زیباشناسی عقلی خاص به آن رسید، بلکه باید با ایمان به زیبایی حقیقی خدا و عالم و آدم، دیده را چنان تربیت کرد که همه چیز این عالم را زیبا ببیند. به قول حافظ شیرازی:

«منم که شهره شهرم به عشق ورزیدن

منم که دیده نیالوده‌ام به بد دیدن

وفا کنیم و ملامت کشیم و خوش باشیم

که در طریقت ما کافری است رنجیدن»

وقتی خدا را زیبا بدانیم، عالم و آدم را هم که مظهر کمالات و جمال حق‌اند نیز زیبا خواهیم دید و عاشق عالم و آدم خواهیم شد. عشق به عالم، عشق به خداست. «هر کس به جهت زیبایی عالم، عاشق آن شود، عاشق خدا شده است زیرا مظهری برای زیبایی خدا جز عالم {و آدم} نیست و چون عالم، مظهر جمال حق است و {و جمال حق ذاتی است} پس جمال عالم، نیز ذاتی است». در اینجا ابن عربی با اشارتی به زیبایی هنری تصریح می‌کند که «زیبایی صنعت و اثر هنری را نمی‌توان به خود اثر هنری نسبت داد، بلکه باید به صانع آن اثر و هنرمند منتسب کرد» این نکته دقیق نیز، مولود دیدگاه خاص ابن عربی در باب «زیبا بینی» است والا اگر در چارچوب دستگاهی فلسفی و با معیارهای زیباشناسی خاصی بنخواهیم اثری هنری را مورد ارزیابی زیبا

شناسانه قرار دهیم باید بگوییم با صرف‌نظر از هنرمند، فلان اثر هنری آیا زیباست یا نه؟ اما در نگاه ابن عربی، زیبایی اثر هنری را باید از طرق جمال و زیبایی صنع اثر و صانع آن، مورد ارزیابی قرارداد. به نظر می‌رسد که از نظر شیخ اکبر، میان هنرمند و اثر او رابطه هستی‌شناسانه برقرار است و زیبایی صانع به صنع و هنر او منتقل می‌شود از این‌رو اگر یک اثر هنری، زیباست این جمال و زیبایی در حقیقت از آن آفریننده اثر است (محسن قاسم پور، به نقل از نشریه آئینه پژوهش، ص ۳۴). مشخصه عینی زیبایی و زشتی حتی توسط یک کودک هم می‌تواند قابل تفهیم و درک گردد. سطح ابتدایی اصلی زیبایی‌شناسی، ترقی و توسعه‌ی حواس است؛ یعنی کودک قادر به تشخیص، مقایسه و تخمین اشیاء برحسب درجه کیفیاتی است که به چشم او آشکار و منتقل می‌گردند. متن زیر از جلد دوم کتاب المناظر این تجربه را شرح می‌دهد:

"برای مثال، اگر کودکی نه‌چندان خردسال که قدرت قضاوت و تشخیصش نیز در حد بسیار بالا و رشد یافته‌ای نباشد بخواهد از بین دوشی، مثلاً دو میوه نادر یا دو جامه یا دو چیزی که کودکان دوست دارند، برگزیند، از میان آن دوشی یکی را دارای شکلی زیبا (حسن الصورة) و دیگری را دارای شکلی زشت (قبیح الصورة) در نظر می‌گیرد پس آنی را که صورت زیبا دارد برمی‌گزیند، اگر این امر روی دهد نشان از این می‌دهد که کودک در حال رسیدن به آگاهی است و طفلی خردسال نیست. ایضاً اگر کودک از میان دو شیء زیبا (حسنین) که یکی که از دیگری زیباتر (احسن) است، شی احسن را انتخاب کند، این نیز نشان از آگاهی کودک می‌دهد. پس مشخص است که مزیت کودک در این است که رجحان امر زیبا به امر زشت را از راه قیاس یک‌چیز با دیگری صورت دهد. ادراک کودک نسبت به زیبایی امر زیبا و زشتی امر زشت و رجحان امر زیبا به امر زشت و انتخاب امر زیباتر (الزائد الحسن) نسبت به امر کمتر زیبا، زمانی روی می‌دهد که وی دو چیز را با یکدیگر مقایسه کرده، صورت آن‌ها را ادراک و مازاد زیبایی را تشخیص دهد. ترجیح زیبایی بیشتر تنها می‌تواند به دلیل این قضیه عام و جهان‌شمول باشد که: آنچه زیباتر (اخیر) است بهتر است و آنچه بهتر است ارزش بیشتری برای انتخاب کردن دارد. پس کودک بدون آگاهی از این قانون کلی، از آن استفاده می‌کند" (گونزالس، ۲۰۰۶، ۲۱).

عرفان اسلامی و هنر مقدس

هنر در لغت به معنای «فن، صنعت، علم، معرفت، امری همراه باظرافت به آن درجه از کمال که فراست و فضل را در برداشته و صاحب‌هنر را برتر از دیگران بنمایاند، کیاست، زیرکی، خطر و اهمیت، لیاقت، کفایت و کمال» آمده است. هنر در مفاهیم دیگری نیز از جمله «عشق» و «حقیقت» آمده؛ چنان‌که حافظ در شعر ذیل، هنر را به ترتیب، در دو معنی به‌کاربرده است.

بکوش خواجه و از عشق بی‌نصیب مباش که بنده را نخرد کس به عیب بی‌هنری

روندگان حقیقت به نیم جو نخرند قبای اطلس آن‌کس که از هنر عاری است.

یکی از بحث‌های مهم در هنر اسلامی و ارتباط آن با معنویت و عرفان ارتباط تنگاتنگ صنوف و حرفه‌ها با اصحاب فتوت و عرفان و تصوف است. در هر دوره تاریخی و در بسیاری از آثار هنری می‌توان به این تعامل پی برد.

از سرچشمه‌های هنر اسلامی می‌توان به حکمت و معنویت اسلامی و حقایق باطنی موجود در قرآن و آنچه در عرفان به حقیقت محمدیه و الهام الهی معروف است را نام برد. در عرفان اسلامی هنر در حقیقت تجلی و ظهور تاروپود جمال مطلق است و در آن جمال و عشق محقق می‌گردد (الکساندرکنیش، شماره ۱، ۴۶).

خوشنویسی و تصوف

آن‌گونه که به نظر می‌رسد اصلی‌ترین خاستگاه تقدس خوشنویسی اسلامی در ارتباط آن به نگارش قرآن است. چنین اتصال مقدسی در سنت خوشنویسی هیچ‌کشور دیگری، با چنین حجم عمیقی، دیده نمی‌شود. خوشنویسی مستقیماً رابط کلام الهی با مردم می‌شود و هنرهای دیگر، تزئین و تجلیل‌کننده‌ی متن نگاشته شده (آغداشلو، ۱۳۸۵، ۶۴). رابطه‌ی خوشنویس با کلام در فرهنگ ایرانی اسلامی رابطه‌ی عمیق و الهی است. خط معجزه‌ی پیامبر است و کلام خدا، پس باید به بی‌نهایت زیبایی به نمایش

دریابید. به‌طور کلی می‌توان به این نکته اشاره کرد که هنرمندان ایده‌های از الگوهای اساسی در سردارند که زیربنای تمام پدیده‌های جهان اطراف ما را می‌سازند؛ و این نوعی آرمان‌گرایی است که در شیوه‌ی خوشنویس نستعلیق به چشم می‌آید، کلمات و حروف را تا سرحد متناسب، هارمونیک و هماهنگ بیافریند تا به درجه‌ی اعلا‌ی زیبایی برسند. انگار انگیزه‌ی آنان رسیدن به "نمونه‌های ازلی فرم‌های ناپایدار است"، هنرمند خوشنویس برخلاف نقاشی و هنر غربی بعد از رنسانس که مبتنی بر تقلید و بازنمایی از واقعیت عینی است، به جهان نگاه می‌کنند. انگار برای آنان آنچه واقعی است فرم بیرونی نیست، بلکه این ذات چیزهاست (که آن‌هم در زبان و کلام کلمه متجلی است) که ماهیت واقعی دارد. برای آنان تقلید از سطح بیرونی برای نشان دادن آنچه ذاتاً واقعی است، امری محال است. از این‌رو آثار خوشنویسی ویژگی آرمان‌گرایانه دارند. اندیشه‌ی زیربنای آثاری که آرمان‌گرایانه اطلاق می‌شوند، معمولاً اندیشه زیبایی است. در این جا برای اینکه به شکل انضمامی تر به بحث اصلی مقاله وارد شویم بررسی مبنای نظری همین هنر خوشنویسی (با تأکید بر نستعلیق) را پی خواهیم گرفت. در ابتدا برای اینکه بتوانیم به درک مناسبی از خوشنویسی نستعلیق برسیم آن را با انواع دیگر خوشنویسی مقایسه کنیم. به‌طور مثال مقایسه نستعلیق با خط کوفی. با نگاهی ساده و حتی غیرمتخصص می‌توان درک کرد که چقدر تفاوت‌های آشکاری در این دو نوع خط وجود دارد. در یکی یعنی خط کوفی خطوط تیز و غالباً به سمت بالا گرایش دارند، اما در نستعلیق دایره و کشیدگی حروف و ریتم مبتنی بر دایره کار می‌کند. دایره یکی از کهن‌الگوهای است که در تفکر صوفی گری به چشم می‌آید بارها به شکل‌های مختلفی به کار گرفته شده است. از بعد نشانه‌شناسانه دایره را نماد زمان و مکان و شکل کامل می‌دانند. سماع در تفکر صوفیه از همین دایره سرچشمه می‌گیرد. سماع به‌نوعی از رقص صوفیه شامل چرخش بدن همراه باحالت خلسه برای اهداف معنوی گفته می‌شود. سماع سابقه دیرین تاریخی داشته و پس از اسلام موافقان و مخالفانی نیز در این دین پیدا نموده است. در بسیاری از فرهنگ‌های کهن "دایره و مرکز از جمله رمزهای اساسی محسوب می‌شوند. درخت زندگی و مار، در زمانی اساطیری و در بهشت روی زمین که مستدیر توصیف شده، نشانه‌ها و نگاهبانان مرکز بودند. در غالب تمدن‌ها، ابدیت به شکل دایره و چرخ و اروپوروس، ماری که دمش را گاز گرفته تصویر می‌شود. شکل مدور نمودار یکی از مهم‌ترین جهات زندگی یعنی وحدت و کلیت و شکفتگی و کمال است. انسان غالباً در درون دایره‌ای که نشانگر تناسبات پیکر است تصویر شده است. در بسیاری سنن، به این شکل بسته که انسان را در بر گرفته؛ محافظت می‌کند، کار ویژه‌ای جادویی منسوب شده است (مونیک دوبوکور، ۱۳۷۶، ۷۷). در ایران همچون بین‌النهرین،

توجه به خورشید و خدایان خورشید مورد توجه بود. در آیین مهر و بعدها در آیین زرتشت، مهر (میترا) خدای- خورشید و نماینده خورشید بود (شناخت ادیان ۲، واحد تدریس کتب درسی قم، ۱۳۸۰، ۱۳-۱۲). در ایران اصطلاحی ظاهر می شود به نام فر که در هنر ایران باستان به صورت نمادهایی دایره ای شکل تجلی می کند. فر نیرویی است که از جانب خدا به افرادی برگزیده اعطا و آنان را در هر موضع و مقامی به برتری و سروری می رساند. از این رو حلقه و چرخ که در هنر ساسانی ظاهر می شود از تجلیات فر است؛ برگرفته از صورت ظاهر خورشید و گردش آسمان و چرخ زمان؛ که متأثر از تلقی دورانی از زمان و گردش آن در آیین زرتشتی است (سعیده جعفری، ۱۳۸۱، ۱۴۹-۱۴۸). به طور کلی می توان گفت در ساختار زبان فارسی برخلاف زبان عربی انتهای بسیاری از الفاظ و اسامی به یکی از حروف مدور ختم می شود، و خط نستعلیق دارای این ویژگی و گردش ها در حرکت ها و شکل حروف است تا حدی که روحیه متعادلی را به نمایش می گذارد.

دوایر این خط بسیار زیاد است و عمده حرکات حروف و اجزاء آن براساس منحنی ها استوار است تا جائیکه که خطوط مستقیم و صاف بسیار نادر و تقریباً هیچ است. نستعلیق برای نگارش حروف ویژه فارسی مانند « پ »، « ژ »، « گ » و « چ » تناسب کامل دارد و همچنین نقطه ها در سه تایی این حروف، خوب جا می افتد. شاید بتوان گفت در مسیر ثبات اجتماعی و تعامل حکمت اسلامی، مذهب شیعه، ادبیات عرفانی و خط تعلیق مسئولیت بوجود آمدن هنری را در برهه ای مهم از تاریخ کشور را عهده دار بوده اند و در نهایت تعامل این سه عنصر فرهنگی در سال های بعد زمینه ساز پیدایش تحولاتی در خوشنویسی ایرانی گردید که امروزه بنام خط نستعلیق از آن بهره های فراوان در فرهنگ ایرانی اسلامی برده ایم. بر اساس تفسیری صوفیانه می توان گفت که هنر اسلامی مشخصاً ذکر خداوند است. اخوان صفا با نوع نگاهی فیثاغورثی معتقد بود که حرکت طبیعت با فرم های هنری و فرم های هنری با حرکات طبیعت پیوند مستقیم دارند و این را در نوع نگرش صوفیانه به هنر هم آشکار می توان دنبال کرد. یکی از فرم های اصلی مناسک صوفیانه، چرخش و دایره است که هم در خوشنویسی نستعلیق هم در شعر (غزل) و هم در موسیقی زمینه ی ساختاری آثار هنری را می سازد و شکل می دهد. صوفیان با نوای موسیقی به چرخش درمی آمدند و به دور پیر طریقتشان حلقه می زدند. چرخش برای آنان نماد آگاهی فرد از این واقعیت است که به هر سو بنگرند خدا آنجاست و حلقه زدن به دور شیخ نماد گردش افلاک به دور زمین است. صوفیان هنگام سماع دو دست خود را به طرفین بلند می کنند.

کف دست راست را رو به زمین می‌گیرند تا رحمت و بخشش الهی را تمنا کنند و دست چپ را رو به زمین می‌گیرند که نشانه‌ای از این‌که صوفی رحمت را به سن‌های پی‌درپی منتقل می‌کند. در تحلیل این فرم خاص صوفیانه می‌توان ویژگی‌هایی را برجسته کرد تا نشان دهیم که چطور در هنرهای مدنظر یعنی خوشنویسی و شعر ظهور پیدا کرده‌اند. از نظر ابن هیثم " بدون هندسه قادر به شناخت طبیعت نیستیم، اصول آن قاطعانه در کل و جزء عالم و طبیعت صادق است. از طریق خطوط، اشکال و زوایاست که قادر به بیان علل پدیده‌های طبیعی هستیم. بدون این وسایل از طبیعت هیچ‌چیز درک و کسب نمی‌کنیم " (گوزالس، ۲۰۰۶، ۲۳). ابتدایی‌ترین ایده و مفهومی را که از این فرم می‌شود مراد کرد در هم تنیدگی طبیعت (جهان) با خداوند است، همان‌گونه که گفتیم طبیعت در تفکر صوفیانه از آن‌رو اهمیت دارد که نشان از وجود پروردگار می‌آورد. در شعر بخصوص غزل فارسی هم این نوع نگرش را می‌توان ردیابی کرد. شعر حافظ ترکیبی است از ویژگی‌های زمینی که غالباً به چیزی دیگر ورای آن اشاره دارد. در خوشنویسی کلمات و زیبانویسی کلمات هم این‌گونه ویژگی دارند و موسیقی را می‌توان باز بر همین اساس بازخوانی کرد. از سوی دیگر فرم درونی این سه نوع از هنر ایرانی اسلامی هم از این اصول طبیعت می‌کند. در هر سه هنر، دایره اهمیت بسیار دارد که به‌نوعی می‌توان پایه‌ی آن را در شعر ریتم و وزن عروضی دانست، در موسیقی ساختار پایه‌ی موسیقایی یعنی همان ویژگی‌های خاص دستگاهی و در خوشنویسی نقطه که قاعده و چارچوب هر حرف را می‌سازد. به‌طور مثال، الف باید بر محور سه‌نقطه استوار باشد. نقطه در خوشنویسی نستعلیق، حکم وزن عروضی در غزل و ردیف در دستگاه‌های موسیقی را دارد. در تحلیل نهایی می‌توان گفت هر سه این هنرها چرخشی به دور خوددارند که ما را به مرکز خود می‌کشاند. همان‌گونه که در ابتدا بدان اشاره شد یکی از زمینه‌های که در تحلیل گفتمانی هنر خوشنویسی و ویژگی‌های خاص آن و حتی زمینه‌های شکل‌گیری‌اش می‌توان در نظر گرفت توجه به روحیات و تفکر صوفیانه است. تصوف معرف جنبه‌های باطنی و پنهان اسلام است و مطابق آموزه‌های آن، سالکان راه طریقت برای رسیدن به خداوند به راهنمایی یک شیخ یا پیر نیازمندند. یکی از نمادهای اصلی تصوف شراب است که نماد مستی است، اما نه مستی مادی حاصل از نوشیدن شراب واقعی. عشق به خداوند همچون مستی است، زیرا در چنین حالی حواس معمول فرد به هم می‌ریزد و گویی از جهان خاک به عالم افلاک سیر کرده است. شراب نماد سیر از این جهان به جهان دیگر است و راهنمای معنوی این سفر هم ساقی است. موسیقی و شعر روش‌های مهمی‌اند که سالک راه حقیقت را به آن حالی که باید می‌رسانند (اولوین لیمن، ۱۳۹۳، ۱۰۳). خطوط اسلامی در ساختار، از عناصر

عمودی، افقی و دایره، مرتبط با هم تشکیل شده اند که هر کدام از این عناصر دارای بیانی نمادین هستند، بخش قابل توجهی از حروف الفبای عربی در هنگام نوشتن، قوسی از دایره و منحنی را تشکیل می دهند، مانند خط ثلث، و این قوس‌ها در خوشنویسی خطوط ایرانی تعلیق، نستعلیق، و شکسته بیشتر می شوند " دایره نماد آسمان، بیکرانگی، کمال و تمامیت است " و " نماینده کیفیت به حساب می آید " (مبانی عرفان هنر و معماری اسلامی، ۵۵۸).

برای اینکه نگرش متصوفه به هنر را بهتر درک و دریافت کنیم نگاهی تئوریک تر می‌اندازیم به نوع نگاه آنان به هنر خوشنویسی. خط خوش از دید صوفیان حرکتی است پیوسته که از سرچشمه‌ی اعلای خلقت خداوند می‌جوشد و یکی از مهم‌ترین نشانه‌های حضور او در جهان است. خواندن آثار خوشنویسی غالباً دشوار و نیازمند مقدمات است و لذت حاصل از مشاهده‌ی این آثار بازتابی است از توفیق شناخت ژرف‌تر خداوند، حرکت به سوی او و نیل به درکی از ماهیت او. ظاهر خط نستعلیق حالتی لایتناهی دارد، به گونه‌ای که حروف به اشکال مختلف به یکدیگر پیوند می‌خورند و سراسر صفحه را یا نسخه امتداد می‌یابند و این ویژگی مداوم تصور خداوند را در ذهن باعث می‌شود. بدین ترتیب ما پیوستگی و بی‌انتهایی را تجربه می‌کنیم و به کمک این تجربه خداوند را می‌شناسیم. همین نکات را در مورد نقوش اسلیمی هم می‌توان به کاربرد و بیان کرد؛ این خطوط پیوسته‌ی موج و پیچ‌پیچ که دست‌کم در ابتدا از الگوهای ظریف ساقه‌های درهم‌پیچیده‌ی تاک اقتباس شده‌اند. می‌گویند این ویژگی نمادی است از حرکت ابدی و تنوع صورت‌ها که هر دو این‌ها به درک مفهوم جاودانگی خداوند کمک می‌کنند. همچنین این نکته که نقش‌مایه اصلی اسلیمی یک گیاه است نشان می‌دهد که چیزهای معمولی و طبیعی نیز تقدس دارند و خداوند این چیزها را به ما ارزانی داشته تا با دیدنشان لذت ببریم. سرانجام اینکه نقوش هندسی به بهترین وجه انتزاعی بودن مفهوم خداوند را نمایش می‌دهند، زیرا شکل آن‌ها ذات لایتناهی او را بازنمایی می‌کند، ضمن اینکه این نقوش همچون نمادهایی‌اند که شخص برای درکشان باید آن‌ها را بکاود و سر مکتومشان را هویدا کند (اولین لیمن، ۱۳۹۳، ۱۰۷).

سید حسین نصر معتقد است همه‌ی این‌ها (بخوانید هنرها) به ما نشان می‌دهند که جان‌مایه هنر اسلامی ایجاد رابطه با واقعیتی والاتر است؛ واقعیتی که مصدر معیارهای ثابت زیبایی و حقیقت است و با کردار اخلاقی و زیبایی‌شناختی ما انسان‌ها گوشه‌ای از آن زیبایی و حقیقت به ظهور می‌رسد. این نظریه در آنچه می‌توان زیبایی‌شناسی صوفیانه نامیدش بسط و گسترش می‌یابد و

هنر شمه‌ای از جلال و جمال خداوند را برای نا زمینیان هویدا می‌کند. (همان، ۱۴۴) از همین رو در هر سه این هنرها هنرمند باید شخصیت اخلاقی و معنوی والایی داشته باشد تا هنرش تجلی تدریجی باطن در ظاهر شود. هنرمند در هنر خود ذات چیزها را متجلی می‌کند و نشان می‌دهد که اشیای این جهان تا چه اندازه گمراه‌کننده‌اند اگر صرفاً ظاهرشان را مهم بینگاریم و یا در آثارمان فقط ظاهر آن‌ها را پردازیم. در این بحث دو مفهوم صوفیانه‌ی "کشف" و "ذکر" اهمیت بسزایی دارند. این دو ما را به اصل خود بازمی‌گردانند. چنان‌که محمد غزالی گفته، این خطر هست که هنگام جستجوی زیبایی، امور ظاهری و مادی ما را راضی کند و چنان‌که برادرش احمد غزالی، خاطر نشان کرده، در مقایسه با زیبایی حقیقت باطنی، "زیبایی ظاهری که همچون حجاب حقایق را می‌پوشاند چیزی نیست مگر زشتی مطلق. باید بین استفاده از صورت‌های مادی برای رسوخ به ژرفای نهان این جهان و درعین‌حال لذت بردن از آن صور تعادلی ظریف برقرار شود، زیرا این صورت‌ها اساساً به همین منظور در اختیار ما قرار گرفته است تا از سویی به ما لذت برسانند و از سوی دیگر امکان آن را فراهم کنند که فراسوی آن‌ها را ببینیم. فرشتگان بدان سبب که اسیر جهان خاکی نیستند، قاعدتاً می‌دانند ذات واقعی زیبایی چیست، درست به همان نحو که همیشه می‌دانند چگونه رفتار کنند؛ اما آیا این نحوه‌ی دانستن خوشایند است؟ آیا بهتر نیست زیبایی را با سعی و کوشش بیابیم و حواسمان را به کارگیریم تا بتوانیم ردپای زیبایی را هم در عالم ماده و هم در عالم معنا دنبال کنیم؟ البته که بهتر است و شاید بتوان گفت به همین سبب به فرشتگان امر شد که بر آدم سجده برند. فرشتگان با دشواری‌های زندگی مادی دست‌وپنجه نرم نمی‌کنند، اما به همان سبب نمی‌توانند همچون ما قدر زیبایی را بدانند. پژوهشگران در برخورد با خوشنویسی معتقدند که خوشنویسی به تنهایی برای ارضای میل و عطش زیبایی‌شناختی ما کافی است. خوشنویس نستعلیق انگار توجهش به ضرب‌آهنگ‌های طبیعت معطوف است و به نحوه‌ی ایجاد حرکت در اقیانوسی آرام که گاهی مثلاً در شکسته‌ی نستعلیق و سیاه‌مشق‌ها طوفانی می‌شود و شدت امواج بیشتر می‌شود. آن‌ها انگار به شیوه‌ی طبیعت کار می‌کنند از درون به برون. وزن (ریتم) به گونه‌ای موسیقایی با چیدن به هنجار عناصر چشم نوازی به وجود می‌آید (بی‌گمان خط خوش کیفیتی موزون و موسیقایی دارد، خواه حروف خشک نقش طرازی کهن باشد که آرتور اپهام پوپ آن‌ها را با آهنگ رژه‌ای موزون وصف کرد یا خط نستعلیق که گویی به آهنگ درونی شعر فارسی پای می‌کوبد) (خوشنویسی و فرهنگ اسلامی، ۱۳۸۹، ۱۶۶).

آشکارا می‌توان این نکته را دریافت که خوشنویسی چیزی بیش از بازتولید کلمات و زبان است. در خوشنویسی اسلامی همه چیز به زیبایی معنای کلمات و زیبایی کلام خلاصه نمی‌شود، بلکه زیبایی خوشنویس اسلامی از خود شکل‌ها و سبک نشئت می‌گیرد که به کلی از معنای کلمات مستقل است. البته در آنچه عموماً درباره‌ی خوشنویسی گفته می‌شود چنین استدلالی مغفول می‌ماند و صورت خوشنویسی نسبت به موضوع و معنای کلام اهمیتی ثانویه پیدا می‌کند؛ اما اثبات استقلال وجوه زیبایی‌شناختی خوشنویسی دشوار نیست چراکه بیننده می‌تواند از دیدن خوشنویسی لذت ببرد بی‌آنکه به معنای آن واقف باشد. نکته‌ای که آنتونی ولش و آن ماری شیمل به کرات علیه این استدلال مطرح می‌کنند این است که در زبان عربی حروف صرفاً بخشی از زبان نیستند و معنایشان از خود حروف فراتر می‌رود. اینان می‌گویند شکل نام پیامبر (ص) به نمازگزاری در حال سجده شبیه است و این شکل با دین اسلام به معنای تسلیم همخوانی دارد. همچنین معتقدند کلمه‌ی الله و عبارات لا اله الا الله عمدتاً از حروف عمودی تشکیل شده است. گاهی حروف را با آدمیان یا بخش‌هایی از عالم مقایسه می‌کنند و معانی بسیار وسیع‌تر برای آن‌ها در نظر می‌گیرند. این نگرش جای تأمل دارد، زیرا به راحتی می‌توان میان نشانه‌های ساده بر روی کاغذ و اشیای سه‌بعدی مشابهت برقرار کرد. گاه شکل حروف را وسیله‌ای برای مراقبه در نظر می‌گیرند، زیرا عبادت‌کننده چه بسا بر جنبه‌ای از حروف یا کلمه تمرکز می‌کند؛ اما اگر کلمات و حروف خرد و بامعنا باشند، آن‌هم بامعنایی احتمالاً یکسان، آیا این مصداق آن نیست که برای تحلیل یک چیز به چندین علت متوسل شویم، حال آنکه این قدر علت لازم نیست؟ یعنی باید پرسید مگر کلمات آن قدر توانا نیستند که به خودی خود بتوانند معنای مورد نظر را منتقل کنند؟ البته منظور طرفداران این نظریه این نیست که نحوه‌ی کنار هم قرار گرفتن کلمات می‌توانند معنایی را منتقل کنند، بلکه منظور این است که حروف تشکیل‌دهنده‌ی کلمات به خودی خود بامعنا و نمودی از طرح معنایی‌اند و درست به اندازه‌ی خود کلمات در انتقال معنا نقش دارند. به بیان دیگر، درست همان گونه که ما معانی را از خود کلمات و جمله‌ها استنباط می‌کنیم، به همان صورت می‌توانیم معنایی را از صورت عینی کلمات و حتی حروف نیز دریافت کنیم. طرفداران این نظریه می‌گویند آیه‌های قرآن در واقع آیات الله یا نشانه‌های خداوندند، البته برخی از متصوفه برای مراقبه بر شکل حروف تمرکز می‌کنند، همان گونه که ممکن است بر آیه‌های قرآن یا اصولاً هر آنچه آن را نشانه‌های الهی می‌دانند تمرکز کنند. این دیدگاه جای چون و چرا دارد. هر چه باشد، سایر ادیان هم تأکید دارند که حروفی که متن اصلی دینشان بدان نوشته شده است ویژگی خاصی دارند و از آن حروف برای مراقبه و رشد معنی خویش بهره می‌گیرند. از آنجاکه همه‌ی این

حروف با یکدیگر متفاوت‌اند، دشوار بتوان گفت کدام‌یک از این مجموعه حروف بهتر از سایرین می‌تواند چنین وظیفه‌ای را به انجام برسانند. البته اگر همچون صوفیان عالم را آکنده از نشانه‌های خداوند در نظر بگیریم، به راحتی می‌توان حروف را نیز نشانه‌های الهی دانست؛ اما وقتی هر چیز نشانه الهی است، پس این رویکرد نمی‌تواند درباره‌ی خود حروف چیزی به ما بگوید. دلیل دیگری که می‌توان در رد این نگرش اقامه کرد، مشرکانه بودن آن است، زیرا اگر بپذیریم حروف قدرت خاصی دارند و از آن‌ها به عنوان طلسم یا حرز استفاده کنیم، ممکن است چنین تصور شود که حروف حافظ مایند و نه خداوند ((اولوین لیمن، ۱۳۹۳، ۶۵-۶۶)). بحث ژاک دریدا با موضوع لوگوس محوری با موضوع ما صحبت ما بی‌ارتباط نیست. او معتقد است گسستگی و جدایی کلمات از معانی‌شان چیزی نیست که آن را اجتناب‌ناپذیر بدانی، هرچند چنین جدایی از خصوصیات به قول او فرهنگ غربی است. مثال‌های متعددی در دست است که نشان می‌دهد شکل و ترکیب‌بندی کلمات در شعرها معنایی فراتر از معنای واقعی آن‌ها پیدا می‌کنند. سنت استفاده‌ی جادوی از کلمات و حروف به عنوان نماد را نیز باید به خاطر داشته باشیم. خطاست اگر بپنداریم که این‌ها همواره از جنبه‌های بسیار مهم شمایل‌نگاری غربی بوده است. از سوی دیگر این مقولات را می‌توان از ویژگی‌های زیبایی‌شناسی اسلامی در نظر گرفت، چراکه در این زیبایی‌شناسی، نوشتار معنایی فراتر از نوشتار صرف دارد و صورت ظاهری آن بسیار بامعناست. بسیاری از خوشنویسان را به سبب چیره‌دستی‌شان به درستی استاد صنعتگر خوانده‌اند و البته که چشم‌گیری آثار ایشان به معنای متن نیست، زیرا چنان متنی بدون خوشنویسی و تزئینات و ظریف‌کاری هم مهم و تأثیرگذار است. به یک اعتبار می‌توان گفت که جایگاه اسلام، آخرین دین توحیدی این دین را واداشته تا شیوه‌ی دیگری برای بازنمایی بیابد و لوگوس محوری فرصت مناسبی برای تحدی اسلام فراهم آورده و توانسته به کمک آن خود را از سایر ادیان الهی متمایز کند. باید مراقب باشیم که نوشتار را صرفاً به منزله نوشتار در نظر نگیریم. صرف اینکه خوشنویس نوعی نوشتار است و متشکل از کلمات و جمله‌هایی قابل خواندن دلیل آن نمی‌شود که صرفاً معنای آن واژگان و جمله‌ها را در نظر باشد. بلکه برعکس، معنای -کلمات و جمله‌ها- بامعنای زیباشناختی طراحی حروف ارتباط اندکی دارد یا به کلی بی‌ارتباط است، زیر گاهی اوقات این کلمات و جمله‌های خوشنویسی شده به راستی قابل خواندن نیستند و غالباً خواندندشان دشوار است. برخی از سبک‌های کوفی یا شکسته‌نستعلیق عامدانه ناخوانا هستند و شاید همین ویژگی بر زیبایی آن‌ها افزوده باشد. جملات قصار نقش بسته بر کاشی‌های ایرانی گاه بسیار پرمغزند و با خوشنویسی باشکوه‌شان سازگاری دارند. جملاتی بعضاً به خط کوفی مرق و مضاف بر ظروفی

با تزئینات برگ نخلی هم فاصله که با قیطان به هم وصل شده‌اند. ویژگی بارز بیش‌تر این خوشنویسی‌ها وضوح آن‌ها است. برخی از جملات نوشته‌شده بر این کاشی‌ها زیبا اما درعین‌حال پیش‌پاافتاده‌اند، چنان‌که ممکن است وصف حال هنرمند یا سفارش‌دهنده‌ی اثر باشند، اما سبک نوشتارشان بیننده را به این گمان می‌اندازد که با جمله‌های پرمغز روبه‌رو است. آنچه در این قبیل آثار اهمیت دارد خوشنویسی جمله‌هاست و محتوای آن چندان حائز اهمیت نیست. فرم است که اهمیت دارد و محوریت یافتن فرم درست در تقابل لوگوس محوری است. در تحلیل نهایی می‌توان این ایده را مطرح کرد که در دینی چون اسلام که کتاب نقش محوری دارد خوشنویسی یکی از شمایل‌های والای هنر اسلامی است. در هنر اسلامی بر روی انواع اشیا معمولی هم معانی دینی مشاهده می‌شود. بر همین اساس تمایز امر دنیوی و امر قدسی که از اصول محوری بسیاری از ادیان است، در اسلام نیست. در هنر و حتی اشپای کاربردی فرهنگ ایرانی اسلامی ارجاعات دینی همه‌جا حاضر است، آیا نباید نتیجه گرفت که در جامعه‌ی ایرانی اسلامی دین مهم‌ترین عمل در زندگی آحاد مسلمانان است؟ چنین نگرشی دقیقاً با این باور متصوفه همخوانی دارد که بین امر قدسی و امر دنیوی تمایز ذاتی‌ای وجود ندارد و اگر نیک به امر دینی بنگریم، درخواهیم یافت که با امر قدسی تفاوتی نمی‌کند. به گفته‌ی عبدالکبیر خطیبی و محمدسجلماسی، هنرمند مسلمان از آنجاکه مجبور است از تصویر کشیدن خداوند یا انسان پرهیزد باید به این نظریه بنیادین رجوع کند که همه‌چیز باید از صافی متن مقدس عبور کند و دوباره بدان بازگردد... هنرمند مسلمان شبیه چیزها را می‌سازد (زیرا فقط خداوند می‌تواند بیافریند)... او با پرداختن به نوعی هنر معنوی باطنی این خلأ را پر می‌کند... خوشنویسی امر مطلق... هندسه‌ی تمثیلی امر قدسی. نقش‌های مهیج اسلیمی نیز از هم‌چین سرچشمه می‌جوشد... از این‌همه نتیجه می‌شود که مؤلفه‌ی مهم هنر اسلامی... میل تقدس بخشی مطلق است (۱۷۰-۱۶۹ Khatibi and Sijelmassi PP).

شعر فارسی و تصوف

فرهنگ به مجموعه‌ای از آداب و رسوم، هنر، ادبیات و زبان، دین و مذهب، باورها عقاید و راه و رسم زندگی یک قوم یا ملت گفته می‌شود (عباس زریاب خوبی، در تعریف فرهنگ ایرانی، ۱۳۸۷). به شکلی می‌توان گفت گفتمان هر دوران مجموعه‌ای از همه‌ی این‌ها با علاو ی دانایی آن دوران را در بر می‌گیرد. در فرهنگ ایرانی شعر از اهمیت والایی برخوردار است. برای روشن شدن این بخش و پی بردن به بنیان‌های نظری و رسیدن به درک مناسبی از زمینه گفتمانی که شاعران ایرانی از آن پیروی می‌کردند به دو تن از مهم‌ترین شاعران ایرانی به‌اجمال نگاهی می‌افکنیم. مولوی و حافظ. معمولاً مخاطبان شعر فارسی تفاوت‌های چندانی بین این دو شاعر بزرگ در نظر نمی‌گیرند. هر دو شاعر عقاید مشابهی داشته‌اند و حتی از شیوه‌ی همانندی برای بیان این نظریه‌ها استفاده کرده‌اند؛ به‌ویژه آن‌که هر دو پیرو نوع خاصی از تصوف بوده‌اند که در این تحقیق موردنظر نگارنده است، این اعتقاد به تصوف در شعر آن‌ها به‌وضوح یافت می‌شود. سوالی که در ابتدا باید بدان جواب داد این است که آیا شیوه‌های آنان در بیان آرای خاصشان درباره‌ی رابطه‌ی انسان و خدا و ماهیت عشق باهم تفاوت مشخصی دارد؟ چنین به نظر نمی‌رسد، زیرا هر دو نفر بر اهمیت تمایز بین عقل و دل و لنگیدن پای عقل در وادی عشق تأکید می‌کنند. این گمان که رابطه‌ی ما با خداوند اساساً مبتنی بر احساس و کار دل است، از تأکید بخصوص متصوفه بر عشق پدید می‌آید. همان‌گونه که به‌خوبی می‌دانیم عشق دلیل و منطق نمی‌شناسد. یکی از راه‌های کلی توصیف عشق که هم حافظ و هم مولوی به کارش می‌گیرند، توصیف عشق زمینی است و شاید برخی گمان کنند که این کار خلاف شرع اسلام است. هرچه باشد خداوند فاقد جسم است و رابطه‌ی شخص با خداوند نباید همچون رابطه با موجودی دارای جسم توصیف شود؛ اما از طرفی صوفیان معتقدند که رابطه باخدا فراتر از یک رابطه‌ی عقلانی صرف است. اصولاً مفهوم ذوق که کی از جنبه‌های رابطه‌ی مطلوب میان انسان و خدا نزد صوفیان است، جنبه‌ی مادی و جسمانی دارد و حامل این پیام است که رابطه‌ی انسان و خدا دست‌کم تا اندازه‌ای باید بر بعد مادی ما استوار باشد؛ زیرا انسان به‌رحال موجودی است که جهان را از طریق حواس مادی‌اش تجربه می‌کند؛ اما تأکید بر بعد مادی ممکن است به بی‌توجهی به بعد معنوی بینجامد. تفاوت خداوند با مخلوقاتش همین مادی نبودن اوست و در اسلام مادی فرض کردن خداوند عین شرک است؛ اما از دید صوفیان هم غیرمادی فرض کردن خداوند مشکل‌ساز است، زیرا معنای ضمنی این تفکر آن است که خود را از او جدا می‌دانیم و برای خود هویتی کاملاً مستقل از او قائلیم. یکی از نکاتی که مولوی در شعرهایش بدان می‌پردازد این است که عشق خود سرچشمه‌ی عقلانیت و اعمال موجه است. این دیدگاه رابطه‌ی بین عشق و عقل را در بستری

قرار می‌دهد که می‌توانیم بستر عقلانی بنامیمش و همین‌جاست که می‌توانیم یک تفاوت اساسی مولوی و حافظ را مشاهده کنیم. حافظ می‌گوید عشق ماهیتاً غیرعقلانی است، اما نه اینکه خود سرچشمه‌ی عقلانیت باشد، بلکه در برابر عقل می‌ایستد و مستقیماً با عقل رو در رو می‌شود. به تعبیر نیچه‌ای، این عشق بیش‌تر دیونوسوسی است تا آپولونی، زیرا شوریدگی و شیدایی بر آن سلطه دارد و از ژرفا و متانت بهره‌ی چندانی نبرده است. نکته‌ی بسیار خطرناک در مورد رویکرد حافظ آن است که تأکید شدید او بر شور و احساس ممکن است به‌راحتی شکلی از بیان دینی بینجامد که با اصول اساسی خود دین مغایر است. در اشعار مولوی میان ماده و معنا، میان دنیا و ملکوت، میان ناسوت و لاهوت نوعی تعادل برقرار است، حال آنکه حافظ غالباً این تعادل را برهم می‌زند و معمولاً این دوگانگی را رو به روی هم قرار می‌دهد. در مقابل، مولوی بر هماهنگی میان آن‌ها تأکید می‌کند و رمز موفقیت و محبوبیت عظیم او در جوامع غیرفارسی‌زبان غیرمسلمان نیز همین است. آنچه در آثار مولوی می‌توان یافت بیان ماهرانه‌ی وحدت وجود و شرح این وحدت به زبان عشق است. حرکت آرام از موضوعات معمولی به امور ماورایی و از امور مادی به امور معنوی و سپس بازگشت؛ این تعادل وحدت وجودی چیزی است که خواننده به‌درستی در آثار مولوی برداشت می‌کند. اجازه دهید قالب بیانی خاص مورد استفاده‌ی مولوی یعنی غزل را مختصراً بررسی کنیم. البته این قالب را حافظ هم استفاده می‌کند و آشکارا متأثر از این سلف خود بوده، اما این دو این قالب را به دو شیوه‌ی کاملاً متفاوت به کار گرفته‌اند. مولوی قابلیت غزل در ایجاد تعادل و تضاد بین مفاهیم و عواطف را بسیار جدی می‌گیرد و به‌ویژه با بهره‌گیری از ایجاز به بیان نکاتی نغز می‌پردازد؛ اما حافظ از غزل بهره می‌برد تا سخنش را از جایی آغاز کند و درجایی یکسر متفاوت به پایان ببرد و شکی نیست که در این کار بسیار زبردست است؛ اما درباره‌ی حافظ می‌توان گفت که گاه بر مفاهیم و تعبیری که خلق می‌کند تسلط کامل ندارد و چنین می‌نماید که یکسره خود را به دست عواطف و احساسات عمیق درونی‌اش سپرده است. البته تأثیرگذاری شعر او از همین ویژگی سرچشمه می‌گیرد. بی‌تردید یکی از منابع مهم الهام‌بخش مولوی نهج‌البلاغه است. نهج‌البلاغه سرشار است از گفته‌هایی در نکوهش دنیاپرستی و غرق شدن در مادیات. باین‌حال به هیچ رو در آن زهد و عزلت‌گزینی ترویج نمی‌شود، بلکه تأکید بر اهمیت حفظ اعتدال در عرصه‌ی معنویت است. این نگرش متعادل را می‌توان جان‌مایه‌ی رویکرد مولوی در غزل دانست، چنانکه او نیز در عین مذمت ترک دنیا، دل سپردن به آن را نیز نکوهش می‌کند. حافظ با تأکید بر استعاره‌ی عشق و می، از خیر این تعادل می‌گذرد. ما در اشعار او از امور معمولی و روزمره به‌جایی یکسر متفاوت می‌رسیم و از گستره‌ی این سلوک شاعرانه

حیرت می‌کنیم؛ اما مولوی از روحانیت جهان روزمره با ما سخن می‌گوید، این که می‌توان معنای بسیار رفیع‌تری را در آن دید اما ماهیت آن به‌هرحال همان است که همیشه بوده است. به تعبیر دیگر، معنویت چیزی نیست که برجهان بارکنیم، بلکه همواره با آن عجین بوده است و بنابراین شرح و وصف درست واقعیت باید معنویت و مادیت را یکجا در برداشته باشد. در تصوف از دو مفهوم اتحاد و اتصال برای توصیف دو نوع رابطه با خدا استفاده می‌شود. حلاج که او را به‌واسطه‌ی انالحق گفتن کشتند، از نوع اول رابطه با خدا دم می‌زد، هرچند احتمالاً منظورش این بود که او جزئی از خداست و انسان چون آفریده‌ی خداست، بنابراین جزئی از اوست. احساس یگانگی با معشوق و یزگی عشق است و صوفیان می‌گویند رابطه‌ی ما با خداوند باید از سنخ شور و شیدایی باشد، نه از جنس عشقی مجرد و معمولی به خدایی غیرمادی و دور از دسترس. آن نوع رابطه که مصداق اتصال است هم متین است و هم رسمی، اما آن‌قدر نزدیک نیست که صوفیان را راضی کند. صوفیان می‌گویند - مولوی هم‌بارها تکرار کرده است - رابطه با خدا به‌مراتب پاک‌تر و پایدارتر از نوع رابطه‌ی بین انسان‌هاست. آنان با بسط مفهوم عشق زمینی به عشق الهی می‌رسند. به باور ایشان بدون فهم معنای عشق زمینی نمی‌توان مفهوم عشق الهی را دریافت، زیرا فقط عشق زمینی قوت کافی برای توصیف رابطه‌ی ما با خدا را دارد، هرچند بدیعی است که برای نشان دادن عظمت معشوق، این رابطه را باید با تعبیر کمابیش متفاوت وصف کرد. از نظر غزالی زبان ما در توصیف خدا نباید با زبان معمول ما فرق چندانی داشته باشد، وگرنه اعتبار ندارد (اولیو لیمن، ۱۳۹۳، ۱۵۶-۱۵۷).

در تحلیل نهایی می‌توان گفت‌مان حاکم بر فضای فکری فرهنگی هنرهای ایرانی را اینگونه صورتبندی کرد که گفت‌مان اصلی اسلام است که همواره هنرمندان کوشیده‌اند نسبت خود را با آن مشخص کنند این گفت‌مان چه به شکل آگاهانه و چه غیرآگاهانه تأثیرات فراوانی را بر شکل‌گیری و خلق آثار هنری داشته است. از سوی دیگر تصوف و صوفی‌گری دال شناوری است که مدام از هنری به هنر دیگر در حرکت است، از شخصی به شخصی دیگر به شکل تازه‌ای بازنمایی می‌شود و نمی‌توان هنرهای ایرانی اسلامی را بدون شناخت آن درک کرد و فهمید.

نتیجه گیری

در نتیجه گیری این پژوهش می توان به نکات زیر اشاره کرد:

الف) بی شک عرفان و تصوف اسلامی به دلیل مایه های ارزشی و اخلاقی آن از غنی ترین نحله های فکری بشر است که بیشترین رسالت را در ابلاغ پیام باطنی دین عهده داشته اند. قدرت تأثیر و عمق نفوذ اندیشه های عرفانی در جامعه اسلامی به حدی است که کسی را یارای انکار آن نیست؛ اما از آنجا که مفاهیم کشف و شهودی عرفا (مفاهیم تجریدی) در دایره ی محدود واژگان و الفاظ نمی گنجد و به قول مولانا لفظ در «معنا همیشه نارسان» است، برای رفع چنین تنگنا و نارسایی پاره ای جز بهره گیری از روشهای کشف حقیقت مانند تأویل و ظرفیت های زبان شاعرانه وجود دارد؛ گفتمان کاوی فرهنگ و تمدن اسلامی بدون توجه به این امر نتیجه ی دقیقی به بار نخواهد داشت.

ب) زیستن انسان در جامعه، توأم با تأثیر پذیری از فرهنگ و گفتمان حاکم بر دوران آن جامعه است، اجتماع ایرانی از رهگذر تبلیغ و تبیین اعتقادات اساسی، ارزش ها و رفتارهای پذیرفته شده، نماد های فرهنگی خود را، در بین مردم رواج می دهند. از عناصر مهم فرهنگ اسلامی ایران، هنر بالاخص خوشنویسی (خط نستعلیق)، شعر و موسیقی می باشد. هنرمند مسلمان ایرانی، هنرش را در خدمت حقیقت قرار داده و از این رهگذر تحت تأثیر آموزه های دین اسلام است. هنر در یک ارتباط دوسویه با فرهنگ، از آن تأثیر می گیرد و بر آن تأثیر می گذارد. هنر ایرانی با تأثیر گرفتن از اسلام جنبه ای لاهوتی یافته است؛ و از طرف دیگر فرهنگ با به خدمت گرفتن هنر اسلامی توانسته از طریق نمادهای رایج در آن، مردمانی را که با هنر اسلامی مواجه می شوند؛ پذیرنده ی فرهنگ خویش سازد.

ج) قرن های ششم، هفت و هشت هجری قمری در تاریخ هنر ایران از جایگاه بسیار ویژه ای برخوردار است و این دوران را می توان مبتنی بر یک گفتمان خاص صورتبندی کرد. گفتمان مد نظر همه ی هنر ها و حتی چگونگی اندیشیدن مردمان آن دوران را هم شکل داده است.

به طور کلی در جمع بندی این مقاله می توان نوشت هیچ پدیده ای و هیچ کردار اجتماعی بیرون از حوزه گفتمانی معنا ندارد. بر اساس نظریه تحلیل گفتمان، هر جامعه متشکل از مجموعه های از گفتمان ها و حداقل دو گفتمان است. هر دوران گفتمان خاص خود را دارد و اندیشه، فرهنگ و هنر هر دوران متأثر از گفتمان حاکم بر آن دوران است. از آنجاکه آثار هنری صورت بندی آگاهی دوران هستند در این مقاله کوشش شده با نگاهی هستی شناسانه به هنرهای اصیل ایرانی اسلامی گفتمان حاکم بر شکل گیری آنها روشن شود. در یک کلام می توان گفت یکی از بحث های مهم در گفتمان هنر اسلامی و ارتباط آن با معنویت و عرفان، ارتباط تنگاتنگ صنوف و حرفه ها با اصحاب فتوت و عرفان و تصوف است. در هر دوره تاریخی و در بسیاری از آثار هنری می توان به این تعامل پی برد. در عرفان اسلامی، هنر در حقیقت تجلی و ظهور تاروپود جمال مطلق است و در آن جمال و عشق محقق می گردد. آنچه در نتیجه گیری این مقاله می توان محور اصلی باشد این است که گفتمان حاکم بر ساختار، فرم و محتوای هنرهای اصیل ایرانی اسلامی (خوشنویسی و شعر) متأثر از گفتمان تصوف است. تصوف و صوفی گری تأثیر بسیاری بر هنرهای ایرانی اسلامی گذاشته است، به طوری که نمی توان در مطالعه ی هنرهای ایرانی اسلامی بدون در نظر گرفتن اندیشه های این نحله ی فکری به درک دقیق و مناسبی رسید. آنچه در این مقاله بدان پرداخته شد از این منظر است که در فرهنگ ایرانی اسلامی دال اعظم گفتمان دوران را اسلام و فلسفه ی اسلامی است و تصوف هم به عنوان دال شناور در سرتاسر آن حضور دارد و به چشم می آید. می توان آشکارا رد این تأثیر پذیری را در هنرهایی مثل خوشنویسی و شعر پی گیری و مشخص کرد. هر چند همواره دال اعظم کوشیده است دال شناور یعنی تصوف را به حاشیه براند ولی همچنان نمود این نحله ی فکری-تصوف- در آثار هنری ایرانی اسلامی آشکار دیده می شود.

منابع:

- ۱- آغداشلو، آیدین، (۱۳۸۴)، آسمانی و زمینی در گفتگویی بلند با علی‌رضا هاشمی نژاد، چاپ سوم، کرمان، نشر فرزانه روز.
- ۲- آشوری، داریوش، (۱۳۷۷)، ما و مدنیت، تهران، نشر موسسه فرهنگی صراط.
- ۳- ابن سینا (۱۳۶۳)، الاهیات الشفاء، تهران، ناصرخسرو.
- ۴- احمدی، بابک (۱۳۷۴) حقیقت و زیبایی، تهران، نشر مرکز.
- ۵- اتینگهاوزن، ریچارد، گابریلی فرانچسکو، نیولی رانیرو و دیگران، (۱۳۷۴) زیبایی‌شناسی و نقد هنر، یعقوب آژند، تهران: مولی.
- ۶- دو بوکور، مونیک، جلال ستاری، (۱۳۷۳)، رمزهای زنده جان، تهران، نشر مرکز.
- ۷- شناخت ادیان، واحد تدریس کتب درسی قم، (۱۳۸۰)، سازمان حوزه‌ها و مدارس علمیه خارج از کشور، جلد دوم.
- ۸- شیمیل، آن ماری، (۱۳۸۹)، خوشنویسی و فرهنگ اسلامی، آزاد، اسدالله. مشهد، نشر استان قدس رضوی.

- ۹- نائومی همفری، (۱۳۷۱)، مدی تیشن (طریقت باطنی)، دکتر رضا جمالیان، تهران، نشر مترجم.
- ۱۰- هال، جیمز، (۱۳۸۸)، فرهنگ نگاره‌ای نمادها، رقیه بهزادی، تهران، فرهنگ معاصر.
- ۱۱- هوهنه گر، آلفرد، (۱۳۷۶) نمادها و نشانه‌ها، علی صلح‌جو، تهران. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۶.
- ۱۲- لیمن، اولیور. (۱۳۹۳)، درآمدی بر زیبایی‌شناسی اسلامی، محمدرضا ابوالقاسمی، تهران، نشر ماهی.
- ۱۳- مهاریشی ماهش یوگی، (۱۳۷۱)، مدی تیشن (عرفان کهن)، دکتر رضا جمالیان، تهران، نشر مترجم.
- ۱۴- پازوکی، شهرام، (۱۳۸۱) تاثیر تفکر دکارت در ظهور نظریات جدید هنری، فصلنامه ی خیال، شماره یک، فرهنگستان هنر.
- ۱۵- جعفری، سعیده، مقاله (۱۳۸۱)، "فر و نمادهای آن در هنر ساسانی"، ماهنامه کتاب ماه هنر، شماره ۴۶-۴۵.
- ۱۶- عطار نیشابوری، نوشته الکساندرکنیش، ترجمه فاطمه احمدوند، به نقل از ماهنامه اطلاعات حکمت و معرفت، شماره ۱
- ۱۷- تفاوت‌های اساسی فلسفه و عرفان، نوشته مجید صادقی حسن‌آبادی، به نقل از خردنامه ملاصدرا، شماره ۳۰
- ۱۸- شیخ روزبهان و تفسیر عرائس البیان، نوشته محسن قاسم پور، به نقل از نشریه آیینه پژوهش، شماره ۷۵
- ۱۹- عالم خیال در نظر مولوی و ابن عربی، نوشته غلامحسین ابراهیمی دینانی، به نقل از خردنامه ملاصدرا شماره ۱
- ۲۰- سایه طویی، نخستین همایش دو سالانه بین‌المللی نقاشی جهان اسلام، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۷۹

21- gonzalez, valerrie. "beauty and islam: aesthetics in islamic art & architecture". ib tauris and co ltd (in association with the ismaili studies) pub. london, 2001

22- leaman, oliver. "islamic aesthetics: an introduction". notre dame, ind, university of notre dame press, 2004