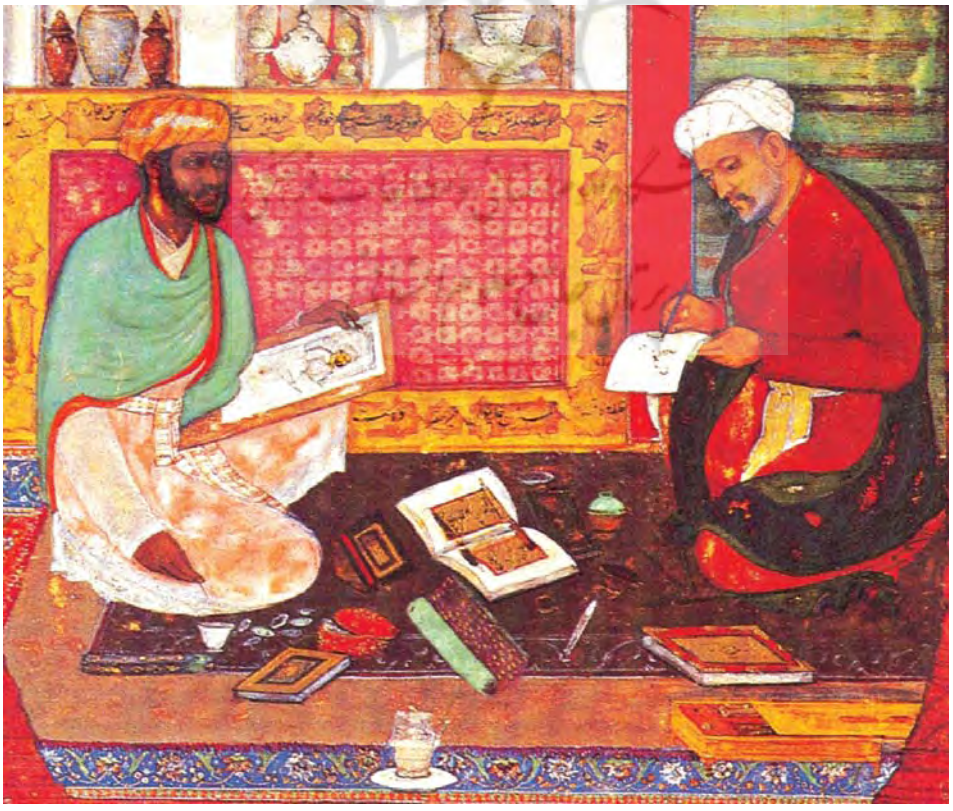

شیوهٔ نشستن خطاطان و نگارگران به‌هنگام‌کار،دولت‌نقاش‌و عبدالرحیم خوشنویس، اثر دولت، مکتب هند، بخشی از اثر. ماخذ: مجموعه آلبوم مینیاتورهای مکتب ایران و هند

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

تاریخمندی ابزار هنری و معنویت ابزار در هنر اسلامی

سیده راضیه یاسینی*

تاریخ دریافت مقاله : ۹۳/۱۰/۹
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۴/۳/۷

چکیده

ابزار هنری واسطهٔ مؤثر در تحقق معنای اثر هنری است. نوع و شیوهٔ تهیهٔ این ابزار نیز متأثر از هستی‌شناسی هنرمندان است. در هنرهای اسلامی، ابزار هنری و آداب هنرمندی از ممیزات تأثیرگذار در نتیجهٔ کار هنری هستند. چگونگی مواد انتخابی برای ساخت ابزار، همچنین التزام به آداب انجام کار مقوم روح معنوی در هنر اسلامی است. این مقاله از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیل تطبیقی نمونه‌هایی از آثار هنری تاریخ جهان و ابزار هنری به‌کاررفته در آنها، در مقایسه با آثاری از هنر اسلامی، می‌کوشد تا نشان دهد که هستی‌شناسی هنرمندان جهان به چه میزان در انتخاب نوع ابزار هنری مؤثر بوده و هست.

نتایج این مقاله نشان می‌دهد که استفاده از ابزار هنری در هر دوره از تاریخ رابطهٔ مستقیمی با تفکر مسلط در آن دوره داشته است. همچنین، در قیاس با ابزار هنری در هنر غیردینی، این ابزار در هنر اسلامی دو ساحت مادی و معنوی دارند که هنرمندان بدانها توجه می‌کردند. علاوه بر این، رعایت آداب خاص فعل هنری نیز به‌مثابهٔ تضمینی برای تحقق هدف غایی و اظهار عبودیت هنرمندان مسلمان از طریق هنر به درگاه حق بوده است.

واژگان کلیدی

ابزار هنری، آداب هنرمندی، معنویت، هنر اسلامی.

* استادیار پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات، شهر تهران، استان تهران
Email:yasini@ricac.ac.ir

مقدمه

علل ساخت ملزومات هنری با ویژگی‌های خاص مسئله‌ای است که این مقاله به آن می‌پردازد. برای دریافت ماهیت ابزار هنری و دلایل تنوع‌پذیری آنها در طول تاریخ، ضروری است که به مبانی تفکر و اصول نظری هنرمندان در هریک از مکاتب یا شیوه‌های هنری رجوع شود، زیرا ابزار و مواد هنری واسطه‌هایی برای ابداع اثر هنری و در انطباق بسیار با تفکر هنری هنرمندان هستند که بر اساس معیارها و اصولی منبعث از حقیقت هر هنر انتخاب یا تهیه می‌شوند.

ماهیت ابزار هنری به هستی‌شناسی و انسان‌شناسی و رابطهٔ مستقیم آنها با هنر ارتباط می‌یابد که این مقاله در صدد یافتن آن است. این مقاله به اختصار می‌کوشد دریابد که بنیادهای نظری در انتخاب ابزار هنری چیستند؛ دلایل تغییر ابزار هنری در سیر تاریخ چیست؛ چگونه با تغییر مشرب فکری هنرمندان ابزار هنری گوناگون برای کار انتخاب می‌شوند؛ و سرانجام معنویت ابزار در هنر اسلامی چه جایگاهی دارد.

روش تحقیق

با بهره‌مندی از مطالعات کتابخانه‌ای و روش تحلیل تطبیقی، نمونه‌هایی از شیوه‌های کار هنری در تاریخ جهان براساس ابزار هنری به‌کاررفته در آنها مطالعه شد و در قیاس با شیوه‌های کار در هنر اسلامی قرار گرفت.

پیشینهٔ تحقیق

باید اشاره داشت که مطالعات انجام‌شده دربارهٔ ابزار هنری غالباً معطوف به چگونگی ساخت آنها بدون نظر به بنیادهای نظری مستتر در آنها بوده است. برای نمونه، هراتی و عتیقی (۱۳۸۳) در اثری با عنوان *بوم سنتی در هنرهای ایرانی* کوشیده‌اند، ضمن اشاره به پیشینهٔ بوم‌سازی در هنرهای سنتی و جایگاه آن در تولید آثار هنرهای ایرانی، شیوه‌های عملی ساخت این زمینه‌ها را تحلیل کنند. اما دربارهٔ حکمت نظری ابزار هنر و همچنین نسبت میان آن با اثر هنری تنها در حاشیهٔ برخی تألیفات می‌توان اندک اشاراتی دید. جنسن در کتاب *تاریخ هنر*[1] (۱۳۶۸)، ضمن توضیح سبک‌های مختلف نقاشی در دورهٔ گذار از رنسانس و پس از آن، بیان می‌دارد که چگونه هنرمندان، متناسب با سلیقه‌های فردی، از رنگ‌های تمپرا و یا رنگ‌های روغنی استفاده می‌کرده‌اند. گاردنر در کتاب *هنر در گذر زمان*[2] (۱۳۶۵) نیز، در تاریخ‌نگاری از هنر نقاشی مصریان، دلیل انتخاب زمینهٔ گچ خشک برای نقاشی‌ها را با ریاضت‌طلبی هنرمند و دقت نظرش در بیان مضامین فرازمینی مرتبط می‌داند. همچنین برادبری[3] (۱۹۸۲) در اثری با عنوان *کلیسای ارتدوکس روسی* به استفادهٔ شمایل‌نگاران از آب متبرک‌شده برای رقیق کردن رنگ‌ها اشاره می‌کند و آن را برآمده از قصد هنرمند در ابداع اثر هنری به‌مثابهٔ امری عبادی تلقی می‌کند. شیمل[4] (۱۳۶۸) نیز معتقد است که ساخت مرکب خوشنویسی توسط هنرمندان مسلمان، که از ترکیب آب چاه زمزم و دودهٔ حاصل از سوختن شمع‌ها در مساجد به دست می‌آمده، دلیلی بر تلاش هنرمند برای تبرک بیشتر اثر هنری‌اش بوده است. آراء برخی از سنت‌گرایان چون بورکهارت[5] (۱۳۸۹) نیز دال بر باورمندی به وجه الهی ابزار هنری در هنرهای سنتی است.

به این ترتیب، پژوهش‌های موجود را می‌توان حاوی برخی اظهارنظرها دربارهٔ مبادی نظری ساخت یا انتخاب ابزارهای گوناگون هنری دانست، اما چنین به نظر می‌رسد که دلایل تغییر ابزار و وسایل هنری صرفاً ذوقی نبوده و متناسب با تحولات فکری هنرمند در ادوار مختلف تاریخی و نگرش وی به هستی خود قابل مطالعه است. مقالهٔ حاضر با این فرض می‌کوشد تا روند تحولات مواد و ابزار هنری را در سیر تاریخ هنر با تحولات هستی‌شناسانه در اندیشهٔ هنرمندان مرتبط سازد و در این میان معنویت موجود در ابزار هنری در هنرهای اسلامی را بازشناسد، معنویتی که لازمهٔ تولید آثار هنری با هویت دینی آن در این عرصه است.

تاریخی‌بودن هنر و ملزومات هنری

اصل تاریخمند بودن هنر بر این باور استوار است که ابزار هنری تابعی از تفکر حاکم بر هر دوره از ادوار تاریخی هستند. این اصل موجب تذکر به نسبت بی‌واسطهٔ مصادیق هنری با بافت[6] و دورهٔ تاریخی خود بوده و مبنای تفکر در حقیقت هر هنر و ملزومات آن از جمله ابزار و مواد کار هنری را فراهم می‌سازد. بر مبنای این اصل، هنرمندان در هر دوره از تاریخ هنر ابزاری را برای کار هنری خود –اعم از دینی یا غیردینی– جستجو می‌کردند که واسطهٔ مناسبی برای اظهار نوع هستی‌شناسی و احوال درونی آنها در قالب ابداع اثر هنری باشد.

سیر تاریخی تطّور ابزار و موادّ هنری

انسان موجودی است تاریخی و هبوط سرآغاز تاریخ اوست. با هبوط انسان در این عالم زمان بر این موجود صاحب تاریخ گشت، ادوار مختلف شکل گرفت و در پی آن صور تمدنی پدید آمد.

انسان در هر دوران در نسبتی با حق قرار گرفت و هر بار با تغییر این نسبت به جلوهٔ دیگری از اسرار نهان عالم و آدم رو نمود که موجبات تمدن جدیدی را فراهم آورد، تمدنی که تمام جلوه‌های آن مبین همین دگرگونی است. هنر نیز، که جلوه‌ای از تمدن است، بهترین و شفاف‌ترین آینهٔ حقیقت هر دوره از تاریخ و تمدن بشری است که در آن جلوه‌هایی از اسرار میان حق و خلق افشا می‌شود.

تاریخ هنر نیز ذیل تاریخ هنرمند است. بر این مبنا، هنر

1. H. W. Janson, History of Art
2. Helen Gardner, Art Through the Ages
3. Doris Bradbury, the Russian Ortodox Church
4. Annemarie Schimmel
5. Titus Burckhardt
6. Context

تصویر ۱. ایسیس با بال‌های گشوده، نقاشی دیواری، رنگ و لعاب بر روی گچ، مصر باستان، حدود ۱۳۶۰ ق. ماخذ: ویکی پدیا

به دو نوع هنر دینی و غیردینی قابل تقسیم است. در هر دو گونه، انسان هنرمند، علاوه بر ابداع و محاکات عالم، برای ساخت ابزار کارش در طبیعت نیز تصّرف می‌کند.

در هنرهای دینی، هنرمندی که مظهر لطف حق است با طبیعت مأنوس شده و با دیگر موجودات هم‌سخن می‌شود. در این مقام، طبیعت رازهای خود را بر او مکشوف نموده و او را در حصول ابزارها و مواد مناسب صمیمانه یاری می‌دهد. این رابطهٔ روحانی و متقابل موجب پیدایش صنعتی می‌شود که سبب سیر کمالی اشیا به سوی تقدیرشان است و نه تنها مخرّب طبیعت نیست بلکه مکمّل آن است.در صورت‌هایی از هنر غیردینی که هنرمند مظهر وجه قهر حقیقت می‌شود انس با طبیعت را از دست داده بین او و طبیعت فاصله‌ای قرار می‌گیرد. او در این حال سعی می‌کند بر طبیعت سیطره یابد تا از این طریق بتواند به ابزارها و موادی دست یازد که او را در جهت امیال دنیوی یاری کند، امّا، چون حاصل کارش جز تخریب طبیعت و زیست‌بومش و سردرگمی وی نیست، ابزارهایش نیز تابع همین حقیقت شده و توان پاسخ‌گویی به نیازهای روحی هنرمند را نمی‌یابد. نگاهی به چگونگی تغییر صور تمدنی و به ویژه تنوع صورت‌های هنری و به‌دنبال آن تنوع ابزار، تاریخی بودن ابزار و مواد هنری را به وضوح بیان می‌کند.

الزامات کار و ابزار هنری در هنر دینی

در عرصهٔ هنرهای دینی، تخلق به اخلاق و تمسک به آداب خاص برای ساخت لوازم هنری مهم بوده است. اصول تربیتی هنرمندان و پیشه‌وران مسلمان پیشین برخاسته از فرهنگ اسلامی است که لازمهٔ ایجاد اثر هنری از مرحلهٔ تدارک ابزار و ملزومات تا خاتمهٔ عمل هنری است. حکما و عرفای اسلامی در تحقق این مهم به‌منظور تربیت پیشه‌وران و هنرمندان و به‌جهت هدایت آنها به حقیقت هنر و باطن اعمال هنری کتاب‌هایی را - مشتمل بر آداب کار و اذکاری که هنرمند یا پیشه‌ور هنگام ساخت وسایل کار و ابداع اثر هنری بدان اهتمام می‌ورزید - تألیف کردند تا تمام اعمال هنری قرین به عبادت شود. این آداب متذکر به شأن ساحت باطنی طبیعت، مواد حاصل از آن و نیز لزوم احترام به ابزار مصنوع بشری در ایجاد یک اثر هنری با هدف عبودیت حق‌تعالی بود. از جملهٔ این آداب می‌توان به اذکاری اشاره کرد که هم‌زمان با فعالیت در هر مرحله از کار بر زبان هنرمند یا صنعتگر جاری می‌شد و از یک‌سو تحمل رنج‌های مقدسی را که ملازم با آن حرفه بود سهولت می‌بخشید و از سوی دیگر حصول هرچه بیشتر هدف غایی هنر، یعنی پرورش و به فعلیت درآمدن روح معنویت در اثر هنری، را تضمین می‌کرد، امری که نه‌تنها در هنر اسلامی بلکه در تمام هنرهای دینی، که منبع وجودشان سرچشمه در عالم قدس دارد، صدق می‌کند. برای نمونه، در تأکید بر اهمیت رعایت احوال معنوی هنرمند مسیحی، رعایت برخی قواعد همیشه الزامی بوده است تا الهام، که عنصر اصلی تحقق

امر معنوی در هنر مسیحی خوانده می‌شود، صورت پذیرد. «بخش عمده‌ای از زبان روحانی شمایل به وساطت فن تصویرنگاری تعلیم می‌شود و این فن چنان سازمان یافته است که الهام تقریباً به نحوی خودجوش با آن جفت‌وجور شود، به شرطی که قواعد رعایت گردد و هنرمند خود قلباً برای انجام کار خویش آمادگی داشته باشد. معنای این سخن به‌طور کلی آن است که هنرمند باید به قدر کفایت در حیات کلیسا مستغرق باشد، و علی‌الخصوص باید با دعا و نماز و روزه‌داری خود را برای کار خویش آماده سازد» (بورکهارت،۱۳۸۹: ۹۱).

در فرهنگ اسلامی، حقیقت هنرهای سنتی همچون رشته‌ای تمامی هنرها، صنایع و علوم را به هم مرتبط می‌سازد. زندگی و حیات مادی و معنوی هنرمندان پیشین در عرصهٔ هنرهای سنتی ایران، حتی پیشه‌وران و سرآمدان اصناف اجتماعی، قائم به همان حقیقت واحد بود. هنرمندان مسلمان ایرانی همواره خود را در مقام بندگی حق می‌دیدند و می‌کوشیدند تا با تمسک به فرهنگ اسلامی و اخلاق و آداب مربوط به آن در عرصهٔ هنر و حرفهٔ خود، ضمن پرورش توانمندی‌های هنری، ادب و حق عبودیت خداوند یگانه را به جای آورند. در این میان، یکی از مهم‌ترین ارکان، وسایل و ملزومات کار هنری و چگونگی خصایص آن بود.

تصویر ۲. مسیح پانتوکراتور، شمایل‌نگاری روسی، رنگ تمپرا روی بوم چوبی، اواخر قرن ۱۳ م، ماخذ: موزهٔ ارمیتاژ

ابزار هنری تابعی از تفکر بشری

هریک از مکاتب هنری در ادوار تاریخی بی‌شک پیوسته و وابسته به یکدیگرند. همواره، به‌سبب نوع خاص تفکر در هر دوره‌ای، مکاتب هنری متناسب با آن نوع نگرش خاص هنرمند به عالم پدید آمده‌اند. البته ذیل تفکر هر دوره مکاتب متعدّدی ظهور کرده‌اند که نشان از انقلاب در فکر نیست، بلکه صورت‌های متعدد از ظهور آن تفکر است. امّا اگر در مقطعی از تاریخ در نحوهٔ تفکر انقلابی رخ دهد دورهٔ مکتب یا مکاتبی به پایان رسیده و مکتب دیگری ظهور می‌یابد. این جلوهٔ تفکر نگاه هنرمند را به عالم تغییر داده و در نتیجه وسایل و ابزار و ملزومات هنری وی نیز تغییر می‌یابد تا در خدمت نگرش جدید او باشد.

شیوه‌های مختلف نقاشی در ادوار دینی و غیردینی تاریخ هنر جهان و استفاده از وسایل و مواد کار هنری نشان‌دهندهٔ تابعیت تام ابزار و مواد از نحوهٔ تفکر هنرمند است.

در تاریخ دنیای کهن اقوام بدوی، پیکره‌های غول‌آسایی ساخته شده است که از سنگ‌های آتشفشانی تراشیده و آنچنان استوار در کنار هم ردیف شده‌اند که گویی نگهبانانی نیرومند سایهٔ حمایت طلسم خود را بر پهنهٔ دشت گسترانده‌اند. هنرمند بدوی، برای نمایش گوشه‌ای از رازهای قبیله‌ای خود، هم در شیوه و هم در مواد و ابزار، موادی را برمی‌گزید که وی را در ارائهٔ تجسّمی از این معنای رمزگونه یاری کند. هنرمند این دوره آنچنان در نسبت با معنای روحانی قرار داشته که به جهت ایجاد ارتباط با عالم ارواح، انواع صورتک‌هایی را از مواد گوناگون می‌ساخته است تا بدین وسیله روح مورد نظر خود را به قالب خویش دعوت نماید.

هنرمند «مصری» نیز نقاشی‌های دیواری را بر روی گچ خشک اجرا می‌کرد (تصویر ۱). در این آثار ارتباط معنوی میان هنرمند و اثرش از منظر مورخان هنر مورد توجه قرار گرفته است: «چنین به نظر می‌رسد که گونه‌ای همدلی میان این هنرمندان و جانوران برقرار بوده است... اسلوب نقاشی روی دیوار خشک که در آن هنرمند پس از خشک شدن گچ دیوار به نقاشی روی آن می‌پردازد برای کار آرام و وسواسی مناسب است و هنرمند حرفه‌ای کارکشته را به تحمّل رنج بسیار در تکمیل تصویر و بیان اطلاعات دقیقش دربارهٔ موضوع آن تشویق می‌کند» (گاردنر، ۱۳۶۵: ۸۳).

این امر در همهٔ ادواری که نگاه انسان به عالم از منظر دین بوده است مصداق می‌یابد. در بافت هنر دینی، رنج مقدسی که هنرمند مومن برای ابداع اثر خود متحمل می‌شده و مشتمل بر دقت عمل و نظر، هم در انتخاب مواد

تصویر ۳. بشارت تولد کودک به مریم عذرا، روبرت کامپین، رنگ روغن روی چوب، قسمت مرکزی از یک اثر سه‌لته، ۳۲-۱۴۲۷ م، ماخذ: موزه‌متروپولیتن نیویورک

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنری و هم در مناسک مربوط به آن، بود متأثر از منظر وی به ذات هنر بوده و در زمرهٔ لوازم سلوک هنرمند در همهٔ ادوار دینی قرار می‌گرفته است.

در نمونهٔ دیگری از آثار هنر دینی و معماری مسیحی قرون وسطی، نحوهٔ طراحی نقشهٔ بنا از یک سو و از سوی دیگر مصالح انتخاب‌شده برای ساخت آن ارتباط مستقیمی با تلقی هنرمند از تقدس کار هنری دارد. «نقشهٔ هندسی بنای مقدس نمودار رمزی «نقشهٔ الهی» است که مبین آموزه‌های دینی و اصول عقاید است. از سوی دیگر، مصالح ساختمانی انتخابی موادی چون چوب و آجر و سفال و سنگ هستند که معادل ذات حجم‌پذیر جهان محسوب می‌شوند. بنّا که سنگ را می‌تراشد در آن به دیدهٔ ماده‌ای که فقط با شکل‌پذیری از جانب روح در فرایند کمال‌یابی وجود مشارکت می‌کند می‌نگرد. بدین‌گونه چنین ابزار و آلاتی «ابزار» الهی انگاشته می‌شوند و از همین منظر است که در اساطیر مختلف نیز ابزار و آلات با صفات و خصایص خدایان در اتحاد بوده‌اند. بنابراین، می‌توان گفت ابزار مهم‌تر از هنرمند و صانع است» (بورکهارت، ۱۳۸۹: ۶۹).

همچنین می‌توان به دلیل انتخاب فلز طلا برای ساختن اشیای کاربردی کلیسایی که از آثار مهم هنر مسیحی محسوب می‌شوند نیز اشاره کرد. «از آنجا که طلا مانند و قرینهٔ خورشید است، ظروف و آلاتی که زرگر می‌سازد، مبین ساحت خورشیدی آیین مذهبی است که سبب تجلّی مرکز الهی در فضای تیره و تار جهان ما می‌شود»(همان: ۸۱).

التزام به دقت عمل در انتخاب مواد هنری را در آثار شمایل نگاری مسیحی نیز می‌توان دید زیرا شیوهٔ نگرش به مواد هنری در نخستین اعصار شمایل‌نگاری مسیحی، نشان از پایبندی به حفظ حرمت ملزومات کار هنری دارد. شمایل‌نگاران این دوران ملتزم به سیر و سلوکی عابدانه برای تطهیر جان و دل بوده‌اند تا نگاره‌ها تناسب هرچه

بیشتری با مبدا عالم قدس پیدا کند. نظراتی دالّ بر آن است که چون هنر شمایل‌نگاری، نوعی خدمت‌گزاری به درگاه الهی بوده با روزه‌داری سخت و نیایش مدام همراه می‌شده است. همچنین در خصوص رعایت مناسک خاص برای ترسیم شمایل‌ها آمده است که «آب مقدس» نقشی اساسی در ترسیم شمایل‌ها ایفا می‌کرده و شمایل‌نگار برای آسترکشی تابلوی خود و نیز رقیق کردن رنگ‌ها با رعایت احترام تمام از آب مقدس استفاده می‌کرده است. همچنین در همراهی با عمل هنری شمایل‌نگار نیز طی مدت کار تمام برادران روحانی صومعه روزه می‌گرفتند و نیایش می‌کردند (Bradbury,1982: 75).

شیوهٔ ساخت ابزار و آداب هنری در هنر اسلامی نیز تابعی از این منظر دانسته می‌شود. در آثار هنرمندان مسلمان توجه و التزام به شأن معنوی در ابزار هنری موجب می‌گشت تا به هر آنچه متبرک دانسته می‌شد نظر کنند و برای ساخت ابزار خود از آنها بهره ببرند، چنان‌که «افراد پارسا آب چاه زمزم در مکه را برای تهیهٔ مرکب به کار می‌بردند یا دودهٔ نشسته بر زوایای دیوار مسجد مادهٔ خام ساخت مرکب می‌شد و برکت مسجد را همراه خود می‌نمود» (شیمل، ۱۳٦۸: ۷٤).

علاوه بر این، هنرمندان در عرصهٔ هنر دینی به مفاهیم آسمانی در ابزاری که به کار گرفته می‌شد نیز توجه خاص داشتند، به نحوی که در نهایت وسایل هنری خود را از میان موادی انتخاب می‌کردند که جایگاهی معنوی نیز داشت (تصویر۲). «مواد به‌کار رفته در شمایل‌های مسیحی مفهوم نمادین دارد. چوب - زمینه یا بوم اثر - نشانه‌ای از درخت زندگی، بهشت و تصویری از یک نیایشگر نباتی است. زیرساخت اثر تهیه‌شده از گچ و سریشم ماهی نماد دریای سنگ‌شده به وسیلهٔ دعای خالصانهٔ ارواح مسیحی و شخص خداوند است که نماد وی ماهی است... نقاشی‌هایی که بر روی سنگ و سفال‌اند مظهریت زمینی بودن را به عهده دارند و رنگ‌هایی که با تخم‌مرغ ترکیب می‌شوند و نماد عید پاک‌اند، همگی نشانهٔ نجات کائنات به‌واسطهٔ دعا به درگاه خداوندند» (اوسپنسکی و لوسکی، ۱۳۸۸: ۲۱۳).

به استناد چنین شواهدی درمی‌یابیم که شأن ملزومات ابزار هنری و آداب مربوط به مراحل ابداع آثار هنری با نحوهٔ تلقی هنرمند از عالم و هنر خویش ارتباطی بی‌واسطه می‌یابد.

قابل ذکر است که اساساً شرایط و امکانات ساده و سهل‌الوصول قابلیت ذاتی برای نمایش حقایق عالم معنوی را ندارند و به‌طور طبیعی رنج ساخت نقش مهمی در شناخت باطن ابزار و مواد هنری ایفا می‌کند. از این‌روست که در هنرهای دینی، از جمله در هنرهای اسلامی ایران، آداب معنوی سهم مهمی در آموزش و تربیت هنرجویان داشت و هنرجویان پیش از فراگیری فنون هنری این آداب را به‌عنوان ودیعه‌ای ارزشمند در جهت خودسازی و مراقبهٔ جدّی

تصویر ٤. چشمه، مارسل دوشامپ، با استفاده از کاسهٔ توالت عمومی،۱۹۱۷، ماخذ:موزه هنر فیلادلفیا

از خود فرا می‌گرفته و به کار می‌بردند تا شایستگی ورود به مرحلهٔ آموزش هنر و پس از آن ابداع اثر هنری را پیدا کنند.

سبک‌های هنری، تفکرات بشری

برای شناخت هرچه بیشتر تأثیرات تفکرات و دیدگاه‌های گوناگون بر ساخت ابزار و مواد هنری و روش‌های استفاده از آنها، می‌توان هنر عصر مینوسی را مثال زد که به دلیل تجلی خدایان در صورت‌هایی زمینی‌تر نقاشی‌های دیواری آنان ضمن حفظ تأثیراتی از هنر مصر در یک وجه از آنان متمایز شده‌اند که همان حضور پرتحرّک و سیلان عناصر و اجزای این نقاشی‌هاست. به سبب ایجاد چنین فضایی در به‌کارگیری ابزار نقاشی بین هنرمند مینوسی و مصری تفاوت‌هایی به وجود می‌آید. دراین‌باره گفته شده است که «برخلاف مصری‌ها که نقاشی‌های دیواریشان را با اسلوب خشک روی دیوار می‌کشیدند، مینوسی‌ها این کار را با اسلوب نقاشی دیواری حقیقی یا دیوار خیس انجام می‌دادند که مستلزم اجرای سریع و آفریدن جلوه‌های آنی و امپرسیونیستی بود» (گاردنر، ۱۳٦۵: ۸۳). به عبارتی، تغییر در نوع مواد به‌کاررفته در نقاشی ریشه در تغییر نوع نگرش هنرمندان به مقام آسمانی خدایان داشته است.

هنرمند یونانی نیز، که اصرار دارد خدایان را از همان نوع بشری و دقیقاً با همان خصائص ولی نیرومندتر و پرقدرت‌تر مطرح سازد، آثار هنری خود را در کمال واقع‌گرایی ساخته و از تمام ابزار و مواد برای کمک به این امر بهره می‌گیرد. وی تندیس‌های خدایان را از سنگ می‌تراشد و آنان را آن‌چنان رنگ‌آمیزی می‌کند که هرچه

تصاویر ۵. مسجد آقابزرگ، ایران، کاشان، ۱۲۵۰ تا ۱۲۶۰ق، ماخذ: آرشیو شخصی

بیشتر به یک نوع از آدمی که در برابر زیارتگاه‌ها ظاهر می‌شد شبیه گردد. وی پس از ساخت این تندیس‌ها رنگ‌های مخلوط در موم مذاب را داغ‌داغ در سطح مورد نظر می‌ریخته و صورتی بسیار واقع‌گرایانه و نزدیک به طبیعت به آن می‌بخشیده است.

همین خصائص در هنر هلنی نیز وجود دارد، به نحوی که بیشتر نقاشی‌ها با استفاده از شیوهٔ موم مذاب اجرا شده و گاهی از رنگ لعابی (رنگ مخلوط با زردهٔ تخم‌مرغ) نیز استفاده شده است. اساساً توجه هنرمندان عصر هلنی و به ویژه رومی به پیکره‌سازی و واقع‌نمایی در نقاشی‌ها بدان سان بود که فرم‌ها و اشکال بسیار طبیعی به‌نظر آیند که این امر حاکی از نحوهٔ تلقی هنرمند از هنر در صورت زمینی آن است.

اما در هنر دورهٔ صدر مسیحیت و قرون وسطی، به‌واسطهٔ غلبهٔ تفکر مذهبی و طرح مضامین دینی و تسلط روحی مذهبی در آثار هنری، بیشترین رنگ‌های مورد استفاده نقاشان از خانوادهٔ آبرنگ‌ها، تمپراها و... بوده است. به عبارتی، نوع مواجهه با موضوع و شیوهٔ کار و نتیجتاً روح حاکم بر این آثار بود که استفاده از رنگ‌های محلول در آب را ایجاب می‌کرد.

رنسانس در ابزار هنری

پس از وقوع جنبش رنسانس در اروپا در سدهٔ پانزدهم میلادی، با انقلابی که در شیوهٔ تفکر انسان مغرب زمین به وجود آمد، نوع ابزار و مواد به کار رفته نیز تغییر کرد. با رخت بربستن روح مذهبی از تاریخ این دوره، عامل بصری عمق‌نمایی (پرسپکتیو)، که نمایشگر زمان فانی است در آثار حضور جدی یافت و برای نمایش آن رنگ‌های روغنی به وجود آمد. هنرمندان نقاش در اروپا سعی کردند تا موادی را برای نقاشی به دست آورند که بتواند احوال زودگذر و این‌جهانی انسان را به بهترین صورت بنمایاند. بنابر این آنها می‌بایست برخلاف مواد نقاشی، که پیش‌تر به کار می‌رفت و عموماً از رنگ‌هایی محلول در آب بود، نوعی مواد رنگی ایجاد کنند که بتواند زمان بیشتری بر روی بوم تازه و خیس بماند و هنرمند را قادر سازد تا در زمان طولانی‌تر و در دفعات بیشتر بر روی بوم، به هر سو که میلش کشید، قلم زند و این رنگ‌های روغنی بودند که امکان سایه زدن و محو شدن بیشتری داشتند و این فرصت را در اختیار نقاش قرار می‌دادند.

در نتیجهٔ جایگزینی رنگ‌های روغنی با رنگ‌های غیرروغنی، دیگر ابزار نیز تغییر کرد. قلم‌موهای لطیف و نرم آبرنگ، جای خود را به قلم‌موهای درشت و خشن رنگ روغن داد. حتی تغییر اندازهٔ دسته قلم‌موها نیز در خور توجه است. به همان نسبتی که هنرمند از حقیقت متعالی اثر هنری خود فاصله گرفت، بین او و بوم نقاشی‌اش نیز فاصله افتاد و دستهٔ قلم‌موها بلندتر انتخاب شد. همچنین مواد واسط رنگ‌ها نیز از آب به روغن تغییر کرد. در حالی که آب پس از خشک شدن رنگ هیچ اثری از خود در رنگ بر جای نمی‌گذاشت، روغن همواره همچون حائلی بین چشم و رنگ قرار می‌گرفت و نوعی عمق‌میدان ایجاد می‌کرد. روبرت کامپین[1] که به استادِ فلمال[2] نیز مشهور بود از نخستین نقاشانی بود که سعی کرد با استفاده از ابزار جدیدی چون رنگ روغن احوال جدیدی را در تابلوی نقاشی ایجاد کند (تصویر ۳). وی «یکی از نخستین کسانی بود که در نقاشی خود رنگ روغنی را به کار برد. در قرون وسطی برای نقاشی بر روی تخته گرد نرم‌رنگ را با زردهٔ رقیق‌شدهٔ تخم‌مرغ می‌آمیختند، و اصطلاح فنی آن نیز در زبان‌های اروپایی کلمهٔ لاتینی تمپرا[3] از ریشهٔ واژهٔ تمپرار[4] به معنای آمیختن است. مخلوط یادشده که از این پس رنگ لعابی خوانده خواهد شد (در برابر رنگ روغنی) پوسته‌ای نازک و محکم به وجود می‌آورد که در مجاورت هوا زود خشک میشد. این اسلوب کار برای سلیقهٔ نقاشی قرون وسطایی که رنگ‌های تند را در سطوح مستوی می‌پسندید بسیار مناسب بود. اما از طرفی رنگ‌های لعابی را نمی‌توان بر سطح تخته تصویر به‌طور ملایم با هم جفت و مخلوط کرد و در نتیجه با آن اسلوب رنگ‌آمیزی افزایش تدریجی

1.Robert Campin
2.Master of Flémalle
3.Tempera
4.Temperare

و پیوستهٔ تاریکی‌ها و روشنی‌ها که برای تجسم خاصیت عمق فضایی یا برجسته‌نمایی ضروری است قابل اجرا نبود. همچنین در رنگ آمیزی لعابی رنگ‌های تیره، حالتی گل‌آلود می‌یافت، بدون آنکه اختلاف درجهٔ رنگ را آشکار سازد. استادِ فلمال توانست با به‌کاربردن روغن به‌جای مخلوط آب و زردهٔ تخم‌مرغ مشکلات عمدهٔ یادشده را رفع کند. باید گفت روغن صرفاً از لحاظ خاصّیت مادی که داشت برای نقاشان قرون وسطی بیگانه نبود، لیکن ایشان آن را فقط در مواردی خاص چون کشیدن قشری چرب روی سطوح سنگی، یا هنگام نقاشی بر روی فلز استعمال می‌کردند» (جنسن، ۱۳٦۸: ۲۹۷).

روش‌ها و فنون و نحوهٔ نگاه هنرمند به عالم نیز در آثار نقاشی رنسانس در مقایسه با عصر دینی قرون وسطی دگرگون جلوه کرد. یکی از مواردی که در همین دوران بدان توجه شد «عمق‌نمایی» (پرسپکتیو) است. جنسن در بررسی آثار برادران وان ایک می‌نویسد: «اگر در نقاشی عیسی بر صلیب از هیکل‌های پیش‌زمینه تا شهر اورشلیم دورافتاده و قله‌های ازبرف‌پوشیدهٔ پشت آن را به دقت مطالعه کنیم، شاهد کاهش تدریجی در شدت رنگ‌های موضعی و در تضاد میان روشنایی و تاریکی خواهیم بود. در پس‌زمینه، همه چیز متمایل به خاکستری آبی رنگ روشنی می‌گردد، به‌طوری که رشته‌کوه‌های انتهای صحنه اندک‌اندک در رنگ آسمان می‌آمیزد و با آن یکی می‌شود. این پدیدهٔ وابسته به بینایی که نخستین بار به‌طور کامل و اصولی توسط برادران وان ایک استفاده شد با اصطلاح عمق‌نمایی جوی نامگذاری شده است، زیرا نتیجه‌ای است حاصل از این واقعیت که جو هیچ‌گاه کاملاً شفاف نیست. حتی در درخشان‌ترین روزها هوای محیط در میان ناظر و اشیاء دور مانند پرده‌ای مات حایل می‌شود و دید را تیره و مبهم می‌سازد و چون به حد بینایی آدمی نزدیک گردد همه چیز را در خود می‌پوشاند» (همان: ۲۹۸).

چنین تغییراتی در انتخاب نوع ابزار هنری، که خود حاصل تغییر منظر انسان به عالم و آدم است، دامنهٔ وسیع‌تری یافت، به نحوی که در ارتباط هنرمند با اثر هنری‌اش و نیز طبیعت و جهان نیز بسیار مؤثر بود.

تبعیت ملزومات هنری از ارتباط انسان با عالم

با شروع دورهٔ جدید و غفلت بشر از حقایق دینی و اتکای صرف به دستاوردهای علمی‌اش، به‌مرور پیوند روحانی انسان با عالم از دست رفت. هنرمند دورهٔ معاصر نیز آینه‌وار محل تجلی حقیقت دورهٔ جدید گردید و آثار هنریش نشانگر انقطاع از مضامین عالم عِلوی و متعالی شد. به دلیل اینکه بشر در دورهٔ جدید درصدد تسلط و حاکمیت مطلق بر طبیعت برآمد و اجزای طبیعت را در خدمت خود طلبید، حتی در ابداع اثر هنری خویش نیز از همراهی و تطبیق ابزار خود با طبیعت غفلت ورزید و صرفاً سعی کرد تا آزادانه هرگونه

تصویر ٦. مرحله‌ای از ساخت کاغذ، برگی از یک مجموعه که برای نورالدین جهانگیر هندی(۱٦۰۵-۱٦۲۷) مصور شده است، بخشی از اثر، مأخذ: islamic-arts.org

ابزار و موادی را به کار گیرد و آن را تجربه کند.

بنیاد این موضوع در آنجا نهاده شد که بشر تلقی خود از هنر را به‌مثابهٔ مجلایی برای تظاهرات نفسانی صرف تعریف کرد و منکر شان متعالی هنر به منزلهٔ طریق ارتباط با درون هستی شد. حدوث این امر نخست در بازتعریف بشر از ظاهر امر هنری بود که در کلام برخی مورخان بدان و تبعات آن اشاره شده است: «شناخت ما از جهان خارج با کاربرد ابزارها به دست می‌آید و زبان واسطهٔ بیان این شناخت زبان اختصاصی ریاضیات است. بدین ترتیب معانی، حقیقت و واقعیت تجربهٔ علمی، یعنی شناخت علمی، در ابزارهای مورد استفادهٔ آن نهفته‌اند و از آنها قابل تفکیک نیستند. این نکته در مورد هنرها در این عصر علم و ماشین‌گرایی نیز صدق می‌کند. موریس دنی اصرار داشت که تابلوی نقاشی پیش از آنکه چیزی تلقی شود یک سطح پوشیده از رنگ‌هایی است که به ترتیب خاصی در کنار هم قرار داده شده‌اند. با این رویکرد می‌توان شعر را توالی صرف کلمات یا کلمه - تصویر و قطعهٔ موسیقی را توالی اصوات دانست»(گاردنر، ۱۳٦۵: ٦۱۵).

بدین ترتیب، نخست، تعریف انسان از هنر و به‌تبع آن تعریف وی از ابزار و کاربرد آنها در هنرها نیز براساس تغییر نسبت انسان با حقیقت و طبیعت دستخوش تغییرات اساسی شد. نظری بر ابزار و مواد به‌کاررفته در عرصهٔ هنر مدرن نشان می‌دهد که لوازم هنری چگونه در سیر تاریخی خود جایگاه تعریف شده و پیشین خود را از دست دادند، به نحوی که نوع انتخاب و در اختیار گرفتن آنها نه به قصد تحقق معنای روحانی در یک اثر هنری بلکه برای وقوع تجلیات زمینی بشر بازتعریف شد(تصویر ٤).

هنر اسلامی، طبیعت و ابزار هنری

آنچه به‌عنوان عالی‌ترین نمونهٔ میراث گران‌بهای فرهنگ دینی در عرصهٔ هنر برای بشر به جا مانده آثار هنری

دوران اسلامی است که ماحصل تفکر متعالی اسلامی و شیوهٔ سلوک هنرمندان عصر اسلامی است، هنرمندانی که در نسبت با حقیقت مظهر وجه لطف حق شده و همواره با هنر خود متذکّر آن ذات یگانه بوده‌اند. همچنین ابزار هنری دست‌ساز آنان نیز تابع همین مقام و حال صفاتی یافته که مبین همان جلوه از صفت هنرمند در ساحت قرب به حق است.

با استناد به آرای برخی از هنرمندان مسلمان از هنر می‌توان چنین تفسیری ارائه کرد که: «هنر عبارت است از ساخت و پرداخت اشیا بر وفق طبیعتشان که خود حاوی زیبایی بالقوه است، زیرا زیبایی از خداوند نشئت می‌گیرد و هنرمند فقط باید بدین بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد. هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است» (بورکهارت، ۱۳۸۹: ۱۳٤). اگرچه شاید این تعریف جامعیتی بر همهٔ کارکردهای هنر اسلامی نداشته باشد اما در اشاره به موضوع مورد بحث قابل استناد است، زیرا مواد هنری در هنرهای اسلامی شرافتی دارند که به‌تبع غایت هنر حاصل شده است و آن را در تجلی بخشی معنویت و روحانیت در قالب ماده یاری می‌کند.

برای نمونه، معماری اسلامی نشان می‌دهد که کاربرد خاک برای ساخت واحد اولیهٔ بنا یعنی آجر بی‌حکمت نبوده است. در معماری اسلامی از میان مواد متنوع موجود در طبیعت خاک به‌عنوان اصلی‌ترین ماده انتخاب می‌شود. هنرمند معمار مسلمان در همسخنی و همدلی با طبیعت به اجزای عالم و حقیقت آنها توجه کرده و خاک را نشانی از ذات عدمی خود یافته است. او ذرات متکثّر و بی‌شکل خاک را دلیلی بر ذات عدمی خود دانسته آن را در ترکیب با آب که در نظرگاهش تمثیل ولایت و محبت حق به خلق است به گل تبدیل می‌کند و سپس آن را با آتش که نشان از عشق اوست درمی‌آمیزد و مادهٔ اصلی بنا یعنی «آجر» را حاصل می‌کند(تصاویر ٥). در نتیجه، هنر معماری اسلامی تجلی‌گاه وجود انسان مؤمن می‌شود و جزءبه‌جزء آن شاهدی بر حقایق دل مؤمنان می‌گردد.

در موسیقی اسلامی نیز، با شناخت دقیق طبیعت و همدلی با آن، مواد اولیهٔ چوب و پوست و فلز، در مرافقت و انسی بی‌بدیل، آن‌چنان با یکدیگر ترکیب می‌شوند که هنرمند می‌تواند با حاصل کار، که «ساز»ی مناسب با احوال اوست پیام‌های عالم غیب را بازگو کند.

اما در دورهٔ جدید نسبت میان انسان و ابزار هنری به نحوی تغییر کرد که ابزار مثل خود انسان، که از حق مستقل پنداشته شد، تعریفی مستقل از انسان یافت تا جایی که امروزه می‌توان شاهد حاکمیت و ولایت ماشین‌هایی در قالب ابزار هنری بر انسان بود. چنین نگرشی خلاف منظر هنرمندان مسلمان در گذشته است، زیرا آنها به‌طور کلی هرگز اشیا را از ماهیت اصلی شان منفک نمی‌دیدند و بر همین اساس نیز برای ساخت ابزار و مواد هنری مورد نظرشان بر اشتراکات مادی و روحانی، که اشیا در عالم با یکدیگر دارند، تکیه می‌کردند. در منظر آنان، نه‌تنها نباید موجب تخریب و تعرض به طبیعت برای حصول ابزار هنری شد بلکه در نوعی همسخنی با اجزای طبیعت باید قادر بود تا متناسب‌ترین ابزار هنری را از طبیعت وام گرفت به‌نحوی که شایستهٔ تجلی‌بخشی به حقیقت هنری اثر گردد.

این امری است که به‌سبب حضور رحمانی هنرمند مؤمن در محضر حق محقق می‌شد، به‌نحوی که انسان در برابر خداوند، و فارغ از نگاه استیلاجویانه به طبیعت و مواهب آن، در هر آن، بخشی از وجود خود را یکبار در خود و یکبار بیرون از خود می‌دید و در این مکاشفه جهان و منابع آن را تفصیل خود و خود را جامع عالم می‌دانست. از این منظر، انسان «عالم صغیر» و جهان خارج «عالم کبیر» تلقی شده است، گرچه به دلیل جامعیت انسان و درک وی از حقایق عالم انسان را «عالم کبیر» و جهان را «عالم صغیر» نیز گفته‌اند. «تن آدمی با مختصری وی مثالی است از همه عالم که از هر چه در عالم آفریده است اندر وی نمودگاری است. استخوان چون کوه است و عرق چون باران و موی چون درختان است و دماغ چون آسمان است و حواس چون ستارگان است» (غزالی، ۱۳۷۱: ۳۵).

در این مقام، انسان و جهان رابطه‌ای همدل و همسخن دارند و عشقی آنها را به یکدیگر پیوند می‌دهد و از احوال هم باخبر می‌سازد. طبیعت زمانی که انسان را محرم خود یابد به صورت عریان بر او ظاهر می‌شود، زیرا به‌شرط صدق انسان طبیعت بدون حجاب بر او ظاهر شده و اسرارش را بازگو می‌کند. این امر در هنرهای اسلامی همیشه مورد توجه بوده و موجبات دستیابی به بهترین مواد را به‌عنوان مواد و ابزار هنری فراهم کرده است.

تولید و انتخاب ابزار هنری توسط هنرمندان در همهٔ عرصه‌های هنر اسلامی، از خوشنویسی که از شریف‌ترین هنرهای اسلامی شمرده می‌شود تا هنرهای صناعی، همگی با رعایت این اصول صورت پذیرفته و به‌سهم خود این هنرها را در تحقق آینه‌گردانی حقیقت عالم یاری کرده است.

اخلاق و ابزار هنری

در تمدن اسلامی، بنیاد آثار هنری مسلمانان به معلم یا معلم‌های روحانی نسبت داده می‌شود. از آنجا که انبیای الهی و اولیای دین به‌عنوان مربیان و معلمان بشر با حقیقت عالم و مظاهر زیبایی و هنر رابطهٔ مستقیم داشتند، هر حرفه یا هنر به یکی از ایشان منسوب شده است. آنان که هرکدام در یکی از این زمینه‌ها افشاکنندهٔ راز عالم بودند استادان و سرمشق هنرمندان مومن بوده و ایشان در ضمن سلوک خود در جهت کشف آن حقایق و شناخت جلوه‌های تفصیلی آن حرکت می‌کردند. «بدان که هیچ کاری بی‌استاد میسر نمی‌شود و هرکه بی‌استاد کاری کند بی‌بنیاد باشد... پس

تصویر ۷. شیوهٔ نشستن خطاطان و نگارگران به هنگام کار، دولت نقاش و عبدالرحیم خوشنویس، اثر دولت، مکتب هند، بخشی از اثر. ماخذ: مجموعه آلبوم مینیاتورهای مکتب ایران و هند.

هرکه خواهد [که کاری] به اصل باشد اقتدا به استادی کامل باید کرد» (کاشفی، ۱۳۵۰: ۹۶).

در ضمن این سلوک و تربیت، عمل هنری به فعل عبادی شبیه است، به‌نحوی که هنرمند در عبادت هنری خود را مقید به آدابی می‌کند که لازمهٔ تحقق شایسته و کامل عمل اوست. این آداب اگرچه در تمام مکاتب هنری و در همهٔ دوره‌های تاریخ وجود دارد، اما به‌تبع حقیقتی که هنرمند مظهر آن است تفاوت می‌یابد، آدابی که بر مبنای تربیت اسلامی در زمرهٔ اصول اخلاق هنرمندی بوده و در عرصهٔ هنرهای اسلامی و به‌خصوص ضمن ساخت و تهیهٔ ملزومات هنری در زمرهٔ مهم‌ترین مراتب کار هنروران و صنعتگران هنری بوده است. «در تربیت خلق‌وخوی انسانی در اسلام، غایت و مقصد مرتبط کردن جهان جسمانی با اصل روحانی آن از طریق شناسایی رموزی است که مراتب مختلف حقیقت و واقعیت را با هم متحد می‌سازد»(نصر، ۱۳۸۶: ۲۲). سرچشمه و منشأ این خلق‌وخوی‌ها به اخلاق الهی باز می‌گردد و شرط جوانمردی در فرهنگ و هنر اسلامی است. «فتوت خاص‌الخاص حق خدای تعالی را نگاه‌داشتن است. حق به حق رسانیدن، و آن به جای آوردن فرموده‌های حق تعالی باشد و حق خویش را از حق تعالی گرفتن و متخلق شدن به اخلاق الهی تعالی شأنه، تُخَلِّقوا باخلاق الله»(صراف، ۱۳۵۲: ۱۲۰). بر این مبنا، هنرمند مسلمان، جانب حق را نگاه می‌دارد و از طریق اخلاق نفس خویش را تطهیر می‌کند. در این طریق، قلب وی لایق مقامی برای تجلّی حق شده و اثر هنری وی نیز مظهر صورتی از تجلّیات حق می‌شود.

در هنرهای اسلامی، هنرمند سالک برای مشاهدهٔ حقیقت هنر به آداب و اخلاق هنرمندی متخلق است، در این راه مجاهده می‌کند و در طلب استاد می‌کوشد. اولین معلم و مربی عالم ذات باری تعالی است که فرمود: «و عَلَّمَ الآدمَ الاسماءَ کُلَّها» (بقره: ۳۱). معلم و مربی دوم رسول گرامی اسلام (ص) است و به‌تبع ایشان اولیای برحق از خاندان رسالت‌اند. پس از ایشان، پاکان و بزرگانی که در نسبت با آن شخصیت‌های الهی قرار گیرند، معلمان و مربیان هنرمندان مسلمان‌اند.

هنرمندان متخلق به اخلاق الهی، همواره در ایجاد اثر هنری خود ملتزم به آدابی بوده‌اند که پیران و بزرگان و استادان بر آنها بیان می‌داشتند. این استادان معنوی در سلسله‌ای قرار می‌گرفتند که پیر ایشان می‌توانست یکی از ملائک مقرب نیز باشد. در باب اصول حرفهٔ «چیتگری» آمده است که «پیر این [هنر] جبرئیل امین است و رسیدن

و گذاشتن رنگ را جبرئیل دانست» (کُربن، ۱۳۶۳: ۹۳). بر همین مبناست که اخلاق هنرمندان و پیشه‌وران نیز تعریف می‌شود: «فرض بر پاک نگاه‌داشتن است و سنت قالب به پاکی کار فرمودن و ذکر قالب سبوح است» (همان: ۹۰).

متون فتوت‌نامه‌ها به‌کلی نمایانگر آن است که آغاز و انجام هر فعل هنری همراه با رعایت آداب و تخلق به اخلاق الهی است: «اگر پرسند که افعال چیت‌سازی چند و کدام است؟ جواب بگو: اول، با طهارت بودن و راست گفتن و راستی در کار خود پیشه کردن، و کم‌سخن بودن، و چراغ پیران روشن کردن و به ادب خود را نگاه‌داشتن» (صراف، ۱۳۵۲: ۲۲۷). ذکر آیات الهی نیز از دیگر آداب مهم شمرده می‌شود: «اگر پرسند که در چیت به دیگ انداختن کدام آیه را می‌خوانی؟ جواب بگو که اَفَلا یعْلَمُ اِذا بُعْثِرَ ما فِی الْقُبُورِ و حُصِّلَ ما فِی الصُّدوُرْ» (همان: ۲۲۹).

در فرهنگ اسلامی، تذکر برای اتصاف به خلق‌وخوی پسندیده‌ای که از تعالیم اسلامی برمی‌خیزد در همهٔ زمینه‌های هنری وجود دارد. در شرح حالات ضروری برای کتابت و خوشنویسی گفته‌اند: «کاتب را از صفات ذمیمه احتراز می‌باید زیرا که صفات ذمیمه در نفس علامت بی‌اعتدالی است و حاشا که از نفس بی‌اعتدال کاری آید که در او اعتدال باشد؛ از کوزه همان برون تراود که در اوست. پس کاتب باید که از صفات ذمیمه به‌کلی منحرف گردد و کسب صفات حمیده کند تا آثار انوار این صفات مبارک از چهرهٔ شاهد خطش سرزند و مرغوب طبع ارباب هوش افتد» (باباشاه اصفهانی، ۱۳۹۱: ۱۷). بدین منوال، هنرمند مسلمان، در نیت و عمل و از شروع تا خاتمهٔ هر اثر هنری، متذکر بر شان و مرتبهٔ فعلی است که از حقیقت عالم برخواسته و از مراتب سلوک معنوی او محسوب می‌شود.

حرمت ابزار هنری

در فرهنگ اسلامی، ابزار و ادوات هنری همان شأنی را می‌یابند که در خور مرتبت هنر اسلامی است. هنرمند مؤمن اجزای عالم را همچون اجزای وجود خود پنداشته و دلسوزانه همراهی و همیاری آنان را در جهت مقاصد خویش محترم می‌شمارد، آن‌چنان‌که اجزای بدن در خدمت انسان است، بدون آنکه وی قصد بهره‌وری از آنان را در رابطه‌ای استثمارگرانه داشته باشد، اجزای طبیعت نیز برای هنرمند مسلمان چنین حکمی دارد و وی در عین استفاده از طبیعت برای ساخت ملزومات هنری مرتبهٔ آنان را نیز ارج می‌نهد. تعابیر معنوی که از ابزار کار در رسائل قدیمی آمده است ما را به طریقت معنوی هنرمندان گذشته و تعمق و تدبّر ایشان در حقیقت ابزار هنری متذکر می‌سازد: «اگر پرسند که تختهٔ چیتگری چوبش از کجاست؟ جواب بگو: از درخت طوبی است که او را جبرئیل به امر ملک جلیل از بهشت آورده» (صراف، ۱۳۵۲: ۲۲۸).

در نتیجهٔ توجه به مبدأ و مقصد اثر هنری است که با دستان هنرمندان خودساخته و مهذب مسلمان آثاری به ظهور می‌رسد که نشانی از مشاهدات ایشان از عوالم روحانی است. هنرمند در این مقام، مزید بر شناخت ویژگی‌های مادی وسایل و مواد هنری خود، به حقیقت آنها نیز متذکر است، زیرا که ابزار هنری او نیز نشان از صورت حقیقی خود در عالم معنا دارند. در تعریف قلم چنین آمده است:

کلید هنر را خرد شد علم
کلید هنر چیست نوک قلم
قلم رسته از پشتهٔ کاف و نون
بود خیمهٔ آسمان را ستون
ستون قلم هست معجز نظام
به او خیمهٔ آسمان را قیام
اگر ننهد او پای اندر میان
به هم دست ندهد نظام جهان
(قمی، ۱۳۶۶: ۷۵)

آدابی که خطاطان یا نگارگران به‌لحاظ چگونگی و شرایط کار به آن پایبندی نشان می‌دادند حاکی از اظهار ادب به اثر هنری و ابزار متعلق به آن است. نگارگران برای تذکر به مقام خاکساری خود به هنگام نقاشی بر زمین نشسته و لوح نقاشی را بر زانو قرار می‌دادند. قرارگیری زمینهٔ نقاشی به‌نحوی بود که حداقل فاصله میان هنرمند و اثر هنری او ایجاد می‌شد(تصویر ۷). آنان با این شیوه لوح نقاشی را به سینه نزدیک کرده و در مثال نزدیکی کار خویش را با حقیقت لوح محفوظ که همان دل پاک انسانی است طلب می‌کردند.

آدابی این‌چنین، که برخاسته از تربیت دینی و مبین تلاش هنرمندانه برای اعتلای مقام معنوی هنرمند مسلمان است، در میان هنرمندانی که بیشترین نسبت را با حقیقت هنر خود یافته بودند قابل اعتناست. از خوشنویسی حکایت شده است که «وی در اواخر عمر در حدود صدسالگی خوشنویسی آغاز کرد و نزد شیخ حمدالله تعلیم می‌گرفت و برای این کار راهی طولانی از گلسترای تا استانبول را پیاده می‌پیمود و در این مسیر دوات‌های کوچک مرکب را فراگرد پای خود می‌بست تا مرکب برسد. به این ترتیب، در طی این مسیر برای آموختن، که همراه با تحمل ریاضتی مقدس بود، ابزار خویش را نیز تهیه میکرد و آن را به معنویت سلوک خویش می‌آراست»(شیمل، ۱۳۶۸: ۲۲).

برای حصول نتیجهٔ هرچه بهتر در ایجاد یک اثر هنری و مشاهدهٔ جلوه‌هایی از حقیقت هنر در این طریق، هنرمندان مسلمان هر شرط ممکن را در نظر می‌آوردند تا ایشان را در سلوکشان یاری سازد. در این میان، غرض اصلی ایشان در تحمل شدائد و سختی‌های راه، اعم از تهیهٔ ملزومات یا انجام اثر هنری، حاصل می‌گشت. آن ممارست و ریاضتی که نگارگر برای پرداز زدن به کار می‌بست یا حبس نفسی که برای انجام دادن قلم‌گیری می‌کرد وی را در مشاهدهٔ

حقیقت هنرش رهنمون می‌شد و وی را در مرتبهٔ فقر و فنا یاری می‌کرد. تمرین‌های شبانه‌روزی که خوشنویس را وا می‌داشت تا کلمه‌ای را به چندصد نوبت مشق نماید سبب می‌شد تا در رقم زدن کلامی چون «عشق» به‌درستی تمام محبت خویش را نسبت به محبوب حقیقی خود افشا نماید. سخت‌کوشی هنرمند مسلمان در تدارک مقدمات اثر هنری و انجام دادن آن از ثمرات گران‌بهای تخلق به اخلاق هنرمندی در تفکر اسلامی و حاصل تربیت در

نتیجه

نتایج این نوشتار نشان می‌دهد که با در نظر گرفتن اصل تاریخمند بودن هنر و ابزار هنری می‌توان بنیادهای نظری منجر به ساخت ابزار گوناگون در هنر دوران مختلف تاریخ بشر را شناخت و دریافت که انتخاب و یا شیوهٔ ساخت ابزار هنری چگونه تابعی از هستی‌شناسی هنرمندان تاریخ است.

از این منظر، ماهیت ابزار هنری در هنرهای دینی و غیردینی از یکدیگر متمایز است. در عرصهٔ هنرهای غیردینی ابزار هنری تابعی از نفس هنرمند و احوال اوست و در هنرهای دینی ابزار هنری در نوع، چگونگی ساخت و حتی ادب کاربرد آن تابعی از اعتقاد به توحید و تذکر مدام به حقیقت واحد است. هنرمندان مومن در هنرهای دینی ابزار هنری را با در نظر گرفتن ساحت معنوی اشیا می‌ساختند و در عین حال موجب سلوک معنوی خود از طریق کار هنری نیز می‌شدند.

در هنرهای اسلامی نیز این موضوع اهمیت بسیاری داشته است و هنرمندان مسلمان، در ساخت ابزارهای هنری، دو ساحت مادی و معنوی اشیا را به دقت ملاحظه می‌کردند و با توجه به ساحت مقدس معنوی ملزومات هنری ابزار و مواد هنری را محترم و دارای شأن معنوی می‌دانستند که شایستهٔ توجه و احترام است. از سوی دیگر، ادب و تربیت خاص برای ساخت ابزار هنری و نیز ایجاد اثر هنری در هنرهای اسلامی از مهم‌ترین اصولی است که هنرمندان به آنها متصف بودند و آن آداب را به‌مثابهٔ تضمینی برای تحقق هدف غایی اثر هنری و اظهار عبودیت به درگاه حق می‌دانستند.

شناخت و معرفت نسبت به اهمیت ذاتی ابزار و مواد در هنرهای اسلامی از یک‌سو و از سوی دیگر لزوم پایبندی و تخلق به آداب هنرمندی در این عرصه گام مهمی در وقوف به حقیقت هنرهای سنتی ایران اسلامی و تربیت و پرورش هنرمندان است و می‌تواند در بازیابی هویت فرهنگی و ملی جامعهٔ ایران به‌طور بنیادین تأثیرگذار باشد.

پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

قرآن کریم.
اوسپنسکی، لئونید و لوسکی، ولادیمیر. ۱۳۸۸. *معنای شمایل‌ها*. ترجمهٔ مجید داوودی. تهران: سورهٔ مهر.
باباشاه اصفهانی. ۱۳۹۱. *آداب المشق*. به‌کوشش حمیدرضا قلیچ‌خانی. تهران: پیکره.
بورکهارت، تیتوس. ۱۳۸۹. *هنر مقدس، اصول و روش‌ها*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.
جنسن، ه. و. ۱۳۵۹. *تاریخ هنر*. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
شیمل، آنه ماری. ۱۳۶۸. *خوشنویسی و فرهنگ اسلامی*. ترجمهٔ اسدالله آزاد. مشهد: آستان قدس.
صرّاف، مرتضی. ۱۳۵۲. *رسائل جوانمردان*. مقدمه و خلاصهٔ فرانسوی هانری کربن. تهران: انستیتو فرانسوی پژوهش‌های علمی در ایران.
غزالی، محمد. ۱۳۷۱. *کیمیای سعادت*، ج ۱. تصحیح احمد آرام. تهران: گنجینه.
قمی، قاضی میراحمد بن شرف‌الدین. ۱۳۶۶. *گلستان هنر*. به‌کوشش احمد سهیلی خوانساری. تهران: منوچهری.

کاشفی سبزواری، مولانا حسین. ۱۳۵۰. *فتوت‌نامهٔ سلطانی*. به‌اهتمام محمدجعفر محجوب. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
کربن، هانری. ۱۳۶۳. *آیین جوانمردی*. ترجمهٔ احسان نراقی. تهران: انستیتو فرانسوی پژوهش‌های علمی در ایران.
گاردنر، هلن. ۱۳۶۵. *هنر در گذر زمان*. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. تهران: آگاه.
نصر، سیدحسین. ۱۳۸۶. *علم و تمدن در اسلام*. تهران: علمی و فرهنگی.

Bradbury, Doris. 1982. *the Russian Ortodox Church*. Moscow: Progress Publishers.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The historicity of Art Tools and Spirituality of Tools in Islamic Art

Seyedeh Razieh Yasini, Assistant Professor, Research Institute for Culture, Art& Communications, Tehran, Iran.

Recieved: 2014/12/29 Accepted: 2015/5/28

The art tools are effective intermediates in emergence of the meaning of a work of art. The types and production techniques of these tools are affected by the artists' ontology. The art tools and artistic manners are influential factors on the resulting work of art. The way materials are selected for making tools and the commitment to the manners of the work,reinforce the spiritual aspect of Islamic art.Using library sources and comparative analysis of samples of artworks from the world's history and art tools used in them, in comparison to examples from Islamic art, this paper attempts to indicate the extent of the influence world's artists' ontology have had on the selection of types of the art tools.

The results indicate that the use of art tools in every phase of the history is in direct relation to the prevalent thinking of that period. Also in comparison to the art tools in non-religious art, these tools have two material and spiritual dimensions whichartists cared about in the Islamic art. Besides the commitment to the specific manners of artistic act was regarded as guarantee for the realization of the final goal and the expression of the Muslim artists' servitude to God through art.

Keywords: Tools, Artistic Manners, Spirituality, Islamic Art.