دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۱۲
پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۵/۰۷

مطالعه تطبیقی نقوش هنر اسلامی از دیدگاه سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری بر اساس آرای کیت کریچلو و گل‌رو نجیب اوغلو

سامره کاظمی* سید رضی موسوی گیلانی**

چکیده

بی‌تردید، نقوش تزئینی، یکی از بارزترین وجوه هنر اسلامی بوده که در تمامی آثار آن دیده می‌شوند و شناخت عوامل مؤثر بر شکل‌گیری آنها ضروری می‌نماید. از طرفی، نیاز به روش‌شناسی در پژوهش و داوری درباره هنر اسلامی، اجتناب‌ناپذیر است. اندیشمندان این عرصه، روش‌ها و رویکردهای متفاوتی را مورد توجه قرار داده‌اند که نتایج متفاوتی را نیز به‌همراه داشته و تعارضات و اختلاف‌ها در این حوزه نیز مبتنی بر این مسأله هستند؛ از جمله این رویکردها، سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری است. تاریخی‌نگران با بهره‌گیری از فلسفه تاریخ هگل، می‌کوشند تا هنر مسلمانان را وابسته و محدود به شرایط تاریخی دانسته و آن را بر اساس مستندات تاریخی مورد تحلیل قرار دهند؛ در حالی که سنت‌گرایان، به حقایق و حکمت‌های جاویدان و مشترک در ادیان معتقد بوده و ماهیت و منشأ هنر اسلامی را در درون سنت دینی که دارای عناصر بی‌زمان و خارج از عرصه تاریخی‌نگری است، جستجو می‌کنند. هر یک از این روش‌ها، به زوایا و جنبه‌های خاصی از ماهیت هنر اسلامی اشاره دارند؛ اما بسیاری از محققین کم‌سابقه به‌علت عدم شناخت مبانی فکری و پژوهشی آنها، با تناقضات زیادی روبرو شده و سرگشته می‌شوند. بنابراین شایسته است انواع رویکردها در بررسی نقوش و هنر اسلامی تبیین شوند. از این‌رو، تحقیق حاضر عهده‌دار پاسخ‌گویی به این سؤال است که مؤلفه‌ها و عناصر شکل‌دهنده نقوش هنر اسلامی از دیدگاه تاریخی‌نگری و سنت‌گرایی کدام هستند؟ و چه تفاوت‌هایی دارند؟

این مقاله با هدف دست‌یابی به شناختی کامل‌تر از نقوش و هنر دوره اسلامی و رویکردهای پژوهشی آن، چگونگی نگرش دو دیدگاه سنت‌گرا و تاریخی‌نگر را به روشی توصیفی- تطبیقی مورد مطالعه قرار داده است. از آنجا که میان سنت‌گرایان، کیت کریچلو و از میان تاریخی‌نگران، گل‌رو نجیب اوغلو به‌نحوی تخصصی به نقوش هنر اسلامی پرداخته‌اند، دو کتاب ایشان در این خصوص، مبنای تحقیق قرار گرفته و سعی شده است به شرح و تطبیق آرای آنان پرداخته شود.

کلیدواژه‌ها: نقوش هنر اسلامی، سنت‌گرایی، تاریخی‌نگری، کیت کریچلو، گل‌رو نجیب اوغلو

* مربی گروه هنر، دانشکده دکتر شریعتی، دانشگاه فنی و حرفه‌ای، تهران (نویسنده مسئول). S-kazemi@tvu.ac.ir
** دانشیار، گروه فلسفه و حکمت هنر، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم.

مقدمه

یکی از نمودهای آشکار هر فرهنگی، جلوه‌های هنر آن فرهنگ است و فرهنگ و تمدن اسلامی را می‌توان از این نظر، یکی از نمونه‌های عالی به‌حساب آورد. آثار هنر اسلامی را می‌توان از قرطبه در اسپانیا تا تاج‌محل در هندوستان مشاهده کرد. بسیاری از صاحب‌نظران در خصوص ماهیت و چیستی هنر اسلامی و چگونگی خلق آثار هنری، اقدام به تحقیق، تحلیل و نظریه‌پردازی کرده‌اند. این صاحب‌نظران گاه دیدگاه‌های کاملاً متضادی نسبت به یکدیگر اخذ کرده و به نقد و رد نگرش یکدیگر پرداخته‌اند. دو دسته مهم از این متفکران را سنت‌گرایان و تاریخی‌نگران تشکیل می‌دهند. پایه نگرش تاریخی‌نگران را، مستندات و تحلیل تاریخی آثار هنری تشکیل می‌دهد. سنت‌گرایان، رویکردی تأویلی، نگاهی نمادپردازانه و مبتنی بر روحانیت و معنویت به هنر به‌طور عام و معنا و مفهوم باطنی آثار هنری؛ خاصه هنر اسلامی دارند. با نگاهی اجمالی به دیدگاه‌ها و تحلیل نظرات هر دو گروه، به‌وضوح می‌توان دریافت که نگرش[1] ایشان به هنر اسلامی، در دو نقطه مقابل یکدیگر قرار دارد. البته باید به این نکته اشاره کرد که بیشترین و متداول‌ترین آثار پژوهشی درباره هنر اسلامی، متعلق به محققان غربی است که از یک قرن پیش در دانشگاه‌ها با روش‌های آکادمیک تدریس و تحصیل کرده و عمدتاً تاریخی‌نگر هستند و سنت‌گرایان در اقلیت قرار داشته و آرای آنها مغفول واقع شده‌اند. یکی از بارزترین وجوه هنر اسلامی، نقوش هنری بوده که در تمام آثار و اقسام هنر اسلامی هم‌چون؛ معماری، کاشی‌کاری، کتابت و کتاب‌آرایی، شیشه‌گری، پارچه‌بافی، فلزکاری، سفالگری و غیره به‌شکلی گسترده دیده شده و تا به امروز مسیر تکامل و تعالی را می‌پیمایند. به‌دلیل پیشینه، قدمت و تأثیر به‌سزای این نقوش در آثار هنری دوره اسلامی، ماهیت و منشأ آنها همواره مورد توجه و تحقیق نظریه‌پردازان و محققین حوزه هنر اسلامی بوده است. از آنجا که مهم‌ترین عامل در اختلاف نظر اندیشمندان هنر اسلامی، مبتنی بر روش‌شناسی[2] یا به‌تعبیردیگر، کاربرد روش‌های متفاوت است، بنابراین تبیین این رویکردها در شناخت نقوش و هنر اسلامی ضرورت دارد. از این‌رو، تحقیق حاضر عهده‌دار پاسخ‌گویی به این سؤال است که مؤلفه‌ها و عناصر شکل‌دهنده نقوش هنر اسلامی از دیدگاه تاریخی‌نگری و سنت‌گرایی کدام هستند؟ و چه تفاوت‌هایی دارند؟

در این مقاله با هدف دست‌یابی به شناختی جامع‌تر از نقوش هنر اسلامی، مؤلفه‌ها و عناصر شکل‌دهنده آنها از دیدگاه تاریخی‌نگری و سنت‌گرایی، سعی شده است در دو بخش اول، هر یک از این رویکردها معرفی شده و مبانی فکری و پژوهشی آنها بیان شوند. سپس در بخش سوم، از سنت‌گرایان؛ آرای کیت کریچلو و از تاریخی‌نگران؛ آرای گل‌رو نجیب اوغلو درباره نقوش هنر اسلامی را به‌روشی توصیفی توضیح داده و تفاوت‌های آرای آنان در این دو رویکرد به‌روش تطبیقی شرح داده می‌شوند تا بدین وسیله، فهمی روشن از این دو رویکرد در برخورد موضوعی با نقوش و هنر اسلامی به‌دست آید.

پیشینه پژوهش

در بیان پیشینه تحقیق، می‌توان به دو نوع پیشینه پیدایشی و پژوهشی اشاره کرد. در خصوص پیشینه پیدایشیِ تحقیق، تفاوت نظرات سنت‌گرایان و تاریخی‌نگران، به زمان پیدایش هر یک از این دو رویکرد برگشته و مبانی فکری و شاخصه‌های متفاوت هر کدام، باعث افتراق نتایج و دیدگاه‌های ایشان در مواجهه با آثار هنر اسلامی شده؛ اما در خصوص پیشینه پژوهشی، دو کتاب، از منابع اصلی تحقیقی این مقاله هستند:

۱. کتاب نجیب اوغلو (۱۳۷۹) با عنوان "هندسه و تزئین در معماری اسلامی، طومار توپقاپی"، دارای پنج بخش بوده و صرفاً محملی برای پرداختن به وجوهات جغرافیایی، تاریخی، ریاضیاتی، هندسی و زیبایی‌شناسی نقوش تزئینی در هنر اسلامی و نیز مجادله و مناقشه در آرای سنت‌گرایان در مورد بنیان‌های معناشناختی و عرفان هنر اسلامی است.

۲. کتاب کریچلو (۱۳۸۹) با عنوان "تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی"، صرفاً بیان نظریات و دستاوردهای پژوهشی و جهان‌شناسی کیت کریچلو و دیدگاه سنت‌گرایانه او است.

وی، به دوران، زمان و مکان خاصی قائل نیست و در کتاب او اشاره به هیچ تاریخ یا دوره و برهه زمانی دیده نمی‌شود؛ بلکه با بیان قوانین کلی، ازلی و ابدی نظام آفرینش و با ترسیم شکل، نشان می‌دهد که نقوش تزئینی در هنر اسلامی به این شکل به ظهور رسیده و متجلی شده‌اند. هر دو مؤلف در این دو کتاب به بررسی نقوش هنر اسلامی پرداخته‌اند؛ با این تفاوت که کیت کریچلو به‌عنوان نسل سوم سنت‌گرایان، با رویکردی پدیدارشناسانه و تأویلی، دیدگاه جهان‌شناسی و نظریات خود در مورد نقوش هنر اسلامی را بدون هیچ نقد یا نگاهی به سایر رویکردها در این زمینه بیان می‌دارد و گل‌رو نجیب اوغلو با رویکردی تاریخی‌نگرانه، به بررسی نقوش اسلامی پرداخته است. سایر منابع در این خصوص، به دو دسته تقسیم می‌شوند؛ یا کتب و مقالاتی که صرفاً به دسته‌ای از نقوش هنر

اسلامی پرداخته و یا منابعی که صرفاً مباحث روش‌شناسی در هنر اسلامی را مطرح کرده‌اند، از جمله:

- کتاب تاجدینی (۱۳۷۶) با عنوان "مبانی هنر معنوی (مجموعه مقالات ۱)" که مجموعه مقالات سنت‌گرایان در خصوص هنر اسلامی و جهانی و نظریات ایشان گردآوری شده‌اند.
- کتاب موسوی گیلانی (۱۳۹۰) تحت عنوان "درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی" که به مباحث روش‌شناسی پرداخته است.

نگارنده در این تحقیق، با دغدغه تأثیر روش‌شناسی بر نتایج حاصل از پژوهش در عرصه هنر اسلامی و نظریات مطرح در حیطه نقوش هنر اسلامی، به مطالعه تطبیقی دو دیدگاه سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری و آرای صاحب‌نظران ایشان در حوزه نقوش هنر اسلامی پرداخته است.

روش پژوهش

این پژوهش با هدف دست‌یابی به شناختی جامع‌تر و کامل‌تر از نقوش هنر اسلامی، مؤلفه‌ها و عناصر شکل‌دهنده آنها از دیدگاه سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری، به‌روشی توصیفی-تطبیقی، مبانی فکری و پژوهشی دو رویکرد را شرح داده و نقاط قوت، ضعف، تفاوت‌ها و تمایزات نظریات ایشان را در بررسی هنر اسلامی و آرای کیت کریچلو و گل‌رو نجیب اوغلو به‌عنوان نمایندگان این دو رویکرد در حوزه نقوش هنر اسلامی، به‌روش تطبیقی بیان کرده است. هم‌چنین به‌شیوه کتابخانه‌ای، به گردآوری اطلاعات پرداخته است.

تاریخی‌نگری

تاریخی‌نگری یا اصالت تاریخی یا تاریخ‌گرایی[۳] که با اندیشه فیلسوفان آلمانی هم‌چون هردر[۴] و هگل[۵] مطرح شده است، بر این قرائت و فهم از جهان تکیه دارد که همه پدیده‌ها به‌صورت تاریخی تعین یافته و به عصر خود و مجموعه عناصر اجتماعی، فرهنگی و غیره زمان خویش وابسته هستند؛ هنرمند همیشه در شرایط تاریخی ویژه‌ای محصور و محدود است و هیچ‌گاه نمی‌تواند از حدومرزهای دوران خویش پا فراتر گذارد و در واقع هر فرد و هر اثری، ساخته و پرداخته تاریخ خودش است (هاورز، ۱۳۸۲: ۱۴۹). در میان مورخان هنر اسلامی، افرادی هم‌چون آندره گدار[۶]، الگ گرابار[۷]، تری آلن[۸]، ریچارد اتینگهاوزن[۹] و بعضی دیگر از مورخان، گرایشی تاریخی‌نگرانه به هنر اسلامی دارند (موسوی گیلانی، ۱۳۹۰: ۵۲).

مبانی فکری تاریخی‌نگران

شیوه تاریخی‌نگری، مبتنی بر رهایی انسان از درک جهان بر اساس حقایق بی‌زمان و مطلق است. در این شیوه، تلقی محقق این است که یک پدیده هم‌چون اثر هنری و حتی علایق و سلیقه‌های هنرمند و یا صور خیال او، تحت تأثیر زمینه‌های خاص دوران یا عناصر و عوامل پیشین خود به‌وجود آمده؛ به‌گونه‌ای که بستر تاریخی، تعیین‌کننده هویت اثر هنری است.

الگ گرابار به‌عنوان یکی از چهره‌های برجسته تاریخی‌نگر، در تعریف صریح خود از هنر بر خلاف سنت‌گرایان می‌گوید؛ «هنر عبارت است از فن‌های زیباسازی محیط پیرامون انسان و ارزیابی که توسط گروه یا افرادی یا برای آنها ایجاد شده است» (۱۳۸۸: ۱۱).

با آن‌که امکان استفاده از روش‌های متفاوت در بررسی هنر اسلامی وجود دارد، اما این روش‌ها گاه تفسیرهای متفاوتی از هنر اسلامی ارائه می‌دهند. علاوه بر آن، باید اذعان کرد که حتی در بین تاریخی‌نگران نیز تفاوت دیدگاه‌ها و نگرش‌های مختلف وجود دارد؛ اما می‌توان به چندین مشخصه اصلی و مشترک در شیوه و روش‌شناختی تاریخی‌نگران به هنر اسلامی اشاره کرد.

روش‌شناسی پژوهش‌های هنری تاریخی‌نگران

با توجه به مطالعات انجام‌شده، می‌توان به شش مشخصه اصلی در روش‌شناسی پژوهش‌های هنری تاریخی‌نگران اشاره کرد:

۱. ارائه فرضیه بر اساس شواهد تاریخی و تحلیل آثار هنری در قالبی منطقی: آنان هنر را به‌مثابه امری تاریخی تصور کرده که با بررسی زمان وقوع، عوامل قبل و بعد آن تحلیل می‌شوند.
۲. تحلیل دنیوی و غیرعرفانی از هنر اسلامی
۳. توجه به عوامل تحقق تاریخی و شرایط ایجاد یک پدیده: از نظر آنها، حتماً باید اثر هنری را در روند تاریخی بررسی نمود و نیازمند بررسی تمامی عوامل پیرامونی و در نظر گرفتن واقعیت‌های تاریخی، اجتماعی، فرهنگی، زیست-محیطی و عوامل عام هر علت و پدیده‌ای که تأثیر مستقیم و نمایانی بر هنر هر دوره داشته، است.
۴. وابسته دانستن هر رخدادی به محدودیت‌های جبری: تاریخی‌نگران بر این باور هستند که باید اثر هنری را بر اساس محدودیت‌ها، الزامات و وابستگی به دوران خاص خود بررسی نمود.
۵. مقایسه علل مختلف بر اساس شواهد تاریخی تا رسیدن به نظریه منضبط و مستند: در میان تاریخی‌نگران، دیدگاه‌های

مختلفی وجود دارند؛ به‌طوری که برخی از آنها، افراط شدیدی در توجه به عوامل پیرامونی داشته و عواملی هم‌چون ایمان و تمایلات مذهبی و درون‌نگری‌های عرفانی را مد نظر قرار نمی‌دهند. هر چند اثبات تأثیر چنین عواملی بسیار سخت و گاهی محال می‌نماید، اما توجه به این موارد و قرار دادن آنها در فهرست عوامل مهم و تأثیرگذار، نشان از نگرشی علمی و بدون تعصب دارد. «هنر در هر منطقه‌ای، تحت تأثیر محدودیت‌های اجتماعی، ایدئولوژیکی، مذهبی و تاریخی یا جغرافیایی قرار می‌گیرد. به‌همین دلیل، تمدن‌های مختلف، سنت‌های هنری دارند که با یکدیگر متفاوت هستند و فرهنگ اسلامی نیز از این قاعده استثنا نیست» (گرابار، ۱۳۸۸: ۱۱).

۶. نگرش غیرنمادین به هنر اسلامی: در روش تحلیل تاریخی‌نگران، از اذعان به وجود آثار هنری که نمادین بوده و بیان‌کننده حقایق فراتاریخی باشند اجتناب می‌کنند؛ زیرا اثبات چنین ادعایی، وقتی اثر هنری را در قالب زمان و مکان آن مورد بررسی قرار دهیم، ناممکن می‌نماید. البته ایشان منکر تأثیر عوامل فراتاریخی هم‌چون آموزه‌های دینی نیستند (آلن، ۱۳۸۵: ۵۸). به‌طور مثال، معتقد بوده آثار هنری که در ارتباط با کتابت وجود داشته، جزء مهم‌ترین آثار هنر اسلامی هستند و دلیل آن، «احترامی است که به نوشتن کلام برجسته خدا وجود دارد ... اما میزان تأثیر چنین عواملی را نمی‌توان به‌شکل حداکثری اثبات کرد» (بلوم و دیگران، ۱۳۸۸: ۷). در واقع می‌توان گفت که نمادین بودن طرح‌ها و نقش‌های تزئینی، امری نیست که بر تاریخی‌نگران پوشیده باشد؛ اما نحوه تفسیر آنها و معنایی که برداشت کرده، به‌طور کامل با معنای روحانی و باطنی که سنت‌گرایان از چنین طرح‌هایی بیان می‌دارند، متفاوت است.

عوامل مؤثر در شکل‌گیری سبک‌ها، تحولات هنری و خلق آثار هنری از منظر تاریخی‌نگران

الف) شرایط سیاسی: حکومت‌های سیاسی مختلف با گرایش‌های متفاوت، با توجه به اعمال قدرت و زور بر هنرمندان هر دوره و ترویج سبک مورد نظر خود، یکی از عوامل مهم به‌شمار می‌روند.

ب) شرایط جغرافیایی: محیط‌ها و سرزمین‌های مختلف به‌دلیل خواص متفاوت اقلیمی و نیازهایی که به‌سبب این شرایط پدید آورده، اقسام مختلفی از سبک‌های هنری را که متناسب با آن شرایط در جهت برآوردن نیازهای مردمانِ آن سامان بوده است، به‌وجود آورده‌اند که به‌عنوان مثال، می‌توان به تمایز شکل گنبدهای مساجد و امامزادگان در مناطق باران‌خیز و کویری اشاره کرد.

ج) شرایط اجتماعی: تحولات و رخدادهای اجتماعی از جمله؛ بروز جنگ، رونق اقتصادی، آداب‌ورسوم، قراردادهای نانوشته اجتماعی خاص و به‌طور کلی محدودیت‌ها یا آزادی اجتماعی، تأثیر مستقیم در شکل‌گیری هنری ایفا می‌کنند.

د) شرایط ایمانی و مذهبی: ظهور و رواج دینی، اگر آن دین دارای شریعت بوده و در مورد هنر دیدگاه و نظری مستقیم ابراز داشته باشد، می‌تواند نقشی کلیدی در ایجاد، رواج، رکود یا انقراض هنری خاص ایفا کند. ذکر این نکته مهم است که عوامل مؤثر که مورد سنجش و تحلیل قرار گرفته، تغییر و افزایش یا کاهش می‌یابند.

به‌طور خلاصه می‌توان گفت، از منظر تاریخی و تاریخی‌نگری، هنر اسلامی از عناصر بیزانسی، ایرانی و رومی تأثیر پذیرفته است؛ اما مؤلفه‌ها و نگرش‌هایی که موجب شده تا این عناصر متفاوت و متباین به‌شکلی یکپارچه و ترکیبی جدید از هنر بینجامند، مورد توجه قرار نمی‌گیرند (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۶۳-۷۹).

سنت‌گرایی

سنت‌گرایی[۱۰]، عبارت است از گونه‌ای تفکر و گرایش عرفانی اوایل قرن بیستم که دارای مشترکات فراوانی با تمامی گرایش‌های عرفانی باستانی و دینی توحیدی بوده و سعی خود را مصروف نجات بشر مدرن از جهالت تجدد[۱۱] می‌کند؛ اندیشه‌ای که در آن، بر امور رمزی تأکید فراوان شده و تمام امور سنتی را واجد معنایی عمیق و برآمده از منشأیی الهی قلمداد می‌کرد و به نقد مدرنیته و مؤلفه‌های فکری آن پرداخته و رمز موفقیت بشر معاصر را، بازگشت به سنت‌های دینی و حقایق جاویدان ادیان الهی می‌دانست.

مبانی فکری سنت‌گرایان

سنت‌گرایان بر این باور هستند که در ادیان، حقایق و حکمت‌هایی پایدار، جاویدان و مشترک وجود داشته که با بررسی تاریخی به چنگ محقق نمی‌آیند و با گذشت زمان کارکرد خود را از دست نداده، بلکه ماندگار و مانا هستند. آنان از این حقایقِ جاویدانِ ادیان، به حکمت خالده[۱۲] تعبیر نموده و بازگشت به آن سنت‌های جاویدان و تحصیل علم قدسی را ضروری می‌دانند. سنت[۱۳] (السنَه) از منظر آنها، «رسم یا عادت انتقال قهری افکار و مضامین از نسلی به نسل دیگر نیست، بلکه از سنت، مجموعه اصولی اراده می‌شود که از عالم بالا فرود آمده‌اند» (نصر، ۱۳۸۳: ۱۱۶). سنت‌گرایان،

سنت را اندیشه‌های اصیلی می‌دانند که ریشه در آموزه‌های حیاتی ادیان داشته و به حقیقت الهی و وحیانی متصل بوده، نه سنت‌هایی که صرفاً برآمده از عقل فلسفی یا آداب‌ورسوم قومی و ملی باشند. به‌عبارت‌کوتاه، سنت به‌معنای «الدین» است (موسوی گیلانی، ۱۳۹۰: ۱۱۸-۱۱۵). بعضی از مؤلفه‌ها و عناصر فکری سنت‌گرایان عبارت هستند از:

۱. سنت در برابر مدرنیته: سنت‌گرایان، با مبانی مدرنیته به‌عنوان جهان‌بینی عصر مدرن مخالف بوده و اصول برآمده از دل تجدد را با هویت واقعی بشر آن‌طور که در ادیان تعریف شده، مخالف می‌دانند. بنا بر سنتِ جاویدانِ ادیان، محوریت عالم با ذات پروردگار است و خداوند، ریشه همه حقایق تلقی می‌شود. ارزش و اهمیت انسان، فرع بر محوریت خداوند و عظمت باطنی او، با بندگی و اطاعت ذات پروردگار حاصل می‌شود؛ اما در مقابل، دنیایِ متجدد، بر محوریت و الوهیت انسان و به حاشیه راندنِ خداوند استوار بوده است. از این‌رو، سنت‌گرایان، مبانی فکری دنیای مدرن را با مبانی ادیان درباره حقیقت عالم متعارض دیده و به نقد دنیای مدرن می‌پردازند. البته آنها مخالفت با تجدد را به‌معنای مخالفت با غرب نمی‌دانند، بلکه مخالفت با تجدد را کوشش در جهت نجات مغرب‌زمین از چنگ هرج‌ومرج و آشوب‌های به‌وجود آمده توسط مدرنیته، بازگشت به سنت وحیانی و رهایی از پنجره بسته و محدود علم می‌دانند (همان).

۲. وحدت متعالی ادیان: سنت‌گرایان، تمامی ادیان را دارای وحدت متعالی می‌دانند. بنا بر اعتقاد آنها، تمامی ادیان شبیه دامنه‌های متفاوت کوه هستند که بشر از همه جای آن می‌تواند به قله کوه برسد و با وجود تنوع و گوناگونی راه‌ها، اما در قله به وحدت می‌رسند. وحدت متعالی ادیان این است که تمامی ادیان نزد خداوند، یک دین و یک سنت بوده و از تکثر برخوردار نیستند. اندیشه‌های عرفانی یا باطنی ادیان، بر خلاف شریعت یا نظام ظاهری ادیان، عامل تقریب و وحدت ادیان هستند. نخستین بار، فریتهیوف شوئون از آن به "وحدت متعالی ادیان" یاد کرد.

۳. ارتباط علوم و معنویت (علم مقدس): از آن به ارتباط میان علوم و امر قدسی تعبیر کرده و مانند فرهنگ اسلامی، گسستی میان علم و دین‌داری نمی‌بینند و میان عالم ماده و عالم فراماده ارتباط قائل هستند. آنها پیوند میان دانش و معنویت را، یکی از بزرگ‌ترین راه‌حل‌های از بین بردن دردهای جامعه مدرن می‌دانند.

۴. کاربرد نماد و سمبل و نمادگرایی: با توجه به مبنای هستی‌شناسانه سنت‌گرایان، جهان، مبتنی بر الوهیت خداوند است و عالم ماده دارای جنبه ملکوتی بوده که کل نظام هستی، جلوه و تجلی آن حقیقت مطلق است. «سنت‌گرایان، سمبل‌گرایی را زبان سنت و متافیزیک می‌دانند و معتقد هستند آموزه‌های عرفانی و نظام متافیزیکی همواره میان سادگی و بساطت سمبل و پیچیدگیِ اندیشه قرار گرفته‌اند؛ به‌طوری که کاربرد نماد و رمز، بهترین راه تبیین حقایق باطنی و عمیق تلقی می‌شوند» (Schuon, 1963: 180).

۵. توجه به عرفان و تمایلات عرفانی: عرفان به‌عنوان یکی از مهم‌ترین حیطه‌های معرفتی انسان و حتی اصلی‌ترین ساحت معرفتی، مورد اهتمام، توجه ویژه و خاص سنت‌گرایان است. در سنت‌گرایی، عرفان، کلید فهم نهایی حقیقت و به‌خصوص دین شمرده شده و اعلی‌درجه قدرت معرفت‌یابی انسان تلقی می‌شود.

روش‌شناسی پژوهش‌های هنری سنت‌گرایان

نگاه منتقدانه به هنر مدرن و طرد تمامی اشکال آن، یکی دیگر از جنبه‌های مهم نگاه هنری سنت‌گرایان است. مبانی اصلی روش‌شناسی سنت‌گرایان در بررسی هنرها به این شرح هستند:

الف) هنر سنتی، هنر دینی، هنر مقدس: یکی از اصول بنیادین و مهم سنت‌گرایان برای سنجش ارزش هر هنری، قرارگیری آن قسم هنر در یکی از این انواع سه‌گانه است؛ تقسیم‌بندی که نشان‌دهنده میزان ارتباط هنر با امر قدسی و حضور آن در دل سنت اصیلی بوده که پدیدآورنده یا راهنمای آن هنر بوده است. بنا بر نگرش دکتر نصر، هنر سنتی که وابستگی عمیقی با فهم سنت دارد عبارت است از: «آن دسته تجلیات و نمودهای تمدن سنتی که به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم، اصول روحانی آن تمدن را جلوه‌گر می‌سازند... چون نسبت همه فعالیت‌ها و جوانب گوناگون زندگی را در برمی‌گیرند، در جامعه سنتی می‌توان هنری داشت که دارای کیفیت ظاهری دنیوی یا زمینی بوده و در عین حال سنتی باشد» (۱۳۷۵: ۶۹). اما هنر قدسی یا مقدس، تنها جلوه و بخشی از هنر سنتی را تشکیل داده و با آن ظهور می‌یابد: «اما تعبیر "قدسی" به‌ویژه هنگامی که درباره هنر به‌کار می‌رود، صرفاً بیانگر آن گروه از تجلیات سنتی است که به‌طور بی‌واسطه با مبانی روحانی مذکور ارتباط دارند؛ از این‌رو، هنر قدسی دارای پیوند نزدیکی با اعمال مذهبی و آداب راز آشنایی است که از مضمون دینی و مفهوم رمزی روحانی برخوردار هستند ... هنر قدسی هرگز ممکن نیست دنیوی و این جهانی باشد» (همان). اما هنر دینی، هنری بوده که مورد رد و انتقاد

سنت‌گرایان است «نوعی هنر مذهبی نیز بوده که صرفاً موضوع آن مذهبی است، ولی صور و شیوه‌های اجرای آن غیرسنتی هستند... بناهای مذهبی غرب از رنسانس به بعد، همین‌طور برخی نقاشی‌های مذهبی که طی یکی دو قرن اخیر تحت تأثیر هنر اروپایی در شرق به‌وجود آمده، از این مقوله هستند» (نصر، ۱۳۷۵: ۶۹؛ شووان، ۱۳۷۶: ۱۲۷-۸۹).

ب) هنر، امر فراتاریخی: سنت‌گرایان، اعتقاد به فراتاریخی بودن یا به‌تعبیری بی‌زمان و بی‌مکان بودن هنر سنتی و به تبع آن، هنر مقدس دارند. دلیل این مسأله آن است که سنت‌گرایان معتقد هستند هنر از منبعی سرچشمه می‌گیرد که در قید زمان و مکان نیست؛ لذا معلول چنین علتی نیز باید خارج از حیطه زمان و مکان بوده و زیبایی آن ابدی و ازلی باقی بماند. از سوی دیگر، با توجه به تأثیر دین بر شکل‌گیری هنر، سنت‌گرایان، دین را اصلی‌ترین عامل فراتاریخی بودن هنر می‌دانند؛ زیرا این جامعه دینی خاص است که شکل استفاده از مصالح و مواد مورد نیاز را سازمان‌دهی می‌کند (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۷۹-۶۳).

ج) نمادگان و رمزپردازی در هنر: نماد و رمز در اندیشه سنتی، جایگاه ویژه‌ای دارد و سنت‌گرایان معتقد هستند رمز، محلی برای بیان حقایقی است که در قالب کلمات و گفتار نمی‌گنجند. توجه به این نکته ضروری بوده که سمبل، خود حقیقت نیست، بلکه تنها راهنمایی است به‌سوی آن. یکی از بارزترین و مهم‌ترین مکان‌های تجلی رمزها و سمبل‌ها، هنرهای قدسی هستند. ارزش نمادها آن‌قدر بالا است که بورکهارت آنها را مرتبه‌ای مشابه امر قدسی قرار می‌دهد؛ زیرا بر این باور است که رمز، «تجلی مستقیم و غیرنظری واقعیت روحانی است ... اما این دو یک امر واحد نیستند» (۱۳۸۴: ۴۰۲). ضرورت حضور نماد در هنر از منظر سنت‌گرایان، تا حدی است که آن را جزء حقیقت اشیا دانسته و حتی طبیعت را نیز واجد جنبه رمزی می‌دانند (شووان، ۱۳۸۳: ۹۷-۹۵). از سوی دیگر، ضرورت آن از این‌رو است که نماد در هنر سنتی، از طریق رمزپردازی، انطباق آن با قوانین کیهانی، اسلوب‌های این هنر و حتی وسایلی که اصناف پیشه‌ور سنتی با کمک آنها به تعلیم هنر می‌پردازند، معرفت را منتقل می‌سازد (نصر، ۱۳۷۵: ۵۰۲)؛ لذا حضور رمز و سمبل برای بیان حقایق دینی و تجلی معارف وحی برای مؤمنان و از همه مهم‌تر، تجسم سنت در قالب هنر، امری ضروری و واجب تلقی می‌شود.

به‌شکلی خلاصه می‌توان گفت که سنت‌گرایان در بررسی هر اثر هنری، آن را بر اساس شاخصه‌های سه دسته هنر قدسی، سنتی و دینی جای‌گذاری و ارزش‌گذاری نموده و جدا از حیطه تاریخی اثر، در قالبی فراتاریخی تحلیل می‌کنند. تحلیل سنت‌گرایان از هر نمود هنری، نگاهی تأویلی و نمادپردازانه است؛ نگاهی که در آن همیشه در پی کشف لایه‌های زیرین هنر، معارف و حقایقی بوده که در پشت ظاهر مواد اثر هنری پنهان هستند. نگاه آنها به مقوله هنر به‌طور خاص و جهان به‌طور عام، نگاهی عارفانه و تلقی خاص و پر از معانی رمزی است؛ معانی که ریشه در جهانی فراتر از جهان کوچک و محصور مادی دارند. دریچه اندیشه سنت‌گرایان نسبت به هنر اسلامی و به‌خصوص نقوش هندسی و تزئینی نیز چنین است؛ نگاهی مابعدالطبیعی که نقوش هندسی را دارای منشأیی فراتر از مرزوبوم انسانی قلمداد می‌کند.

آرای کریچلو در مورد نقوش هنر اسلامی

بعضی از سنت‌گرایان به‌صورت تخصصی، به یکی از شاخه‌های هنر اسلامی پرداخته؛ مثلاً مارتین لینگز، به تذهیب یا تیتوس بورکهارت، در حوزه معماری پژوهش‌های جدی انجام داده‌اند، اما در میان سنت‌گرایان، آنهایی که به نقوش هنر اسلامی به‌طور خاص پرداخته باشند انگشت‌شمار بوده؛ از جمله آنها کیت کریچلو[۱۴] و نادر اردلان و لاله بختیار[۱۵] هستند. کیت کریچلو به‌عنوان یکی از چهره‌های نسل سوم مکتب سنت‌گرایی، مؤلف، پژوهشگر و استاد افتخاری هنرهای سنتی در پرنس اسکول[۱۶] و استاد سابق هنرهای اسلامی در کالج سلطنتی هنر لندن است. او، یک هنرمند، مدرس، نویسنده، مؤلف، پژوهشگر و استاد معماری در انگلستان بوده و یکی از بنیان‌گذاران آکادمی تمنوس (مدرسه عالی تمنوس)[۱۷] است. وی به‌عنوان متخصص صاحب تجربه و خبره در معماری قدسی و هندسه مقدس، شهرت خود را مدیون تحلیل‌های ریاضی اشکال هندسی و تبدیل آنها به مضامین معماری است و بسیاری از کتاب‌هایی که او در حوزه تخصصی هندسه نوشته؛ از جمله کتاب معروف او به‌نام "نظم در فضا، نقوش و طرح‌های اسلامی به‌عنوان یک هنر کیهانی"، بر مبنای آن شکل گرفته است. در سال ۱۹۷۶ م. کتاب "تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی"، مهم‌ترین اثر خود در زمینه نقوش هنر اسلامی را نوشت که در این مقاله برای شناخت آرای او بر نقوش اسلامی، مبنا قرار گرفته است.

سعی کریچلو در پژوهش‌های او بر آن بوده تا نشان دهد که نقوش هندسی هنر اسلامی فی‌نفسه، از قوانین ذاتی جهان‌شناختی مؤثر در کل عالم خلقت پرده برمی‌دارند. نخستین وظیفه این نقوش آن است که ذهن بیننده را از ظواهر مادی این جهان به حقیقت روحانی زیربنایی آن؛ یعنی از صورت به معنا متوجه و رهنمون کنند. وجود طرح‌های بی‌شمار در هنر اسلامی که در پیوند با ریاضیات فیثاغورثی

شکل گرفته‌اند، مؤید این معنا بوده که اصول مندرج در این هنر در نهایت دقت و ظرافت، با هندسه و حکمت جاویدان[۱۸] عجین و ادغام شده‌اند. کریچلو کوشیده است تا مبانی حکمی، جهان‌شناختی و علمی هر آفرینش هنری را خواه یک کاشی، خواه یک فرش، دیوار و... به خواننده نشان دهد. وی تلاش کرده تا مُدَلَّل سازد که چگونه به‌کارگیری این خانه‌بندی‌های ریاضی، می‌تواند تأیید و تصدیقی بر وحدت درونی و ذاتی همه اشیا باشد. به‌نظر کریچلو «قرن‌ها است که غربیان، تلقی نادرست از ماهیت و معنای هنر اسلامی داشته و آن را صرفاً تزئین می‌شمرده‌اند، اما حقیقت آن است که هنر انتزاعی اسلامی از ظهور سنتی حکایت می‌کند که از طبیعت‌گرایی می‌پرهیزد، اما انسجامی بی‌نظیر و درون‌مایه‌ای شگرف دارد و بهترین مظهر توحید است» (کریچلو، ۱۳۸۴: ۳۷۰). کتاب تحلیل مضامین جهان‌شناختی کریچلو، مبتنی بر این اندیشه است که «هنر اسلامی، بر هندسه‌ای سخت استوار اتکا دارد، هنرمند مسلمان برای درانداختن نقوش هندسی بر ریاضیات، خصوصاً هندسه، مسلط بوده، اما از آن مهم‌تر این‌که هندسه او مبنایی جهان‌شناسانه داشته است. به‌عبارت‌دیگر، هندسه‌ای که در هنر اسلامی نهفته، همان هندسه‌ای است که چشم تیزبین هنرمند حکیم در باطن جهان می‌یابد. بدین‌گونه، هنر اسلامی با حقیقت پیوند دارد» (همان).

کریچلو می‌کوشد این پیوندهای جهان‌شناختی را پی گیرد و با بررسی دقیق نقوش و معانی نهفته در آنها، پیوندها را به خواننده نشان دهد و می‌گوید: «در عالم شهادت (عالم خلق)، چیزهایی را در حال دگرگونی می‌بینیم، همه چیز عمری دارد و باز افول می‌کند، این قانون بنیادی همه پدیده‌ها را می‌توان به‌شیوه‌ای به بیان رمزی درآورد که مکان، در مقام اتساع، با انکشاف از طریق ابعاد پدید می‌آید و می‌توان طومار آن را از طریق فهم ماهیتش دوباره درپیچید. مثلاً نقطه‌ای اختیار می‌کنیم که به ظهور می‌رسد و پیش می‌رود تا به خطی بدل شود، سپس خط نیز، یا در یک جهت یا به‌صورت منحنی، حرکت می‌کند تا سطحی پدید آورد، سطح نیز می‌چرخد یا در جهتی دیگر حرکت می‌کند تا بُعدِ حجم -یعنی بُعدِ سوم- را پدید آورد؛ بُعدی که همه پدیده‌های عالم مادی (ناسوت/ ظهور جسمانی)، موضوع آن و منوط به آن هستند» (همان: ۳۷۱ و ۳۷۲). کریچلو، آغاز و ظهور شکل را از نقطه می‌داند که با حرکت و پیشروی نقطه، بُعدِ اول یعنی خط و با حرکت خط، بُعد دوم یعنی سطح و با حرکت سطح نیز بُعدِ سوم یعنی حجم پدید آمده و جهانی در صورت یک دایره شکل می‌گیرد. دایره به‌مثابه بنیان مثالی حاکم بر همه شکل‌های هندسی درمی‌آید که از درون آن سر برآورده و این جهان دو بعدی نسبت به جهان سه بعدیِ ما، یک بُعد به مبدأ نزدیک‌تر می‌شود. بدین ترتیب او، به نقطه، خط، سطح و حجم و شکل‌های مربع و مثلث و دایره، طرز پیدایی و معانی جهان‌شناختی آنها پرداخته است و هر یک از شکل‌های سه‌گانه؛ یعنی مربع و مثلث و دایره، کیفیات و توابع خاص آنها را بیان کرده و متذکر می‌شود که همه آنها در شکل منظم خود که مورد نظر ما است، تابع و فرع دایره محیطی خود هستند.

آن‌چه کریچلو در تحقیقات خود می‌خواهد به‌یاد آورد، نسبت استعمال اعداد برای بیان صور مثالی و مشاهده ماهیت منسجم رمزهای به‌هم پیوسته نهفته در این نمودار است.

کریچلو سؤال؛ جهان‌شناسی چیست؟ جهان چیست؟ را نیز از همین منظر پاسخ می‌دهد: «اعتقاد به وجود "جهان" بنا بر تعریف، مستلزم قبول عالمی منظم است. جهان‌شناسی عبارت است از منطق یا مطالعه قوانین و شعور مضمر در این عالم منظم. قاعده مسلط در اسلام، وحدت وجود و بنابراین، وحدت عالم است؛ این وحدت همواره وجهی درونی و وجهی بیرونی- وجهی باطنی و وجهی ظاهری دارد. جهان‌شناسی ظاهری، شامل مشاهده حس است، جهان‌شناسی باطنی، به بیان قوانین جهان بر مبنای ساختار خاصی معطوف بوده که شخص برای باطن جهان قائل است. هدف از علوم معنوی، وحدت بخشیدن و یگانه ساختن درون و بیرون، عالم کبیر و عالم صغیر است» (همان: ۳۷۴). زبانِ قوانینِ مثالی که جهان‌های درون و بیرون را یگانگی می‌بخشد، همان زبان نقش است؛ خصوصاً نقش عددی. می‌بینیم که در عالم تجلی (جهان آفرینش)، اشیا به منصه ظهور می‌آیند، چند گاهی می‌پایند و سپس دوباره جذب مبدأ می‌شوند. این قانونِ پایه‌ایِ همه پدیده‌ها را، در قالب رمزی هندسی، این‌گونه می‌توان بازگفت: فضا، از حیث امتداد، از راه گسترانیدن ابعاد ظهور یافته است و از طریق درک ماهیت آن، دوباره می‌تواند برچیده شود (همان، ۱۳۸۹: ۱۵). چنان‌چه ما این حرکاتِ در جهت رسیدن به سه بُعد را به‌عنوان رمزی از آفرینش فضای جهان خودمان تلقی کنیم، در نتیجه خواهیم توانست این حرکات را در جهت برچیدن این ابعاد معکوس سازیم و نهایتاً به آن نقطه واحد یا تقسیم‌ناپذیر بازگردیم. این موضوع را بر حسب آگاهی و شعور می‌توان هم‌چون جذب دوباره‌ای دانست که در آن، امکان اتحاد عالم و علم و معلوم فراهم می‌شود؛ یعنی همان هم‌گرایی که در آن، مُدرِک و مُدرَک به وحدت می‌رسد.

نظر کریچلو بر این است که «این نقوش ریاضی مسلّم به‌همراه ارزش فلسفی- عرفانی آنها، بنیان ناپیدایی را می‌سازند که بر مبنای آن، "هنر" بنیاد نهاده شده؛ این بدان معنا است

که هنرمند مسلمان نه‌تنها در ریاضیات به‌معنی هندسی آن چیره‌دست بوده، بلکه ریاضیات به‌مثابه ساختاری کلی که پشتیبان بینش‌های شهودی است که مشخصه هر هنر واقعی بوده، مکمل هنر او به‌شمار می‌رفته است. انگیزش استادان بزرگِ این هنر، یقیناً توسط طریقت‌های معنوی بوده که خود نیز در زمره اساتید آن بوده‌اند و این موضوع به کار آنها هم محتوا و هم معنا می‌بخشیده و آن را در سنتی قرار می‌داده است که به بیننده در جهت ارتقای درک معنوی او یاری می‌رساند» (۱۳۸۹: ۱۶). آن‌چه از دیدگاه اسلامی حائز اهمیت و اعتبار است، این است که بدانیم در تلاش برای یافتن مبادی آفرینش، جهت حرکت رو به پشت نیست، بلکه رو به درون است. در حالی که جهان مورد تجربه یا عالم ظهور بالضروره در فضایی سه بعدی واقع شده است، عالم بهشتی یا عالم عقول عِلّی[۱۹]، تنها به‌صورت دو بعدی وجود دارد؛ بنا بر همان اصل، هم‌چنان که صورت‌های مثالی "آزاد و رها" از محدودیت‌های وجود هستند، تحدید آنها در عالم ابعاد نیز چنین باید باشد. به‌دیگرسخن، هنگامی که نفس شهودگر یا جان یک فرد در طلب مصادر و دلایل وجودی خویش بوده، به‌سمت درون هدایت شده است و با دور شدن از عالم سه بعدی، به اصول و مفاهیم معدودتر و جامع‌تر رو می‌کند. کریچلو، این مسأله را با مینیاتور ایرانی چنین ارتباط می‌دهد: طبیعت دو بعدی عالم بهشتی که در مینیاتورهای ایرانی انعکاس یافته، بر صفحات تخت، نقاشی شده و فاقد پرسپکتیو یک عالم سه بعدی بوده؛ امری که هم‌چنین مبین تفاوت بنیادی هنر مسیحی قرون وسطی با هنر به‌اصطلاح رنسانس نیز است. هنر اسلامی، عمدتاً توازنی است بین صورت هندسی محض و آن‌چه می‌توان آن را صورت زیست‌ریختی بنیادی[۲۰] نامید. بنابراین، هنر اسلامی منبعث از صورت هندسی را می‌توان عرصه تبلوری دانست؛ هم برای آن آگاهیِ لاینفک از صورت متجلی و هم به‌عنوان لمحه‌ای از شور و نشاط تعلیق‌شده فیضانِ محتوا از طریق صورت (همان: ۱۹-۱۶).

کتاب کریچلو، اساساً به بحث درباره صورت‌های هندسی و ارتباط آنها با دایره می‌پردازد؛ چون که دایره هم برای صورت هندسی و هم برای صورت زیست‌ریختی، رمزی تمام‌عیار از "مبدأ" و "منتها" به‌شمار می‌رود. در عین حال، همه نظم‌های موجود جاری در مسیر که در زندگی روزمره به‌عنوان وقفه و درنگ بازمی‌شناسیم -تنفس، پلک زدن، ضربان قلب، گوارش و نظیر آن- منعکس‌کننده ارتباط عمیق ما با نظم‌های کیهانی روز، ماه و سال هستند و از این‌رو بوده که دایره، رمز جهان‌شناختی نخستین، رمز کلیّت و وحدت نیز است. کریچلو، تمام نقوش هندسی و صورت‌های هندسی هنر اسلامی را دارای معنا و مفهوم ازلی می‌داند. مبنا و ماهیت شکل‌گیری آنها را برگرفته از حقیقت اصلی دیده و این مسأله را، از اولین نقوش و در خط اولیه کوفی برای نگارش قرآن تا نقوش دوران متأخرتر بسط می‌دهد. وی، به دوران خاصی مانند نگارگری و عرفان و زمان و مکان خاصی قائل نیست و در کتاب خود اشاره به هیچ تاریخ یا دوره و برهه زمانی خاصی دیده نمی‌شود؛ بلکه تمام مطالب به‌صورت قوانین کلی نظام آفرینش از ازل تا ابد بیان شده که نقوش تزئینی در هنر اسلامی، به این شکل به ظهور رسیده و متجلی شده‌اند.

آرای تاریخی‌نگران درباره نقوش هنر اسلامی

در سال ۱۹۹۵، مرکز تاریخ هنر و مطالعات انسانی گتی[۲۱]، کتابی را تحت عنوان "هندسه و تزئین در معماری اسلامی"[۲۲] نوشته گل‌رو نجیب اوغلو[۲۳] منتشر ساخت. خانم نجیب اوغلو، اهل ترکیه و مقیم امریکا، استاد دانشگاه هنر و معماری اسلامی دانشگاه هاروارد و سردبیر سال‌نامه مقرنس است. به‌واسطه ارتباطی که با بایگانی کاخ توپقاپی استانبول دارد، به یک طومار معماریِ معماران ایران که به‌طریقی به خزانه این کاخ وارد شده، دست یافت. در این کتاب با محور قرار دادن این طومار که معروف به "طومار طوپقاپی"[۲۴] است، به بحث گسترده تاریخی و نظری درباره هندسه، نقوش و تزئین در معماری اسلامی و نیز مبانی نظری آنها پرداخت. این کتاب، دارای پنج بخش بوده و صرفاً محملی برای پرداختن به وجوهات جغرافیایی، تاریخی، ریاضیاتی، هندسی و زیبایی‌شناسی نقوش تزئینی در هنر اسلامی و نیز مجادله و مناقشه در آرای سنت‌گرایان در مورد بنیان‌های معناشناختی و عرفان هنر اسلامی است. با مطالعه بخش دوم کتاب، به دو نگرش و بحث جدی در مورد زیبایی‌شناسی اسلامی برخورد خواهیم کرد:

۱. بحث میان متفکران و متخصصان نظری این هنر در اسلامی یا غیراسلامی بودن آن.
۲. بحث میان معتقدان به اسلامی بودن این هنر؛ که بعضی، معانی نمادین معماری و هنر اسلامی را دارای هویتی صوفیانه و عرفانی می‌دانند و به‌همین دلیل، آن را لازمانی و لامکانی دانسته‌اند؛ در واقع، سنت‌گرایانی که برای هنر اسلامی هویتی عرفانی قائل بوده و هر نقش و طرحی را صوری تأویلی از یک معنای باطنی می‌دانند و برخی دیگر کلامی.

خانم نجیب اوغلو، پیرو نظر هیچ‌یک از آنها نیست؛ زیرا گر چه در کتاب خود، آرای سنت‌گرایان در مورد معانی نمادین نقوش اسلامی را رد کرده و بر آنها انتقادی نیز دارد؛ از جمله بر این باور است که محققان سنت‌گرای مسلمان با نسبت دادن معانی اعتقادی به نقوش، بدون ذکر شواهد تاریخی،

عملاً باعث ناشناخته ماندن تزئین اسلامی و سازوکار آن در معماری اسلامی شده‌اند، اما به‌رغم انتقاد جدی از برخورد اعتقادیِ غیرتاریخی با آثار هنری، خود به پیوند نقوش اسلامی با عقاید دینی و تمایلات فرهنگی و به حضور معانی نمادین دیگری در بطن نقوش اسلامی اذعان می‌کند؛ البته بیشتر صبغه کلامی دارد تا عرفانی، ولی به‌هر حال دینی است (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۷؛ بلخاری قهی، ۱۳۸۷: ۵-۲).

خانم اوغلو، آرای محققان اروپایی پیرامون منشأ نقوش اسلامی را با ذکر شاهد مثال‌های متعدد، چنین بیان می‌کند:

الف) برخی از این مؤلفان، منشأ نقوش انتزاعی هنر اسلامی را، قرآن و اسلام می‌دانستند (مانند پریس دوان[۲۵])

ب) برخی، منشأ نقوش اسلامی را نژاد عرب و جغرافیای شرقی می‌دانستند (مانند آلبرگایه[۲۶])

ج) برخی نیز برای آنها، منشأ کانی (ساختار درونی موجودات) قائل بودند (هم‌چون بورژوان[۲۷])

د) و برخی برای آنها، منشأ تاریخی قائل بوده و ریشه نقوش اسلامی را، در سبک کلاسیک یونانی- رومی جست‌وجو می‌کردند (مانند آلویس ریگل[۲۸]) (۱۳۷۹: ۱۲۵-۸۷).

اوغلو می‌گوید: مطالعاتی که در آنها بر بعد دینی، معنایی و جهان‌شناسی هنر اسلامی تکیه شده، گذشته از این‌که به چه نتیجه‌ای رسیده باشند، شاخصه مشترکی داشته که همانا، تصمیم‌های فاقد دقتی بوده که با شواهد عینی به اثبات نرسیده‌اند.

به‌هر حال در تبیین ماهیت نقوش اسلامی، این دو دیدگاه کلی وجود داشت که برخی، ماهیت آن را صرفاً تزئینی و برخی دیگر، کاملاً دینی و اسلامی می‌دانستند (بدین عبارت که این نقوش گر چه در ظاهر تزئینی بوده، اما در بطن خود دارای معانی و مفاهیم کاملاً اسلامی هستند). با توجه به مطالبی که خانم اوغلو بیان می‌کند، به‌نظر می‌رسد از میان دو گروه فوق‌الذکر، نظرات او به کسانی گرایش دارد که خود معتقد هستند نقوش اسلامی، هویتی دینی و نمادین داشته و صرفاً تزئینی برای پر کردن جای خالی نیستند؛ اما در این میان، با آرای کسانی که منشأ عربانه را سنت‌گرایی اصیل اهل تسنن می‌دانند، موافق و با آرای کسانی که منشأ آن را صوفیانه و عرفانی می‌دانند، مخالف است. به‌نظر می‌رسد، علت مخالفت و موافقت این است که اگر نقوش را بر اساس کلام اشاعره تحلیل کنیم، بنیان‌های علمی و تاریخی برای اثبات دریافت‌ها وجود دارند؛ اما اگر بنا بر آرای سنت‌گرایان پیش برویم، نمی‌توان آرای آنان را مستند و معتبر دانست. بر همین اساس، در فصل پنجم کتاب آرای محققان سنت‌گرا، بورکهارت، نصر، اردلان بختیار و کریچلو را در این خصوص نقل و نقد کرده و عیب نظریات ایشان را، در فراتاریخی شمردن هنر اسلامی می‌داند.

خلاصه ایرادات و انتقادات اوغلو به سنت‌گرایان

۱. تعبیر نقوش هندسی به صور ازلی و ابدی: سنت‌گرایان، نقوش هندسی را به صور مثالی ازلی و ابدی تعبیر کرده که می‌توانند با تأویل معنوی، ذهن ژرف‌اندیش را از ظاهر نقش به حقایق رازآلود عرفانی در بطن آن راهبر شده و آن را نمادی از بعد باطنی اسلام و مفهوم صوفیانه "کثرت در وحدت" می‌دانند. هر چند ممکن است این حکم در بعضی موارد صادق باشد، اما هیچ تلاشی نکردند که برای اثبات مدعیات خود قرینه و شاهدی آورده یا از منابع دست اول، مطلبی دال بر روش‌های اعمال هندسه در مجموعه‌های تاریخی استخراج کنند (همان: ۱۰۹-۱۰۷).

۲. تعمیم مطلق نقوش به مفاهیم برگرفته از متون صوفیه: تعمیم‌های مطلق ایشان، بر طبقه‌بندی‌های مفهومی مبتنی بوده که آزادانه از مجموعه وسیعی از متون صوفیه اخذ کرده‌اند؛ بی‌آن‌که به زمان و مکان یا به سازوکارهای فرهنگی که از ارتباط مفروض میان زیباشناسی بصری و تصوف حکایت کرده، توجهی داشته باشند (همان).

۳. نادیده گرفتن تأثیر تحولات ادوار مختلف اسلامی بر نقوش، با نسبت دادن مفاهیم عرفانی به آنها: طی تاریخ ایران، تحولات اساسی مذهبی رخ داده‌اند (که نمونه بارز آن، اوضاع جمع‌ناشدنی تسنن خشک سلجوقی و تشیع رسمی اثناعشری صفویان است). سنت‌گرایان با اختیار این نظر احساسی و شورانگیز که نقوش، متضمن معنای جاودانه وحدت بوده که از روحی باطنی برآمده و بوم و سنت بی‌همتای ایرانی بدان شکل داده، مشکل را حل کرده‌اند (همان: ۱۰۸ و ۱۰۹).

۴. سفارشِ حکومتی دانستن آثار تعدادی از سنت‌گرایان: اوغلو، آثار تعدادی از سنت‌گرایان را تألیفاتی متأثر از سفارش حکومت پهلوی دانسته و در کتاب خود چنین می‌نویسد: اردلان و بختیار در کتاب به‌ندرت به تاریخ خاصی اشاره کرده‌اند؛ زیرا در این صورت، ممکن بود تداوم ظاهری لاینقطع فرهنگ سنتی تغییرناپذیر ایران را که ریشه در تمدن باستانی دارد، مخدوش سازد (همان).

۵. اعتقاد به وحدت معنوی بی‌زمان سنت بصری اسلامی در همه دوره‌ها و مناطق: سنت‌گرایان، مدعی وحدت معنوی بی‌زمان سنت بصری اسلامی در همه دوره‌ها و مناطق بوده و بر ماهیت عرفانی، متفکرانه و غیرتاریخی آن تأکید می‌کنند؛ ماهیتی که می‌تواند از طریق اشکال انتزاعی مربوط به «آن عناصری که در همه زمان‌ها معتبر است»، بین گذشته و حال مسلمان پل بزند. آنها معتقد

هستند؛ «شیوه‌های تاریخیِ تحلیل که برای سنت‌های هنری مابعد رنسانس در غرب مطرح شده، برای فهم سنت بصری اسلامی نامناسب هستند. این سنت، محتوی پدیده غیرتاریخی است که تنها مؤمن واقعی می‌تواند به سر آن پی ببرد و معانی باطنی آن را دریابد ...؛ اما با بنا کردن سنتی بصری بر اساس حقایق معنوی بی‌زمان، چنین دقت روش‌شناسی بی‌اعتبار می‌شود» (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۱۰).

۶. نسبت دادن معنایی عام به تصوف: سنت‌گرایان مانند کریچلو، بورکهارت و نادر اردلان و لاله بختیار، با نادیده گرفتن خصوصیات مظاهر تاریخی و منطقه‌ای الهیات و عرفان اسلامی، معنایی عام به تصوف نسبت دادند که در همه مناطق و دوره‌ها به یک اندازه صادق نیست. نه عقیده توحید و نه ناپایداری عالم ماده، هیچ‌کدام مفاهیمی محدود به حلقه‌های صوفیه نبوده؛ لذا غیرمنتظره نیست که بدانیم نویسندگانی نظیر ادوارد اچ-مَدِن[۲۹]، نقوش انتزاعی اسلامی را، به‌جای باطن‌گرایی صوفیه، به اصالت‌گری اهل سنت نسبت داده‌اند (همان).

۷. تعمیم‌های فاقد دقت که با شواهد عینی به اثبات نرسیده: ادعای سنت‌گرایان؛ خاصه نصر که «لازمه درک کامل معنای هنر اسلامی، وقوف بر این است که این هنر، جلوه‌ای از وحی اسلامی و تجلی حقایق الهی در مرتبه تجسم مادی است» (همان: ۱۱۰ و ۱۱۱) حتی ممکن است از نظر مسلمان سنی، کفر تلقی شود. مسلمان سنی، خالق را کاملاً منزه و متعالی می‌داند و لذا از نظر وی، تلاش برای تجسم خداوند و یا وحی خداوند در هر شکلی، هر قدر هم تجرید شده باشد، محال است. از همین رو است که الفاروقی، از نقوش انتزاعی، به بیان تجسم‌ناپذیری خداوند تعبیر می‌کرد نه تجسم مادی حقایق معنوی قابل‌وصول با تأملات عرفانی. مطالعاتی که در آنها بر بعد دینی، معنایی و جهان‌شناسی هنر اسلامی تکیه شده، گذشته از این‌که به چه نتیجه‌ای رسیده باشند، شاخصه مشترکی داشته که همانا، تعمیم‌های فاقد دقتی بوده که با شواهد عینی به اثبات نرسیده‌اند (همان).

نجیب اوغلو مدعی است که نشانه‌ها و نمادهایی که نقوش در پی بیان آنها هستند، غالباً نقشی از دوره سیاسی حاکم یا جو اجتماعی بوده که بر عصر شکل‌گیری اثر تسلط داشته است. نجیب اوغلو به‌صورت کاملاً واضحی مدعی است که نقوش تزئینی، نه بیانگر معنایی روحانی، بلکه صرفاً به‌عنوان برند یک دوره سیاسی حاکم بوده؛ چرا که بر اساس سلیقه‌ها و خواست‌های حاکمان همان دوره شکل گرفته‌اند.

نقد و نظر اوغلو در مورد کتاب کِریچلو

خانم اوغلو علاوه بر نقدهای کلی که در کتاب خود بر تمام آثار سنت‌گرایان دارد، خاصه آرای کریچلو را چنین نقد می‌کند:

۱. کتاب کریچلو، فقط به بررسی و بیان معانی دینی و عرفانی و جهان‌شناختی طرح‌های هندسی دو بعدی پرداخته است و نقوش سه بعدی را وا نهاده و از این لحاظ، کتاب او را یادآور کتاب‌های اروپایی قرن ۱۳ ه./ ۱۹ م. و اوایل قرن ۱۴ ه./ ۲۰ م. می‌داند که درباره تزئین است و رهنمودهایی در اختیار معمارانی قرار می‌داد که در آن زمان در خاورمیانه مشغول کار بودند. تفاوت اصلی آنها را با این کتاب، در اصرار بر نمادگرایی اسلامی نقوش انتزاعی می‌داند که دیگر نگاره‌ها را صرفاً تزئینی تلقی نمی‌کند (همان: ۱۱۳ و ۱۱۴).

۲. کریچلو و نوشته‌های او، متضمن تأثیرات آشکاری از آثار بورکهارت و نصر درباره عرفان و جهان‌شناسی اسلامی هستند (همان: ۱۱۴).

۳. کریچلو، به نقوش هندسی اسلامی، آزادانه معانی جهان‌شناختی نسبت داده است؛ مثلاً گفته «شش ضلعی، مثالی است از شش روز خلقت» و دوازده، تعداد ساعات در یک دوره کامل روزانه بوده که «نیمه‌ای از آن در قلمرو خورشید و نیمه دیگر آن در قلمرو ماه است» (همان: ۱۲۴).

۴. کریچلو، معماری را که هنرهای تزئینی تابع آن بوده است، عالم‌گرایی شورانگیز صوفیانه با توجه خاص به عرفان مغربی و ایرانی (که متضمن جهانی بودن هنر اسلامی و فرعی بودن تفاوت‌های منطقه‌ای است) و فرض بُعدی باطنی برای صورت‌های هنری، تأکید بر عقیده توحید با نتیجه جهان‌شناختی آن؛ یعنی "وحدت در کثرت" و رد کلی دخالت زمینه‌های تاریخی می‌داند. وی، معانی نمادین کلی به نقوش اسلامی نسبت داده و هیچ‌گاه در پی ارائه شواهدی برای ارتباط مفروض این نقوش با عقاید عرفانی و دینی در زمینه‌های مشخص تاریخی برنیامده است (همان: ۱۱۴). در واقع، بیان می‌کند که کریچلو در خصوص نقوش هندسی اسلامی، به‌گونه‌ای سخن گفته که این هنر را در هاله‌ای قدسی قرار می‌دهد؛ گویا هیچ عامل خارجی، توان اعمال فشار یا تغییری بر آن را ندارد. این در حالی است که عوامل متعدد و گاه ساده‌ای مانند کار ماده، مواد و ابزارهای اجرایی، سلیقه حامیان و سفارش‌دهندگان و غیره، بر نقوش مؤثر بوده‌اند.

در جمع‌بندی می‌توان گفت، خانم اوغلو دو ایراد اصلی بر آرای سنت‌گرایان وارد می‌کند:

اول: ایراد به اعتقاد سنت‌گرایان به وحدت اصولی هنر اسلامی در همه زمان‌ها و مکان‌ها.

دوم: آرای غیرمستند سنت‌گرایان که مبتنی بر وقایع و جزئیات تاریخی نیستند.

در بین این دو مورد، به‌نظر می‌رسد مهم‌ترین اختلاف میان نجیب اوغلو و سنت‌گرایان در ماهیت نقوش هنر اسلامی، همین اعتقاد به وحدت مفهومی این آثار در تمامی جهان اسلام و فارغ‌بالی این آثار از بررسی تاریخی و تاریخی‌نگری است. اوغلو بیان می‌دارد: از دیدگاه سنت‌گرایان، ماهیت نقوش و فرم در هنر اسلامی را باید در آموزه‌های قرآنی، روایی و بالأخص عرفانی جست‌وجو نمود... در حالی که قلمرو عرفان به‌دلیل ماهیت شهودی، قلمروی متمایز از سایر ساحت‌های شناختی است و به‌همین دلیل، در شرح و تفسیر، ابزار دیگری می‌طلبد؛ اما باید تاریخی در تحلیل آرای سنت‌گرایان که برای هنر اسلامی، ماهیت عرفانی قائل هستند ذکر کرد و آرای آنها را از این منظر نیز به تأمل نشست؛ ضمن آن‌که می‌پذیریم حلقه‌های مفقوده زیادی در تاریخ علم، حکمت و هنر اسلامی وجود دارند (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۵۹). خانم اوغلو در بخش سوم کتاب خویش تحت عنوان "وجوه جغرافیایی و تاریخی و معنایی نقش هندسی"، از کلام و فلسفه دوران عباسی و حضور تأثیرگذار بینش‌های کلامی آن روزگار بر ماهیت نقوش اسلامی سخن گفته و در پایان کتاب، شاهد مثال‌های گسترده‌ای می‌آورد که اعتقاداتی چون عالم مخلوق متجزی اشاعره و احیاگری متعصبانه تسنن با حضور کسانی چون امام محمد غزالی، فضایی به‌وجود آورده بود که «لابد خلوص اشکال و قطعیت برهان‌های هندسی موجب شده بود که انتزاع هندسی به شیوه بسیار مطلوبی تبدیل شود» (همان: ۱۴۵). نتیجه‌گیری او پس از تأکید بر احیاگری اهل سنت و نقش آن در نقوش اسلامی جالب است؛ «بنابراین انتزاع هندسی را هم خلوص‌گرایی سنت‌گرایان تقویت می‌کرد و هم باطن‌گرایی صوفیان که تحت تأثیر اندیشه‌های نوافلاطونی بودند. شکل‌های هندسی متناسب و موزون که می‌توانند ذهن بی‌بدیل را بپالایند و مدرکه انسان را از خطا مصون دارند، چنان‌که در فصل گذشته دیدیم، این قدرت بی‌بدیل را هم داشته که با کیفیت واسطگی خود، واسطه میان دو عالم محسوس و معقول واقع شوند؛ اگر چه اشکال، عقلاً تجریدشده هندسه را محدود به عالم مادی عوارض دانسته، آنها را قادر به برانگیختن روح برای تعمق در مراتب عالی‌تر ادراک تلقی می‌کردند؛ این کیفیت عقلانی در محیطی که تسنن با عناصری از عرفان درآمیخته بود، لابد جذابیت خاصی داشته است» (همان). چنان‌که می‌بینیم، اوغلو نیز به حضور اندیشه‌های صوفیان اشاره دارد؛ اما انتقادات او بر آرای سنت‌گرایان، هم‌چنان پابرجا هستند.

نتیجه‌گیری

بر اساس مطالعات به‌عمل آمده می‌توان گفت، در پاسخ به سؤال اصلی مقاله؛ سنت‌گرایان به‌جای پیوند پیدایش نقوش هنر اسلامی با رویدادهای تاریخی، به مؤلفه‌های فکری و نگرش‌های اعتقادی که موجب تحقق یافتن هنر اسلامی شده، توجه می‌کنند. از این‌رو، این پرسش را پیش رو قرار می‌دهند که در آموزه‌های اسلامی، چه مؤلفه‌ها و عناصری وجود داشته که گونه خاصی از نقوش هنری را برمی‌تابند؟ و ریشه هنر ادیان را در نگرش‌های اعتقادی می‌جویند؛ اما در شیوه تاریخی‌نگری، به امری فراتر از اقلیم، محیط و شرایط زمانی و مکانی به‌عنوان عوامل شکل‌دهنده هنر توجه نمی‌شود و همه عوامل، به مؤلفه‌های تاریخی و محیطی یا به‌تعبیر هگل، جبر و حتمیت تاریخی[۳۰] تقلیل می‌یابند.

در مطالعه تطبیقی میان آرای کریچلو و اوغلو، با توجه به اعتقاد اوغلو مبنی بر حضور اندیشه‌های صوفیان در هنر و نقوش اسلامی، می‌توان گفت عمده اختلاف ایشان به روش برمی‌گردد. سنت‌گرایان (هم‌چون کریچلو)، مستنداتی تاریخی برای تبیین آرای خود نمی‌آوردند؛ اما اوغلو سعی می‌کند با در نظر گرفتن تحولات تاریخی، کلامی و فلسفی، آرای خود را مدلل سازد؛ بنابراین استناد به ادله تاریخی و خودداری از تعمیم‌های کلی در مورد ماهیت نقوش اسلامی، بزرگ‌ترین انتقاد تحلیلگران و مفسرانی است که بر اساس متد کاملاً علمی می‌خواهند به سؤالات مطرح در قاموس هنر اسلامی پاسخ گویند و خانم اوغلو، سنت‌گرایان را متهم به تفسیر اقوالی غیرتاریخی در شرح مبادی نظری نقوش هندسی اسلامی می‌کند. با توجه به رد آرای سنت‌گرایان در کتاب خانم اوغلو و در عین حال، اذعان به حضور معانی نمادین دیگری در بطن نقوش اسلامی، به‌نظر می‌رسد که عقاید ایشان بیشتر

صبغه کلامی دارند تا عرفانی، ولی به‌هر حال دینی هستند. در واقع، خانم اوغلو جزء معدود تاریخی‌نگرانی است که بر تأثیر مؤلفه‌های اعتقادی بر هنر اسلامی اذعان دارد. این دیدگاه می‌تواند به این دلیل باشد که خانم اوغلو، مسلمان رشدیافته یک کشور اسلامی (ترکیه) و بومی قلمرو خویش است؛ به‌همین دلیل، محققی نیست که از جغرافیایی دیگر و هویتی بیگانه، به بررسی مبانی پر رمز و راز تمدنی دیگر بپردازد. این نکته در کنار کمبود منابع مرجعی که توسط خود مسلمانان در خصوص هنر و تمدن اسلامی نوشته شده باشد، لزوم انجام پژوهش‌های بنیادی و بومی در این عرصه توسط هنرپژوهان مسلمان را نمایان می‌سازد.

پی‌نوشت

1. Attitude
2. Methodology
3. Historicism
4. Johann Gottfried Von Herder
5. Hegel هگل، از روح زمان سخن گفت و معتقد بود هر اندیشه‌ای هر چقدر هم عمیق و ژرف باشد، نمی‌تواند از چارچوب و دیوارهای عصر و زمان تحقق خود فراتر رود.
6. Godar
7. Garbar
8. Terry Alen
9. Richard Ettinghausen
10. Traditionalism
11. جهت شناخت بیشتر دیدگاه سنت‌گرایان در نقد تجددگرایی (ر.ک. الدمدو، ۱۳۹۵: ۳۲۵-۲۶۹)
12. Perennial Philosophy
13. Tradition
14. Keith Critchlow
15. Nader Ardalan & Laleh Bakhtiar نویسندگان کتاب «حس وحدت» (یا معنای وحدت)
16. Ptinces school of traditional Arts
17. The Temenos Academy
18. Sophia Perennis
19. World of motivating intelligences
20. Biomorphic form
21. (Getty) The Getty center for the History of art and Humanities studies
22. The Topkapi scroll-Geometry and ornament in Islamic Architecture
23. Gulru Necipoglu
24. The Topkapi Scroll (طوماری است بسیار ارزشمند و حاوی نقوش هندسی برای دیوارها و طاق‌ها در معماری اسلامی)
25. Emile prisse d, Avennes از نویسندگان کتاب "طرح‌ها و نقوش بناهای عربی مصر و شام و آسیای صغیر"
26. Albert Gayet مؤلف کتاب "هنر عرب"
27. Jules Bourgoin نویسنده دو کتاب "هنر عرب‌ها" و "عناصر هنر عربی: ویژگی در هم بافتگی"
28. Alois Riegl نویسنده کتاب "کیفیت سبک"
29. Edward H.Maddan
30. Historical Determinism

منابع و مآخذ

- آلن، تری (۱۳۸۵). تصویر بهشت در هنر اسلامی (نقدی بر رویکرد غیرتاریخی به هنر اسلامی). ترجمه امینه انجم شعاع، **گلستان هنر**، (۴)، ۶۶-۵۱.

- اتینگهاوزن، ریچارد (۱۳۹۰). **هنر در جهان اسلام**. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، چاپ اول، تهران: بصیرت.
- اُلدمدو، کنت (۱۳۹۵). **سنت‌گرایی: دین در پرتو فلسفه جاویدان**. ترجمه رضا کورنگ بهشتی، چاپ سوم، تهران: حکمت.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۷). نقدی بر آرای سنت‌گرایان پیرامون هنر اسلامی. **پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر**، (۹)، ۱۳۲-۱۱۵.
- بلوم، جاناتان و دیگران (۱۳۸۸). **تجلی معنا در هنر اسلامی**. ترجمه اکرم قیطاسی، چاپ اول، تهران: سوره مهر.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶). ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی. **مبانی هنر معنوی** (مجموعه مقالات). ترجمه دکتر سید حسین نصر، زیر نظر علی تاجدینی. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر. ۷۹-۶۳.
- _____ (۱۳۸۴). معانی رمز آینه. **جام نو و می کهن**. ترجمه احمدرضا قائم‌مقامی. گردآوری مصطفی دهقان. تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی. ۲۹۰-۲۸۱.
- تاجدینی، علی (۱۳۷۶). **مبانی هنر معنوی** (مجموعه مقالات ۱). چاپ دوم، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر.
- شووان، فریدهوف (۱۳۷۶). اصول و معیارهای هنر جهانی. **مبانی هنر معنوی** (مجموعه مقالات). ترجمه دکتر سید حسین نصر، زیر نظر علی تاجدینی. تهران: دفتر مطالعات دینی هنر. ۱۲۹-۸۹.
- شووان، فریتیوف (۱۳۸۳). زیبایی‌شناسی و رمزپردازی در هنر و طبیعت. **هنر و معنویت**. ترجمه انشالله رحمتی. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن». ۱۰۳-۶۷.
- کریچلو، کیت (۱۳۸۴). نقش و جهان‌شناسی. **جام نو و می کهن**. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی. به‌کوشش مصطفی دهقان. تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی. ۴۰۱-۳۶۹.
- _____ (۱۳۸۹). **تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی**. ترجمه سید حسن آذرکار، چاپ اول، تهران: حکمت.
- گرابار، الگ (۱۳۸۸). **هنر و فرهنگ در جهان اسلام**. ترجمه اکرم قیطاسی، چاپ اول، تهران: سوره مهر.
- موسوی گیلانی، سیدرضی (۱۳۹۰). **درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی**. چاپ اول، قم: دانشگاه ادیان و مدرسه اسلامی هنر.
- نجیب اوغلو، گل‌رو (۱۳۷۹). **هندسه و تزئین در معماری اسلامی، طومار توپقاپی**. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، چاپ اول، تهران: روزنه.
- نصر، سید حسین (۱۳۷۵). **هنر و معنویت اسلامی**. ترجمه رحیم قاسمیان، چاپ اول، تهران: دفتر مطالعاتی دینی.
- _____ (۱۳۸۳). **اسلام و تنگناهای انسان متجدد**. ترجمه انشاءالله رحمتی، چاپ اول، تهران: دفتر نشر سهروردی.
- هاورز، آرنولد (۱۳۸۲). **فلسفه تاریخ هنر**. ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ دوم، تهران: نگاه.

- Schuon, F. (1963). **Understanding Islam.** Foreword by Annemarie Schimmel.United States: world Wisdom.

Received: 2019/01/02
Accepted: 2019/07/29

A Comparative Study on Islamic Art Patterns In the View of Perennial Philosophy and Historians and Based on the Views of Keith Critchlow and Gulru Necipoglu

Samareh Kazemi* **Seyyed Razi Moosavi****

Abstract

Ornaments are one of the primary characteristics of Islamic art. Therefore, it's imperative to explore the influential elements of the development of the ornament patterns. In order to have a fair judgment and a clearer picture of the issue, we need to have a proper methodology in studying Islamic art. Scholars have applied various methods and approaches that led to various results and consequently caused disagreement and conflicts among them. Perennial philosophy and historian are the two known approaches for studying Islamic art. The historians aim is studying Islamic art within its chronological scheme and analyzing the artworks in limited historical documents in the light of the Hegelian philosophy of history. Perennial Philosophy, on the other hand, believes the eternal truth of religions and seeks to investigate the origin of Islamic art within a religious tradition beyond chronological and historical borders. In fact, these two approaches highlight different aspects of the nature of Islamic art. However, dealing with these approaches sometimes result in different findings and a lot of conflicts among researchers. So, exploring various methods of studying Islamic art is a matter of importance. Thus, the present inquiry aims to answer what are the factors and features of shaping Islamic patterns based on Perennial Philosophy and historians? And in what ways are they different? Applying a descriptive-analytic study, we aim to provide a more complete understanding of Islamic patterns as well as different approaches for studying them. Also, this paper attempts to articulate how these approaches studied art. To address the issue, we selected two books of leading researchers of the field Keith Critchlow, a follower of traditional values and Perennial philosophy, and Gulru Necipoglu, a historian of Islamic art, then their ideas were explained and compared.

Keywords: Islamic art patterns, Perennial philosophy, Historians, Keith Critchlow, Gulru Necipoglu

* Instructor of Art Department, Dr. Shariati College, Technical and Vocational University (TVU), Tehran, Iran.
** Associate Professor, Philosophy of Art Department, University of Religions and Denominations, (URD), om, Iran.