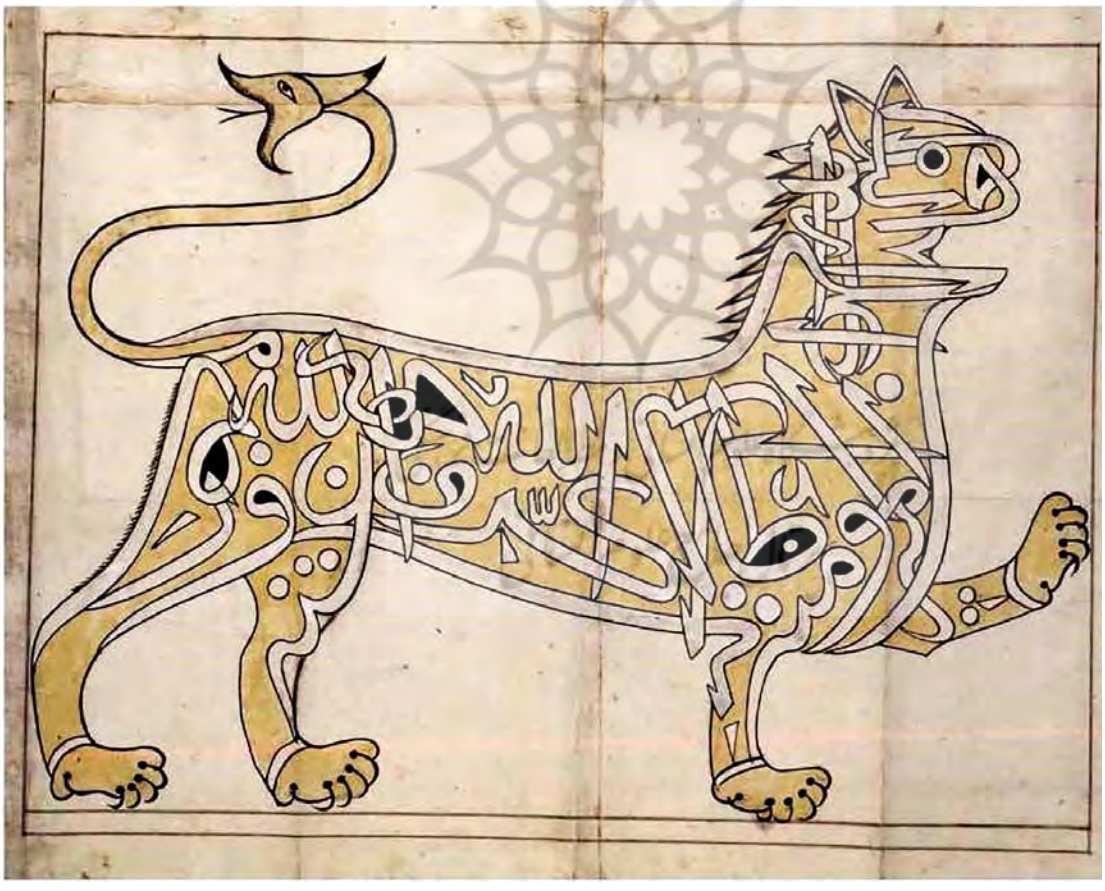
نقد آرای ارنست کونل درباره خوشنویسی اسلامی با توجه به فلسفه سنتی هنر و رسایل سنتی خوشنویسی/۲۵-۳۹



خوشنویسی عطاالله محمد از تبریز، ۱۴۵۸، موزه توپقاپی استانبول، ماخذ: schick, 2016, 186: Schimmel, 1992: 47.

فصلنامهٔ علمی نگره

نقد آرای ارنست کونل درباره خوشنویسی اسلامی با توجه به فلسفه سنتی هنر و رسایل سنتی خوشنویسی*

لیلا رحمنی** ایرج داداشی*** نیر طهوری****

تاریخ دریافت : ۱۴۰۲/۴/۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۹/۱
صفحه ۲۵ تا ۳۹
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

از میان شاخه‌های پرشمار هنرها، خوشنویسی در جهان اسلام از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. ارنست کونل، محقق آلمانی اوایل سده بیستم، درباره خوشنویسی اسلامی مباحثی مطرح کرده که به نظر باید با نگرشی متفاوت مورد تحلیل و نقد قرار گیرد، تا ضمن پرهیز از روحیه حاکم بر اندیشه وی، بشود سره از ناسره را در آرای وی جدا و در یک چارچوب منظم تبیین کرد. **هدف** این پژوهش تحلیل و نقد تبیینی جایگاه و اهمیت خوشنویسی اسلامی ازنظر ارنست کونل است. **سوال های** این پژوهش عبارتند از ۱. کونل چگونه نسبت میان اسلام، هنر و بنیان‌های خوشنویسی اسلامی را تبیین کرده است؟ ۲. آرای وی با آنچه در رساله‌های خوشنویسی دوره‌های مختلف وجود دارد، چه تفاوت‌ها و تشابه‌هایی دارد؟ **روش تحقیق** توصیفی - تحلیلی - انتقادی است و بر تحلیل و نقد، تفسیر، تشریح و تبیین آرا بر اساس متون سنتی و روش سنتی نقد انجام‌شده و شیوه جمع‌آوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای است. **نتایج** پژوهش نشان داد کونل به‌عنوان محقق عینی‌گرا اگرچه هنر خوشنویسی اسلامی را برخاسته از کتاب وحی می‌داند اما به نظر وی اسلام نقش محدودکنندهٔ هنر فیگوراتیو داشته که ازنظر وی همین موضوع باعث رشد هنر خوشنویسی شده، همچنین عملکرد خوشنویسی را نیز تحت تأثیر ایدئولوژی اسلام در خدمت قدرت و سلیقه حاکمان می‌داند. از منظر سنتی، بااینکه آموزه‌های دینی، حدودی را بر هنر تحمیل می‌کنند، اما اطلاق ایدئولوژی بر اسلام خطا و منشأ خطاهای دیگر در تفسیر دانش و هنر برخاسته از متن آن می‌گردد. اسلام از یک کلیت برخوردار است و نمی‌توان آن را با عقاید و نِحَل بشری قیاس کرد. حکمت معنوی اسلامی در صورت و معنای هنر خوشنویسی متجلّی شده و به دلیل تقلیل دین به حد ایدئولوژی، این وجه مهم از آن نادیده گرفته‌شده است. با استناد به رساله‌های خوشنویسی به این نتیجه می‌رسیم که عناصر هنر خوشنویسی دارای مؤلفه معنوی و کارکرد آن، نمادین است و هنرمند از طریق خوشنویسی به کسب معرفت، وصول به کمال و انتقال آن به هنرش می‌پردازد. این نکته نیز از دید کونل پنهان مانده و وی متوجه صراحت رساله‌های خوشنویسی در تأکید بر معنویت اسلامی نشده است.

واژگان کلیدی

خوشنویسی اسلامی، کونل، هنر اسلامی، سنت، هنر قرآنی، نقد ، رسالات خوشنویسی.

* کارشناسی این مقاله برگرفته از پایان‌نامه دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «**مطالعهٔ تطبیقی آرای ۳ شرق‌شناس آلمانی با متون سنتی فارسی درباره خوشنویسی اسلامی**» باراهنمایی نویسندهٔ دوم و با با مشاوره نویسندهٔ سوم در واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده عمران، هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
Email:leilarahmani77@gmail.com
***استادیار و عضو هیئت‌علمی گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (**نویسندهٔ مسئول**) Email:dadashu@art.ac.ir
****استادیار و عضو هیئت‌علمی گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.
Email:n.tahoori@srbiau.ac.ir

مقدمه

با مراجعه به متون حکمی اسلامی و دیباچه‌های خوشنویسی می‌توان دریافت که یک پایور به سنت تعلیم و تربیت خوشنویسی اسلامی، اساساً هنر و هر پیشه و کنش انسانی را راهی برای رسیدن به کمال انسانی می‌داند. درواقع نسبت میان نظر و عمل در حکمت اسلامی برای این است که علم ناشی ازنظر، تنها به‌صورت مفاهیم ذهنی در حافظه یک مسلمان نماند، بلکه تحقق علم در وجود انسان، موجب تعالی و کمال وی شود. پس علم را از دانش بیهوده جدا می‌کند و عَمَل به علم، وسیله‌ای می‌شود برای تحوّل وجودی انسان از نَقص به کمال. اما در دنیای غرب، با آغاز رنسانس، عقل به مرتبت عقل مشترک میان انسان‌ها تقلیل یافت. هماوردی دو اردوگاه مذهب اصالتِ ماده و مذهب اصالت صور عقلی مباحث بسیاری را از شَک گرایی هیوم تا ذهن‌گرایی و ثنویت دو عالم ابعاد مادی و ذهن شناسنده دکارتی رقم زد. ثمرات عقل متکی بر تجربه حسی چیزی جز ماتریالیسم و ایده آلیسم و شاخه‌های متفرع از آن نبود. عقلی که به‌زعم دکارت مردد میان احکام جهان بیرونی و دریافت‌های حسی و احکام پیشینی فاهمه و ذهن است و جهان مینوی و حقایق نفس‌الامری مرز توانایی آن است. قلمرو عقلانیت به جزایر جدا از هم تبدیل شد و سه قلمرو اساسی عقلانی انسان یعنی فلسفه، دین و علم که باهم پیوندی بنیادین داشتند، از هم جدا شدند. بنا بر سنت علمی کانت سه قوهٔ معرفت، احساس لذت و الم و قوهٔ اراده به ترتیب به عقل محض، قوهٔ حکم و عقل عملی نسبت داده شد. در این میان هنر از احساس ناشی شده و با قوهٔ حکم داوری می‌شد.

آشنایی غربیان باهنر اسلامی چندان طولانی نیست. آن‌ها با توجه به ارتباطات تجاری- اقتصادی با سرزمین‌های اسلامی طی سده‌های متمادی و استفادهٔ کشیشان از جامه‌هایی به خط کوفی و احترام کلیساها به این جامه‌ها، آشنایی چندانی باهنر اسلامی نداشتند اما در سدهٔ هجدهم، با آغاز نهضت رمانتیک، علاقهٔ آنان به مطالعهٔ سرزمین‌های ناشناخته افزایش یافت. مستشرقان غربی قبل از سدهٔ نوزدهم، هنر اسلامی را باهدف نمایش رویایی بازارهای شرقی به‌عنوان کالای اقتصادی به غرب معرفی کردند. تنها از سده نوزدهم به بعد مستشرقان به شناخت و تفسیر هنر اسلامی پرداختند اما در نزد آنان تفسیر هنر و فرهنگ اسلامی، مبتنی بر اصول زیباشناختی مورخ پیشگام هنر؛ یعنی یوهان یواخیم وینکلمان[1] بود. به‌کارگیری آن اصول در شناخت هنر شرقی، نشان‌دهندهٔ عدم درک مورّخان هنر در مواجهه بافرهنگ بیگانه از آن فرهنگ بود. باگذشت زمان، در آلمانِ سال‌های آغازین سدهٔ بیستم، رویکردی تازه به «تاریخِ هنر اسلامی» از سوی فردریش ساره[2] و ارنست هرتسفلد[3] به وجود آمد که در آن، سبک و فناوری در بستر تاریخ موردمطالعه قرار گرفت. مطالعات ارنست کونل در امتداد این سنت بود. در مقابل بنیان‌های حکمت سنتی و احیای مجدد آن در مکتب معاصر فلسفه جاویدان، بر پایه سنت، معرفت قدسی و معنویت استوار است. از این منظر شکل‌گیری هنر و خوشنویسی اسلامی برخاسته از قواعدی غیر تاریخی و غیر زمانی، متأثر از حقیقت دین و جوهره اسلام است. اغلب دیباچه‌ها و رساله‌های آموزش خط که از خوش‌نویسان سنتی به‌جای مانده است، گویای این منظر حکمی و معنوی است.

استدلال زمینه‌گرایان دربارهٔ هنر این است که زمینه و زمانه زیست هنرمند و بستر اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، اقتصادی و یا وضعیت روانی و خوی وی، موجب پدیداری هنر او شده است؛ اما این نگرش و دیگر نگرش‌ها و رویکردهای مطالعه هنر، منحصر در آن چیزی نیست که در غرب پس از رنسانس تا عصر حاضر شکل‌گرفته است. اگر دنیای مدرن به قول یورگن هابرماس ناگزیر است که ارزش‌ها و اعتباراتش را از درون خود بیابد و نسبت به نگرش‌ها، رویکردها و روش‌هایی که متعلق به عصر و زمانه دیگری هستند، بیگانه است و با آن‌ها سر ستیز دارد؛ باید به همین روال اعتبارات و ارزش‌ها، اصول و مبانی آن نیز قابل تسری و تعمیم به ادوار و اکواری نباشد که هنوز مدرنیته در آن پدید نیامده بود.

علاوه بر این باید افزود برخلاف این‌که در مواجهه با هنر اسلامی، هنر خوشنویسی از منظر دو رویکرد فلسفهٔ جاویدان و تاریخ گرا، متأثر از جریان اسلام است ولی رویکردِ «فلسفه جاویدان» با نگرشی اصولی و توجه به مبادی و مبانی الهی، وجوه تاریخی و فرا تاریخی را موردتوجه و اهمیت قرار می‌دهد. در برابر رویکرد «تاریخ گرا» با نگرشی پوزیتیویستی، با اختلاف در به‌کاربردن شیوه‌های متفاوت معرفت‌شناختی، به تبیین ویژگی‌های شکلی، معرفتی و نحوه شکل‌گیری این هنر پرداخته‌اند. ارنست کونل[4] دستیار فردریش ساره و از پیروان سنت تاریخ‌گرایی بود. وی نیز آثار هنری را با تأثیرپذیری از عوامل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بر بستر تاریخ تفسیر می‌کرد. همچنین نوشته‌هایش او را نمایندهٔ «تاریخچهٔ سبک» که آلویس ریگل[5] آن را توسعه داد، می‌دانند. وی در معروف‌ترین آثار خود ازجمله: هنرهای اسلامی جزئی (Minor)[6]، هنر اسلامی[7]، هنر خوشنویسی اسلامی[8] به بررسی خوشنویسی پرداخته است. کونل اگرچه به نقش دین در شکل‌گیری و توسعه هنر اسلامی و مهم‌ترین آن، یعنی خوشنویسی اسلامی توجه ویژه‌ای دارد؛ اما چنان‌که خواهیم دید، رویکرد متفاوت وی منجر به تبیین متفاوتی از نقش اسلام در شکل‌گیری هنر و خوشنویسی اسلامی؛ همچنین ظهور اسلام در هنر و اجزای شناختی آن شده است.

در این پژوهش ابتدا به تبیین مبانی فکری در رساله‌های سنتی پرداخته می‌شود، سپس نگرش، رویکرد و روش

1.Johann Joachim Winkelmann (1717-1768)
«جان یواخیم وینکلمن» یکی از بنیان‌گذاران نظام مدرن تاریخ هنر

2.Friedrich Paul Theodor Sarre (1865-1945)
فردریش» پال تئودور ساره» مورخ هنر، باستان‌شناس و مستشرق

3.Ernst Emil Herzfeld (1879-1948)
ارنست امیل هرتسفلد»» باستان‌شناس و مستشرق و ایران‌شناس آلمانی

4.Ernst Kühnel (1882-1964)
ارنست کونل (کوهنل؛ تلفظ دقیق نام وی به آلمانی، برای ما ایرانیان کمی دشوار است)، موزه‌دار مجموعه اسلامی موزه استانی کایزر فردریش در برلین و مورخ آلمانی هنر اسلامی

5. Alöis Riegl(1858-1905)
مورخ اتریشی هنر قرون‌وسطی و باروک متأخر و عضو اصلی مدرسه تاریخ هنر وین

1. Kühnel, Ernst. (1925). Islamische Kleinkunst. Berlin: R. C. Schmidt & Co: English: Kühnel, Ernst. (1971). The Minor Arts of Islam, Ithaca, NY: Cornell University Press.
2. Kühnel, Ernst. (1925). Die kunst des Islam. Berlin: Propyläen- Verlag: English: Kühnel, Ernst. (1966). Islamic Art & Architecture. Ithaca, NY: Cornell University Press.
3. Kühnel, Ernst. (1942). Islamische Schriftkunst. Berlin & Leipzig: Heintze & Blanckertz.

مکتب حکمت سنتی معاصر و رهیافت‌های آن در نقد موردبررسی قرار می‌گیرد و پس‌ازآن نقل و نقد آرای ارنست کونل درباره هنر و خوشنویسی اسلامی پی گرفته می‌شود. **هدف** از تحقیق پیش‌رو تحلیل و نقد تبیینی جایگاه و اهمیت خوشنویسی اسلامی ازنظر ارنست کونل است. روش کلی این پژوهش نقل و توصیف دقیق آرا و نظریات، تحلیل و تفسیر و تشریح آن‌ها و سپس نقد این آرا و نظریات است. در پایان هم در پاسخ به **سؤالات** پژوهش، رهیافت‌های نظری کونل به شیوه‌ای انتقادی تشریح و تبیین می‌شود. سؤال‌های پژوهش عبارت‌اند از ۱. کونل چگونه نسبت میانِ اسلام، هنر و بنیان‌های خوشنویسی اسلامی را تبیین کرده است؟ ۲. آرای وی با آنچه در رساله‌های خوشنویسی دوره‌های مختلف وجود دارد، چه تفاوت‌ها و تشابه‌هایی دارد؟ **ضرورت و اهمیت** تحقیق پیش‌رو در این است که باوجود آن‌که نظرات برخی غربیان درباره هنر و خوشنویسی اسلامی دارای مشکلات بنیادین است؛ اما نقد آثار آن‌ها کمتر انجام‌شده و درعین‌حال اغلب به‌عنوان منبع هم مورد ارجاع قرار می‌گیرد. با نقد روش‌شناسی ارنست کونل در رابطه بامطالعه خوشنویسی اسلامی، به‌عنوان یکی از پایه‌گذاران دیدگاه پوزیتویستی، می‌توان به شناخت بیشتری از چنین مطالعاتی دست‌یافت. به نظر می‌رسد چنین شناختی در رسیدن به رویکرد نظری جامع‌تر در مطالعه خوشنویسی اسلامی و رویکردی که تبیین، فهم و تفسیر عمیق‌تری از خوشنویسی اسلامی ارائه دهد، تأثیرگذار خواهد بود.

روش تحقیق

روش تحقیق توصیفی - تحلیلی- انتقادی است و از حیث ماهیت پژوهشی کیفی است. شیوهٔ گردآوری اطلاعات اسنادی و کتابخانه‌ای و ابزار گردآوری فیش‌برداری است. این تحقیق به‌طور ویژه به نظریات و آرای ارنست کونل مستشرق آلمانی درباره خوشنویسی اسلامی می‌پردازد. ازآنجاکه بخشی از نظرات کونل درباره هنر اسلامی، خوشنویسی را نیز به‌عنوان زیرمجموعهٔ هنر اسلامی دربر می‌گیرد، به‌طور عام به آثار وی درباره هنر اسلامی نیز پرداخته می‌شود. در این راستا مهم‌ترین آثار در دسترس از ارنست کونل شامل کتاب *خوشنویسی اسلامی* به زبان آلمانی، کتاب *هنرهای مستظرفه اسلامی* به زبان انگلیسی و کتاب *هنر اسلامی* و چندین مقاله است. نظرات کونل درباره معنای هنر و خوشنویسی اسلامی در آثار مذکور گردآوری‌شده و بر اساس بینش حاکم بر این تحقیق یعنی حکمتِ سنتی فیلسوفانِ سنتی معاصر و با رویکرد انتقادی به موضوع، موردنقد و بررسی قرارگرفته و نتایج آن در جداولی مقایسه شده است. در ذیل رویکرد انتقاد سنتی هم از روش‌های مرسوم و متداول این نگرش بهره برده می‌شود و هم از رسالات تعلیم خط و دیباچه‌های خوش‌نویسان به‌عنوان شاهد و سندِ صحت انتقادات بهره گرفته می‌شود. شیوهٔ تجزیه و تحلیل کیفی است.

پیشینه تحقیق

بر اساس بررسی‌های انجام‌شده، نقد دیدگاه ارنست کونل تاکنون در هیچ زمینه‌ای انجام نگرفته است. می‌توان پیشینهٔ پژوهش را در قالب آثاری جستجو کرد که افراد به فراخور مبانی فکری به توصیف و تبیین معنوی خوشنویسی اسلامی بدون مقایسه با دیگر رویکردها پرداخته‌اند، مانند مقالهٔ سیدحسین نصر (۱۳۷٤) *پیام روحانی در خوشنویسی اسلامی*؛ نشریه شماره ٦ مشرق، که در آن به خوشنویسی اسلامی از دید فلسفه جاویدان پرداخته است و به دلایل تقدس هنر خوشنویسی در میان مسلمانان پرداخته و مفاهیم روحانی نهفته در خوشنویسی اسلامی را شرح می‌دهد. بهروز الیاسی (۱۳۸۸) در مقالهٔ « تقدس در خوشنویسی اسلامی» در نشریه رهپویه شماره ٦ و زهرا میثمی (۱۳۸۸) خوشنویسی اسلامی: عظمت و جلال نشریه ماه هنر شمارهٔ ۱۲۸، به جنبه‌های عرفانی و قدسی خوشنویسی پرداخته‌اند. برخی نیز به جنبه‌های معنوی خوشنویسی در رسایل خوشنویسی توجه داشته‌اند ازجمله در مقالهٔ حمیدرضا قلیچ‌خانی (۱۳۸٤) با عنوان «معنویت در سروده‌های سلطان‌علی مشهدی و آسیب‌شناسی دانشجویان هنر» در اولین هم‌اندیشی معنویت و آموزش هنر فرهنگستان هنر، مقاله محمدعلی رجبی (۱۳۹٤) با عنوان «تبیین وجوه معنوی خوشنویسی با تأکید بر رسالهٔ صراط‌السطور سلطانعلی مشهدی» نشریهٔ شماره۳۵ نگره، مقاله معمر اسپاهیچ «تعیین رابطهٔ صفا و شأن از اصول هنر خوشنویسی با مراتب لاهوت و هاهوت از مراتب وجودی ابن عربی» در نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی شمارهٔ ٤ و پایان‌نامه کارشناسی ارشد ستاره احسنت (۱۳۹۰) «*مبانی حکمی صورت و معنا در خوشنویسی اسلامی با تکیه‌بر رسالات خوشنویسی*» به راهنمایی امیر مازیار در دانشگاه علامه طباطبائی که به دنبال یافتن ریشه‌های مفاهیم حکمی در هنر خوشنویسی با بهره بردن از رساله‌های خوشنویسی هستند. نقد دیدگاه غربیان درباره خوشنویسی در دو پایان‌نامه مقطع کارشناسی ارشد صورت گرفته که عبارت‌اند از: پایان‌نامه محبوبه قدیریان با عنوان «*بررسی و نقد آراء طباع و نجیب اوغلو درباره خوشنویسی اسلامی*»، (۱۳۹۵) به راهنمایی امیر مازیار در دانشگاه هنر. پژوهشگر در این پایان‌نامه به مقایسه آراء و کم‌وکاستی‌های نظریات دو محقق نامبرده در بستر تاریخی می‌پردازد و به برخی اشتباهات تاریخی و نادیده گرفتن بستر غیر تاریخی در مطالعات آن‌ها انتقاد وارد می‌کند. پایان‌نامه سیدحسین فدایی با عنوان «*بررسی و نقد خوشنویسی اسلامی از منظر سنت‌گرایان با تکیه‌بر آرای بورکهارت و لینگز*»، (۱۳۹۷) به راهنمایی ایرج داداشی

در دانشگاه علامه طباطبائی که به جلوه مقدس خوشنویسی از منظر سنت‌گرایان می‌پردازد. در هیچ‌کدام از موارد مورداشاره از سنت به‌عنوان یک اصل کلی در به چالش کشیدن دیدگاه پوزیتویستی غربی استفاده‌نشده است.

رساله‌های تعلیم خط و دیباچه‌های خوشنویسان

نگارش رسالات تعلیم خط سابقه‌ای طولانی دارد. کتاب *الخط‌والقلم*، از ابی‌الربیع محمد بن اللیث بن آذرباد الکاتب، حدود سدهٔ دوم هـ ق که نام جد وی نشان از ایرانی بودن او دارد، در کنار آثاری مانند *میزان الخط* ابن‌مقلهٔ شیرازی، *و ادب الکتّاب* محمد بن یحیی صولی هر دو در سدهٔ چهارم هـ ق و *رسالةالخط* منسوب به ابوحیان توحیدی در اواخر سدهٔ چهارم هـ ق و چندین رساله و کتاب دیگر (نک: مایل هروی، ۱۳۷۲ : بیست‌وشش به بعد) خود بهترین شاهد بر مدعای بالا است.

در این دست آثار، معمولاً پیدایش خط به نخستین انسان و پیامبر و نیز انبیاء یا اولیاء و حکمایی مانند ادریس یا هرمس و ائمهٔ شیعه مانند حضرت علی (ع) نسبت داده می‌شود؛ برای مثال سراج شیرازی در رسالهٔ *تحفه المحبین* از قول کعب‌الاحبار می‌نویسد: « واضع صور روحانی و هیاکل نورانی خط، ابتدا ابوالبشر آدم بوده...(سراج شیرازی، ۱۳۷۶: ۶۱). بیشتر برای نشان دادن شرافت قلم، آن را رمزی از قلم اعلی یا اصل فاعلی در ظهور عالم می‌دانند که بر لوح اعلی یا اصل قابلی در ظهور، می‌نویسد و به‌این‌ترتیب هنرمند تابع آفریننده هستی می‌شود و آفریده‌های هستی را مانند حروف، کلمات و جملات یک کتاب عظیم (قرآن تکوین) می‌خواند. خوشنویسان مسلمان با استناد به آیات سورهٔ علق «الَّذِی عَلَّمَ بِالْقَلَمِ، عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ یعْلَمْ» (علق، ۶-۵)، تعلیم باَ قلم را بَه خدَاوند، بهَمثابه نخستین معلم کیهان، نسبت می‌دهند. ازآنجاکه بیشتر این هنروارْ سرآغاز خوشنویسی را کتابت مصحف شریف می‌دانند، از حیث تاریخی نیز پیوندی وثیق با آموزه‌های دینی می‌یابند.

در فضایل خط و خوشنویسی تفاسیری از مفسران قرآن و روایاتی از پیشوایان دینی آورده می‌شود. در رساله حکمةالاشراق‌الی‌کتّاب‌الآفاق از محمد مرتضی الحسینی الزبیدی نقل‌شده که: «و قال النَّظَّام: الخَطُّ أصلٌ فی الرُّوح یظهَر بآلهٔ **جَسَدانَّیهٔ**» نظام گفته است: «نبشتن بنیادی است در جان که به اندامی پیکرمند آشکار می‌گردد». عبدالسلام محمد هارون محقق مجموعه *نوادرالمخطوطات* در حاشیهٔ آن افزوده که در *صبح‌الأعشی* روایت این‌گونه بیان‌شده است: «الخطّ أصل الروح، لهُ **جسدانیهٔ** فی سائر الأعمال»، نبشتار سرچشمه جان است؛ آن را پیکری است در دیگر کارها. همچنین روایت کرده که: «الخَطُّ سمط الحکمه، یفصّل شُذورُها و ینتظم منثورُها»، نبشتار چونان رشته‌ای است که مرواریدهای فرزانگی را یکجا گرد می‌آورد، بدان پاره‌ها بر سفته می‌شود و ناسفته‌ها سامان می‌یابد (الحسینی‌الزبیدی ، ۱۳۹۳ هـ ق، ۲ :۶۳-۶۲)؛ ازاین‌رو، کسب اخلاق معنوی و فضیلت در رساله‌های متنوع امری ضروری است که در طول آموزش و یادگیری خوشنویسی اسلامی استمرار می‌یابد تا نتیجهٔ مطلوب به دست آید، چنان‌که در رسالهٔ *آداب‌الخط* عبدالله صیرفی آمده است: «و چون درون از کدورت خالی بود خط نیکو آید»(مایل هروی، ۱۳۷۲: ۱۵۲). باباشاه اصفهانی در رسالهٔ *آداب‌المشق* در ابتدای فصل می‌نویسد: «می‌باید که کاتب از صفات ذمیمه احتراز کند؛ زیرا که صفات ذمیمه در نفس نشان بی اعتدالی است و حاشا که از نفس بی اعتدال کاری آید که در او اعتدال باشد»(باباشاه اصفهانی، ۱۳۹۱: ۱۷). ازنظر وی تعادل و تناسب در هنر خوشنویسی از تعادل در درون هنرمند مسلمان برمی‌خیزد؛ زیرا در رساله‌های گوناگون به این جمله اشاره‌شده که قال افلاطون: «الحکیم الخط هندسه **روحانیهٔ** ظهرت **بآلهٔ جسمانیهٔ**»؛ ازاین‌رو، به این نکته تأکید می‌شود که رسیدن به خط خوش تحت نظر استاد و با طی مراحل اخلاقی و همراه با ذکر، ممارست در کار و ریاضت امکان‌پذیر است؛ زیرا ازنظر ایشان هنر فراتر از فن و به معنای آراستگی به فضیلت جان‌پروری است که از طریق آن معرفتی حاصل می‌شود که انسان را به خداوند وصل می‌کند(طهوری، ۱۳۹۱: ۲۵۲).

فلسفهٔ جاویدان و رهیافت‌های آن در نقد

جا دارد در این مقاله به موضوعی مهم یعنی پیشینه فلسفهٔ جاویدان و منادیان آن که به‌غلط در ایران به «سنت‌گرا» معروف شده‌اند، همچنین چرایی بهره‌گیری از فلسفه سنتی معاصر در نقد اشاره‌ای شود. از حدود پنجاه سال پیش، رنه گنون (عبدالواحد یحیی) حکیم معاصر فرانسوی با نگرشی انتقادی نسبت به فجایع طبیعی و انسانی ناشی از نگرش‌های پس از رنسانس اروپا، متکی بر آموزه‌های حکمت شرق ــ اعم از هند و چین و ایران و غیره ــ چاره کار را در آن یافت که تنها راه رهایی و رستگاری بشر امروز، خلاصی از روحیه یا پارادایم[1] عصر حاضر است. وی معتقد بود که آنچه تعالی معنوی آدمی را در جهان‌های پیش از مدرن و حتی در جهان معاصر ممکن می‌کرده، پایبندی به سنّت الهی که روح ادیان را تشکیل می‌دهد، است. از دیدگاه ودایی هندی و مزدایی ایرانی و حتی نگرش حکمای یونانی از کهن‌ترین اعصار تا افلاطون سنّت، همان قوانین حاکم بر هستی و هستومندی کیهان ــ ریته، ارته یا اشه یا ناموس کیهانی ــ است. لذا پایبندی و هماهنگی با آن، یعنی هماهنگی باروح عالم و خرد آسمانی است. سنت الهی جاویدان ــ ازلی و ابدی و سرمدی ــ می‌باشد و تنها انسان است که در ساحت ذهن و فکر از آن غافل یا بدان متوجه می‌گردد. انسان با پایبندی به سنن الهی که جلوه تاریخی آن‌ها ادیان الهی هستند و تبعیت از فرامین وحیانی و آراستگی به فضایل و

1.paradigm

خصایل انسانی و پارسایی و پرهیزگاری وجود خویش را کمال می‌بخشد و به چشم خرد حقایق عالم اعلی را مشاهده می‌کند. در این سیر معنوی، عقل انسان آیینه عقل الوهی می‌گردد و با عمل به هر علم نافع، آن علم در وجودش تحقق می‌یابد و او به کمال اعلای انسانی نائل می‌شود. این همان آموزه‌های حکمت خالده یا جاویدان خرد است که در همه ادوار و اکوار، به اقتضای الهی بر بشر عرضه و او را به خود فراخوانده است. به همین دلیل شگفت‌انگیز نیست که در این مکتب هیچ‌چیز جدیدی بدان‌سان که ویژگی نحله‌های متجدد است، دیده نمی‌شود. هیچ‌یک از منادیان این حکمت خود را بنیان‌گذار نمی‌خوانند و معتقد هستند که علوم و صناعات و دانش‌ها و هنرها متعلق به کسی نیستند و کسی از اعضای بشر آن را بنیاد نگذارده بلکه هر کس به فراخور طبیعت و اهلیتش چیزی از آن درمی‌یابد.

در این مسیر، حکیم هندی آناندا کنتیش کوماراسوامی و بعدها محقق یونانی الاصل مارکو پالیس و حکیم متأله آلمانی فریتهیوف شوئون (عیسی نورالدین احمد) و محقق سویسی تیتوس بورکهارت (ابراهیم عزّالدّین) به این بیداری توفیق یافتند و همراه و همگام رنه گنون (عبدالواحد یحیی) به‌نقد و تحلیل نحله‌های متعدد جهان متجدد پرداختند و با اتخاذ و پایبندی به مبانی و اصول حکمت کهن شرق مسیر رونق مجدد این مکتب را هموار ساختند. پیوستن اندیشمندان، فیلسوفان، محققین عرصه مطالعات ادیان و حتی دانشمندان سایر علوم به این مکتب موجب شده امروز مکتب «فرزانگی جاویدان[2]» یکی از مهم‌ترین مکاتب عصر حاضر به شمار برود. آرای این حکمای معاصر کاملاً منطبق بر آراء و نظریات حکمای سنتی است که با براهین محکم به زبانی قابل‌فهم برای بشر امروز بیان می‌گردد.

از طرفی نقد هر تفکری و نظری، باهدف سنجش و جدا ساختن سره از ناسره و تبیین حقیقت موضوع انجام می‌شود. «نقد» مسئله‌ای ضروری و بایسته است تا بشری که تنها با چراغ عقل جزئی برای رسیدن به حقایق می‌کوشد، بتواند حدود توانایی‌های عقلی خود را بشناسد و میان احکام تألیفی و تحلیلی با دقتی ریاضی تفاوت بگذارد و بداند که زمان و مکان شرط ما تقدم هر ادراک حسی است. زمان و مکان در فلسفه کانت عینیت می‌یابند و این فلسفه از اصالت تصور صرف به اصالت واقع یا اصالت تصور استعلایی می‌رسد. با این نوع نگرش نمی‌توان از حدود طبیعت پا را فراتر نهاد. برای همین ایده‌های افلاطونی به تصورات پیشینی متعلق شهود عقلانی تقلیل می‌یابند که خود برآمده از نفس عقل و تعقل بشری هستند.

حکمت خالده، برپادارنده یک پارادایم نوین دیگر نیست، که تنها در عالم اذهان مفاهیمی را متبادر کند، بلکه این حکمت شیوه‌ای زیستن است که باید آن را زیست فرزانگان خواند. در این فرزانگی مینوی، دانش تنها چیزی برای آموختن و فراگرفتن نیست، زیرا اگر دانش تنها در حد مفاهیم ذهن آدمی باشد، تفاوتی با حمل کتاب توسط چارپایان ندارد. برای همین، حکمت، بنا بر آنچه در حکمت سنتی بوده، به حکمت نظری و حکمت عملی تقسیم می‌شود. حکمت عملی نیز در دو ساحت درون انسان و برون انسان، کردار و رفتار او و کنش‌های سازنده چیزهایی در جهان بیرونی او را در برمی‌گیرد. برای همین نمی‌توان در این حکمت، از اخلاق و صناعات یا هنرها چشم پوشید. همچنین نمی‌توان این حکمت را فاقد رویکرد[1] و روش[2] دانست. نقد سنتی در این حکمت مجدداً احیاء و به کار داشته می‌شود تا ابزاری برای سنجش و داوری برای رهروان آن پدید آورد. پس به‌خوبی پیداست که پیروی از این حکمت ابزاری برای نقد، تحلیل و تفسیر، تبیین و تشریح در اختیار انسان قرار می‌دهد. نقد نظریات هنرشناسان و به‌ویژه مستشرقان در آثار ایشان به‌وفور به چشم می‌خورد. برخی نیز کوشیده‌اند به دلیل همین نگرش منتقدانه ـــ و گاه غرب‌ستیزانه ـــ حکمای خالده معاصر را در شمار جنبش‌های برآمده از درون **استشراق** قرار دهند و غرب‌ستیزی آن‌ها را از همان نوع جلوه دهند. درحالی‌که نقدهای دقیق یا به عبارتی تیغ تیز نقد ایشان تنها متوجه غرب نیست بلکه متوجه شرق نیز هست و حتی دقیقاً جریان‌های ناشی از استشراق را و حتی جریان‌های سیاسی و فرقه‌ایی که خود را منسوب به این دین یا آن دین می‌سازند، به قوت و دقت موردنقد قرار داده‌اند. نقدهای این فرزانگان معاصر، همه وجوه حیات بشری را در همه گستره تاریخ و جغرافیای انسانی در برمی‌گیرد و ازآنجا بر بنیان حکمتی جاویدان که روح همه سنت‌های الهی و ادیان وحیانی است به‌نقد می‌پردازند، عملاً و نظراً از قیود ناشی از نگرش‌های مدرن و پست‌مدرن رهیده‌اند و به قول رنه گنون خود را از روحیه‌ای که ویژه این عصر است رهانیده‌اند. به‌این‌ترتیب نمی‌توان آن‌ها را در شمار جنبش‌های پست‌مدرن هم برشمرد زیرا جنبش‌های پست‌مدرن هنوز ریشه در اصول و مبانی مدرن دارند درحالی‌که حکمت سنتی یا مکتب فرزانگان جاویدان با جنبش‌های پست‌مدرن تفاوت‌هایی بنیادین دارند.

لذا با عنایت به این‌که نقد اساساً باید کارآمدی داشته باشد و نقد عقاید دیگر با اقامه همان اصول و مبانی آن‌ها، نمی‌تواند رهایی‌بخش باشد؛ زیرا با آنچه نقد می‌شود، کماکان بر یک پایه ایستاده است؛ نویسندگان مقاله را واداشته است تا با اتخاذ اصول حکمت سنتی و با بهره از مستنداتی از درون سنت خوشنویسی اسلامی، به‌نقد یکی از مهم‌ترین چهره‌های مطالعات و تتبعات هنر اسلامی بپردازند.

آرای ارنست کونل و نقد آن

ازنظر تاریخ‌گرایان، تاریخ بستری از زمان و مکان است که در آن اتفاقات گوناگون رقم می‌خورد. کونل با رویکرد تاریخ گرا – مبتنی بر فلسفه تاریخ هگل و تاریخچه سبک ریگل– قائل به تحلیل و تفسیر آثار هنر اسلامی؛ همچنین

1.Sophia Perennis
2.approach
3.method

خوشنویسی اسلامی، بر اساس مقتضیات و جبریات زمانی ـ مکانی، با استناد بر شواهد عینی است. او و هم‌نسلانش، واقعیت‌هایی مانند نام اهداکنندگان سلطنتی اثر، هنرمندان و تاریخچه را به‌عنوان پایهٔ تحقیقات نیاز داشتند، اما مقوله‌هایی که با کمک آن‌ها آثار را تفسیر می‌کردند شامل سبک، شمایل‌نگاری و فن بود (Ettinghausen, 1951: 30). ترولنبرگ رویکرد کونل به ابژه را شامل تحلیل فرمالیستی از ویژگی‌های زیبا شناسانهٔ آن (مانند رنگ، نقش و غیره) می‌داند که با مقایسهٔ این ویژگی‌ها با سایر شیوه‌های هنری در دوره‌های زمانی مختلف و تاریخچه و روابطی که بین آن‌ها وجود دارد، نتیجه استنتاج می‌شود. این رویکرد به‌عنوان یک شیوهٔ متدولوژیکی از رویکردهای دیگر به‌عنوان‌مثال رویکرد فیلولوژیک، که بر مطالعه زبان و متون مبتنی است و قبلاً در مورد اشیا اسلامی استفاده می‌شد، متمایز است (trolenberg,2012:2). کونل همچنین در مطالعاتش از گفتمان «ریگل» پیروی می‌کند، گفتاری که هنر را گرایشی زیبا شناسانه در بستر تاریخ می‌داند، گرایشی که در چارچوب آن، شئ هنری تحت تأثیر سازوکار عینی- ذهنی فرایند خلاق شکل می‌گیرد(احمدیان، ۱۳۸۶: ۳۳). تحقیق در مورد هنر نیز ازنظر ریگل عبارت است از کشف رابطهٔ ادراکی در حال تکامل نوع انسان با جهان خارج؛ ازاین‌رو، کونل به پیروی از ریگل اثر هنری را چون ابژه‌ای دیداری می‌داند که باید معنایش را در جهان عینی جست. ازآنجاکه زیبایی‌شناسی غربی فرایندی حسی است، بنابراین کنش و واکنش جهان ذهنی هنرمند و جهان بیرونی که منجر به خلق اثر هنری می‌شود، نمایانگر سبک دوره‌ای از تاریخ و ذوق حاکم بر آن دوره است. ازنظر هیلن‌براند این نوع رویکرد مخصوص ذائقهٔ اوایل سدهٔ بیستم است، همان‌گونه که آن را درک کرده بودند و سندی بر تاریخ ذوق است(Hillenbrand, 1990: 244). بر مبنای این تعریف، محصول جهان ذهنی هنرمند مسلمان اثری حسی است که متعلق به جهان عینی است. از این نظر در ورای ویژگی‌های صوری هنر اسلامی معنایی نهفته نیست. اگر ذهنیت هنرمند اسلامی را ازنظر کونل بررسی کنیم آن را نیز تحت تأثیر قدرت بیرونی می‌بینیم؛ زیرا وی بر آن است که توسعهٔ هنر در سراسر مفاهیم جغرافیایی و قومی در مناطقی صورت می‌گیرد که اساساً به‌عنوان حوزه‌های سیاسی با میزان قدرت معینی نشان داده می‌شود؛ یعنی قدرت حاکمان در تقسیم تاریخ هنر تعیین‌کننده است (Kühnel, 1951:17)؛ ازاین‌رو، ازنظر وی قدرت، اَعمال و اَذهانِ افراد جامعه را کنترل می‌کند: «نهادهای مسلط از طریقِ دسترسی ویژه به ابزارهای گفتمان و ارتباط عمومی و کنترل آن‌ها می‌توانند بر ساختارهای گفتار و نوشتار چنان تأثیر بگذارند که درنتیجه دانش‌ها، نگرش‌ها، هنجارها، ارزش‌ها و ایدئولوژی‌های مخاطبان به شکل تقریباً غیرمستقیمی در راستای منافع گروه‌های مسلط قرار گیرند» (ون دایک، ۱۳۸۹: ۳۵۱)؛ درحالی‌که بنا بر سنت اسلامی حاکم و تودهٔ مردم تابع اصولی کلی‌اند که بر اساس جهان‌بینی مابعدالطبیعه بناشده و هنر نیز بازتاب این اصول است، اصولی که با تغییر حاکمان تغییری نیافته؛ بلکه غنای آن به‌تدریج بیشتر شده است، چنان‌که ایرانیان بهترین آثار هنر اسلامی را در زمان استیلای مغول ساختند. سیستم قدرتی که کونل تعریف می‌کند دین را به‌عنوان یک ایدئولوژی[1] تعریف می‌کند؛ زیرا، به عقیدهٔ وی کلیت اسلام، تمام بیان‌های فرهنگی را به خطی مذهبی و ایدئولوژیک گره‌زده است (Kühnel, 1951:20).

نام بردن از دین به‌عنوان یک ایدئولوژی، آن را در حد اندیشهٔ انسانی تنزل می‌دهد. ایدئولوژی موردنظر کونل فکر و معرفت نیست، بلکه تابع اهدافی برای کسب قدرت است که به‌عنوان یک زیرمجموعهٔ تأثیرپذیر و قابل‌تصرف در اختیار قدرت حاکمان است. ایدئولوژی که در سطح افقی بین انسان‌ها ردوبدل شده و متناسب با آن هنر اسلامی در ذهن هنرمند تراوش می‌کند، درحالی‌که اگر دین اسلام را حقیقتی ماورای طبیعی بدانیم، هنر اسلامی را نیز در ذهن هنرمند مسلمان جست‌وجو نمی‌کنیم چون فردیت و ذهنیت هنرمند در هنر سنتی جایگاهی ندارد. هنر در خدمت بیان ایده‌های فرا فردی است که نه در ذهن هنرمند که از عالم مابعدالطبیعه و معنوی سرچشمه می‌گیرد و هنرمند بامعرفت به آن اثر هنری را خلق می‌کند. کونل اسلام را از خصلت قدسی به یک مکتب فکری برخاسته از اندیشهٔ قدرت تنزل داده و آن را منحصراً مجموعه‌ای از احکام شرعی یا عقاید کلامی می‌داند که بر سلیقهٔ حاکمان تأثیر گذاشته و هنرمند به‌ناچار مطابق باسلیقهٔ حاکم، به تولید اثر هنری درخور قدرت و ایدئولوژی حاکم می‌پردازد. وی همچنان که زیبایی را در محدودهٔ استتیک عاری از معرفت حقیقی و معنا می‌داند، دین را هم به ایدئولوژی بدل می‌کند، چنان‌که ازنظر پازوکی نیز زیبایی در تعریف استتیک، معادل دین در تعریف ایدئولوژیک آن است. در این تفسیر از دین به‌عنوان یک ایدئولوژی، هنر نیز تابع اهداف ایدئولوژیک می‌شود(پازوکی، ۱۳۹۵: ۱۱).

نقد مؤلفه‌ها و عناصر هنر اسلامی ازنظر کونل

هنر اسلامی هنری انتزاعی است و از جلوهٔ ظاهری طبیعت تقلید نمی‌کند. بسیاری از محققان غربی ازجمله کونل برآنند که علت انتزاعی بودن هنر اسلامی این است که تقلید از طبیعت در آن «ممنوع» شده‌است. ازنظر وی مسلمانان عقیده دارند انسان نسبت به خالق ناتوان است و سعی در تقلید کردن از خلق او ساده‌لوحی است (Kühnel, 1971: 19) و نیز بر این باور است که «تقوای هراس آلود مسلمانان مانع گردیده علاقه به واقعیات بتواند موانع را از پیش پا بردارد. ازنظر وی مخالفت با ناتورالیسم در طبعِ فرد فرد مسلمانان، مانع توسعهٔ آزادانهٔ نقاشی و مجسمه‌سازی می‌شود. به

۱. اصطلاح ایدئولوژی را آنتوان دوتراسی فیلسوف فرانسوی وضع کرد و معنای آن ایجاد یک منظومه فکری و عقیدتی توسط یک فرد یا یک گروه بر اساس اندیشه و تفکر بشری است و اصول وضع‌شده در آن همان غایت ایدئولوژی شمرده می‌شود.

همین دلیل، فعالیت استادان هنر اسلامی فقط محدود به هنر مینور است»(کونل، ۱۳۷۸: ۵). درواقع کونل این‌چنین تصور می‌کند که مسلمانان همگی دارای سنت فیگوراتیو بوده‌اند و با ورود اسلام به دلیل ممنوعیت فقهی و به‌رغم علاقه به مجسمه‌سازی و نقاشی از آن دست کشیده‌اند. چنین برداشتی ناشی از معیار قرار دادن هنر غربی برای محک هنر اسلامی است؛ درحالی‌که این دو هنر از دو جهان‌بینی مختلف برخاسته‌اند. در سنت اسلامی، نهی از تصاویر، فقط مربوط به نگاشتن تصویر الوهیت است (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۴۰)؛ همچنین واژهٔ «ممنوعیت» به‌طور ضمنی، نوعی اجبار را می‌رساند؛ درحالی‌که بعد از گسترش اسلام نوعی طرد یا بی‌میلی به بازنمایی رخ داد؛ زیرا در سنت اسلامی عدم بازنمایی نه جنبهٔ سلبی؛ بلکه جنبهٔ ایجابی داشته است و حذف تصاویر، توجه نفس انسان را به‌جای تمرکز به بیرون بر وجود خویش متمرکز می‌نماید(بورکهارت، ۱۳۶۱: ۶). هم‌چنین چون وجود موجودات بر وجود خداوند دلالت دارد، تقلید در بازنمایی آن، تقلیل دلالت وجودی خالق است که نه‌تنها فضیلتی در پی ندارد، بلکه کاری بیهوده است و از این نظر نزد مسلمانان چنین کار بیهوده‌ای ساده‌لوحی است و در اسلام کار بیهوده حرام است. در سنت اسلامی نه تقوای هراس آلود یا ناتوانی از تقلید از خلق خدا؛ بلکه اعتقاد به اصل «لااله الا الله» که هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست هنرمند را به بازنمایی طبیعت بی‌میل نموده است(بورکهارت،۱۳۹۲: ۱۳۱). از طرفی تنها نمود محسوس حقیقت در اسلام، «کلام وحی»، نیز در قالب حروفی نمایان می‌گردد که کاملاً تجریدی هستند.

کونل نخست به‌عنوان موزه‌دار و گردآورندهٔ آثار هنری و سپس به‌عنوان محقق به هنر اسلامی علاقه‌مند شد. وی برخلاف علاقه‌اش به هنر اسلامی ظاهراً آن را هم‌پایهٔ هنر غربی نمی‌دانست؛ زیرا در اثرش به اشیاء اسلامی، عنوان «هنر مینور» داد. زیرمجموعهٔ هنر مینور بر اساس رسانه یا مادهٔ مورداستفاده هنری تقسیم‌بندی می‌شود و شامل کتابت، سفال، شیشه، فلز، چوب و غیره می‌باشد. اصطلاح minor (جزئی یا خُرد) در برابر major (اصلی یا کلان) به کار می‌رود. «مینور» نه‌تنها به‌اندازه کوچک ـ که معیاری نسبتاً خنثی است ـ بلکه به وضعیتی «فرودست» نیز اشاره دارد؛ بنابراین همهٔ این اشیاء تحت تأثیر این قضاوت فرو کاهنده قرار می‌گیرند. این عنوان آن‌قدر تحقیرآمیز به نظر می‌رسد که سینتیا هان در مقاله‌اش اذعان می‌کند: «بیایید ننگ «هنر مینور» را که همچنان در ادبیات ما پرسه می‌زند؛ اما در حوزه‌های قرون‌وسطایی؛ همچنین حوزه‌های معاصر نامربوط هستند، به‌سرعت از بین ببریم». در سال ۱۹۵۴، هانس سوارزنسکی در مورد اهمیت هنرهای جزئی در غرب بحث کرد و برای آن‌ها عنوان «گنجینه‌های کلیسا» را انتخاب کرد (Boeye, 2014: 276). اما دوگانهٔ مشکل‌ساز مینور/ ماژور عمیقاً در ساختارهای سنتی تاریخ هنر قرون‌وسطی ازجمله هنر اسلامی جاافتاده است (Beyer, 2012: 279) . منظور کونل از هنر مینور، نوعی هنر کاربردی و درعین‌حال هنر تزیینی است (Kühnel, 1971:19) و دلیل به وجود آمدن هنر کاربردی را نیز ممنوعیت مجسمه‌سازی و نقاشی دانسته که باعث شده صنایع مستظرفه از نقشی که داشته خارج‌شده و ازنظر ظرافت فنی و فرم در جهت درخشانی پیش برود (کونل، ۱۳۷۸: ۷). اما به نظر بورکهارت جدایی هنر و صنعتگری از هم پدیده‌ای است که در روزگارهای اخیر در اروپا شکل‌گرفته و مانند جدایی هنر از دانش است (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۲۰۴). درواقع هنر بدون علم در سنت هیچ است و هر صنعتی اگر همراه با علم باشد، هنر نامیده می‌شود. بنابراین دنیای مدرن کنونی بین هنر، علم و صنعت مرز نهاده و محققی چون کونل در مواجهه با صنعتی که چنان هنرمندانه ساخته‌وپرداخته شده است به ناگزیر آن را در طبقه‌بندی هنر جای می‌دهد و برای آن‌که مرزی بین این هنر و هنرهای تجملی قرار دهد به ناگزیر نام هنر کاربردی بر آن می‌نهد. ازمنظر فلسفه سنتی با ایجاد دوگانهٔ هنر زیبا (خاص) و کاربردی (عام) عملاً بر این فرض صحه گذاشته‌ایم که عامهٔ مردم تنها با نان زنده‌اند و حیات‌شان در انباشتن شکم‌شان خلاصه می‌شود (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۵۵)؛ در سنت هر صنعتگر و پیشه‌ور می‌تواند مصنوع خود را با هنر بسازد. هنر سنتی نخست در خدمت سودمندی مستقیماً مادی و در وهلهٔ دوم نوعی کارکرد آموزشی- تربیتی بوده است. تمایز میان هنر و پیشه‌ها، هنرمند و صنعتگر، زیبا و سودمند در یک چارچوب سنتی بسیار بی‌معناست (الدمدو، ۱۳۹۵: ۲۵۱).

واژهٔ «تزئین» نیز چنان دون و زننده به‌کاربرده می‌شود که گویی معنایی بی‌مقدار دارد درصورتی‌که تزئین هیچ‌گاه به قطعه یا طرحی زائد اطلاق نمی‌شده که صرفاً برای ارضای حس بینایی یا شنوایی به چیزی افزوده شود، بلکه همواره از اجزای ضروری و عنصر تکمیل‌کننده و کاربردی یک مجموعه به شمار می‌رفته است. واژهٔ «تزیین» در مورد فکر و جسم نیز کاربرد داشته؛ مانند شمشیر که آذین شوالیه است، یا دانش که زینت ذهن است (کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۱۶۹). البته کونل نیز اذعان می‌کند که میان هنر دینی و غیردینی مسلمانان فرقی وجود ندارد، اما آن را به ذائقه مسلمانان نسبت می‌دهد و می‌گوید شکل و تزئین اشیاء دینی هیچ تفاوتی با آن‌هایی که در خانه‌های شخصی استفاده می‌شود، ندارد. اگرچه انتخاب قالب و نقوش، طبیعتاً بر اساس هدف خاصی بود که باید انجام می‌شد(کونل، ۱۳۸۷: ۶). چون کونل از منظر زیباشناسی غرب به هنر سنتی نظر می‌کند، بنابراین آن را به ذائقه فردی نسبت می‌دهد. اما نظریهٔ زیبایی در منظر سنتی مستقل از ذائقه فردی است. چون در جامعهٔ سنتی، همه هنرها تقلیدی از صنع خالق خلاق‌اند، به‌ندرت بتوان واژهٔ دنیوی بر چیزی اطلاق

کرد(کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۱۱۶). در هنر سنتی، صورت و معنا از بیان خاصی برخوردار است و صنایع‌دستی یکی از حوزه‌های توانای ابلاغ این صورت و معناست(رهنورد، ۱۳۹۳: ۲۰).

افزون بر تفکر ایدئولوژیکی غالب بر جامعه اسلامی از سویی کونل تزئین را حاصل نگرش ذهنی اعراب بادیه‌نشین می‌دانست که حاکمانش در هنر اسلامی از تزئین برای سطوح استفاده می‌کردند. ازنظر وی تزئین، زینت نامحدود و بی‌نهایت مکرری است که به سطوح حیات می‌بخشد (Kühnel, 1951: 18). از دیگر سو، معتقد است حال‌وهوای هنر عربی بر اساس تزیین از ساختاری منفرد و تحقق‌نیافته، تنوع هزار برابری در آهنگ ریتمیک ایجاد می‌کند. با این ویژگی که هیچ کنتراستی ندارد و هیچ کجای طرح به‌تنهایی نظر بیننده را جلب نمی‌کند و تأکیدی بر برتری یک قسمت به‌خصوص ندارد (Kühnel, 1951: 19). تفکر مورداشاره نشان می‌دهد که وی هنر اسلامی را نوعی هنر بدوی یا در سطحی پایین‌تر از هنر غربی می‌داند که ناشی از جامعه‌ای فاقد ذهنیت متمدن است؛ حال آن‌که فیلسوفان سنتی معاصر اعتقاددارند تزئین نوعی رمز و نماد است که تأثیر زیبایی را فزونی می‌بخشد و جنبه‌های سمبولیک و رمزی هنر را برجسته می‌کند که در این صورت علاوه بر کارکرد جسمانی، کارکرد روحانی نیز دارد. سمبل انکشاف مرتبهٔ عالی‌تری از واقعیت در مرتبهٔ پایین‌تری است که از طریق آن انسان می‌تواند به قلمرو عالی‌تری رهنمون شود(کوپین، ۱۳۹۴: ۲۴۲). اما وقتی معنا از یاد برود یا نادیده گرفته شود نماد به «فرم هنری» تبدیل می‌گردد و «زیور و زینت» خوانده می‌شود و آنگاه سخن از ارزش‌های تزیینی به میان می‌آید(کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۱۲۷). گرچه کونل ظاهر تزئینی هنر اسلامی را به‌خوبی شرح داده؛ اما چون تزئین را بی‌معنا فرض می‌کند درنمی‌یابد که اصل هنر اسلامی نه در بیان جزئیات بلکه بیان کلیات است؛ یعنی همان اصل وحدت در کثرت که نماد اصلی احدیت و واحدیت است و همه‌چیز در آن محو می‌شود، ازجمله وجود انسان. هنر تزئین تصویری از دنیا و درعین‌حال تحقّقِ قدرت الهی را نشان می‌دهد. تصویری است که هم ترکیبی است و هم پویایی ذاتی دارد و می‌خواهد از ماورای تضادهای کثرت و وحدت، تجزیه و ترکیب، مشخص و نامشخص، درون و بیرون، پراکنده و منسجم، مرئی و نامرئی، زمان و مکان و بی‌زمان و فوقِ زمان بگذرد(شوالیه، ۱۳۸۷، ۵: ۱۱۵).

در نظر کونل مشخصهٔ زیباشناسی هنر اسلامی این است که هرچقدر نقوش از شکل طبیعی خود دورتر شود، به همان نسبت قرابت بیشتری بااحساس زیبایی‌شناسی در مفهوم اسلامی‌اش دارد(کونل ،۱۳۸۷: ۹). از این لحاظ، تجربهٔ تاریخی غرب معیار نویسنده است. البته که هنر اسلامی یک هنر پیکرنما و طبیعت‌گرا نیست؛ اما معیار داوری آن، دوری از طبیعت و گرایش به انتزاع هم نیست، زیرا در این صورت هنرهای انتزاعی مدرن کنونی باید مطابق با زیباشناسی اسلامی، جزو برترین هنرها باشند. در حقیقت، حتی همهٔ جوامع غربی نیز هنر تصویری تولید نکرده‌اند؛ به‌عنوان‌مثال، هنر سیکلادی[1] دارای مؤلفه انتزاعی بسیار مهم است. زیبایی در هنر اسلامی حاصل دست‌ساخته‌ها نیست؛ بلکه مستقل از ذائقهٔ فردی و حاصل کمال- انطباق هر چیزی با آنچه مقررشده باشد- شیء هنری است(کوماراسوامی، ۱۳۹۳: ۱۲۶).

نقد آرای کونل درباره مؤلفه‌های خوشنویسی اسلامی

بر کسی پوشیده نیست که خط عربی به سبب قرآن دارای اهمیت است و کونل نیز دلیل اهمیت خط عربی را «قرآن» دانسته که عامل پیوند و اتحاد دنیای اسلام است(کونل، ۱۳۸۷: ۶). البته در دین یهود نیز خط عبری پشتوانهٔ دینی دارد و تورات باید به خط عبری نوشته و خوانده شود؛ اما جایگاهی که خوشنویسی عربی در دین اسلام دارد، خوشنویسی عبری در یهودیت ندارد، زیرا برعکس یهودیت قلم در نزد مسلمانان قطب فعال خلاقیت الهی یا «لوگوس» است(نصر، ۱۳۷۴: ۲۸). ازنظر خوشنویسان ایدهٔ خوشنویسی از عالم بالا به خوش‌نویس رسیده است. آن‌ها در رساله‌های‌شان از طریق نوشتن دربارهٔ قلم بر قدسی بودن فعل خود تأکیددارند. در رسالهٔ *صراط السطور* درباره قلم آمده است: «آن خدایی که آفریده قلم/ زان قلم حرف صنع کرده رقم» (مایل هروی،۱۳۷۲: ۷۱) و یا در رساله سوادالخط مجنون رفیقی نیز چنین آمده است: «خوشنویسی که سرخطِ نو خطان قلمرو کلک صنعش اول ما خلق الله القلم است» (همان: ۱۸۵)؛ همچنین قاضی احمد قمی در *رساله گلستان هنر* می‌نویسد: هستی ز قلم رقم پذیرست/ زو شمع قلم فروغ‌گیرست/ سرویست قلم به باغ ادراک/ سایه ز رقم فگنده بر خاک (قمی، ۱۳٦٦: ۹) و یا در رساله *تحفه درود* می‌نویسد: هزاران سپاس قدسی اساس بر آن مصوری که نقوش نفوس انسانی را به مِداد قطره آب و قلم حکمت کامله خود بر صفحه اَرحام تصوِیر کرده...(صدیقی، ۱۴۰۱: ۴۷). بنابراین ازنظر خوشنویسان، خوشنویسی فعل خداوندی است. ازاین‌رو خوشنویس و خوشنویسی در میان مسلمانان دارای احترام بود. حتی صفحه‌ای حاوی کلام غیر مقدس با توجه به اینکه به زبان خداوندی نوشته‌شده بود، در بین عامه مردم تکریم می‌شد. آیاتی چون «قلم» و نوشتن سرنوشت انسان‌ها به‌وسیله «فرشتگان»، یا احادیثی در اشاره به قلم به‌عنوان اولین آفریدهٔ خداوند، خوشنویسی را به‌مثابه کانون نگارش در فرهنگ اسلامی مهم جلوه داده است (Schick, 2016: 2). به نظر می‌رسد، همان‌گونه که کونل هنر اسلامی را در رده هنر تزیینی قرار داده، نگاهی تزیینی نیز به خط و خوشنویسی داشته؛ بنابراین به رسالت قرآن بی‌توجه است. درنهایت قرآن را ابزار تجملی (luxary)در مساجد

۱. تمدن سیکلادی یک دوره و فرهنگ در جزایر سرزمین یونان در اوایل عصر برنز است که حدود ۳۲۰۰ تا ۱۱۰۰ پیش از میلاد به درازا انجامید.

تصویر ۱. خوشنویسی عطاالله محمد از تبریز، ۱۴۵۸، موزه توپقاپی استانبول، ماخذ: schick, 2016, 186

می‌داند که مسلمانان نیازی به خواندن آن نداشته‌اند، چون آن را حفظ بوده‌اند (Kühnel, 1986: 1). شاید بر اساس سخن کونل به این سبب که سنت حفظ کردن برای مسلمانان ارزشی بالاتر از خواندن از روی متن داشت، نیازی به خواندن قرآن نبود؛ به این دلایل؛ نخست، نوشتار در مصحف قرآن نقش تأکید کننده بر اصولی دارد که نه‌تنها با خواندن بلکه با دیدن نیز برای مسلمان بی‌سواد تکرار می‌شود. تکرار و تأکید را در نمازهای یومیه مسلمانان می‌توان دید. تأکیدِ پایبندی به اصول در رساله‌ها بدون استثنا خود را در رساله‌ها به شکل حمد و ثنای خداوند و رسول نمایان می‌کند. به‌عنوان‌مثال در آغاز رسالهٔ *صراط‌السطور* نوشته سلطانعلی مشهدی چنین آمده است: ای قلم تیز کن زبان بیان/ بهر حمد خدای هر دوجهان (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۷۱)، یا آغاز رساله *آداب‌المشق* چنین است: ذکر و سپاس خداوندی را که مفردات و مرکبات را آفرید... و درود نامحدود بر مرقد منور پیغمبری که اگر مقصود ظهور مصحف وجود او از عالم غیب به شهادت نبودی لوح و قلم پیدا نشدی ... (همان: ۱۴۷). همچنین در رساله *تحفهٔ درود* بعد از انتصاب قلم به فعل خداوندی آمده است: چو هست وصف خداوندی‌اش ز عقل برون/ برآمدن نتوانم از آن به فکرت خام/ همین بس است مرا این زمان که از ره سعی/ برین جریده کنم نعت مصطفی ارقام (صدیقی، ۱۴۰۰: ۴۷)؛ دوم، قرآن تجسد کلام‌الله است چنان‌که قاری علی‌رغم حفظ بودن قرآن، آن را بازکرده و با وضو و احترام در مقابل آن به قرائت قرآن می‌پردازد. برای مسلمانان اعم از بی‌سواد و باسواد قرآن نماد الله در مساجد است. درواقع اگر قرآن را ابزاری تجملی بدانیم، باید تمثال مسیح را نیز در کلیسا ابزاری تجملی بنامیم.

درست است که یکی از دلایل رونق خوشنویسی بنا بر گفته کونل این است که شاهزادگان، قرآن‌های پرزرق‌وبرق به مساجد و سایر بناهای فرقه‌ای اهدا می‌کردند و ثروتمندان نیز از شاهزادگان تقلید می‌کردند و همین موضوع منجر به دریافت پاداش‌های سخاوتمندانه از شاهزادگان بود، اما او می‌گوید امیران مملوک بر سر داشتن قرآن‌های باشکوه باهم رقابت می‌کردند» (Kühnel, 1986: 18). به نظر داشتن قرآن‌های زیبا صرفاً یک رقابت بیرونی نبوده است. چون اگر چنین بود شاهزادگان قرآن‌ها را به مساجد اهدا نمی‌کردند و نزد خود نگاه می‌داشتند. حاکمان مسلمان همچون مردم بندهٔ خدا هستند و بنا به دستور قرآن که می‌فرماید فَاستبقوا الخیرات (۲، ۱۴۸)، سعی می‌کنند در کار خیر از یکدیگر سبقت بگیرند؛ بنابراین، به نظر می‌رسد چنین رقابتی نه برای ارضای خودخواهی بلکه برای رضایت خداوند انجام می‌شده است. خوشنویسی ازنظر فیلسوفان سنتی معاصر با تجسم‌بخشی به «کلمه‌الله»، به مسلمانان کمک می‌کند تا بر اساس استعدادهای روحانی خود، در این حضور سهمی داشته باشند(نصر، ۱۳۷۴: ۲۷). ازاین‌رو، بسیاری از شاهزادگان به گفتهٔ کونل خود مشق خط می‌کردند و به خط خود قرآن‌هایی به مساجد هدیه می‌کردند زیرا در کنار آموزش خط، خطاط باید به تزکیهٔ نفس نیز می‌پرداخت. به این دلیل که ازنظر ایشان حُسنِ خط از حُسنِ درون برمی‌خیزد. رسیدن به خط خوش برای مسلمانان نوعی سلوک برای رسیدن به زیبایی درون بود که با ریاضت و ممارست به دست می‌آمد؛ در همین راستا احمد قمی در رسالهٔ *گلستان هنر* از قول علی علیه‌السلام می‌نویسد: نیکویی خط زبان دست است و روشنی درون، چراکه اگر درون از کدورت پاکست خط خوب می‌آید(قمی، ۱۳۶۶: ۱۱). اگر قبول کنیم که خوشنویسی قرآن تجسم کلمه‌الله در شکل این‌جهانی است باید که در زیبایی آن دقت شود و اگر منظور کونل از زرق‌وبرق همان تذهیب در قرآن‌ها باشد در نزد مؤمنان تمثیلی از نورانیت کلام الهی است. از طرفی هنر سنتی در کلیت خود هنری مردمی است، به این معنی که بیشتر مردم نسبت به آن اتفاق‌نظر دارند؛ ازاین‌رو قرآن‌ها در مساجدی قرار می‌گرفت که مؤمنان از فقیر و غنی در آن در رفت‌وآمد بودند و از آن استفاده می‌نمودند و حتی بسیاری از خوشنویسان بدون گرفتن پاداشی برای دریافت رحمت خداوند کتابت می‌کردند. شاهزاده‌ای مانند نوه ایلتتمش تاج‌وتخت را واگذاشت و بقیهٔ عمر را به کتابت قرآن گذراند و بدون تحمیل باری بر بیت‌المال از فروش نسخ، روزگار سپری می‌کرد(شیمل، ۱۳۸۹: ۱۰۲). باباشاه در جوانی به عتبات کوچید و در آنجا طریق انزوا پیش گرفت و از ممر فروش نمونه‌های خط و کتابش ارتزاق می‌کرد(مایل هروی،۱۳۷۲: ۵۵).

کونل عقیده دارد که گاه خوشنویسان و پارچه‌بافان در این‌که خواندن نوارهای جواهرنشان روی پارچه‌ها سخت‌تر شود، باهم رقابت می‌کنند و خوانایی در بسیاری از موارد برای آنان مهم نیست (Kühnel, 1986: 32). وی تأکید

می‌کند که برای تقویت تزیینات، خط تحریف می‌شد؛ زیرا مشتریان کسانی نبودند که علاقهٔ خاصی به متن درست داشته باشند؛ درست است که بسیاری از خوشنویسی‌ها در طرازها سخت خوان‌اند؛ اما در تفکر سنتی رقابتی عمدی برای عدم خوانایی نوشته‌ها وجود ندارد. در رسالهٔ *سوادالخط*، مجنون رفیقی تنها خوانایی خط را کافی ندانسته بلکه معتقد است حُسن خط نیز دارای اهمیت است(مایل هروی،۱۳۷۲: ۱۸۷). به نظر می‌رسد هنرمندان با اضافه کردن گل، برگ، اسلیمی یا عناصر دیگر با اندیشه‌ای حساب‌شده که برخاسته از هندسه روحانی است، سعی در بازنمایی باطن کلام مقدس در کلماتی دارند که به سبب نزول از عالم بالا و یافتن صورت در عالم محسوسات از کیفیت روحانی آن کاسته شده است. در ارتباط و پیوند خطوط با اسلیمی‌ها در کتیبه، تفسیر معنایی و تناظر موجود میان قرآن و جهان طبیعت و نیز ازلی بودن وحی قرآنی را که از خلال آن مضمون «آفرینش-آگاهی» تکرار می‌شود، تداعی می‌کند(نصر،۱۳۷٤: ۳۰). در حقیقت تجلی‌بخشی به مفاهیم معنوی و دینی در شکل خوشنویسی، آن را از یک نوشتار ساده به یک نوشتار نمادین تبدیل می‌کند.

استفاده از حروفِ تنها، در کتیبه‌ها ازنظر کونل بدون معنا و صرفاً تزیینی است (kühnel, 1986: 35)، اگرچه ممکن است گاهی کلمه‌ای بی‌معنا توسط صنعتگر بی‌سواد به‌کاررفته باشد؛ اما در حالت کلی حروفِ تنها در منابع سنتی چون آیه‌های قرآن کانون قدرت تعویذ هستند، مانند حرف «ن» که در قرآن به‌کاربرده شده است. کلمات و حروفی که تجسم آیه‌های قرآنی را امکان‌پذیر می‌سازند، نقش تعویذ را بازی می‌کنند و از خود قدرت دارند. در اندیشهٔ عرفانی نیز حروف نقش مهمی داشتند و از آن‌جایی‌که بسیاری از خوشنویسان در گروه‌های عرفانی عضو بودند برای حروف شخصیت مستقل و روحانی قائل بودند و در زمان استادی نیز به مشق حروف می‌پرداختند. سراج شیرازی در *تحفه المحبین* در وصف «الف» سروده است: دل گفت مرا علم لدنّی هوس است/ معلومم کن اگر ترا دسترس است/ گفتم که الف گفت دگر هیچ مگو/ در خانه اگر کس است یک حرف بس است ...(سراج شیرازی، ۱۳۷۶: ۱۴۶). ازنظر فیلسوفان سنتی معاصر، صرف‌نظر از سمبولیسم اعداد و معنای باطنی حروف و اصوات الفبا و زبان عربی که خود علم گسترده‌ای است، هر حرفی شخصیتی مستقل و قائم‌به‌ذات دارد و از طریق شکل و قالب بصری خویش، «کیفیت الهی» ویژه‌ای را تمثل می‌بخشد، زیرا حروف الفبای مقدس با خصایص و ویژگی‌های پروردگار در مقام «کاتب الهی» متناظر است(نصر، ۱۳۷۴: ۳۱).

کونل اصطلاح «ترس از فضای خالی» را به‌عنوان معضلی برای زیباشناسی خط کوفی بیان می‌کند. به نظر او تکرار حروف عمودی در کوفی شکسته، در نوشتار کوفی فضای نامتعادلی را ایجاد می‌کند؛ بنابراین خوشنویسان برای رفع این نابهنجاری، یا کشیدگی‌های بیشتری ایجاد می‌کنند، یا همهٔ حروف را ضخیم می‌کنند و یا در انتهای حروف کشیده حالت گوه دار و مورب ایجاد می‌کنند (kühnel, 1986: 8). ازآنجاکه چنین اصطلاحی در هیچ منبع سنتی استفاده‌نشده به نظر می‌رسد، آنچه کونل به‌عنوان ترس از آن یاد می‌کند زاییدهٔ فکر اوست. به نظر آنچه را که وی نقص می‌داند می‌تواند یک امکان و جنبهٔ برتری خط عربی باشد؛ زیرا اولاً خطوط، قابلیت این را داشته‌اند تا در همه‌جا بر دیوار مساجد، خانه‌ها و ظروف حضورداشته باشند. ازنظر بورکهارت غنای کتابت عربی از این امر ناشی می‌شود که خط‌های عمودی پنداری جوهر هستی را استوار نگه می‌دارد و خط‌های افقی مایه کثرت می‌شوند(بورکهارت، ۱۳۶۵: ۵۹). در ثانی خط کوفی با این‌که ازلحاظ تاریخی قدمتی به درازای اسلام دارد هنوز باگذشت سده‌ها از رونق نیفتاده است. اگر طبق گفتهٔ نویسنده، خوشنویسان در پی جبران کاستی‌ها بودند، با

تصویر ۲. پرچم جنگ، اوایل سده هجدهم، نوشته نستعلیق بانام دوازده امام شیعه و دعای ناد علیاً و آیاتی از قرآن، قرن ۱۸، موزه متروپلیتن، مأخذ: Schimmel, 1992: 47.

۱.تمدن سیکلادی یک‌دوره‌و فرهنگ در جزایر سرزمین یونان در اوایل عصر برنز است که حدود ۳۲۰۰ تا ۱۱۰۰ پیش از میلاد به درازا انجامید.

جدول ۱. تطبیق مؤلفه‌های هنر اسلامی از دیدگاه کونل و فیلسوفان سنتی، مأخذ: نگارندگان

مؤلفه‌های هنر اسلامی	کونل	سنت‌گرایان
عدم بازنمایی در هنر اسلامی	منع طبیعت‌گرایی و هراس از تقلید خلق خدا	طرد طبیعت‌گرایی و اصل تنزیهی توحید
رواج هنر کاربردی	نبود مجسمه‌سازی و نقاشی	بر اساس سودمندی و کارکرد آموزشی و تربیتی(نمادین)
رواج هنر تزیینی	ذائقه اعراب حاکم برای پوشش و زیباتر شدن سطوح	کارکرد نمادین برای اضافه کردن معنا به شئ
ماهیت هنر تزیینی	تکرار نقشمایه به دلیل حال و هوای ذهنی اعراب	تکرار نقشمایه به دلیل وحدت در کثرت و کثرت در وحدت
زیبایی‌شناسی در هنر اسلامی	بر اساس دوری از طبیعت	بر اساس کمالی که در درون خود زیبایی را همراه دارد

ورود هر خط جدید، خطوط قدیمی به وادی فراموشی سپرده می‌شد. در عوض در منابع سنتی از اصولی در خوشنویسی نام‌برده شده که معرفت به آن اصول با ممارست به همراه سلوک معنوی منجر به کمال مطلوب خوشنویسی می‌شود. اصول فنی چون رعایت کرسی، نسبت، صعود و نزول، ارسال و غیره؛ و اصول اخلاقی و معنوی همچون ذکر، تعلیم نزد استاد و ارتباط سلوکی با وی، ترک خواب و منهیات و احتراز از لذات نفسانی، احترام به والدین، مداومت طاعات و روزه‌داری که توسط خوشنویسانی همچون سلطانعلی مشهدی و باباشاه اصفهانی در رسالات خوشنویسی بیان‌شده است. تائید چنین دیدگاهی نص صریح آیات پایانی سوره مبارکه شعر است که به‌خوبی رابطه میان ایمان و عمل صالح و ذکر کثیر الهی را تبیین می‌کند. در تفسیری سنتی و حکمی، ایمان به آگاهی ژرف و استوار (حق الیقین) و عمل صالح وسیله‌ای برای تعالی و ترفیع عمل به ساحت الهی است.[۱] آنچه ذکر کثیر الهی خوانده می‌شود در نظر حکما و عرفای مسلمان مقام احسان است که در آن آدمی حضور الهی را در همه‌جا می‌بیند و یک آن از او غفلت نمی‌ورزد، چراکه «فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللهِ» (بقره، ۱۱۵).

کونل برخی از خطوط اسلامی را «خطوط فانتزی و بازیگوشانه» نام‌گذاری کرده است و آن را ناشی از انگیزهٔ غیرقابل مقاومت و نوعی جاه‌طلبی در هنرمند می‌داند که – با توجه به این‌که باید پرهیزگار باشد و از منع تصویر پیروی کند تا مورد مخالفت مراجع مذهبی قرار نگیرد – برای رفع اتهام از بدعت‌گذاری و کفر، از قلم نی و خطوط منحنی برای ترسیم پرنده و شیر و غیره استفاده می‌کند (kühnel, 1986:75). به نظر می‌رسد این توضیح بیش‌ازحد ساده‌انگارانه و در درک معنای نوشتن در جهان‌بینی اسلامی شکست‌خورده است. سنت اسلامی، خدا را کاملاً متعالی می‌داند و بازنمایی شکل او برای یک مسلمان به‌راحتی غیرممکن است؛ فقط با واسطه‌گری متن، یعنی به‌وسیله کلام الهی، خداوند در قالب انسان تجلی می‌یابد. به‌عنوان‌مثال، پنج‌انگشت دست توسط برخی از عرفا به پنج حرکت عمودی به نام الله تشبیه شده است. ستایش امیرالمؤمنین علی ابن ابیطالب با متن «أَمِيرَ المُؤْمِنِينَ عَلِي بْنَ أَبِيطَالِبِ اَسَدالله الغالِب كَرّمَ اللهُ وَجْهَهُ رَضِى اللهُ عَنْهُ» (پیشوای مؤمنین، علی پسر ابوطالب، شیر پیروز خداوند، خداوند وجه او را تکریم کناد و از او خوشنود باد) با تصویر شیر نمایان شده است. بازنمون تصویری نام علی علیه‌السلام به سنت حروفیه تعلق دارد. همچنین این اندیشه که انسان عالم صغیری است که می‌تواند با حروف بازنموده شود، منتهی به ساختن چهره انسانی از حروف شده است(شیمل، ۱۳۸۹: ۱۵۶).

کونل به‌درستی اشاره می‌کند که نگرش بنیادین اسلامی علت تمایل به نادیده گرفتن اعمال فرد هنرمند است و این واقعیت

که در منابع تاریخی هیچ اشاره‌ای به هنرمندان برجسته نشده را دلیل این نادیده گرفتن آن‌ها می‌داند (Kühnel, 1971:16). از آن‌جاکه هنرمند در جهان نوین انسانی خاص فرض می‌شود که دارای نبوغ، حساسیت، احساس و عاطفه‌ای شگفت‌آور است می‌تواند بامهارت و احساس ابزار رسانه‌های هنری را به کار گیرد و با استفاده از نبوغ و حساسیتش نسبت به زبان واسطه‌هایی مانند نقاشی یا موسیقی بر آفرینش اثر هنری توانا گردد. هرچند اثرش به دلیل انحصار در نوعی حس زیبایی‌شناختی، ضرورتی در حیات اجتماعی انسان‌های دیگر ندارد، اما می‌شود به کمک مجموعه‌داران یا گردانندگان موزه‌ها[۱] آثارش را به نمایش بگذارد یا با حمایت یک حامی اثرش را در یک مکان خاص توسط نوازندگان ماهر تحت رهبری یک رهبر ارکستر

۱. اشاره است به آیه مبارکه ۱۰ سوره فاطر: إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ

جدول ۲. تطبیق مؤلفه‌های شناخت خوشنویسی اسلامی از دیدگاه کونل و فیلسوفان سنتی، مأخذ: همان

مؤلفه خوشنویسی	کونل	سنت‌گرایان
اهمیت خوشنویسی	به خاطر نوشتن قرآن	به خاطر نوشتن قرآن، اهمیت قلم به‌عنوان لوگوس
خوشنویسی قرآن	ابزار تجملی در مسجد	خواندن افراد باسواد و شمایل برای افراد بی‌سواد و باسواد
رونق خوشنویسی	رقابت شاهزادگان و افراد متمول در اهدای قرآن‌های پرزرق‌وبرق	تجسم‌بخشی به کلمه‌الله و پیام وحی
عدم خوانایی برخی کتیبه‌ها	رقابت خوشنویسان در سخت کردن خوانایی، اهمیت ندادن مشتریان به خوانایی خوشنویسی	تلاش برای ایجاد رمز و راز، تناظر طبیعت و وحی آسمانی
حروف در کتیبه‌ها	بی‌معنی و تزیینی	تشخص داشتن حروف مختلف، به‌عنوان تعویذ
خطوط شمایل‌گرایانه	فانتزی و بازیگوشانه	نمادین
علت خطوط تصویری	جاه‌طلبی خوشنویس در تصویرسازی و دور زدن منع تصویر	نشان دادن باطن کلمات در قالب نمادهای تصویری
تنوع شکل افقی و عمودی در حروف عربی	عدم تناسب و ترس از فضای خالی	غنای خط عربی در حرکات افقی و عمودی

نواخته شود. برای همین می‌بایست آثار این هنرمندان و زندگی و سرگذشت‌شان در کتاب‌هایی به نام تاریخ هنر منتشر شود، اما در هنر سنتی «من» فاعل نیستم بلکه ابزار هستم؛ به تعبیر دیگر فردیت انسان غایت و مقصود نیست بلکه وسیله‌ای است برای طی مسیر(کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ٦٧). در این دیدگاه هنرمند مبدع نیست بلکه به‌واسطه اولیاء و از طرف خداوند می‌آفریند، ازاین‌رو اکثر خوشنویسان خود را به سلسلهٔ خوشنویسان متصل می‌دانستند که برترین آن‌ها حضرت علی علیه‌السلام بود. ازجمله میرعلی تبریزی که به‌واسطه الهامی که از طرف علی علیه‌السلام در خواب بر وی نازل شد موفق به ابداع خط نستعلیق گردید و یا خوشنویسانی که اجازه خوشنویسی را به‌واسطه خواب دیدن خوشنویسان گذشته دریافت می‌کنند. در دیباچه دوست‌محمد گواشانی، حتی ابداع اقلام سته توسط ابن مقله نیز از طریق رؤیا و تعلیم امیرالمؤمنین صورت گرفته است(مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲٦۳).

یافته‌های پژوهش

کونل در استفاده از شیوهٔ تاریخی گری عینی گرا در شناخت هنر و خوشنویسی اسلامی به شناخت صوری هنر اسلامی و نسبت خوشنویسی اسلامی با دین اسلام در قالب‌های زمانی و مکانی همچنین صورت‌ها و سبک‌ها پرداخته است. همان‌طور که شیمل اذعان می‌کند به‌زعم این‌که نوشته‌های غربیان درباره خوشنویسی است، کیفیت تصاویر بر متن پیشی گرفته و اندک مطالبی در مورد موقعیت و مقام خوشنویسی و شیوه یادگیری آن وجود دارد(شیمل، ۱۳۸۹: ۲۳). کونل اگرچه منکر تأثیر اسلام بر خوشنویسی اسلامی نیست اما تفسیر وی از اسلام تفسیری ایدئولوژیک است. ایدئولوژی خواندن دین در دوره معاصر، آسیب‌های بسیاری را بر فهم دین توسط معاصرین وارد ساخته است؛ زیرا آن را به سطح مفاهیم زادهٔ ذهن بشری تقلیل می‌دهد و اصول دین را تبدیل به مَرام‌نامه می‌کند که تنها رسیدن و عمل به قواعد آن مرام‌نامه برای دین‌داری کفایت می‌کند و خود این عمل کردن غایت است. برای همین کسانی که دین را ایدئولوژی می‌خوانند، آن را ابزاری برای رسیدن به اهداف قدرت می‌دانند که در آن هدف هر وسیله‌ای را ایجاب می‌کند. ازاین‌رو کونل پدیده‌ها و مظاهر تمدنی را به حوادث و مقتضیات تاریخی و عینی صرف تقلیل می‌دهد، عنصر غیر زمانی و ماهیت قدسی هنر خوشنویسی را نادیده می‌گیرد، اما از دید نصر برای شناخت هنر اسلامی باید علاوه بر صور و قالب‌ها، به شناخت قالب‌ها و الگوهای رموز آن دین خاص پرداخت و به این وسیله به شناخت آن هنر نائل شد. فیلسوف سنتی اعتقاد دارد اگرچه نمی‌توان منکر تأثیر عوامل تاریخی در هنر خوشنویسی شد، اما دلایل ایجاد هنر خوشنویسی در تاریخ بر مبنای سنت اسلامی است. سنت در قالب تاریخ تغییرناپذیر نیست اما تغییراتش سلیقه‌ای و ناگهانی نیست بلکه بر اساس حکمت اسلامی و بر مبنای مسیر کمال است.

۱. اشاره است به آیه مبارکه ۱۰ سورهٔ فاطر: إِلَيْهِ يَصْعَدُ الْكَلِمُ الطَّيِّبُ وَالْعَمَلُ الصَّالِحُ يَرْفَعُهُ.

2.curators

نتیجه

در اوج جنبش هنر مدرن در کشورهای غربی که پیامد هنرمند سالاری بود کونل نیز به‌واسطه نگرش تخصصی و جزءنگری خویش، خوشنویسی اسلامی را به‌عنوان یک ابژه دیداری با معیارهای زیباشناسی غربی تحلیل و تفسیر کرده و به معیارهایی مانند فیگوراتیو نبودن هنر و یا تزیینی و کاربردی بودن خوشنویسی پرداخته است. این نگرش و رویکردهای دیگر مطالعه هنر، منحصر در آن چیزی نیست که در غرب پس از رنسانس تا عصر حاضر شکل‌گرفته بلکه به ادوار و اکواری تسری و تعمیم داده‌شده که هنوز مدرنیته در آن پدید نیامده بود. درک شکل، تعادل، تناسب و غیره در خوشنویسی که کونل به آن پرداخته، پیش‌فرض آموزش اولیه هنر خوشنویسی سنتی است و آموزش مرحله‌به‌مرحله منتهی به اموری فرای مبانی بصری می‌شود. در این راه کونل برای یافتن معنای خوشنویسی اسلامی از عوامل عینی همچون محیط، اجتماع، اقتصاد و سیاست در کنار ایدئولوژی دین به‌عنوان عوامل تأثیرگذار بر خوشنویسی اسلامی استفاده می‌کند؛ به‌عنوان‌مثال ممنوعیت دینی، تأثیر قدرت دربار، ذائقه، حال و هوای اعراب و غیره، درحالی‌که تأثیر عوامل بیرونی در برابر عوامل باطنی که در جامعهٔ مسلمان سبب معنا بخشی به هنر خوشنویسی شده ناچیز است، زیرا خوشنویس سنتی در هر شرایطی به هنر خویش ادامه داده حتی اگر در دست حاکمی اسیر بود و یا با توجه به شرایط بیرونی مجبور به مهاجرت می‌شد. هنر اسلامی به‌ویژه هنر خوشنویسی را باید در ارتباط با جهان‌بینی و وحی اسلامی شناخت؛ چراکه صورت و معنای این هنر باسنت اسلام پیوند دارد. با توجه به عدم درک کونل از باطن هنر خوشنویسی برداشت‌های وی در مواردی به تفسیری کاملاً سطحی منجر می‌شود. اگرچه زیبایی دغدغه اصلی هنرمند سنتی نبوده، اما پایه مطالعات کونل بر زیبایی‌شناسی آن‌هم از نوع غربی است. در منابع سنتی خوشنویسی، کمتر از زیبایی و بیشتر از اصول خوشنویسی سخن به میان می‌آید که توأم با رعایت آداب معنوی منجر به معرفت خوشنویس و کمال خط وی می‌شود اما جمال و زیبایی خط میوهٔ ناگزیر کمال آن است. نقد هر تفکر، نظر و رایی باهدف سنجش و جدا ساختن سره از ناسره و تبیین حقیقت موضوع انجام می‌گردد. هرچند اغلب فیلسوفان جهان متجدد می‌کوشند «نقد» را ارمغان جهان مدرن جلوه دهند، اما باید دانست که سنت نقد و انتقاد همیشه در میان حکمای اعصار و ادوار در سراسر عالم حاکم بوده و اگر چنین نمی‌بود جریان علم و حکمت دچار توقف و رکود می‌گردید. فیلسوف شهیر ایمانوئل کانت با تدوین نقد عقل محض کوشید تا راهی نوین برای رهایی از شکاکیت مدرن بیابد، کوشش او به‌خودی‌خود نشان می‌دهد تکیه‌بر عقل موسوم به عقل جزئی در نزد حکمای مسلمان، کفایت نیل به حقایق را نمی‌کند. نص صریح آیات پایانی سوره مبارکه شعرا، به‌خوبی رابطه میان ایمان و عمل صالح و ذکر کثیر الهی را تبیین می‌کند که در تفسیری سنتی و حکمی، ایمان به آگاهی ژرف و استوار (حق الیقین) و عمل صالح وسیله‌ای برای تعالی و ترفیع عمل به ساحت الهی است. آنچه ذکر کثیر الهی خوانده می‌شود در نظر حکما و عرفای مسلمان مقام احسان است که در آن آدمی حضور الهی را در همه‌جا می‌بیند و یک آن از او غفلت نمی‌ورزد، چراکه «فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللهِ» (بقره: ۱۱۵). کونل نمی‌تواند به درک باطن خوشنویسی برسد، چون هنر خوشنویسی اسلامی را از دایره دین و معرفت جدا کرده است. با رجوع به رساله‌های خوشنویسی به‌راحتی می‌توان ارتباط بین دین، علم و هنر را تشخیص داد. سنت اسلامی یک سیستم یکپارچه است که بر مبنای اصولی بنانهاده شده و اگر این اصول شناخته شود، درک هنر خوشنویسی میسر خواهد شد. هنر خوشنویسی هنری مقدس است نه به خاطر این‌که موضوع‌اش دینی است؛ بلکه به این دلیل که ماهیت مقدس دارد و موجب تعالی روح در مواجهه با آن می‌شود زیرا که معانی نمادین و روحانی در خود مستتر دارد. ازاین‌رو خوشنویسی جنبه پوششی و یا تزیینی صرف ندارد، بلکه حضور کلام وحی در صورت خوشنویسی به ایجاد فضایی که انسان‌ها را به عالم روحانی یا به درون هدایت کند منجر می‌شود، حتی اگر کلام خوانده نشود. در منابع سنتی فعالیت خوشنویسی ناشی از «اصول» است و آن اصل این است که بین خوشنویسی از یک‌سو و معرفت از

سوی دیگر پیوستگی وجود دارد و از آن مهم‌تر این‌که همه شئون زندگی هنرمند از جمله هنر و پیشه‌اش در قلمرو دین تعریف می‌شود. باید توجه داشت بدون شناخت کامل قالب‌ها و الگوهای رموز دین اسلام، تحقیقات درباره هنر خوشنویسی تنها جمع‌آوری مشتی اطلاعات است بدون این‌که به شناخت منجر شود. نباید به اسلام تنها به‌عنوان یک ایدئولوژی، که کونل آن را از مبدأ آسمانی جدا و تبدیل به مکتبی زمینی کرده، نگاه کنیم. چون جهان‌بینی اسلامی در هنر اسلامی به‌ویژه در خوشنویسی برآمده ازایمانی معرفت‌زاست ازاین‌جهت، اغلب خوشنویسان طبق منابع سنتی حکیم و دارای مقامات عرفانی بوده‌اند. اگرچه به نظر می‌رسد کونل به پیچیدگی هنر خوشنویسی و عدم درک آسان آن پی برده بود اما با ساده‌انگاری این هنر در مطالعاتش به جبران کمبود دانش خود در این زمینه پرداخته است. ضروری است در آینده آثار بیشتری از شرق شناسان غربی که به‌عنوان مرجع مورداستفاده قرار می‌گیرند، به‌نقد کشیده شود تا دلیل عدم توجه و شناخت جایگاه این هنر قدسی در میان مطالعات هنرهای اسلامی شناخته شود. شناخت جوهره خوشنویسی؛ همچنین حرمت و عزت محمول خط؛ یعنی کلام الهی که هنرمندان خوشنویس را در خلق اثر هنری ملزم به رعایت آداب و اخلاق کرده منجر به شناخت کامل‌تری از خوشنویسی اسلامی می‌گردد.

منابع و مآخذ

احمدیان، مهرداد. (۱۳۸٦). مقدمه‌ای بر بحران تاریخ هنر، نشریه گلستان هنر، دوره۳، شماره۷، ۳۳-۳٦.

الدمدو، کِنِت. (۱۳۹۵). سنت‌گرایی؛ دین در پرتو فلسفه جاویدان، ترجمه کوهرنگ بهشتی، تهران: انتشارات حکمت

اصفهانی، باباشاه. (۱۳۹۱). آداب المشق. به کوشش حمیدرضا قلیچ‌خانی. تهران: پیکره.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳٦۱). ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی، ترجمه نصرالله پورجوادی، نشریه دانش، مرداد و شهریور، ش ٦، ۱۳-۲.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳٦۵). هنر اسلامی:زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران: انتشارات سروش.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۲). هنر مقدس، ترجمه جلال ستاری، تهران: انتشارات سروش.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۸). جهان‌شناسی سنّتی و علم جدید، ترجمه حسین آذرکار، تهران: انتشارات حکمت.

رهنورد، زهرا. (۱۳۹۳). حکمت هنر اسلامی، تهران: انتشارات سمت.

پازوکی، شهرام. (۱۳۹۵). پرسش از معرفت هنری در اسلام، کیمیای هنر، دوره۵، ش۲۰. تهران، ۷-۱۷.

سراج شیرازی، یعقوب‌بن حسن. (۱۳۷٦). تحفه المحبین: در آئین خوشنویسی و لطایف معنوی آن(چاپ کرامت رعنا حسینی و ایرج افشار). تهران: میراث مکتوب.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۷). فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

شیمل، آن ماری. (۱۳۸۹). خوشنویسی و فرهنگ ایرانی، ترجمه اسدالله آزاد، مشهد: به نشر.

صدیقی، محمد منعم. (۱٤۰۰). تحفه درود: رساله‌ای در ابزار خوشنویسی و اصول و قواعد خط نستعلیق (تحقیق و تصحیح حمیدرضا قلیچ خانی)، تهران: سخن.

طهوری، نیر. (۱۳۹۱). ملکوت آینه‌ها. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

فضایلی، حبیب‌الله. (۱۳۷۰). تعلیم خط، تهران: سروش.

کوماراسوامی، آناندا.(۱۳۸۹).هنرونمادگرایی‌سنتی،ترجمه‌صالح‌طباطبایی،تهران،انتشارات‌فرهنگستان‌هنر.

کوماراسوامی، آناندا. (۱۳۹۳). فلسفه هنر مسیحی و شرقی، ترجمه امیرحسین ذکرگو، تهران: انتشارات فرهنگستان‌هنر.

کونل، ارنست. (۱۳۸۷). هنر اسلامی، ترجمه هوشنگ طاهری، تهران: انتشارات توس.

کوئین، ویلیام. (۱۳۹٤). یگانه سنت، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: انتشارات حکمت.

مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، مشهد: انتشارات بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
منشی قمی، قاضی احمد (۱۳٦٦). گلستان هنر، به تصحیح احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.
نصر، حسین. (۱۳۷٤). پیام روحانی خوشنویسی در اسلام، مشرق، ش٦، ۲٦-۳۳.
نصر، حسین. |(۱۳۷٤). هنر و معنویت اسلامی، ترجمه محمد سعید حنایی کاشانی، فصلنامه هنر، تابستان و پاییز، تهران: ٤٥-٥۲.
نصر، سید حسن. (۱۳۸٥). معرفت و معنویت، ترجمه انشاالله رحمتی، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
نصر، حسین. (۱۳۸٦). معرفت جاودان (مجموعه مقالات)، به اهتمام سید حسین حسینی، تهران: مهرنیوشا.
ون دایک، تئون اِی. (۱۳۸۹). مطالعاتی در تحلیل گفتمان، ترجمه پیروز ایزدی، تهران: دفتر مطالعات و توسعه رسانه‌ها.
Beyer, Vera .(2012). Preliminary Thoughts on an Entangled Presentation of «Islamic Art», in: Islamic Art and the Museum; Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century, Benoit Junod, Georges Khalil, Stefan Weber, and Gerhard Wolf (eds), London: Saqi Book.
Etinghausen, Richard .(1951). Islamic Art and Archeology, T. Cuyler Young. Near Eastern Culture and Society: A Symposium on The Meeting of East and West, Princton NewJersy: Princton University Press.
Hillenbrand, Robert.(1990). Meisterwerke Muhameddanischer kunst by f.sarre. E.kuhnel,
London: british society for middle eastern studies, Vol.17, No.2, 24.
Trolenberg, Eva.(2012). «Islamic Art and the Invention of the Masterpiece»: Approaches in Early Twentieth-Centurey Scholarship», in: Islamic Art and the Museum; Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century, Benoit Junod, Georges Khalil, Stefan Weber, and Gerhard Wolf (eds), London: Saqi Book .
Kuhnel, Ernest. (1951).kunst und volkstum im islam,Leiden: brill.
Kuhnel, Ernest. (1971).The minor art of Islam.translator Katherine Watson, Ithaca, new york: Cornell University Press.
Kühnel,Ernest.(1986). Islamische schriftkunst, Akademische. Graz-Austria: Druck-und. Verlagsanstalt.
Schick.Irvin Cemil.(2016.summer). The Content of Form: Islamic Calligraphy between Text and Representation. Brigitte Miriam Bedos-Rezak and Jeffrey F. Hamburger. Sign and Design: Script as Image in Cross-Cultural Perspective (Symposium).Washington,D. C: Harvard University.
Schimmel, Annemarie with the assistance of Barbara Rivolta.(Summer 1992).Islamic Calligraphy, Newyork:The Metropolitan Museum of Art Bulltin.

Critique of Ernst Kuhnel's Views about Islamic Calligraphy According to the Traditional Philosophy of Calligraphy Art and Calligraphic Treatises*

Leila Rahmani, PhD Candidate of Art Research, Science and Research Branch, Islami Azad University, Tehran, Iran.
Iraj Dadashi (Corresponding Author), Assistant Professor and Faculty Member, Art Research Program, University of Art, Tehran, Iran.
Nayyer Tahouri, Assistant Professor and Faculty Member, Art Program, Science and Research Branch, Islami Azad University, Tehran, Iran.
Received: 2023/06/25 Accepted: 2023/11/22

By studying Islamic wisdom texts and the prefaces of calligraphy treatises, one can understand that within the tradition of Islamic calligraphy education and training, individuals fundamentally regard art and every human profession and action as a pathway to achieving human perfection. In Islamic wisdom, the correlation between thought and action illustrates that knowledge derived from thought not only exists as a conceptual idea in the mind of a Muslim, but, when put into practice, it leads to the personal elevation and perfection of the individual. Thus, it differentiates knowledge from useless science, and action based on knowledge becomes the way for an individual's existential transformation towards perfection. However, in the Western world, particularly following the beginning of the Renaissance, wisdom was relegated to the realm of common rationality among humans. Consequently, the domain of rationality has been fragmented into separate unites. According to Kant's scientific tradition, the three faculties of knowledge, the feelings of pleasure and pain, and the faculty of will were respectively attributed to pure reason, judgment power, and practical reason. According to this view, art is arisen of feeling and is cognition with power judgment. In return, the foundations of traditional wisdom and its resurgence in the perennial contemporary philosophy's school, is based in tradition, sacred knowledge, and spirituality. Viewed from this vantage point, the development of Islamic art and calligraphy, guided by non-historical and non-temporal principles, is influenced by the truth of religion and the essence of Islam. The prefaces and treatises on calligraphy education left by traditional calligraphers serve as evidence of this wisdom and spirituality. The art of calligraphy holds a special place among the numerous branches of art in the Islamic world. In the early 20th century, German researcher, Ernst Kuhnel, raised certain issues about Islamic calligraphy. It is necessary to analyze and critique his view with a different approach in order to separate the

*This paper is extracted from the PhD dissertation of the first author titled "Comparative Study of Views of Three German Orientalists and Tradition Farsi Texts on Islamic Calligraphy" under the supervision of the second author and the advisory of the third at the Science and Research Branch, Islamic Azad University.

correct viewpoints from the incorrect ones, while avoiding the prevailing spirit of his thoughts. This can be done by explaining his thought in an organized framework. The **purpose** of this study is to analyze and to conduct explanatory critique of the position and importance of Islamic calligraphy from the views of Ernst Kuhnel. This study's **questions** are that how has Kuhnel explained the relation between Islam, art, and the theoretical foundations of calligraphy? Furthermore, what are the differences and similarities between his views and what is mentioned in the treatises of various calligraphy periods?

The **research method** is descriptive-analytical-critical. The method of gathering data is using library and documentary sources. The set works of the German Orientalist Ernst Kuhnel that specifically are his views about Islamic calligraphy have been gathered. Since some of Kuhnel's explanations about Islamic art include calligraphy, as a subcategory of Islamic art, his views about Islamic art are also to be discussed. Kuhnel's views about the meaning and spiritual nature of Islamic art and calligraphy have been analyzed and critiqued with critical view to the subject based on the prevalent insight of this research, the traditional wisdom of contemporary traditional philosophers. It is placed in the tables for comparison. Regarding the traditional critique, both the typical method of this attitude, and the treatises and educational prefaces of calligraphers are used as testimonies and justifications of the criticisms. The research **finding** indicates Kuhnel's views as a positivist researcher. Although he regards the art of Islamic calligraphy as being based on the Book of Revelation, the Holy Quran, he believes that Islam has limiting role on figurative art, consequently stimulating the growth of calligraphic art to prominence. He claims that the function of calligraphy primarily revolves around serving the power and preferences of rulers, under the influence of Islamic ideology. In return, in traditional philosophy's view, while religious teachings may impose certain limitations on art, attributing ideology to Islam is considered a fallacy and serves as the source of other misconceptions in the interpretation of knowledge and art derived from its texts. Islam possesses a holistic nature and cannot be equated with human beliefs and solutions, nor can its precepts be extended to encompass those beliefs and solutions. The spiritual wisdom of Islam is manifested in the form and essence of calligraphic art. Unfortunately, due to the reduction of religion to the level of ideology, this crucial aspect has often been overlooked. It is evident from the treatises on calligraphy that the components of calligraphic art harbor a spiritual dimension, and its function is symbolic. The artist, through calligraphy, attains knowledge, pursues perfection, and embodies it within the art itself. Regrettably, this particular aspect seems to have been eluded in Kuhnel's studies, as he has overlooked the explicit emphasis on Islamic spirituality in the treatises of calligraphy.

Keywords: Islamic Calligraphy, Kuhnel, Islamic Art, Tradition, Quranic Art, Traditionalistic Critique, Calligraphy Treatises

References: Ahmadian, Mehrdad. (2007). an Introduction to the Crisis of Art History, Golestane Honar,No7, 23-36.

Babashahe Esfahani. (2016). Addabolmashgh, Thanks to the efforts of Hamidreza Qalichkhani. Tehran. Peykare.

Beyer, Vera . (2012). Preliminary Thoughts on an Entangled Presentation of «Islamic Art», in: Islamic Art and the Museum; Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century, Benoit Junod, Georges Khalil, Stefan Weber, and Gerhard Wolf (eds), London: Saqi Book.

Burckhardt,Titus.(1987).EternalvaluesinIslamicArt,translatedbyNasrollahPourjavadi,Danesh,No 6, 2-13.

Burckhardt, Titus. (1986). Islam Art, translated by Massoud Rajabnia, Tehran, Soroush.
Burckhardt, Titus. (2013). Sacred Art, translated by Jalal Sattari, Tehran. Soroush.
Burckhardt, Titus. (2013). Science of the Cosmos, Science of the Soul, translated by Hossein Azkar, Tehran, Hekmat.
Coomaraswamy, Ananda . (2010). Traditional Art and Symbolism, Translated by Saleh Tabatabaee, Tehran, Farhangestane Honar.
Coomaraswamy, Ananda. (2014). Christian and Oriental Philosophy of Art, Tranlated by Amirhossein Zekrgoo, Tehran, Farhangestane Honar.
Etinghausen, Richard . (1951). Islamic Art and Archeology. T. Cuyler Young. Near Eastern Culture and Society: A Symposium on The Meeting of East and West. Princton NewJersy: Princton University Press.
Hillenbrand, Robert . (1990). Meisterwerke Muhameddanischer Kunst, by F.Sarre. E.Kuhnel, London: British Society for Middle Eastern Studies.
Fazaeli. Habibollah . (1991). Taalime Khat. Tehran. Soroush.
Rahnavard, Zahra . (2014). The Wisdom of Islamic Art, Tehran, samt.
Pazooki, Shahram . (2016). Question of Artisistic Coginition in Islam, Kimiyaye Honar, No 20, 7-17.
Kerry, Boeye . Fall-Winter (2014). Reviewed Work From Minor to Major: The Minor Arts in Medieval Art History by Colum Hourihane. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture.Vol. 21, No. 2, 276-281.
Kühnel, Ernest . (1951). kunst und volkstum im islam,Leiden: brill.
Kuhnel, Ernest . (1971). The Minor Art of Islam.Katherine Watson, Ithaca, new york: Cornell University Press.
Kühnel,Ernest . (1986). Islamische schriftkunst, Akademische, Graz-Austria: Druck-und. Verlagsanstalt.
Kuhnel, Ernest . (2008). Islamic Art, translated by Hooshang Taheri, Tehran, Toos.
Mayel Heravy, Najib . (1993). Book layout in Islamic Civilization,Mashhad, Bonyade pazhooheshhaye eslami astane ghodse razavi.
Nasr, Hossein . (1995). The Spiritual Message of Calligraphy in Islam, Mashregh, No 6, 1995, 26-33.
Nasr, Hossein. (1995). Art and Islamic Spiritual , translated by Mohamad Saeed Hanaee kashani, Faslnamae Honar, 45-52.
Nasr, Hossein. (2006). Cognitive and Spirituality, translated by Enshaallah Rahmati, Tehran, Sohrevardi.
Nasr, Hossein. (2007). Perennial Knowledge: a Collection of Essays, Edited by Seyyed Hassan Hosseini, Tehran, Mehrniosha.
Oldmeadow,Harry Kenneth, (2010). Tradionalism Religion the light of Perennial Philosophy, translated by Reza Koorang Beheshti,Tehran, Hekmat.
Quinn, William. (1997). the Only Tradition, Translated by Rahim Ghasemian, Tehran, Hekmat.
Schick, Irvin Cemil. (2016 summer). The Content of Form: Islamic Calligraphy between Text and Representation, Brigitte Miriam Bedos-Rezak and Jeffrey F. Hamburger. Sign and Design: Script as Image in Cross-Cultural Perspective (Symposium).Washington,D.C: Harvard University.
Schimmel, Annemarie. (2010). Calligraphy and Islamic Culture, translated by Asadollah Azad. Mashhad. Behnashr.
Schimmel, Annemarie with the assistance of Barbara Rivolta.(Summer 1992).Islamic Calligraphy, Newyork:The Metropolitan Museum of Art Bulltin.
Serraje Shirazi, Yaaghoub Ebne Hassan. (1997). Tohfatolmohebin: In the Ritual of Calligraphy and

its Spiritual Subtleties (Printed by Ranna Hosseini & Iraj Afshar). Tehran, Mirase Maktoob.
Shovalieh, Zhan Shovalieh and Alen Grabran .(2008). Dictionary of Symbols, translated by Soodabe Fazaeli, Tehran, Jeihoon.
Tahouri, Nayer. (2012). Malakote Ayene, Tehran, Entesharate Elmi Farhangi.
Ghazi Ahmad, Monshi Ghomi. (1987). Golestane Honar, Edited by Ahmad Sohaili Khansari, Tehran. Manoochehri.
Trolenberg, Eva. (2012). «Islamic Art and the Invention of the Masterpiece»: Approaches in Early Twentieth-Centurey Scholarship», in: Islamic Art and the Museum; Approaches to Art and Archaeology of the Muslim World in the Twenty-First Century, Benoit Junod, Georges Khalil, Stefan Weber, and Gerhard Wolf (eds), London: Saqi Book .
Van dijk, Teuna. (2010). Studies in discourse analysis, Tehran, dafyare motaleat va toseye resaneha.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی