فصلنامه اجتماعیات در ادب فارسی
سال اول/ شماره مسلسل اول/ زمستان ۱۴۰۱ / صفحات: ۸۴-۶۵

بررسی پارادایمی مناسبات جامعه، اندیشه و هنر مکتب اصفهان (با تکیه بر مفهوم حرکت در فلسفه، شعر، معماری و نقاشی)

مراد اسماعیلی
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه گنبد کاووس

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۲۲

چکیده

تغییرات اجتماعی – سیاسی‌ای که به‌واسطهٔ تأسیس حکومت صفوی در ایران روی داده بود، با به قدرت رسیدن شاه عباس اول و انتخاب شهر اصفهان به عنوان پایتخت حکومت، سرعت بیشتری گرفت. در پی این تحولات، اندیشه و هنر این عصر، دستخوش دگرگونی‌هایی شد و مکتبی در این زمان شکل گرفت که بعدها مکتب اصفهان و یا سبک اصفهانی نامیده شد؛ مکتبی که برخلاف اندیشه‌ی آن جهانی و کل گرای عرفانی، دیدی زمینی و جزئی نگر داشت. جستار حاضر، در پی آن است تا با استفاده از نظریه‌ی تامس کوهن و تمرکز بر پارادایم حاکم بر این عصر، به بررسی این موضوع بپردازد که چگونه رویدادهایی که در عصر صفوی به وقوع پیوست، سبب شد حرکت، به عنوانی پیش‌فرضی مشترک، در اندیشه و هنر مکتب اصفهان نمود یابد. بر اساس یافته‌های این پژوهش، دگرگونی‌هایی که در جامعه عصر صفوی و شهر اصفهان در زمان شاه عباس اول روی داد، باعث گرایش به زمین و روی گردانی از عوالم دیگر شد و همین امر باعث شد، حرکت و متعلقات آن، که از جمله مؤلفه‌های گرایش به زمین هستند، نقشی اساسی در خلق شعر، نقاشی و معماری این دوره داشته باشند و همچنین فیلسوفان نیز با بهره‌گیری از این پیش-فرض و تأکید بر آن به تبیین و حل مسائل فلسفی بپردازند.

واژه‌های کلیدی: مکتب اصفهان، جامعه، پارادایم، حرکت، شعر، فلسفه، نقاشی، معماری.

۱. مقدمه

با روی کار آمدن دولت صفویه تحولی اساسی و شگرف در جامعه‌ی ایران و به تبع آن در اندیشه و هنر این سرزمین، رخ داد؛ در این دوره با استقرار دولت قدرتمند صفویه و در پی آن پیشرفت‌ها و در نتیجه رشد و گسترش شهرنشینی و رفاه نسبی طبقات متوسط نسبت به دوران گذشته و همچنین عدم توجه پادشاهانی همانند شاه تهماسب به شعر و نقاشی و...، این هنرها از دربار قدم بیرون گذاشته، به قهوه‌خانه‌ها و اماکن عمومی دیگر راه یافتند و بر اثر ذوق و زیباشناسی مردم کوچه و بازار به شکلی جدید ظاهر شدند و سبکی در هنر ایران شکل گرفت که در ادامه به سبک اصفهانی و یا مکتب اصفهان شهرت یافت که با مکتب‌ها و سبک‌های قبل از خود تمایزاتی آشکار و بنیادین داشت؛ یکی از اساسی‌ترین جنبه‌ها و خصوصیات هنر این دوره گرایش به زمین و به تعبیری زمینی شدن و به تبع آن برجسته شدن مفهوم حرکت - که یکی از مؤلفه‌های بنیادی گرایش به زمین است- در اندیشه و هنر این دوره بود. در پی این دگرگونی، در هنجارها و گزاره‌های هنری تغییر و تحولاتی چشمگیر روی نمود و بسیاری از آن‌ها که مدت‌ها عنصر ذاتی هنر دانسته می‌شدند، اهمیت خود را از دست داده، بی اعتبار شدند و در عوض بسیاری از هنجارها و گزاره‌های ادبی جدید جای آن‌ها را گرفتند. فهرست کردن همه‌ی این موارد البته کار دشواری نیست، اما یافتن ارتباطی معنادار میان این هنجارها و اشکال جدید با شرایط تاریخی و دگرگونی‌های آن می‌تواند در فهم چرایی پیدایش گزاره‌ها و هنجارهای

*نویسنده مسئول: m.esmaeeli21@gmail.com

اندیشگی، هنری و ادبی و ارتباط آن‌ها با این شرایط سودمند باشد. امری که برای رسیدن به آن باید از رویکردی جدید بهره گرفت؛ رویکردی که همانند پارادایم کوهن در تاریخی بودن قوانین و نهادهای اجتماعی و سیاسی تردیدی نداشته باشد و آن را به عنوان اصل بدیهی خود قرار داده باشد. چنین رویکردی به ما می‌گوید که اساس هر پارادایم یک یا چند پیش‌فرض و یا الگو است که هنجارها و گزاره‌های پذیرفته‌شدهٔ تمام حوزه‌های فکری و هنری هر دوره را شکل می‌دهند. جستار حاضر در پی آن است تا با استفاده از این نظریه، ضمن اشاره به دگرگونی‌هایی که در جامعه‌ی عصر صفوی و اصفهان در زمان حکومت شاه عباس اول روی داد، به تطبیق شعر، فلسفه، معماری و نقاشی عصر صفوی بپردازد و نشان دهد پیش‌فرض حرکت، چرا و چگونه در دگرگونی اندیشه و هنر این عصر تأثیرگذار بوده، سبب تمایز آن‌ها با دوره‌های قبل شده‌است.

۲. مباحث نظری پژوهش

دغدغهٔ اصلی تامس کوهن[1] (۱۹۹۶–۱۹۲۲) در کتاب *ساختار انقلاب‌های علمی*، «پیشرفت علم» است. وی با کند و کاوی ژرف در تاریخ علم، این تلقی را که سیر تاریخ علم، سیری صعودی است که در هر گام نسبت به گام پیشین به کشف واقعیت نزدیک می‌شود شدیداً به چالش می‌گیرد. او بر این باور بود که برخلاف آنچه مردم و دانشمندان اعتقاد دارند، علم به شیوهٔ انباشتی پیشرفت نمی‌کند و این اعتقاد که پنداشته می‌شود هر پیشرفتی خواه ناخواه بر پایهٔ پیشرفت‌های پیشین استوار است، از اساس نادرست می‌باشد. تصور کوهن از شیوه‌ی پیشرفت یک علم را می‌توان به‌وسیلهٔ این طرح بی پایان خلاصه کرد: پیش علم – علم عادی – بحران – انقلاب – علم عادی جدید – بحران جدید (چالمرز، ۱۳۷۸: ۱۰۸). کوهن در این کتاب نشان می‌دهد که پارادایم‌های پیش و پس از انقلاب علمی، «قیاس ناپذیر»اند؛ بنابراین نمی‌توان از انباشتِ معرفت علمی یا تقرب به واقعیت نظری صحبت کرد. در ادامه توضیحاتی پیرامون پارادایم و جامعه‌ی علمی، به عنوان دو مفهوم بنیادین نظریه‌ی ارائه می‌شود.

۲-۱. پارادایم

یکی از بنیادی‌ترین و در عین حال، چالش برانگیزترین مفاهیم مورد استفادهٔ کوهن در کتاب ساختار انقلاب‌های علمی، مفهوم «پارادایم»[2] است. در توضیح پارادایم باید گفت، عاملی که ما را از مرحله‌ی پیش از علم وارد علم عادی می‌کند، پارادایم است. به باور کوهن وقتی بین دانشمندان یک حوزه، یک سلسله توافقات حاصل شده باشد، پارادایمی در آن حوزه شکل گرفته است. کوهن تأکید می‌کند که پارادایم فراخ‌تر از آن است که بتوان آن را به‌طور مشخصی در هیأت قواعد و شیوه‌های صریح و روشن صورت بندی کرد. او می‌نویسد: «مقصود من از پارادایم، دستاوردهای علمی‌های است که عموماً پذیرفته شده‌اند و برای مدتی مسائل و راه‌حل‌های الگو را در اختیار جامعه‌ای از کاوشگران قرار می‌دهند» (کوهن، ۱۳۸۹: ۲۳-۲۲). به عقیده کوهن این پارادایم است که به دانشمندان می‌گوید چه چیز دارای اهمیت و به تعبیری مسأله است (Rouse, 2003: 106) و باید برای یافتن پاسخ‌هایی برای آن به جستجو بپردازند و این پاسخ‌ها باید در قالب کدامین مفاهیم و اصطلاحات صورت‌بندی شود و با کدام اصول و نظریه پیوند داشته باشد. همچنین با به کارگیری چه ابزار و روش‌هایی به مشاهده‌ی کدامین پدیده‌ها بپردازند و یا از مشاهده‌ی چه چیزهایی صرف نظر کنند تا پژوهش آنان منجر به رشد ثمربخش علم عادی شود. به این دلایل، دانشمندانی که در جامعه‌ی علمی خاصی به کار مشغول‌اند برای کاوش علمی، از روش‌ها، قوانین و موازین یکسانی برخوردارند (مقدم حیدری، ۱۳۸۵: ۴۱).

1. Thomas Samuel Kuhn
2. Paradigm

۲-۲. جامعهٔ علمی

جامعهٔ علمی یکی از مفاهیم کلیدی اندیشه‌ی کوهن است و او تأکیدی وافر بر آن دارد. مطابق نگرش او «جامعه‌ی علمی مشتمل است بر کاوشگران یک تخصص علمی، به میزانی که در اکثر حوزه‌های دیگر بی‌سابقه است. این کاوشگران تعلیمات و کارآموزی‌های ویژه‌ی حرفه‌ای یکسانی دیده‌اند. آن‌ها در این فرایند ادبیات فنی یکسانی را فراگرفته‌اند و از آن درس‌های فراوان یکسانی را اخذ کرده‌اند. معمولاً قلمرو آن ادبیات متداول، حدود یک موضوع علمی را مشخص می‌کند و هر جامعه به طور عادی موضوع خاص خودش را دارد» (کوهن، ۱۳۸۹: ۲۱۶-۲۱۷). از آنجایی که «هم علم عادی و هم انقلاب‌ها فعالیت‌هایی مبتنی بر جامعه هستند، برای کشف و تحلیل آن‌ها ابتدا باید ساختار متداول جامعه‌ی علوم در طول زمان واکاوی شود. یک پارادایم در وهله‌ی اول، نه بر موضوعی، بلکه بر گروهی از کاوشگران حاکمیت دارد. هرگونه بررسی پژوهش‌های هدایت شده پارادایم یا پژوهش‌های پارادایم‌شکن، باید با تعیین گروه یا گروه‌های ذیربط آغاز کند» (همان: ۲۲۰).

تأکید کوهن بر شناخت و بررسی جوامع علمی در جای جای کتاب ساختار انقلاب‌های علمی مشهود است. او می‌نویسد: «جامعه علمی را می‌توان و باید بدون توسل به پارادایم‌ها از هم جدا کرد و پارادایم‌ها را می‌توان با موشکافی رفتار اعضای یک جامعه‌ی علمی خاص کشف کرد. بنابراین اگر قرار بود این کتاب مجدداً نوشته شود، با بحثی از ساختار جامعه‌ی علمی شروع می‌شد» (همان: ۲۱۶). این تأکید تا به آن حد است که او آخرین جمله‌ی کتاب خود را با این عبارات به پایان می‌برد: «معرفت علمی، همچون زبان، ذاتاً مایملک مشترک یک گروه است و در غیر این صورت اصلاً چیزی نیست. برای فهم معرفت علمی، لازم است ویژگی‌های خاص گروه‌های خاصی که آن را می‌سازند و به کار می‌برند، شناخته شود» (همان: ۲۵۳). گفتنی است دانشمندان یک جامعه‌ی علمی، با این اطمینان به پژوهش و فعالیت می‌پردازند که پارادایم، وسایل حل مسأله را در خود فراهم می‌آورد. در واقع، یکی از چیزهایی که جامعه‌ی علمی به‌واسطهٔ یک پارادایم به دست می‌آورد، معیاری است برای انتخاب مسائلی که بسته به آن پارادایم قابل حل بوده(همان: ۶۸)، معنادار می‌نمایند. دانشمندان به‌واسطهٔ این اطمینان، به دنبال روش‌ها و فنون حل مسأله می‌گردند. این راه‌حل‌ها، حکم الگوها و پیش‌فرض‌هایی را پیدا می‌کنند که راه‌حل‌های ارائه شده برای مسائل دیگر، بر اساس آن‌ها پذیرفته می‌شوند. چرا که در علم عادی، همه دانشمندان در روش‌ها و راه‌حل‌های پذیرفته شده اشتراک دارند و آن‌ها را پیش‌فرض و الگو می‌دانند. (مقدم حیدری، ۱۳۸۵: ۱۲۹).

نکتهٔ دیگری که کوهن بر آن تأکید دارد و در پی‌نوشت ویراست جدید کتاب خود به آن اشاره می‌کند، مطالعهٔ تطبیقی جامعه‌های متناظر در حوزه‌های دیگر است؛ او در این باره می‌نویسد: «این پی‌نوشت را با تأکید بر ضرورت مطالعه‌ی ساختار جمعی علم آغاز کردم و اینک، با تأکید بر ضرورت مطالعات مشابه در سایر حوزه‌ها و بالاتر از همه، بر ضرورت مطالعات تطبیقی میان جامعه‌های متناظر در حوزه‌های دیگر، آن را به پایان می‌برم»(کوهن، ۱۳۸۹: ۲۵۳).

۳. گرایش به زمین در ایران عصر صفوی

با یورش مغولان، دوره‌ای در تاریخ ایران آغاز شد که باید آن را دورهٔ زوال اندیشه و انحطاط تاریخی ایران خواند. «بدین‌سان دوره‌ای در تاریخ اندیشه در ایران آغاز شد که ژرف‌ترین شکاف میان عمل و نظر و بی‌معنا شدن وجوه اندیشه را می‌توان مهم‌ترین پیامدهای آن دانست» (طباطبایی، ۱۳۸۳: ۲۵۶). در این دوره، توجه جامعه‌ی ایران از زمین روی‌گردان و به عوالم دیگر معطوف شد و عرفان جای تمام وجوه اندیشه را گرفت و خانقاه‌ها - که از قضا مغولان نیز با آن رابطه خوبی داشتند - به پناهگاهی برای مردم بدل شد. با به قدرت رسیدن تیموریان و به‌ویژه شاهزادگان این سلسله، هر چند توجه به زمین اندکی قوت گرفت، اما چندان درخور توجه نبود.

با تشکیل دولت صفوی تغییرات بسیار گسترده‌ای نسبت به دوران قبل روی داد؛ از آنجایی که می‌بایست ساکنان این سرزمین، قدرت سیاسی و عقیدتی پادشاه و حکومت جدید را مشروع بشمارند و برای جنگ با همسایگان کشور

متحد شوند، این زمامداران جدید، توجه خاص و ویژه‌ای به زمین و ساکنان آن داشتند و برای انجام این کار از روحانیون و عالمان دینی کمک گرفتند؛ از این روی، می‌توان گفت «علما و به طور کلی آموزه‌های شیعی، راه را برای رفع دشواری‌های مرتبط با استقرار قدرت سیاسی صفویه از راه مشروعیت‌بخشی دینی هموار کرد. عناصر مذهبی و قدرت سیاسی موجود در دیدگاه تشیع دوازده امامی، تا اندازه‌ای زیاد به خدمت این مشروعیت درآمدند و اعضای ساختار دینی از مهم‌ترین گروه‌هایی بودند که به این روند کمک شایانی کردند» (طباطبایی‌فر، ۱۳۸۴: ۲۲۳). در واقع روحانیون در این دوره نقش مشروعیت‌بخشی به پادشاهان و حکومت صفوی را در نزد مردم بر عهده داشتند و برعکسِ «اندیشه عرفانی که بر آموزش و پرورش نخبه‌گرا مبتنی است و خطاب اندیشه عرفانی، نه به همه مردم است و نه در جهت تدبیر سامان اجتماع سیاسی»(طباطبایی، ۱۳۸۸: ۲۱۸)، در عصر صفوی با جایگزینی طبقهٔ روحانیون و فقیهان، این طبقه جدید، با تمام طبقات و قشرهای مردم سروکار دارند و در جهت تدبیر سامان اجتماع سیاسی، می‌بایست آموزه‌های جدید را برای همگان توضیح داده، روشن کنند. به همین سبب بیشترین توجه به زمین و زندگی مردم معطوف می‌گردد.

تغییر و تحولات اجتماعی و اقتصادی‌های که در ایران و در زمان حکومت صفوی، به‌ویژه دوران زمامداری شاه عباس اول در ایران روی داد، نیز به گسترش و رواج هرچه بیشتر تفکر زمینی و توجه به جهان مادی کمک کرد. در واقع با شکل‌گیری شهرنشینی، ظهور برخی کارخانه‌ها، پدید آمدن طبقاتی که از اوضاع اقتصادی نسبتاً مناسبی برخوردار بودند، در رواج و گسترش این تفکر بسیار تأثیرگذار بود.

۴. بررسی حرکت در حوزه‌های مختلف مکتب اصفهان

اگرچه ارائهٔ تعریفی جامع و منسجم از حرکت، ناممکن می‌نماید، اما این مفهوم در فیزیک، به معنی تغییر مکان جسم در ارتباط با زمان است و با مفاهیمی چون سرعت، جابجایی، دگرگونی و زمان مرتبط است. از این روی، حرکت، مفهومی است که مخصوص زمین بوده، با زمین و عناصر آن در ارتباط است؛ عناصری که متغیرند و دچار نوسان و دگرگونی می‌شوند. در تفکر سنتی که بسیاری از آموزه‌های خود را وامدار افلاطون و ارسطو است، پدیده‌هایی دارای اهمیت‌اند و می‌توانند موضوع دانش قرار گیرند که ثابت و تغییرناپذیر باشند و عناصری که دارای تغییر باشند، جزئی نامیده شده، نمی‌توانند موضوع دانش و اندیشه واقع شوند. بنابراین از این منظر «باید امور ثابت و تغییرناپذیر باشند تا دانش حقیقی میسر شود» (استنیلند، ۱۳۸۴: ۲۳).

همان‌گونه که پیشتر گفته شد، گرایش به زمین به اشکال مختلفی در اندیشه و هنر عصر صفوی تأثیرگذار بوده است که یکی از آن موارد، حرکت است. در این بخش، مباحثی پیرامون گرایش به زمین و حرکت در حوزه‌های مختلف مکتب اصفهان، مورد واکاوی قرار می‌گیرد. بدین صورت که در ابتدا، توضیحات مختصری در باب تمایز حوزه‌های مختلف در این عصر ارائه می‌گردد، در ادامه، ضمن برشمردن برخی شرایط متفاوت جامعه‌ی اصفهان آن زمان، به بررسی گرایش به زمین و حرکت پرداخته می‌شود.

۴-۱. شعر سبک اصفهانی

سبک شعر عصر صفوی، که به سبک هندی و یا اصفهانی شناخته می‌شود، با سبک‌های قبل و بعد از خود دارای تمایزی آشکار است و به تعبیری «به کلی از آثار ادبی ادوار دیگر متمایز است» (مؤتمن، ۱۳۷۱: ۳۳۴). این گسست و فاصله گرفتن از شیوه و سبک شاعران پیشین است که سبب می‌شود ناقدان شعر دوره‌ی بازگشت، شیوه‌ی شاعران سبک هندی را خلاف فصاحت و دور از بلاغت بدانند و به شاعران آن دوره توصیه کنند که: «برای همه‌ی شعرا فرض است که برای حفظ ارزش‌های ادبی به شیوه‌ی قدما - که توأم با فصاحت و بلاغت بوده است- برگشت نمایند»(خاتمی، ۱۳۷۱: ۵۰).

با این تفاسیر، می‌توان بیان داشت که سبک هندی را می‌بایست نوعی گسست در ادبیات فارسی محسوب کرد که با سبک‌های دیگر متمایز و قیاس ناپذیر است و دارای پارادایم و بوطیقای خاص خود می‌باشد و برای تحلیل و تبیین این سبک، می‌بایست قوانین و گزاره‌ها و معیارهای فصاحت و بلاغت آن را از دل خود این سبک بیرون کشید. به تعبیری، «از آغاز تا پایان عهد صفوی باید آن مقیاس فصاحت را که در سخن شاعران سده‌ی چهارم و پنجم تا پایان سده‌ی هشتم بوده است، رها کرد و مقیاس دیگری جست» (صفا، ۱۳۶۳، ج۵: ۵۲۲).

۴-۱-۱. گرایش به زمین در شعر سبک اصفهانی

با روی کار آمدن دولت صفوی و تحولاتی که در جامعهٔ آن روز ایران رخ داد، شعر نیز همانند دیگر هنرها از دربارها قدم بیرون گذاشت و به قهوه‌خانه‌ها و اماکن عمومی دیگر راه یافت و بر اثر ذوق و زیباشناسی مردم کوچه و بازار به شکلی جدید ظاهر شد و سبکی در شعر ایران شکل گرفت که در ادامه به سبک اصفهانی و یا هندی شهرت یافت و با مکتب‌ها و سبک‌های قبل از خود تمایزاتی آشکار و بنیادین داشت؛ یکی از اساسی‌ترین جنبه‌ها و خصوصیات شعر این دوره گرایش به زمین و به تعبیری زمینی شدن آن بود؛ به بیانی دیگر، در دوره‌ی صفوی و سبک شکل‌گرفتهٔ نوین، شعر فارسی راهی متفاوت را پیمود و «گویی شعر، از شکوه و جلال آسمانی افتاد و زمینی شد»(صورتگر، ۱۳۴۵: ۱۹۵). در حقیقت، شعر عارفانه‌ی قدیم، ذوق نوجو و تحول طلب جدید را سیراب نمی‌کرد. سخنی می‌بایست که از اکنون و امروز و واقعیات زندگی مردم بگوید. مخاطبان ادبیات مردم عوام بودند و ادبیات با یافتن مخاطبان تازه، چهره‌ای تازه پیدا کرده بود. اینک مردم کوچه و بازار مصرف‌کنندهٔ شعر بودند و هنر شعر، مشتاقان خود را نه در دربار و خانقاه و حلقه-های صوفیانه، بلکه در کوچه و بازار می‌یافت. شعر به تدریج به میان مردم آمد؛ ذهن عوام به جهت محدود بودن به محسوسات و واقعیات زندگی، هنر واقع گرا را بیش از دیگر هنرها می‌پسندد. زمینی فکر می‌کرد و آرمان‌های خود را نه در آسمان‌ها یا درگذشتهٔ تاریخی، بلکه در دنیای واقعی می‌جست (فتوحی، ۱۳۸۵: ۵۱).

۴-۱-۱. حرکت در شعر سبک اصفهانی

همان گونه که اشاره شد، حرکت، با مفاهیمی چون تغییر و دگرگونی همراه است و به همین سبب نمی‌تواند در شعر دوران قبل از ارزش چندانی برخوردار باشد؛ چرا که در شعر قبل از این دوره، پدیده‌هایی دارای اهمیت‌اند که ثابت و تغییرناپذیر باشند و عناصر جزئی و قابل تغییر باشند، از اهمیت چندانی برخوردار نیستند، و توجه چندانی به آن‌ها نمی‌شود. به همین سبب است که شاعران سبک خراسانی با این فکر که زندگی درباری پایدار است، متوجه آن بودند؛ در اندیشه و ضمیر شاعران سبک خراسانی «چنین مرتسم شده بوده است که زندگی مردم عادی ارزشی ندارد و عناصر و اجزای آن پایدار نیست. زیرا پیش پا افتاده و غیرقابل تأمل است و همین نکته سبب شده است که شاعران به عناصری که در زندگی عادی ایشان جریان دارد، کمتر توجه کرده‌اند و همین عدم توجه و دقت نکردن در مسائل زندگی روزانه‌ی توده‌ی مردم، که بی ارزش و غیر قابل تأمل تشخیص داده شده‌است، سبب دیگری برای گرایش شاعران به تأمل در عناصری است که از محیط اشرافی برمی‌خیزد و در نظر شاعران پایداری و بقا و ارزش همیشگی دارد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۸۹). در دوره‌ی عراقی و تسلط آموزه‌های عرفانی نیز، شاعران عارف، زندگی این جهان و توجه و دلبستگی به آن را مانعی بر سر راه حق می‌دیدند و بیشتر توجه‌شان گسستن از این خاکدان بود. به طبع در این دید و تفکر، جایی برای زندگی عادی و توجه به آن وجود نخواهد داشت. آنان به دنیایی دیگر که دنیای ثابتات بود، توجه داشتند و از زمین که عنصری متغیر و سرایی زودگذر بود، روی‌گردان بودند و آن را دارای ارزش نمی‌دیدند و به بیانی دیگر، آن را شایستهٔ اینکه موضوع دانش و اندیشه قرار گیرد، نمی‌دانستند. این موضوع را به راحتی می‌توان از دل آثار آنان استخراج کرد. در این قسمت به آوردن چند نمونه بسنده می‌شود:

انسان کامل عزیزالدین نسفی، جز برای دعوت مردم به درویشی و تأکید بر بی‌ثباتی دنیا به میان مردم نمی‌رود:

«ای درویش! باید که بر دنیا و نعمت آن دل ننهی و بر حیات و صحت مال و جاه اعتماد نکنی، که هر چیز که زیر فلک قمر است و افلاک بر ایشان می‌گردد، بر یک حال نمی‌ماند و البته از حال خود می‌گردند. یعنی حال این عالم سفلی بر یک صورت نمی‌ماند، همیشه در گردش است، هر زمانی صورتی می‌گیرد و هر ساعت نقشی پیدا می‌آید. صورت اول هنوز تمام نشده است و استقامت نیافته است که صورت دیگر آمده و آن صورت اول را محو گردانید! به عینه، کار عالم به موج دریا ماند، یا خود موج دریاست و عاقل هرگز به موج دریا عمارت نسازد و نیت اقامت نکند»(نسفی، ۱۳۷۱: ۳۴).

در منطق‌الطیر، هدهد که نماد پیر و راهنماست، خطاب به بلبل می‌گوید:

هدهدش گفت ای به صورت مانده باز — بیش از این در عشق رعنایی مناز

عشق روی گل بسی خارت نهاد — کارگر شد بر تو و کارت نهاد

گل اگرچه هست بس صاحب‌جمال — حسن او در هفته‌ای یابد زوال

عشق چیزی کان زوال آرد پدید — کامللان را آن مللال آرد پدید

(عطار، ۱۳۸۸: ۱۱۰)

و بی‌شک همگان این جمله سعدی شیرازی را شنیده‌ایم که می‌گوید: «آنچه نپاید، دلبستگی را نشاید» (سعدی، ۱۳۸۱: ۹۳).

اما در سبک اصفهانی، شعر از حوزهٔ نفوذ اهل مدرسه که این تعالیم را گوشزد می‌کردند، وارد بازار و زندگی به اصطلاح گذرا شد و با تمام وجود با آن ارتباط برقرار کرد. در واقع سبک تازه، «حاکی از نوعی تحرک در جهت واقع‌گرایی و تجدید عهد با زندگی بود» (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۴۴۲) و از این جهت، زندگی واقعی و عناصر آن به اصلی‌ترین موضوع آن بدل شد؛ برعکس دوران قبل، که این عناصر بی‌ارزش شمرده شده، موضوع شعر و اندیشهٔ شاعران قرار نمی‌گرفت. شاعران نامدار این دوره، علاوه بر توجه خاص به زمین و زندگی واقعی به حرکت و دگرگونی و تغییر نیز اشاره بسیار دارند؛ تا جایی که بزرگ‌ترین شاعر این سبک، با گفتن «نیست بر روی زمین، یک کف زمین بی‌انقلاب»، بر این باور است که تمام عالم در حال تغییر و دگرگونی است و خود شاعر نیز مشتاق این انقلاب و تغییر است:

از انقلاب، خون سیه مشک ناب شد — با برق همرکاب نباشد کسی چرا؟

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج۱: ۳۳۶).

بسامد واژه حرکت و متعلقات آن در دیوان شاعران سبک هندی بسیار زیاد است. در این قسمت ابیاتی از صائب تبریزی پیرامون حرکت آورده می‌شود:

قرار نیست به جایی بلندهمت را — چگونه از حرکت آسمان بیاساید

(صائب تبریزی، ۱۳۷۱، ج۴: ۱۹۳۵).

اگر ز اهل دلی، باش در سفر دایم — که نقطه از حرکت صد کتاب گردیده است

(همان، ج۱: ۲۴۷)

مباش بی‌حرکت زینهار کز گلشن — به آفتاب رسد، شبنم از پرسیدن چشم

(همان، ج۵: ۲۷۷۷).

کی دل سالک سرگشته بجا می‌باشد — حرکت لازمه‌ی قبله‌نما می‌باشد

(همان، ج۴: ۱۶۷۲).

نکتهٔ جالب توجه در شعر شاعران این سبک، بسامد بسیار زیاد واژه‌ها و موتیف‌هایی است که با حرکت، از نوع مادی و زمینی آن است؛ موتیف‌هایی چون نقش پا، آبله و.... در این قسمت، مثال‌هایی از دیوان صائب تبریزی آورده می‌شود.

نقش پا:

شوق من افتاده‌ای نگذاشت بر روی زمین　　نقش پا از بی‌قراری کاروانی شد مرا

(همان، ج۱:).

دعوی آهستگی ای مور پیش ما نکن　　نقش پا هرگز نباشد مردم آهسته را

(همان: ۱۰۰).

آبله:

خار اگر رحم به این بسته‌زبانان نکند　　کیست دیگر که گشاید گره آبله را (همان: ۲۷۲)

هزار حیف که گل کرد بینـــوایی مـا　　به چشم آبله آمد برهنـــه پایی مـا (همان: ۳۳۴)

در پایان باید گفت، نزدیکی شاعران این سبک به طبیعت و زندگی واقعی مردم عادی جامعه، سبب شـده اسـت کـه تحرّک و پویایی، که یکی از مؤلفه‌های زمینی شدن است، نیز در اشعار این دوره جلوه‌ای چشمگیر داشته باشد؛ چرا کـه «نخسـتین عـاملی کـه در تحـرک و ایسـتایی تصـویرها مـی‌تـوان تشـخیص داد، میـزان نزدیکـی شـاعر بـه تجربه‌های خاص شعری است. شاعری که صورخیال خود را از جوانب مختلف حیات و احوال گوناگون طبیعت می‌گیـرد، با آن که از رهگذر شعر دیگران یا کلمات، با طبیعت و زندگی ارتباط برقرار می‌کند، اگرچه ذهنـی خلـاق و آفریننـده و آگاه داشته باشد، وضعی یکسان ندارد. تجربه‌های شعری حاصل از تماس مستقیم بـا طبیعـت، نـاگزیر تحـرک و پیونـد بیشتری با زندگی دارد»(شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۳). همچنین حضور فراوان عناصر انسانی و زنـدگی مردمـان کـوی و برزن سبب شده است در شعر این دوره، از یک سو، رنگ مادی غلبه پیدا کند و از دیگر سو، پویایی و حیـات انسـانی در شعر دمیده شود.

۴-۲. فلسفهٔ مکتب اصفهان

در زمان شاه عبّاس اول و در پی انتخاب شهر اصفهان، به عنوان پایتخت و مرکز حکومت، «این شهر به مرکز علم، دانش و تولید فکر و اندیشه تبدیل می‌شود. علماء، دانشمندان و علاقه‌مندان به علم و فرهنگ، از سراسر ایران حتی کشورهای همسایه به این شهر عزیمت می‌کنند. در همین دوران، با ظهور دانشمندان بزرگی مانند میرداماد، میرفندرسکی، ملاصدرا و شیخ بهایی مکتب فلسفی اصفهان بنا می‌شود» (جوانی، ۱۳۸۵: ۲۲).

به سبب اهمیت ویژهٔ ملاصدرا، نویسنده در ادامه به بررسی آراء و اندیشه‌های ملاصدرا می‌پردازد و در کنار آن، برخی از نظرات و آرای میرداماد و میرفندرسکی، دو فیلسوف دیگر این مکتب نیز به عنوان شاهد مثال می‌آورد.

پیرامون فلسفهٔ صدرالدین شیرازی و این مسأله که فلسفه و فلسفه ورزی این اندیشمند، روش و شیوه‌ای جدید و به تعبیری ابتکاری و بدیع در حوزهٔ فلسفه است و یا اینکه حکمت متعالیهٔ او چیزی جز سخنان و آرای اندیشمندان قبـل از او نیست که شیخ به جمع‌آوری آن‌ها پرداختـه، بحثـی درازدامـن در گرفتـه اسـت. اسـتاد مطهـری در ایـن بـاره مـی-نویسد:«نخستین سخن درباره‌ی فلسفهٔ ملّاصدرا این است که صرفاً این فلسفه، یک تلفیق و اسفار هم صرفاً یـک جُنـگ است. این دسته مخصوصاً به اقتباس‌های اسفار از کتب فلسفه و عرفان اسـتناد مـی‌کننـد. در دورهٔ قاجـار مخصوصـاً در تهران، فلاسفه دو دسته شدند؛ برخی طرفدار صدرالمتالهین بودند از قبیل مرحـوم آقـا رضـا قمشـه‌ای، مرحـوم آقـاعلی مدرس زنوزی، و برخی طرفدار بوعلی بودند از قبیل میرزا جلوه. طرفداران بوعلی می‌کوشیدند منابع ملّا صدرا را بیابند و ثابت کنند که ملّاصدرا ابتکاری نداشته و صرفاً یک فرد تلفیق دهنده بوده است نـه فیلسـوف. برخـی احیانـاً تعبیرهـای خنثی می‌کردند و حتی نسبت سرقت به صدرا می‌دادند» (مطهری، ۱۳۷۶: ۷۴-۷۵).

اما به راستی فلسفهٔ ملاصدرا، حکمت متعالیه، چیست و چه تفاوت‌هایی با نظام‌های اندیشگی قبل از خود دارد که از سویی «هانری کربن آن را انقلابی در فلسفه‌ی اسلامی خوانده است»(به نقل از نصر، ۱۳۹۲: ۱۷۴)، و از دیگر سو، چنین مورد هجوم منتقدان قرار گرفته است؟ در پاسخ به این پرسش باید گفت که «اندیشه‌ی ملاصدرا نسبت به سنت فلسفی پیشین، اندیشه‌ای نوآورانه و بدعت آمیز محسوب می‌شود و حکمت متعالیهٔ او – همچنان که عنوانی جدید است – حاکی از نگرش و روش‌های جدیدی در سنّت تفکر اسلامی است که در قالب هیچ یک از سنّت‌های فکری پیش از او نمی‌گنجد. تفکر او نه فلسفه است به معنایی که فارابی و ابن سینا به آن نظر داشته‌اند و آن را بحث عقلی جدا از نقل می‌دانسته‌اند و به لوازم چنین تلقی و تصویری نیز پای‌بند بوده‌اند و نه کلام است که صرفاً به بحث در امور مربوط به دین بپردازد یا با اتکاء به دین بحث کند. عرفان هم نیست که در آن عقل آدمیان بی قدر باشد و صرفاً سلوک و شهود مطمح نظر و محل اعتبار باشد. حکمت متعالیه‌ی او هیچ یک از این‌ها نیست، بلکه اگر بتوان گفت تألیفی است از این همه؛ صدرالدّین شیرازی برای شکل دادن به منظومهٔ فکری‌اش از همهٔ این روش‌ها و نگرش‌ها استفاده می‌کند و می‌کوشد با ترکیب و تلفیق بخش‌های مختلف آن‌ها، طرح نوی دراندازد که در آن خالق و مخلوق و آدم و عالم با یکدیگر نسبتی دیگرگون پیدا کنند» (هاشمی، ۱۳۸۴: ۵۱).

استاد مطهری نیز درباره‌ی چیستی فلسفهٔ صدرا می‌نویسد:«فلسفه‌ی صدرا از یک جنبه به‌منزلهٔ چهار راهی است که چهار جریان، یعنی حکمت مشایی ارسطویی و سینایی، حکمت اشراق سهروردی، عرفان نظری محی‌الدین عربی و سرانجام معانی و مفاهیم کلامی با یکدیگر تلاقی کرده و مانند چهار نهر سر به هم آورده، رودخانه‌ای خروشان تشکیل داده است و از جنبه‌ی دیگر، «صورتی» است که بر چهار عنصر مختلف پس از یک سلسله فعل و انفعالات اضافه می‌شود و به آن‌ها ماهیت و واقعیت نو می‌بخشد که با ماهیت هر یک از مواد آن صورت، متغایر است» (مطهری، ۱۳۷۳: ۸۷- ۵۸۶). در حقیقت می‌توان گفت «فلسفه در مکتب صدرالمتالهین هم روح کهنه و فرسودهٔ خود را تبدیل به یک روح تازه نمود و قیافه‌ی دیگری به خود گرفت و هم مقدار قابل توجهی به بحث‌های فلسفی اضافه گردید»(طباطبایی، ۱۳۵۵: ۲۹۸).

دگرگونی فلسفهٔ صدرا با فیلسوفان قبل از او از یک سو و هم زمان بودن ملاصدرا با فیلسوفان غربی‌ای چون فرانسیس بیکن و دکارت در یک عصر، از سوی دیگر، سبب شده است که برخی از منتقدین، افکار این اندیشمند را از همه جهت موافق با افکار فیلسوفان مغرب زمین بدانند و بنویسند:«فکر ملاصدرا از نوع افکار شرقی دوره‌ی اسلامی نیست بلکه از هر جهت موافق و مطابق افکار مغرب است و اصول و فروع فلسفه‌اش بدون کم و کاست با افکار فلاسفه‌ی مشهور اروپا برابری دارد» (مشکوة الدینی، ۱۳۶۱: ۱۲). با این تفاسیر، شیوهٔ فلسفه ورزی و نظام اندیشگی او به عنوان یکی از نمایندگان مکتب اصفهان، شیوه‌ای جدید و ابتکاری است.

۴-۲-۱. گرایش به زمین در فلسفه مکتب اصفهان

یکی از شاخصه‌های مکتب اصفهان و فلسفه‌ی صدرایی توجه به محیط و واقعیات زمان و گذراندن اوقات با مردم عادی است. این امر تا حدی بوده است که برای مثال بیان شده است که «ملّاصدرا وقتی از درس بازمی‌گشت تا ساعت-های طولانی در دکان کفش دوزی شیرازی به نام حاجی زمان می‌نشست و صرف وقت می‌کرد»(زرین کوب، ۱۳۸۳: ۴۴۲).

توجه فیلسوفان این مکتب به روزگار گذراندن با مردم هم عصر خلاصه نمی‌شود، بلکه برخی از بنیادی‌ترین آراء آنان با جامعه و متن وجود سر و کار دارد؛ چنان که در اندیشه‌های ملّاصدرا مسئلهٔ علم به متن وجود انتقال می‌یابد. او برخلاف تعالیم شیخ اشراق که عقیده داشت قبل از آغاز تعلیم حکمت اشراق، چهل روز باید ریاضت کشید و از امور دنیوی منقطع گردید(سهروردی، ۱۳۵۵، ج۲: ۲۵۸)، با تأکید بر اصالت وجود، بر این عقیده است که علم چیزی جز

همان هستی حاضر در نفس نیست و صورت‌های ذهنی نیز به تبع هستی در نزد نفس حاضر می‌گردند(خسروپناه و پناهی آزاد، ۱۳۸۸: ۵۰).

دربارهٔ میرفندرسکی نیز نوشته‌اند که در کنار معرکه‌گیران حاضر می‌شد و به همین سبب مورد نکوهش شاه عبّاس واقع شد. چنان که در *ریاض‌العارفین* آمده است:«نقل است که جریان مجالست میر با عامه‌ی مردم به سمع شاه رسید و از این روی روزی در اثنای صحبت گفت: شنیده‌ام بعضی از طلّاب و اهل علم در سلک اوباش حاضر و به سخنان و افعال ایشان ناظر می‌شوند» (هدایت، ۱۳۴۴: ۲۷۶). او همچنین به جامعه و شرایط آن نگاهی خاص دارد؛ در توضیح این امر باید گفت، مهم‌ترین اثر این فیلسوف، رساله‌ی «صناعیه» است؛ چرا که به رغم حجم اندک و بیان موجز مؤلف، حاوی آرا و دیدگاه‌های اصلی او و متضمن نظراتی است که می‌تواند معرّف چارچوب کلّی و مختصات مشرب فکری وی باشد. نویسنده «در این رساله، «صناعات» را به مفهومی بسیار گسترده و به معنی هر چیزی که از قوای عاقله و عائلهٔ آدمی به حصول بپیوندد، اخذ کرده است و در بیست چهار باب و یک خاتمه به بیان حد صناعات، انواع آن، ارتباط صناعات مختلف با هم، فایده و غایت هر یک، درجات سودمندی و شرف و خست آن‌ها و سهم و محل هر یک از اهل حِرَف و صنایع در جامعه پرداخته و ترتیب و ترتب صنایع را بر حسب شرف و غایت تا صناعتی که خود غایه الغایه است، تعیین کرده است» (مجتبایی، ۱۳۷۳، ج۶: ۱۷۱). او همچنین «صنایع را به چند گونه تقسیم می‌کند: برخی ضروری و سودمندند، بعضی سودمند غیرضروری‌اند و نوعی دیگر ذاتاً خیر و برخی دیگر بالعرض خیرند» (کلباسی اشتری، ۱۳۷۸: ۷۶).

تنوع وسعت دیدگاه میرفندرسکی درباره‌ی صنعت و اقسام صنایع در زمان خودش بی سابقه و حائز اهمیت است. اینکه این اندیشمند در قرن یازدهم/ هفدهم میلادی تقسیم صنعت را به نحوی که در رساله‌ی صناعیه مذکور است، آورده بسیار مایه‌ی تعجب است؛ زیرا چند قرن پیش در ایران، در باب صنعت کتابی نوشته شده که در آن تصویر دیگری از لفظ پیشه و صنعت عرضه کرده است (راوندی، ۱۳۸۲، ج۵: ۶۹۲). در واقع چنین به نظر می‌رسد که «بر مبنای تقسیمی که میر میان صنایع کم منفعت و پر منفعت به عمل آورده و تأکید و توجهی که درباره‌ی ضرورت توسعه و معاش مردمان داشته، وی عملاً عرضه‌کنندهٔ نظریه‌ی اقتصادی – ولو به ایجاز– مهمی است که منبع الهام متأخران از علما واقع گردیده است»(کلباسی اشتری، ۱۳۷۸: ۷۷–۷۶).

۴-۲-۲. تأکید بر حرکت

یکی از مباحثی که ذهن هر سه فیلسوف مکتب اصفهان را به خود مشغول داشته، مبحث حرکت است. در واقع، هر سه فیلسوف این مکتب، پیرامون حرکت، شرایط و چگونگی آن به تفکر پرداخته و نظراتی را ابراز داشته‌اند.

۴-۲-۲-۱. میرداماد و مقولهٔ حرکت

میرداماد، مؤسس این مکتب، با طرح نظریهٔ «حدوث دهری» در پی ارائه‌ی راه‌حلی برای رفع اشکال ربط حادث به قدیم و متغیر به ثابت است؛ در حقیقت، «وی برای رفع اشکال معروف ربط حادث به قدیم و متغیر به ثابت در میان این جهان – که جهان زمانیات و متغیرات مادی است – با مقام معنوی الوهیت که ازلی و ثابت و سرمدی و ثبات محض و قدیم است، جهان میانه و واسطه را در این میان قرار می‌دهد که نام آن دهر است. به عبارت دیگر، اگر جهان مادی را که سراسر تغییر و تجدد و حرکت است و در نتیجه، زمان بر آن حکومت می‌کند، ظرف زمانی بدانیم و به آن «وعاء زمان» بگوییم و برای ساحت قدسی خداوند نیز در عالم ذهن فضا یا ظرفی فرض کنیم که بی انتها و قدیم و ثابت و ازلی است و نام آن را سرمد بگذاریم، فضا یا وعاء یا ظرف دیگری نیز وجود دارد که در میانه‌ی این دو است و آن دو را به هم پیوند می‌دهد که «وعاء دهر» نام دارد و در میان این دو جهان (یکی ثابت و قدیم و یکی متجدد و حادث) قرار می‌گیرد» (خامنه‌ای، ۱۳۸۴: ۱۹-۱۱۸).

از دیگر شاخصه‌های مکتب و نظام اندیشگی میرداماد پیرامون حرکت را می‌توان اعتقاد وی به اصالت «حرکت قطعیه» دانست. فلاسفه همواره حرکت را به دودستهٔ اصلی تقسیم کرده‌اند: «حرکت توسطیه» و «حرکت قطعیه». «بنابر تعریف، حرکت توسطیه در طول زمان خود، یعنی لحظه و آن، واقع است و راسم (ترسیم‌کنندهٔ) حرکت قطعیه است و حرکت قطعیه، تمامش در تمام زمان و بعضش در بعض زمان قرار می‌گیرد و ارتسامی از مجموعهٔ لحظات و آنات و حرکات توسطیهٔ پیش از خود می‌باشد. به نظر ابن سینا و قدمای فلاسفه، حرکت قطعیه یک فرض ذهنی و عقلی است. اما میرداماد به اثبات خارجی و تحقق داشتن حرکت قطعیه در خارج می‌پردازد و بر این عقیده است که حرکت قطعیه در خارج، وجود عینی دارد که همان زمان است و اگر زمان را پذیرفته باشیم، نمی‌توانیم منکر حرکت قطعیه باشیم(میرداماد، ۱۳۶۷: ۲۰۹). این عقیده و تلاش میرداماد در ترسیم وجود حقیقی حرکت در متن واقع، بعدها راهنمای ملّاصدرا در کشف و اثبات حرکت جوهری گردید.

۴-۲-۲-۲. میرفندرسکی و مقولهٔ حرکت

میر فندرسکی در کتاب *رساله فی الحرکه*، به مبحث حرکت پرداخته است. او «در این رساله بر این عقیده است که هر حرکتی به محرک اول که خالق یگانه است باز می‌گردد و اعتقاد به مُثُل افلاطونی را در این خصوص باطل می‌شمارد» (کلباسی اشتری، ۱۳۷۸: ۵۴). این رساله مشتمل بر پنج فصل در باب چگونگی حرکت و محرک و ارتباط میان آن‌هاست. او خود در خصوص نگارش این رساله نوشته است: «هدف من از نگارش این رساله آن است که حرکت و صورت آن و اینکه هر متحرکی به‌گونه‌ای دارای حرکت است را بیان کنم و بر آنم که بگویم نیازی به مثل افلاطونی در عالم تکوین نداریم» (آشتیانی، ۱۳۷۸: ۸۸).

۴-۲-۲-۳. ملاصدرا و حرکت جوهری

یکی از پرجاذبه‌ترین تعالیم ملاصدرا نظریهٔ حرکت جوهری است که مبنای تبیین بسیاری از دشوارترین مسائل در فلسفه‌ی کلاسیک و سنتی از جانب او به شمار می‌آید و هم‌چنین مبنای مسئلهٔ خلقت عالم و تمامی معنای شدن و حدوث در پرتو وجود ثابت و ازلی است (نصر، ۱۳۸۹: ۲۰۰).

فیلسوفان تا قبل از طلوع نظریه‌ی حرکت جوهری، اکثراً بر این مطلب متفق بودند که اصولاً حرکت و تحول در اساس هویت یک شیء(و به تعبیر صحیح‌تر در جوهر)، نامعقول و امکان ناپذیر است و ثانیاً از میان صفات و اعراض اشیاء نیز تنها چهار صفت هستند که مشمول تحول در حرکت واقع می‌شوند و در بقیه‌ی صفات و حالات، حرکت متصور نیست. ازجملهٔ این فیلسوفان شیخ الرئیس ابوعلی سینا است که حرکت را تنها در چهار مقوله‌ی «این»، «کیف»، «متی» و «وضع» ممکن و در باقی مقولات از جمله جوهر، نامعقول می‌داند (سروش، ۱۳۷۸: ۱۹؛ زندیه، ۱۳۹۰: ۶۴). اکتشاف عظیم صدرالمتالهین شیرازی برهان عمیق و مقاومت ناپذیر او بود در دفاع از حرکت در جوهر و اثبات ناآرامی و بی ثباتی نهادی در بنیان همه‌ی کائنات مادی (سروش، ۱۳۷۸: ۶۴).

حرکت جوهری منحصر به **عالم مادی و فرودست** است و با عالم عقول و ثابتات ارتباطی ندارد؛ چرا که همان گونه که ملّاصدرا نیز متذکر می‌شود حرکت چیزی است که بر متحرک عارض می‌شود و لازم است در شیئی دارای جنبه‌ای بالقوه معروض شود. از این رو، هر چه حرکت عارضش شود، می‌باید جنبه‌ی بالقوه داشته باشد و موجودات مجرد چنین نیستند. بدین سبب، موضوع حرکت باید جوهری باشد مرکب از قوه و فعل. از این روی، حرکت از ویژگی‌های اجسام است؛ چراکه هیچ جسمی را نمی‌توان یافت که از ثبات برخوردار باشد (ملاصدرای شیرازی، ۱۹۸۱، ج۷: ۲۸۴-۲۸۵) ملاصدرا با توجه به مبنای خود در اصالت وجود و اعتباری بودن ماهیت، می‌کوشد دامنه‌ی تغییرپذیری اشیا را گسترش داده، تغییر و تحول در ذات آن‌ها نیز جاری بداند. به باور او آنچه در خارج تحقق دارد وجود است و ماهیت چیزی جز انتزاع عقلی از آن و یا انعکاس ذهنی نیست. بر این اساس، آنچه تغییر می‌یابد، حدود و مراتب وجود

یک موجود است، نه وجود شخصی آن موجود. در نتیجه، ضمن اینکه موضوع حرکت، یعنی وجود شخصی شیء باقی است، مراتب وجودی آن پیوسته تغییر می‌کند (همان: ج۳: ۶۱-۶۷).

در پایان باید گفت که آن چه پیشینیان به آن اعتقاد داشتند حرکت خود جوهر بود در عرض و آن چه صدرالدین به اثبات رساند حرکت جوهر در جوهر بود؛ علاوه بر حرکت جوهر در عرض. و هم‌چنین باید گفت که حرکت جوهر مدعای نهایتش این است که شیء متحرک دمادم هویت نوینی می‌یابد و از مرز پیشین هستی خود فراتر می‌رود (سروش، ۱۳۷۸: ۳۷-۳۶).

۴-۳. معماری مکتب اصفهان

قبل از پیدایش مکتب اصفهان در معماری، از مکاتبی چون پارسی و پارتی متعلق به قبل از اسلام، و خراسانی، رازی و آذربایجانی، در دوره‌ی اسلامی نام برده‌اند. در اثر توجه پادشاهان صفوی به هنری معماری و خلاقیت معماران این دوره، مکتب معماری اصفهان شکل گرفت؛ مکتبی که با مکاتب قبل از آن در معماری تمایزات بنیادینی داشت. در حقیقت، در این دوره معماری از یک امر ارگانیک، که صرفاً بر اساس نیازهای طبیعی شکل می‌گرفت، به معماری خردگرا و مخاطب‌پسند بدل شد؛ خردگرا از آن جهت که هر کدام از عناصر معماری در این دوره براساس ساختار و بافت شهری شکل گرفت و مخاطب‌پسند از آن جهت که اگر در دوره‌های قبل تأکید بر خود اثر بود و به مخاطب توجه چندانی نشان داده نمی‌شد، در این دوره، «کمال و تمامیت اثر در همه‌ی وجوه آن در نگاه مخاطب، شاید مهم‌ترین و بنیادی‌ترین اصلی است که ذهن و فکر معماران را به خود مشغول می‌داشته است» (حاجی قاسمی، ۱۳۷۵: ۲۹).

۴-۳-۱. گرایش به زمین در معماری مکتب اصفهان

تا قبل از به سلطنت رسیدن شاه عبّاس اول، پادشاهان صفوی توجه چندانی به معماری و ساختن ابنیه نداشتند و این هنر چندان مورد توجه آن‌ها نبود. شاه عباس در سال ۱۰۰۷ق اصفهان را پایتخت و مرکز حکومت خود قرار داد. او شهر جدید اصفهان را در جنوب غربی شهر قدیم برپا کرد و در آن کاخ‌ها، مساجد، کوشک‌ها، باغ‌ها، میدان‌ها و بازارهای متعدد ساخت (پرایس، ۱۳۴۶: ۱۶۲).

در ساختار شهر اصفهان دوره‌ی صفویه، به سبب گرایش به زمین، مکان‌های رسمی، مقدس، تفریحی و ... با هم تلفیق و ترکیب شده و مکان‌هایی چون کاخ، مسجد، بازار، میدان بازی چوگان و ... در کنار هم ساخته می‌شوند؛ امری که در دوره‌های قبل چندان مورد قبول و طبع معماران و سازندگان شهرها نبوده و بروز نکرده است. انسان‌گرا بودن و توجه به انسان و نیازهای او، یکی دیگر از مؤلفه‌های گرایش به زمین در معماری این عصر است؛ طراحی مرکز شهر جدید، تغییر مرکز شهر از کنار مسجد جامع به جای جدید بر مبنای توسعه صحیح شهر و مقتضیات زمانه، تدوین محاکم عرف در مقابل محاکم شرع بر مبنای اصول فرهنگی و سنتی، نمایشگر انسان‌گرایی و گرایش به زمین در این دوره می‌باشد. همچنین مطرح بودن فضای انسانی بیش از مقیاس انسانی درطراحی شهری (همان: ۹۱).

۴-۳-۱-۱. تجلی حرکت در معماری میدان و خیابان

همان‌گونه که گفته شد، در ساختار شهر اصفهان دوره‌ی صفویه، مکان‌های رسمی، مقدس، تفریحی و ... با هم تلفیق و ترکیب شده و مکان‌هایی چون کاخ، مسجد، بازار، میدان بازی چوگان و ... در کنار هم ساخته می‌شوند؛ امری که در دوره‌های قبل چندان مورد قبول و طبع معماران و سازندگان شهرها نبوده و بروز نکرده است. اما در این دوره، تعامل فرهنگ و اندیشه جدید نوگرا با کالبد شهر، سبب‌سازِ طرحی نو شده‌است؛ نویسنده مقاله «تحلیلی از تعامل فرهنگ و کالبد شهر» در نموداری این تعامل را این گونه ترسیم کرده است:

ترکیب عقل و احساس(وحی و منطق)	آمیزشی از طراحی خردگرا با ارگانیک
اتحاد بین جدید و قدیم	طراحی میدان در مقیاس کلان
حرکت و پویایی	پیدایش مفهوم خیابان
توازن و تعادل	طراحی محور جدید توسعه‌ی شهری انتخاب خردگرایانه جهت توسعه

(حبیب، ۱۳۸۸: ۸۹).

اگرچه تمام این ساختار به شکلی با گرایش به زمین در ارتباط است، اما طراحی میدان و پیدایش مفهوم خیابان، به صورت مستقیم با تجلی مفهوم حرکت و تأثیر آن بر معماری این عصر پیوند دارد. یکی از میدان‌هایی که در زمان شاه عبّاس در اصفهان ساخته شد، میدان نصف‌جهان است. این میدان در اصل مرکز شهر بود و اکثر بناهای دیگر، اعم از کاخ، مسجد و... در این میدان ساخته شد. این «میدان در ضمن میدان چوگان هم بود و برای انواع ورزش‌ها نیز به کار می‌رفت. از جمله مسابقات تیراندازی که در آن اسب سوارانی که چهار نعل می‌تاختند، بر جامی زرین (یا هدف کم ارزش تری) که بر بالای دیرک چوبی بلندی قرار داشت، تیر می‌انداختند»(سیوری، ۱۳۶۶: ۱۴۴).

علاوه بر این میدان، خیابان‌های چهارباغ نیز در زمان صفویان ساخته شد. در خصوص این خیابان‌ها باید گفت «افزون بر ساختمان‌های کنونی، ساختمان‌های دیگری در کنار آن بوده که در زمان قاجاریان از میان رفته‌اند. آنچه روشن است این که این خیابان برای گردش بوده و کارکرد بازرگانی نداشته است. باغ‌های مشهور چهارباغ چنین بوده: باغ تخت، باغ کاج، بابا امیر، توپخانه، نسترن، بلبل، فتح آباد، گلدسته، کاووس خانه و پهلوان»(پیرنیا، ۱۳۸۴: ۲۷۶).

نکته قابل تأمل دیگر اینکه در معماری چهارباغ، «تقارن‌ها به دقت محاسبه شده‌اند؛... قطعات بزرگ زمینی که برای تفکر چهارباغ ضروری بوده، معمولاً بر اساس تقارن شعاعی یا ایجاد موازنه در احجام بزرگ به اجزای فرعی تقسیم می‌شدند» (هیلن برند، ۱۳۸۰: ۴۳۰). نکته دیگر، بحث طبیعت گرایی در این آثار است. در واقع، تسلط بر طبیعت در مقیاس کلان، هماهنگی محیط مصنوع با طبیعت، طراحی منظر و باغ سازی و توافق و همزیستی محیط مصنوع و طبیعت، از شاخصه‌های طبیعت گرایی در این دوره و آثار آن است(حبیب، ۱۳۸۸: ۹۱).

چنین به نظر می‌رسد که هدف اصلی از ساختن میدان نصف جهان و خیابان چهارباغ، بر اساس موازنه و تقارن‌های دقیق، برانگیختن حس تحرک و پویایی و در پی آن خلق زیبایی و ایجاد شادی و نشاط برای بازدیدکنندگان، اعم از شاه و دیگر مردمان بوده است.

۴-۳-۱-۲. پل خواجو، تجسم حرکت از عالم محسوس به بهشت

در اندیشه‌ی ایرانی، پل‌ها همواره از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده‌اند. در حقیقت، در این اندیشه، پل «معبری است میان دنیا و آسمان و معبری از مرحله‌ی انسانی به مرحله‌ی فراانسانی، از بقعه‌ی امکان به جاودانگی، از عالم محسوسات به عالم ماوراء محسوس است» (شوابه و گریدان، ۱۳۸۴: ۲۳۱). هم‌چنین در فرهنگ ایران، از دوران باستان تا پس از اسلام، از پل همواره تصویری آیینی راهی به بهشت ادراک می‌شده است (طهوری، ۱۳۸۱: ۲۹). این اندیشه، پل راهی به بهشت، را باید قوی‌ترین اندیشه در خصوص پل‌ها دانست که در پل خواجو، توجه به آن آشکارا مورد تأکید قرار گرفته است.

همان گونه که گفته شد، هدف شاه عباس از ساختن شهر اصفهان، خلق تصویری از بهشت در روی زمین و تلفیق آسمان و زمین بود؛ طبیعی می‌نماید که برای وارد شدن به این مکان، می‌بایست همانند روایات اسلامی از پل عبور کرد و به آن وارد شد.

۴-۳-۱-۳. حرکت نقوش اسلیمی و ختایی در مساجد عصر صفوی

مسجد شیخ لطف الله و مسجد امام، دو مسجدی است که از روزگار شاه عباس به یادگار مانده است. «با نگاه به مسجد شیخ لطف‌اله آنچه در نگاه اول از نوع نقش‌مایه‌های به چشم می‌خورد، اسلیمی‌هایی است که روی آن به حرکت مشغول‌اند؛ این اسلیمی‌ها از نوع اسلیمی‌های دهان اژدری، معروف به اسلیمی دعاخوان می‌باشد – به‌دلیل شباهتش به دست‌های در حال دعا این نسبت را به این نقش می‌دهند – که از پایین گنبد حرکت خویش را آغاز می‌کند و به سمت بالای گنبد که محور کیهانی و مرکز آن می‌باشد، در حرکت است و این حرکت جایی قطع نمی‌شود و تا بالاترین نقطه که صورت دارد، ادامه دارد» (رستمی و محمدپور، ۱۳۹۷: ۹).

مسجد شیخ لطف‌الله

همین حرکت رو به بالا و پیش رونده را می‌توان در نقوش داخلی گنبد مسجد امام نیز مشاهده کرد؛ آن‌گاه که نقوش اسلیمی از پایین گنبد آغاز می‌شوند و بعد از یک پیچش حلزونی خاص، به نقطه‌ای از فرم حلزونی که از خود زاییده شده، متصل شده، محو می‌گردد، بدون اینکه حس پایان یافتن را در نگاه مخاطب تداعی کند. از لابه‌لای فرم‌های اسلیمی، فرم‌های ختایی را می‌بینیم که از زیر فرم‌های اسلیمی حرکت می‌کنند و خود را به بالاترین نقطه در مرکز گنبد می‌رسانند. یکی از شاخصه‌های بارز این است که بر روی فرم‌های حلزونی پیچان و زیر اسلیمی‌ها حرکت می‌کنند و در هر نقطه‌ای بر روی این خطوط پیچان گل، برگ و غنچه‌های مختلف و متفاوت دیده می‌شوند. نقوش در نقاطی مثل سربند، به یکدیگر متصل شده ولی توقف نمی‌کنند و به پیش می‌روند. سربندها خود، محل رویشی می‌شود برای خطوط دواری که بر روی آن گل‌های ختایی واقع می‌شوند (همان: ۱۰- ۱۱).

مسجد امام اصفهان.

۴-۴. نقاشی مکتب اصفهان

نقاشی و یا به تعبیری سنتی‌تر، نگارگری، یکی از حوزه‌های هنری است که همانند شعر و معماری در این عصر، تفاوتی اساسی و بنیادین با دوران گذشته داشت. هر چند این تغییرات از زمان شاه اسماعیل، بنیان‌گذار حکومت صفوی قابل رؤیت است، با شکوفایی هرچه بیشتر کشور در زمان سلطنت شاه عباس اول، در حوزهٔ نقاشی نیز دگرگونی‌هایی بنیادین صورت گرفت. نوآوری‌هایی که در حوزهٔ نقاشی قبل از فرمانروایی این پادشاه صورت گرفته بود، در این دوره با سرعت بیشتری ادامه پیدا کرد و علاوه بر آن، در قالب اصلی و فرم کلی نقاشی ایران صفوی، تغییرات عمده‌ای صورت گرفت و سبکی در نقاشی شکل گرفت که به سبک نگارگری اصفهان مشهور است و بزرگ‌ترین نقاش آن، رضا عباسی است. در واقع «نتایج تحقیقات متخصصان روشن ساخته که نگارگری در دوران صفوی، شباهت چندانی با نگارگری دوران‌های پیش از خود ندارد. این تفاوت به حدی است که تشخیص آثار نقاشی این دوران از دوره‌های قبل و بعد از آن بسیار سهل است. (پاکباز، ۱۳۹۰: ۸-۹).

۴-۴-۱. گرایش به زمین در نقاشی مکتب اصفهان

کوشش نقاش ایرانی از دیرباز معطوف به نمونه‌آفرینی آرمانی بوده و نقاش بیشتر تمایل داشته است که دنیای آمال و تصورات خویش را به تصویر بکشد. اگر هم نقاش به جهان پیرامونش روی می‌کرد، چندان به صرافت تقلید از فضای سه‌بعدی، نور و سایه و شکل و رنگ اشیا نبود. به همین سبب، قهرمانان و رویدادهای نقاشی ایران - که نظیرشان را در ادبیات فارسی نیز به وفور می‌یابیم - از ماورای تاریخ، از اعماق حافظهٔ جمعی برآمده‌اند. در واقع ادبیات و هنرهای ایران در بهره‌گیری از کهن‌الگوها به هم پیوسته‌اند. شاعر و نقاش با زبانی همانند به توصیف جهانی می‌پردازند که صورت کلی آن را از نیاکانشان به ارث برده‌اند (همان). این رویکرد در نقاشی، تا اواسط قرن نهم هجری ادامه دارد و «نقاشی ایرانی اساساً از واقعیت روی‌گردان و معطوف به چیزی دیگر، یعنی حقیقت است. بدین ترتیب چنین نتیجه‌گیری می‌شود که چارچوب مناسب برای درک و تفسیر نقاشی ایرانی، همان شاخهٔ سنتی اسلام باطنی است و هرگونه ارجاع به چارچوب‌ها، خاستگاه‌ها و زمینه‌های عینی‌تر برای درک این آثار از ابتدا نوعی انحراف محسوب می‌شود» (اخگر، ۱۳۹۰: ۱۷۴). در اواخر این سده، رویکردی جدید در حوزهٔ نقاشی شکل می‌گیرد و «نقاشی، عالمی دیگر را طی می‌کند؛ بدین معنی که هنر تا حدودی از عالم تخیل و فضا، با رنگ و بوی صوفیانه، به عالم واقع و تعقل نزدیک و یا حداقل از شدت روح معنوی و یا نگرش معنوی آن کاسته می‌شود و به بیان بهتر، عالم مثال را در ساحتی دیگر بیان می‌کند» (جوانی،

۱۳۸۵: ۱۵۰). از این‌رو در نقاشی‌های این دوره، به‌ویژه در آثار کمال‌الدین بهزاد، نشانه‌های توجه به انسان و جهان واقعی بروز می‌کند و این گرایش در آثار نقاشان بعدی از جمله میرسیدعلی، محمدی، رضا عباسی و... نیز ادامه می‌یابد.

۴-۴-۱-۱. حرکت

به جرأت می‌توان ادعا نمود که مهم‌ترین تحول نقاشی دوران صفوی، جدا شدن نقاشی از کتابت بود. نقاشی ایران قبل از صفویان، در خدمت ادبیات و نوشتار ایرانی بود و استقلال نقاشی از کتابت، مجالی را برای خودنمایی موضوعات و سبک‌های جدید فراهم آورد. اما در این دوره با جولان عقل و آگاهی نقاشان، تصاویر نگاشته می‌شود که در دوران قبل مجال بازنمایی پیدا نمی‌کردند. به همین سبب است که «یکی از ویژگی‌های اصلیِ اکثر نقاشی‌ها و طرح‌های تهیه‌شده در کارگاه‌های سلطنتی شاه عباس اول به بعد، این است که آن‌ها تصاویر نسخه‌های خطی نیستند، بلکه تک‌ورقی‌هایی هستند که به منظور جا گرفتن در آلبوم متعلق به افراد خاندان سلطنت یا اشراف یا احتمالاً برای فروش به اشخاص طبقهٔ پایین کشیده شده‌اند... . در این نقوش، محتوای نیمه‌مذهبی و آن‌جهانی، نقاشی سنتی ایران مبتنی بر موضوعات شکوهمند شاهنامه، خمسهٔ نظامی، هفت اورنگ جامی و آثار دیگر در زمان شاه عباس، تاحدود زیادی کنار گذاشته شد» (سیوری، ۱۳۶۶: ۱۱۵-۱۱۷).

قبل از رهایی نقاشی از کتابت، نقاشی ایرانی جهتی رو به بالا و دنیای متعالی داشت و چندان به زندگی روزمره نپرداخته، آن را موضوعی درخور توجه نمی‌دید. اما در این دوران، شاهد رخنهٔ تدریجیِ صحنه‌های روزمرهٔ زندگی، آنچنان که در دنیای واقعی جریان دارد، هستیم. در حقیقت خروج از محدودهٔ کتاب‌نگاری به نقاش این امکان را داد که وقایع روزمره و دیدنی‌های پیرامونش را ثبت کند. «شبانان و زنان شیردوش، درویشان، پزشکان، زائران و مسافرانی که در سفر یکدیگر را ملاقات می‌کنند، اسبی که [به او] آب می‌نوشانند، عقابی که طعمه خود را به چنگ برمی‌گیرد، هیچ کدام آنقدر عادی نیستند که به عنوان موضوعی برای طرح‌های تند و سرزنده به کار گرفته نشوند» (بینیون و دیگران، ۱۳۸۳: ۳۸۲). در حقیقت، تحرک و پویایی به عنوان یکی از مؤلفه‌های زمینی شدن، یکی از ویژگی‌های بنیادین نقاشی عصر صفوی است. هر چند این امر با کمال‌الدین بهزاد روی می‌نماید و با دقیق شدن در آثار او می‌توان به سهولت به این نتیجه رسید که نقاشی‌های او سرشار از حرکت است، در ادامه و در قرن یازدهم و در آثار نقاشانی چون صادق بیک و رضا عباسی به اوج خود می‌رسد. برای مثال در نقاشی زیر اثر صادق بیک، حرکت و پویایی در لباس‌ها و اعضای بدن جوان نمود دارد. این نقاشی، «تصویر جوانی است که تنگ و پیاله شراب در دست دارد. صادق بیک این تصویر را بسیار زیبا کشیده است. او از خطوط ضخیم و نازک استفاده کرده است و گاهی نیز خطوط قطع شده‌اند. خطوط از پویایی برخوردارند: شال کمر با چین‌های بسیار، عمامه با چین‌های بزرگ و نرم، چین‌های لبهٔ آستین‌ها و پایین دامن. این حرکات در اجزای صورت هم وجود دارد: چشم‌ها به سمت راست و پایین نگاه می‌کنند و لب‌های نازک جمع شده‌اند. خطوط نازک دست‌ها و انگشتان کشیده حالتی فشرده دارند: انگشت شست و انگشت سبابه دست چپ، پیاله را محکم گرفته‌اند و تنگ در دست راست او با همه انگشتان گرفته شده است» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۱۱۰).

«جوان نشسته با تنگ»، صادق بیک

همچنین رضا عباسی، یکی از نقاشان بزرگ دورهٔ صفوی است که به زندگی روزمره و عادی توجهی خاص دارد و خود نیز زندگی در کنار آنان را دوست دارد؛ تا آنجا که برای مدتی، زندگی در قصر و حمایت شاه عبّاس کبیر را رها کرده، به میان مردم می‌رود و موضوع برخی از نقّاشی‌هایش را از آنجا می‌یابد. یکی از تصاویری که از او به جا مانده، طراحی شگفت‌آوری از یک قرّاد یا میمون‌باز دوره‌گردی است که بر یابویی پیر، که با چشم‌های خیره به زمین خشک و بی‌روح به زحمت راه می‌رود، سوار است و میمون آموزش‌دیده‌اش در حالی که روی شانهٔ راستش نشسته است، باید با دلقک‌بازی، رقص و تقلید از حرکات مضحک انسانی، مردم را شاد کند (ولش، ۱۳۸۵: ۱۷۹). این نقاشی سرشار از تحرک و پویایی است و توجه به زمین و عناصری است که در دوران قبل ارزش دیده شدن نداشتند.

«لوطی و انترش» رضا عباسی

با گذشت زمان، به تصویر کشیدن مناظر زندگی واقعی و روزمره، رواج بیشتری یافت و کار به آنجا رسید که نقاشان برای توضیح آنچه در تصویر نشان داده بودند، شرح واقعه‌ای که نقاش دیده و سبب‌ساز به تصویر کشیده شدن تصویر شده بود، نیز در کنار نقش می‌نوشتند که اصطلاحاً «رقم‌زنی» نامیده می‌شد. به این ترتیب نقاشی با خط پیوندی دوباره یافت؛ با این تفاوت که این‌بار نقاشی، روایتی را شرح می‌داد که در دنیای واقعی اتفاق افتاده بود و نه در دنیای قصه و افسانه (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶: ۸۳).

۵. نتیجه

اگرچه گرایش به زمین و روی‌گردانی از عوالم فرازمینی و عرفانی از ابتدای دوره صفوی و حتی قبل از آن صورت گرفته بود، با به قدرت رسیدن شاه عباس اول و انتخاب شهر اصفهان به عنوان مرکز و پایتخت حکومت، سرعت بیشتری گرفت و در تمام لایه‌های اجتماعی و شاخه‌های اندیشه و هنر ساری و جاری گشت. این امر سبب ساز شکل‌گیری مکتبی در حوزه‌های مختلف شد که به عقیده‌ی بسیاری از ناقدان و آشنایان به تاریخ و فرهنگ این عصر، می‌توان از آن به عنوان مکتب اصفهان نام برد؛ مکتبی که با دوره‌های قبل و بعد خود تمایزاتی آشکار داشته، قیاس‌ناپذیر می‌باشد و به همین سبب، دارای پارادایمی خاص و منحصر به فرد است. توجه به زمین و روی‌گردانی از عوالم دیگر، که اساس این مکتب جدید و پارادایم حاکم بر آن را شکل می‌دهد، به بهترین شکل در تمام حوزه‌های دانش این عصر خودنمایی می‌کند. از این روی، مؤلفه‌هایی که با زمین و گرایش به آن در ارتباط هستند، در این دوره از اهمیت بسیار زیادی برخوردارند؛ برای مثال، پیش‌فرض حرکت که یکی از مؤلفه‌های گرایش به زمین است، یکی از مفاهیمی است که اساس اندیشه و هنر این عصر بر پایه‌ی آن شکل گرفته و متأثر از آن است. برای مثال، این پیش‌فرض در شعر شاعران سبک اصفهانی به بهترین شکل نمود یافته است تا آنجا که صائب تبریزی، بزرگ‌ترین شاعر این سبک، اساس جهان را حرکت، انقلاب و دگرگونی می‌داند. فیلسوفانی چون میرداماد، میرفندرسکی و ملاصدرا نیز، با توجه ویژه و تأکید بر حرکت، به تبیین اندیشه‌های خود پرداخته‌اند. معماری حوزه‌ی دیگری که در این دوره دستخوش تحولاتی اساسی شده است و به سبب توجهی که معماران به زمین و مقتضیات جامعه دارند، در معماری شهر، میدان، خیابان و حتی مساجدی که در این زمان ساخته شده‌اند، عنصر حرکت نقش اساسی دارد. در نقاشی نیز همین اتفاق روی داده است و گرایش به زمین و در پی آن تحرک و پویایی اساس نقش این عصر را شکل داده است و به همین سبب است که رضا عباسی، یکی از بزرگ‌ترین نقاشان این سرزمین، از دربار شاه عباس بیرون رفته، موضوعات آثار خود را از دل زندگی مردم معمولی انتخاب می‌کند.

منابع

- آشتیانی، سیدجلال الدین (۱۳۷۸) **منتخباتی از آثار حکمای الهی ایران (از عصر میرداماد تا زمان حاضر)**، جلد۱، قم: دفتر تبلیغات اسلامی.
- اخگر، مجید، (۱۳۹۰). **فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعهٔ نقاشی ایرانی**، تهران: حرفه هنرمند.
- استنیلند، هیلری (۱۳۸۴). **کلّی‌ها**، ترجمه‌ی نجف دریابندری، نشر کارنامه.
- بنیون، ویلکینسون و همکاران (۱۳۶۷). **سیر تاریخ نقاشی در ایران**، ترجمه‌ی محمد ایرانمنش، تهران: امیرکبیر
- پاکباز، رویین (۱۳۹۰). **نقاشی ایران:از دیرباز تا امروز**، تهران: زرین و سیمین.
- پرایس، کریستین (۱۳۴۶). تاریخ هنر اسلامی، ترجمه‌ی مسعود رجب نیا، تهران: علمی و فرهنگی.
- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۴). **سبک‌شناسی معماری ایرانی**، تدوین غلامحسین معماریان، تهران: سروش دانش.
- جوانی، اصغر (۱۳۸۵). **بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان**، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- چالمرز، آلن فرانتیس (۱۳۷۸). **چیستی علم: درآمدی بر مکاتب علم شناسی فلسفی**، ترجمه سعید زیباکلام، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

- حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۷۵). «هندسه‌ی پنهان در نمای مسجد شیخ لطف الله»، **نشریهٔ صفه**، سال ششم، شماره‌ی ۲۱ و ۲۲.
- حبیب، فرشته (۱۳۸۸). «تحلیلی از تعامل فرهنگ و کالبد شهر(نمونه‌ی موردی اصفهان صفویه)»، **نشریه‌ی هویت شهر**، سال سوم، شماره ۴.
- خامنه‌ای، سیدمحمد (۱۳۸۴). **میرداماد**، تهران: بنیاد حکمت اسلامی صدرا.
- خسروپناه، عبدالحسین (۱۳۸۸). **نظام معرفت شناسی صدرایی**، تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌ی اسلامی.
- دباشی، حمید (۱۳۸۹). «میرداماد و تأسیس مکتب اصفهان»، **تاریخ فلسفهٔ اسلامی**، زیر نظر سید حسین نصر و الیور لیمن، ترجمه‌ی حسن فتحی، جلد۳، چاپ دوم، تهران: انتشارات حکمت، صص ۱۱۹-۱۷۶.
- راوندی، مرتضی (۱۳۸۲). **تاریخ اجتماعی ایران**، جلد۵ تهران: روزبهان.
- رستمی، مصطفی؛ محمدپور، سمیه (۱۳۹۷)، «مصداق‌های فرمی و محتوایی حرکت جوهری در نقش‌های اسلیمی و ختایی معماری مسجدهای صفوی، **چهارمین کنگره‌ی بین المللی فرهنگ و اندیشه‌ی دینی**، صص۱-۱۷.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳). **از گذشته‌ی ادبی ایران**، تهران، سخن.
- زندیه، مهدی (۱۳۹۰). **حرکت جوهری و ثبات معرفت**، قم: مؤسسه بوستان کتاب.
- سروش، عبدالکریم (۱۳۷۸). **نهاد ناآرام جهان**، تهران: مؤسسه‌ی فرهنگی صراط.
- سعدی، مصلح الدین عبدالله (۱۳۸۱). **گلستان سعدی**، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ هفتم، تهران: خوارزمی.
- سهروردی، شهاب الدین یحیی (۱۳۵۵). **مجموعه مصنفات شیخ اشراق**، جلد۲-۳، به تصحیح و مقدمه‌هنری کربن، به تصحیح و تحشیه و مقدمه‌ی سیدحسین نصر، تهران: انجمن فلسفه ایران.
- سیوری، راجر مروین(۱۳۶۶). **ایران عصر صفوی**، ترجمه‌ی کامبیز عزیزی، تهران: نشر مرکز.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷). **ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما**، ترجمهٔ حجت الله اصیل، تهران: نشر نی.
- ـــــــــــــــــ (۱۳۸۶). **صور خیال در شعر فارسی، تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و نظریهٔ بلاغت در اسلام و ایران**، چاپ یازدهم، تهران: آگاه، ۱۳۸۶.
- صائب تبریزی، محمد علی (۱۳۷۱). **دیوان صائب تبریزی**، به کوشش محمد قهرمان، دوره ۶جلدی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- صدرالدین شیرازی، محمد ابراهیم (۱۹۸۱)، الحکمه المتعالیه فی الاسفار العقلیه الاربعه، ج ۳ و ۷، بیروت: دار احیاء التراث.
- صورتگر، لطفعلی (۱۳۴۵). **منظومه‌های غنایی ایران**، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- طباطبایی، سیدجواد (۱۳۸۳). **زوال اندیشه‌ی سیاسی در ایران**، چاپ چهارم، تهران: کویر.
- طباطبایی، محمدحسین (۱۳۵۵). **بررسی‌های اسلامی: شامل مقالات و رسائل**، به کوشش هادی خسروشاهی، قم: مرکز انتشارات دارالتبلیغ اسلامی.
- طباطبایی‌فر، محسن(۱۳۸۴)، **نظام سلطانی از دیدگاه اندیشه‌ی سیاسی شیعه(دوره‌ی صفویه و قاجار)**، تهران: نشر نی.
- طهوری، نیّر(۱۳۸۱)، «پل راهی به سوی بهشت»، **فصلنامهٔ خیال**، شماره۲.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد بن ابراهیم (۱۳۸۸)، **منطق الطیر**، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- کریمیان، حسن و مژگان جایز (۱۳۸۶). «تحولات نقاشی ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری، **دو فصلنامه‌ی هنر اسلامی**، شماره‌ی هفتم، صص۶۵ تا ۸۸.
- کلباسی اشتری، حسین (۱۳۷۸). **میرحکمت: در بیان احوال، آثار و آرای حکیم ابوالقاسم میرفندرسکی**، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- کوهن، تامس ساموئل (۱۳۸۹). **ساختار انقلاب‌های علمی**، ترجمه‌ی سعید زیباکلام، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

- ---------- (۱۳۷۵). «اصطکاک اساسی: نقش سنت و ابداع در تحقیق علمی»، **برهان‌ها و دیدگاه‌ها: مقاله‌هایی در فلسفه علم و فلسفه‌ی ریاضی**، ترجمه و گردآوری شاپور اعتماد، نشر مرکز.
- مجتبایی، فتح‌الله (۱۳۷۳). «میرفندرسکی»، **دایره المعارف بزرگ اسلامی**، جلد۶، تهران: دایره المعارف بزرگ اسلامی، صص ۱۷۳-۱۶۹.
- مشکوة الدینی، عبدالحسین (۱۳۶۱). **نظری به فلسفه‌ی صدرالدین شیرازی: ملاصدرا**، تهران: آگاه.
- مطهری، مرتضی (۱۳۷۳). **خدمات متقابل اسلام و ایران**، تهران: صدرا.
- ---------- (۱۳۷۶). **مقالات فلسفی**، قم: صدرا.
- مقدم حیدری، غلامحسین (۱۳۸۵). **قیاس ناپذیری پارادایم‌های علمی**، تهران: نشر نی.
- مؤتمن، زین العابدین (۱۳۷۱). **تحول شعر فارسی**، انتشارات طهوری.
- نصر، سیدحسین (۱۳۸۹). «ملاصدرا: تعالیم»، **تاریخ فلسفه اسلامی**، جلد سوم، زیر نظر سیدحسین نصر و الور لیمن، ترجمه حسین غفاری، مؤسسه‌ی انتشارات حکمت، صص ۲۲۸ – ۱۹۱.
- ---------- (۱۳۹۲). **انسان سنتی و مدرن در اندیشه‌ی سیدحسین نصر**، مقدمه و ویرایش ویلیام سی چیتیک، مترجم مهدی نجفی افرا، تهران: جامی
- نسفی، عزیزالدین بن محمد (۱۳۷۱). **مجموعه‌ی رسایل مشهور به کتاب الانسان الکامل**، تهران: طهوری.
- ولش، آنتونی (۱۳۸۵). **نگارگری و حامیان صفوی: بررسی تحولات دوره‌ی گذار از مکتب قزوین به اصفهان**، ترجمه‌ی روح الله رجبی، تهران: فرهنگستان هنر.
- هاشمی، محمدمنصور (۱۳۸۴). **صیرورت در فلسفه‌ی ملاصدرا و هگل**، با مقدمه‌ی کریم مجتهدی، تهران: کویر.
- هیلن برند، رابرت (۱۳۸۰). **معماری اسلامی، شکل، کارکرد، معنی**، ترجمه باقر آیت‌الله زاده شیرازی، تهران: روزنه، ۱۳۸۰.
- Rouse, Joseph (2003)" Kuhn's Philosophy of Scientific Practice", **Thomas Kuhn**, Edited by Thomas Nickles, CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS, Pp 101-121.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی