نشریهٔ علمی باغ نظر، ۲۲(۱۴۸)، ۲۹-۳۶ / مهر ۱۴۰۴
DOI: 10.22034/bagh.2025.515786.5791

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز با عنوان:
Analysis and Critique of Unity in Divinity in the Traditionalist Attitude to Islamic Art
در همین شمارهٔ مجله به‌چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

بررسی و نقد دیدگاه وحدت در کثرت در نگرش سنت‌گرایان به هنر اسلامی

حسین قنبری احمدآباد*

گروه موسیقی، دانشکدگان هنرهای‌زیبا، دانشگاه تهران، ایران

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۸ تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۷/۰۱

چکیده

بیان مسئله: جریان سنت‌گرایی در نقد مدرنتیه دست به تفسیرهایی در زمینهٔ هنرهای پیش از رنسانس و هنرهای شرقی می‌زند. سنت‌گرایان در هر کدام از تمدن‌ها، آثار هنری را با توجه به پیش‌فرض‌ها و مفاهیم آن تمدن تفسیر می‌کنند و آثار هنر اسلامی را نیز دارای یک ویژگی مشترک و تجلی‌گاه وحدت در کثرت و کثرت در وحدت می‌دانند.

هدف پژوهش: این پژوهش درگام نخست نشان می‌دهد که تجلی مفهوم وحدت در کثرت در هنر اسلامی از منظر سنت‌گرایان چگونه است و در گام بعد بیان می‌کند تفسیر آثار با توجه به مفهوم وحدت در کثرت چه پیامدهایی را خواهد داشت.

روش پژوهش: روش پژوهش کنونی توصیفی‌تحلیلی بوده و به استناد نوشته‌های سنت‌گرایان، در عناصری همچون اسلیمی، گنبد، آینه‌کاری و هندسه‌سازی برمبنای اعداد، مفهوم وحدت در کثرت را تفسیر می‌کند. این نوشته در گام بعد چهار پیش‌فرض اساسی سنت‌گرایان در باب هنر اسلامی استخراج کرده و پیامدهای آن بررسی و نقد می‌شود.

نتیجه‌گیری: تجلی دیدگاه وحدت در کثرت در هنر اسلامی مستلزم چهار پیش‌فرض است که عبارتند از الف) ارتباط ذاتی بین عرفان اسلامی و هنر اسلامی ب) آشنایی هنرمندان و مخاطبان با مفاهیم عرفانی ج) فراتاریخی بودن مفاهیم د) پذیرش اصالت نیت مؤلف. هر چهار پیش‌فرض قابل نقد هستند و شواهد تاریخی برای آنها وجود ندارد. از جمله اینکه مفهوم وحدت درکثرت در قرون نهم به بعد به صورت رسمی در محافل مطرح می‌شود، پس دستکم در آثار پیش از این دوره نمود آگاهانه این مفهوم از جانب هنرمندان و مخاطبان چندان قابل اتکا نیست. مگر اینکه وحدت در کثرت را فرا تاریخی بدانیم. مدعای فراتاریخی بودن تناقضی را پیش خواهد کشید، چرا که در صورت فراتاریخی بودن یک مفهوم، تجلی آن از انحصار هنر اسلامی خارج می‌شود. در واقع، این مفهوم در هر فرهنگ و دوره‌ای نمود می‌یابد. درواقع ویژگی بنیادین و حس وحدت در هنر اسلامی تعارض شناختی به بار می‌آورد و عامل جدایی هنر اسلامی از هنر غیرأسلامی را از بین می‌برد.

واژگان کلیدی: *سنت‌گرایان، وحدت در کثرت، هنر اسلامی.*

مقدمه

جریان سنت‌گرایی با چهره‌هایی همچون آناندا کومارأسوامی، فرینتهوف شووآن، تیتوس بورکهارت، سید حسین نصر، مارتین لینگز با مدرنتیه سر سازش ندارند و در زمینهٔ متافیزیک، معرفت‌شناسی و حتی تولید آثار هنری دوران پس از رنسانس را نقد می‌کند. سنت‌گرایان در تشریح آثار هنری عمدتاً توجهی ارزش‌گذارانه و مثبت به پیش از رنسانس و تمدن‌های شرقی دارند و تجلی تفکر پیشامدرن را در آثار هنری جستجو می‌کنند و در تلاش‌اند آثار هنری هر تمدنی را با مفاهیم رایج در آن تمدن توجیه و تفسیرکنند. برای نمونه، عدم وجود پرسپکتیو (در معنای رایج کنونی) را در هنر قرون وسطی

نویسندهٔ مسئول: ۰۹۳۷۶۱۵۵۴۲۱، ghanbari.hosein90@ut.ac.ir

یا نگارگری ایرانی برای دوری هنرمند از توهم خالق بودن می‌دانند.

در مورد هنر اسلامی نیز مدعیاتی درخور بررسی دارند. سنت‌گرایان وجود عنصر ذاتی مشترک بین تمام آثار هنری در تمدن اسلامی را مسلم و آثار هنری را تجلی مفهوم وحدت در کثرت می‌دانند. این مدعا شاید پر تکرارترین مدعای سنت‌گرایان در باب هنر اسلامی باشد و نمادپردازی و اشکال هندسی را در هنر اسلامی توضیح می‌دهد (Burckhardt, 1986, 2011; Schuon, 2011). برای نمونه سنت‌گرایان و پیروانشان در نقوشی همچون اسلیمی، شمسه، آینه‌کاری و سمبولیسم عددی به مفهوم وحدت در کثرت اشاره می‌کنند و ویژگی‌های بنیادین مفهوم وحدت در کثرت و کثرت را مهم‌ترین نمود تفکر اسلام در چینین آثاری می‌دانند. به هر حال به‌طور شفاف به ارتباط صوری آثار و تجلی مفهوم نمی‌پردازند. لازم به ذکر است تجلی مفهوم وحدت در کثرت از منظر سنت‌گرایان صرفاً ناظر به موضوع نیست و موضوع دینی به خودی خود به معنای تجلی مفهوم نیست و مفهوم شکل اثر هنری یا صورت آن را هم تغییر می‌دهد.

سؤال و فرضیهٔ پژوهش

سؤال اصلی پژوهش بدین شرح است که تجلی مفهوم وحدت در کثرت در آثار هنری چگونه است؟ و پیامدهای باور به مفهوم وحدت در کثرت در توصیف آثار هنری در جهان اسلام چه خواهد بود؟

پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ نقد دیدگاه سنت‌گرایان می‌توان به مقالاتی همچون «نسبت هنر اسلامی و اندیشهٔ اسلامی از منظر سنت‌گرایان» اشاره کرد که برخی تعارضات مبادی متافیزیکی سنت‌گرایی اشاره می‌کند (Maziar, 2012). جوادی نیز در مقاله‌ای با عنوان «آشنایی با آرای سنت‌گرایان در باب هنر و معماری اسلامی با نقد نظرات تیتوس بورکهارت» به تعارضات تاریخی و برداشت‌های تاریخی سنت‌گرایان در باب معماری اسلامی و اسلیمی می‌پردازد (Javadi, 2024). رشیدی نیز نگاه سنت‌گرایان را تداوم سنت شرق‌شناسی می‌داند و نقدهای جدی را بر آن وارد می‌کند (رشیدی، ۱۳۹۶). نوشته‌های دیگری نیز در زمینهٔ نقد دیدگاه سنت‌گرایان وجود دارند اما به‌طور مستقیم به نقد تجلی وحدت در کثرت در هنر اسلامی و تعارضات آن نمی‌پردازند.

روش پژوهش

این نوشته در ابتدا به روش توصیفی‌تحلیلی به استناد منابع کتابخانه‌ای و نوشته‌های سنت‌گرایان جنبه‌های اصلی تجلی وحدت در کثرت را در عناصر هنری تفسیر می‌کند. از منظر سنت‌گرایان ویژگی اصلی آثار هنری در جهان اسلام مفهوم وحدت است که عنصری مشترک در تمام آثار هنری است و با نمادپردازی عددی و نیز در شکل آثاری همچون اسلیمی، گنبد و سایر عناصر معماری نمود می‌یابد. در مرحلهٔ بعد، این نوشته چهار پیش‌فرض پنهان را در نوشتار سنت‌گرایان را مشخص می‌کند و آنها را نقد و بررسی می‌کند.

مبانی‌نظری

• تجلی وحدت در کثرت در آثار هنر اسلامی

تجلی مفهوم وحدت در کثرت را در جنبه‌های مختلف می‌توان یافت که عبارتند از: اسلیمی، آینه‌کاری در مساجد، گنبد و تناسبات عددی.

- اسلیمی

سنت‌گرایان، نقوش هنر اسلامی همچون اسلیمی یا طرح‌های هندسی را تجلی امرقدسی در چارچوب وحدت در کثرت می‌دانند. تیتوس بورکهارت درکتاب هنر مقدس در مورد اسلیمی چنین می‌نویسد:

«حرکت حلزونی یا اسلیمی صرفاً برای تزیین انواع مختلف سطوح از بنا و کتاب و صنایع دستی و اشیا نیست، بلکه نشانه‌هایی مقدس به همراه دارد. در اصل، ویژگی ریتم و تکثیر عناصر ذکر و حرکت و سلوک عارفانهٔ مفهوم دینی و مقدس نقوش تزیینی است. تزیین می‌تواند بیان نمادهای مقدس باشد.... به گفتهٔ هانری ماتیس، بیان و تزیینْ یک چیزند. این سخنی است که او از شرق و به‌طور خاص از اسلام الهام گرفته است، زیرا در آنجا جذابیت اصلی آثار هنری و بناهای اسلامی در تزیینشان نهفته است» (Burckhardt, 2011, 146).

بورکهارت همچنین بر این باور است که در اسلیمی، هرگونه یادآوری صورتی فردی، به علت تداوم بافتی نامحدود، منحل می‌شود و تکرار نقش‌مایه‌های واحد، حرکت شعله‌سان خطوط و برابری اشکال برجسته یا فرورفته از لحاظ تزیینی که به‌طور معکوس مشابه یکدیگرند، آن تأثیر را استحکام و قوت می‌بخشند. روان آن چنان که امواجی تابناک و فروزان و برگ‌های لرزان از وزش باد را می‌نگرد، از متعلقات درونیش یعنی از اصنام شهوت و هوا می‌رهد و با اهتزاز در خود، در حالت ناب بوده و وجود مستغرق می‌شود (Burckhardt, 1967).

از نظرسایر پیروان جریان سنت‌گرایی نیز، هنر انتزاعی نقوش هندسی در اسلام، برای قرون متمادی در مغرب زمین به اشتباه به‌عنوان نوعی تزیین و آرایه صرف قلمداد شده و پیام اصلی اسلام، یعنی توحید، که در معنای این

نقوش از طریق تجلی وحدت در کثرت و بالعکس هرگز مورد مداقه قرار نگرفته است (Critchlow, 2011, 9).

- شمسه

نقش شمسه در معماری اسلامی بسیار به‌کار رفته است. در بالاترین قسمت گنبدها و در بسیاری هندسه‌سازی‌ها چنین نمودی را می‌توان یافت. شمسه به همراه انوار آن می‌تواند تمثیلی از وحدت در کثرت باشد. معمولا در تفسیر شمسه به‌عنوان نماد حضور خداوند به آیهٔ «الله نور السماوات و الارض» استناد می‌کنند. در این آیهٔ بدلیل اینکه نور حقیقی فقط از خورشید ساطع می شود، می‌گویند خورشید نماد حضور خداوند است. به هر حال، برخی نیز وجود نقش شمسه در هنر اسلامی را به حضرت محمد (ص) اطلاق می‌کنند (خزایی، ۱۳۸۷، ۵۶-۶۳). به هر روی این تفسیر از نقش شمسه، یعنی خورشید به همراه انوار، از نظر اغلب مفسرین می‌تواند نمودار وحدت در کثرت باشد. به نظر می‌رسد، وحدت از آن رو که دایره‌ای که در مرکز قرار دارد و دایرهٔ چندپاره نیست، تجلی وحدت است. انوار نیز تجسم چند نور از یک واحد، تجلی کثرت هستند.

- آینه‌کاری

یکی از موارد جالب توجه در زمینهٔ معماری اسلامی، وجود آینه‌کاری در بناها است. بسیاری از زیارتگاه‌ها و دیگر اماکن مذهبی نیز چنین جلوه‌ای دارند. آینه‌های به‌کار رفته در این بناها تکه‌تکه هستند و در زوایای مختلف نسبت به یکدیگر به‌کار رفته اند. می‌توان گفت که این کثیر الابعاد بودن به‌معنای امتناع از نمایش یک کلیت است اما در عین حال این آینه‌ها وجوهی از یک چیز را به ما نشان می‌دهد. این بدین معنی است که با وجوه یا تجلی‌هایی از حقیقت مواجهیم با این حال این امتناع از نمایش یک کلیت می‌تواند تمثیلی باشد از «امکان ناپذیری شناخت حقیقت بالذات» یا به تعبیری دیگر می‌توان گفت جلوهٔ بصری این آینه‌کاری جلوه‌ای دیداری پدید می‌آورند که امر واقع و امر موهوم را در هم می‌آمیزد، در اینجا مظاهر اشیا چنانند که گویی از میان پرده یا حجابی دیده می‌شوند و اشباه چندگانهٔ حقیقت واحد، مرزهای جهان واقعی را به‌هم می‌ریزد (خزایی، ۱۳۸۲).

- نمادپردازی عددی

در نوشتار سنت‌گرایان برخی اعداد ارزش خاصی دارند؛ بدین معنا که اعدادی را به‌عنوان اعداد مقدس و رمزی در نظر می‌گیرند که کل شکل یا شالودهٔ اثر هنری برمبنای آن قرار دارد. نسبت این اعداد با واحد در اغلب موارد امر وحدت در کثرت را تداعی می‌کند. سید حسین نصر در کتاب « نظر متفکران اسلامی دربارهٔ طبیعت» از اخوان الصفا جمله‌ای را نقل می‌کند که به نظر می‌رسد نظریهٔ هندسه قدسی خود او نیز مبتنی‌بر آن باشد: «اخوان الصفا مبدا را نسبت به عالم با نسبت واحد به سایر اعداد تشبیه می‌کند» (نصر، ۱۳۷۸، ۷۹).

در تفسیرهای پیش‌رو، ذکر سه مقوله در رمزپردازی عددی حائز اهمیت است: نخست) اثر یا آثار مبتنی‌بر یک عدد یا چند عدد خاص است ب) عدد حامل معنی و در واقع کیفی است و اشاره‌ای به چیزی ورای خود دارد ج) این اعداد رمزی هستند و از آنها می‌توان به امر مقدس دست یافت. اطلاق این نوع رمزپردازی عددی مباحث فیثاغوریان را تداعی می‌کند که شالودهٔ نظریه اعداد اخوان الصفا است.

در نوشته‌های اخوان الصفا چنین آمده است که «ان علم العدد هو لسان ینطق بالتوحید و التنزیه» (عسگری،۱۴۰۳). در واقع، ایشان دانش عددی را علمی می‌دانند که از توحید و تنزیه سخن می‌گوید و عدد با مفهوم وحدت در ارتباط است. چنین دیدگاهی در خصوص رمزپردازی عددی در تحلیل مورخین هنر اسلامی نیز وجود دارد. یعنی ایشان بر این باورند اعداد رمزی هستند که در امور مختلف، برای مثال، طبقه‌بندی‌ها وجود دارند و در اثر یا تفسیر هنری می‌توان آنها را یافت؛ مفسرین از این اعداد به‌عنوان اعداد مقدس یاد می‌کنند و رمزگشایی از صورت یک اثر مبتنی‌بر این اعداد است. برای مثال در نگرش «کیت کریچلو[۱]» در کتاب الگوهای[هندسی] اسلامی[۲] اعداد نقش مؤثری دارند. او در کتابش بر مهم بودن نقش عدد سه و ضرایب زوجش یعنی شش و دوازده و...در نقش‌پردازی تأکید می‌کند. جنبهٔ قداست عدد سه از این جهت است که نشان‌دهندهٔ سه جزء مهم «بسم الله الرحمن الرحیم» یعنی الله ،الرحمان، الرحیم است. شش از این جهت مهم است که خداوند، هستی را در شش روز آفرید و دوازده از این جهت مهم است که شیعیان دوازده امام دارند. به‌همین دلیل اَشکال هندسی در این نسبت‌ها ظاهر می‌شوند. کریچلو در جایی دیگر به ارتباط بین خوشنویسی و تعداد نوبت‌های نماز اشاره می‌کند که:

«خوشنویسی در هنر اسلامی عنصری وحدت بخش به شمار می‌آید که برجستگی و امتیاز آن ناشی از مبادی باستانیش و نقش آن به‌عنوان محمل بیان متن قرآن مجید است. نام خداوند (اللّه) که در سر آغاز هر سورهٔ قرآن آمده است، و نیز نام پیامبر اسلام حضرت محمدصلّی الله علیه وآله وسلّم نقش مایه‌های بسیار رایجی است که در این نوع خط یافت می‌شود و این در حالی است که به ویژه در ایران کشوری که میزبان تشیع است نام علی علیه السلام نیز اغلب در این نوع خوشنویسی به چشم می‌خورد. باید توجه داشت که نام مقدس محمدصلّی الله علیه وآله وسلّم، که بر گرد یک ستاره پنج پر در چرخش است، نشانگر ارتباط بین نمازهای پنج‌گانه، تکرار صدا، اعداد مهم فضا است (Critchlow, 2011, 99).

در واقع در چنین مدعیاتی با دو مقوله مواجهیم: نخست آنکه هندسه‌پردازی برمبنای اعدادی خاص است و دوم اینکه این اعداد، به اموری متعالی اشاره دارند. حضور رمزپردازی عددی و حمل معنا بر عدد خاص در دیدگاه تیتوس بورکهارت در مورد غالب هنرهای سنتی دیده می‌شود. برای نمونه در کتاب هنر مقدس او افسانه‌ای را از قول دو تار نواز عربی نقل می‌کند:

«وقتی از او پرسیدم چرا سازش-دو تار کوچک عربی-که همراه با نوای آن ترنم و قصه خوانی می‌کرد تنها دو سیم دارد، پاسخ داد: افزودن سیم سوم اولین گام در راه بدعت و الحاد است. وقتی خداوند حضرت آدم را آفرید، آن جان نخواست به کالبد درآید و چون پرنده‌ای پیرامون قفس تن پر می‌زد. سپس خداوند به فرشتگان فرمود دو تار را که یکی نرینه و آن دیگری مادینه است به صدا در آورند و جان می‌پنداشت که نغمه‌ساز که همان کالبد است جای دارد، در کالبد شد و بندهٔ آن گشت. از این رو تنها دو سیم که همواره نر و ماده نام دارد، برای آزاد ساختن جان از بدن کافی است. این افسانه بیش از آنکه به نگاه اول می‌آید آبستن معنی است، زیرا چکیدهٔ آموزه‌های مقدس را می‌نمایاند» (Burckhardt, 2011, 9).

این رویکرد در نقل تیتوس بورکهارت نمایشگر دو ویژگی است: الف) نخست به بحث اقتصاد مصالح در هنر مقدس اشاره دارد. کافی بودن تنها دو سیم دلالت بر این دارد که هنر سنتی بر اضافات تأکیدی ندارد. یعنی بیشتر پیام مهم است تا پیچیدگی و فزونی مصالح ب) با توجه به بافتی که سخن در آن مطرح شده، می‌توان گفت که رمز پردازی در نظر بورکهارت مبتنی‌بر اعدادی خاص است. می‌دانیم قدیما عدد دو را نماد ثنویت، تولید و تکثیر می‌دانستند و در نگرش اخوان الصفا نیز پس از عدد واحد این عدد نوعی معنای نمادین داشته است.

بورکهارت نیز در کتاب «هنر اسلام، زبان و بیان» تفاسیری بر مبنای عدد چهار ارائه می‌کند. وی برای تأکید بر اهمیت عدد چهار در هنر اسلامی یا به تعبیری در دین اسلام به چهار فریضهٔ نماز، روزه، زکات و حج اشاره می‌کند که به فریضه پنجم یعنی شهادت مرتبطند. تیتوس بورکهارت در همان کتاب تا جایی پیش می‌رود که بر چهار تن «خلفای راشدین» و اختیارکردن چهار همسر در اسلام اشاره می‌کند. این عدد چهار در نظر بورکهارت مبنای نوع معماری در هنر اسلامی است. برای مثال، او به چهار ایوانه بودن یا چهار بخشی بودن معماری خانه‌های اعراب اشاره می‌کند. معماری مدرسهٔ سلطان حسن قاهره (۷۶۲ هجری) را با چهار شبستان توصیف می‌کند و آن را متناظر با ارکان اصلی اهل سنت (حنفی، حنبلی، مالکی و شافعی) می‌داند.

اهمیت عدد چهار در تحلیل نقش گنبد در کتاب دیگر از تیتوس بورکهارت نمایان است چنانچه می‌نویسد:

«گنبد در معماری اسلام به‌عنوان نمادی از آسمان است و این گنبد کروی که برپایهٔ مکعبی قرار گرفته است به‌عنوان نمادی از اتحاد آسمان و زمین محسوب می‌شود. این معنای نمادین اشاره به روایتی از حضرت رسول در شب معراج می‌کند. ایشان در روایت معراج خویش گنبد عظیمی را توصیف می‌کند که از صدف سپید ساخته شده و بر چهار پایه در چهار کنج قرار گرفته و بر آنها این چهار کلام اولین سورهٔ فاتحه‌الکتاب نوشته شده بود: بسم الله الرحمن الرحیم، و چهار جوی آب و شیر و عسل و خمر که آنهار سعادت ازلی و سرمدی (بهشتی) است از آنها جاری بود. این مثال، نمایشگر الگوی روحانی هر بنای قبه‌دار است. صدف یا مروارید سپید، رمز روح است که گنبدش تمام مخلوقات را در بر می‌گیرد. روح کلی که پیش از دیگر مخلوقات آفریده شد، عرش الهی نیز هست که عرش‌المحیط است و اما رمز این عرش، فضایی غیبی است که ماورای آسمان ثواب و سیارات امتداد دارد... اگر گنبد بنای مقدس، نمایشگر روح کلی است، «ساقه» یا «گریو» هشت ضلعی گنبد که زیر آن قرار گرفته، رمز هشت فرشتهٔ حاملان عرش هستند که خود با هشت جهت «گلباد» مطابقت دارند؛ بخش مکعب شکل ساختمان، نمودار کیهان است» (Burckhardt, 2011, 148).

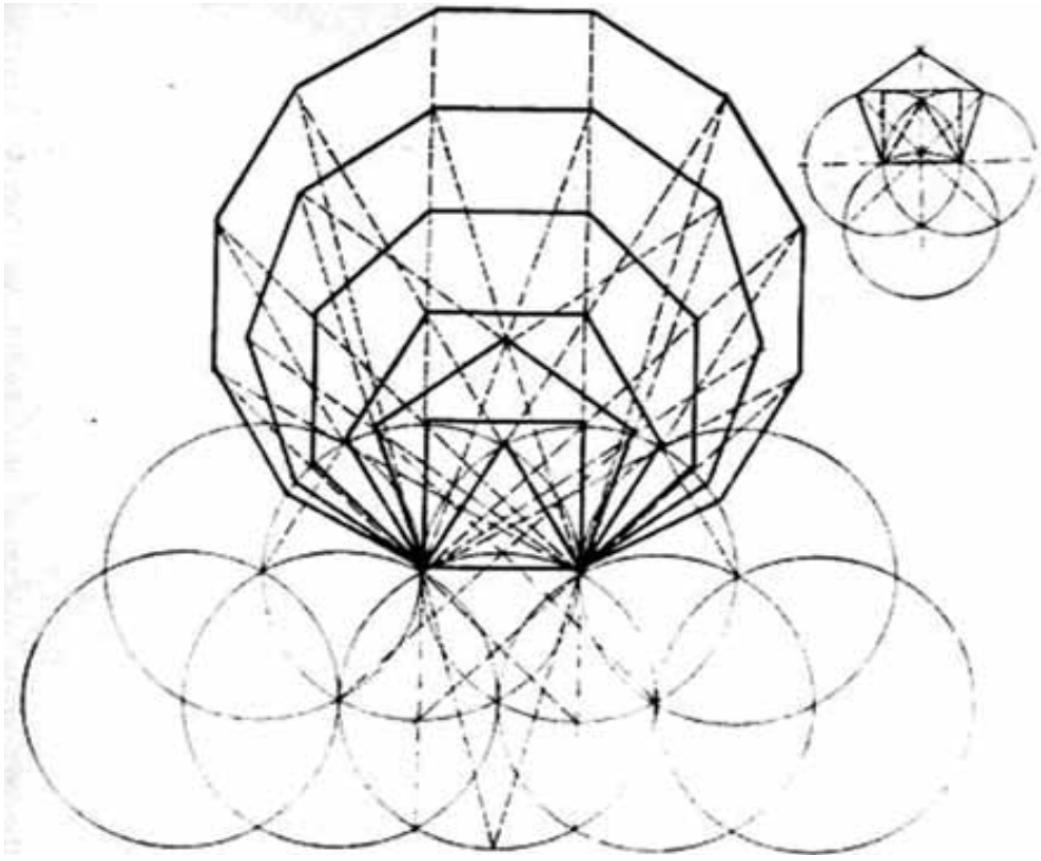
در هنر اسلامی، رمزپردازی عددی در هندسه‌سازی نقوش بسیار معمول است و گویا نصر نیز یکی از عناصر مهم در معماری اسلامی را هندسه‌سازی برمبنای اعداد می‌داند. چنانچه در مقالهٔ جوابیه خود به الیوت دیوتش از دیداری که با باهاوس داشت از آن یاد می‌کند. نکته‌ای که نصر در این گفتگو ذکر می‌کند دال بر اهمیت هندسهٔ مقدس در نظرگاه اوست. او بر این عقیده است که با وجود اینکه معماری دوران مدرن[۳] [پس از رنسانس] و معماری سنتی هر دو بر هندسه متکی هستند؛ ولی دلیلِ ناموفق بودن معماری مدرن آن است که به هندسه صرفاً دکارتی مبتنی است و آن دیگری به هندسه مقدس مبتنی‌بر نفی مکان (نصر، ۱۳۹۰، ۱۸۳). شووان، نصر و بورکهارت هندسه‌سازی برمبنای اعداد و ارتباط آن با مفهوم وحدت در کثرت را شرح نمی‌دهند. به‌همین دلیل باید آثار پیروان سنت‌گرایان و ارتباط آن با سنت فیثاغوری را تفسیر کنیم.

مفهوم کثرت در وحدت در اینجا می‌تواند هم‌ارز با به‌دست آوردن چندضلعی‌ها از دایره به روشی خاص در هندسهٔ قدسی باشد. قدیما برای بدست آوردن چندضلعی‌ها، مثلث، مربع، پنج ضلعی و .... از دایره‌های هم‌اندازه استفاده

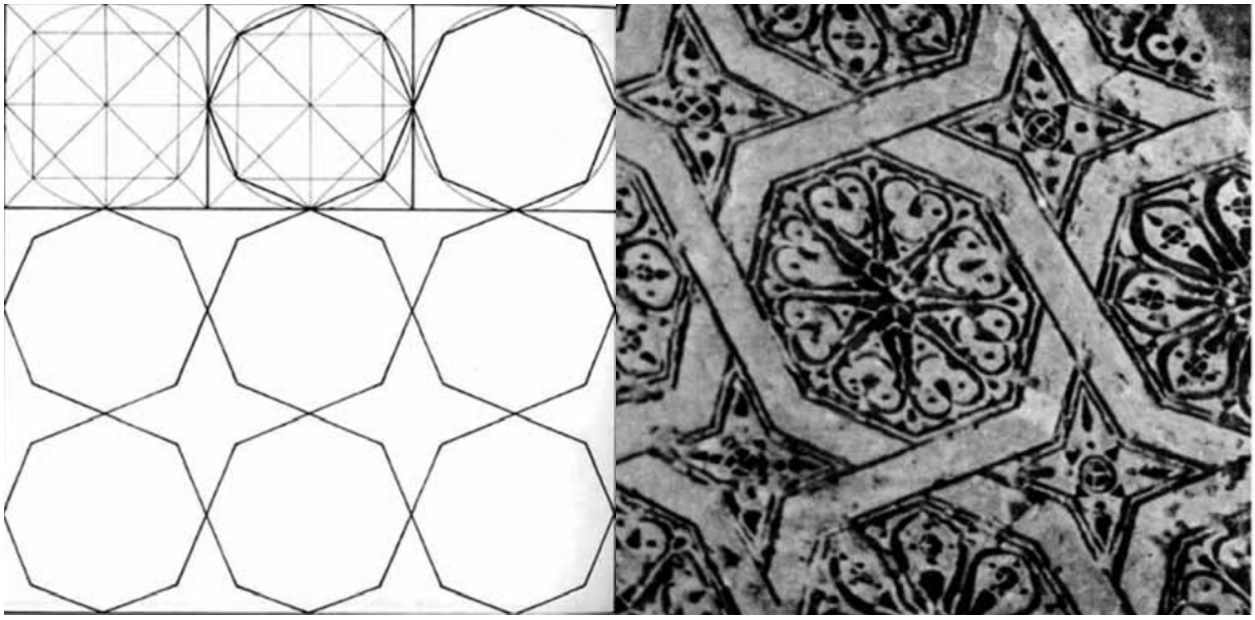
می‌کردند که محیط یکی بر روی مرکز دیگری است و از وصل کردن نقاط تلاقی این اشکال را به‌دست‌می‌آید (تصویر ۱). در شکل زیر سمت رأست با وصل‌کردن نقاط تلاقی ابتدا مثلث واحد، سپس مربع واحد و بعد از آن پنج ضلعی، شش ضلعی- منتظم واحد و درنهایت n/π ضلعی منتظم واحد بدست می‌آید که اگر به بی‌نهایت میل کند همان دایره بدست می‌آید که محیط آن n/π برابر دایرهٔ اولی است.

از مربع واحد می‌توان تناسباتی را استخراج کرد که در نگارگری و در معماری کاربرد گسترده‌ای دارند. مربع واحد را در نظر می‌گیریم. طبق رابطهٔ فیثاغورس در مثلث ABC قطر مربع رادیکال ۲ می‌شود. کمانی به مرکز B و شعاع رادیکال ۲ می‌زنیم تا نقطهٔ E بدست آید. با در دست داشتن E مستطیل AEBI را تشکیل می‌دهیم. در مستطیل جدید، طبق رابطهٔ فیثاغورس، قطر رادیکال ۳ خواهد بود. کمانی به رأس A و طول رادیکال ۳ می‌زنیم تا نقطهٔ F بدست آید. مستطیل‌های بعدی نیز به‌همین ترتیب بدست می‌آیند. معماری سنتی، در اغلب موارد هندسه‌پردازی خود را بر همین نسبت‌ها استوار می‌کند. یعنی در بسیاری طرح‌ها استفاده از این نسبت‌ها وجود دارد. از میان تمام نسبت‌ها، رادیکال ۲، رادیکال ۳ و رادیکال ۵ محبوب‌ترین و پرکاربردترین نسبت‌هاست. مفسیرین هرکدام از این نسبت‌ها را با یک مفهوم خاص متناظر می‌دانند. شکل زیر برگرفته از کتاب «السعید» نشان‌دهندهٔ قسمتی از مسجد جامع فرومد است. این شکل، هندسه‌سازی برمبنای رادیکال ۲ را نشان می‌دهد (تصویر ۲).

در واقع در هندسهٔ قدسی، علاوه‌بر اینکه هندسه‌سازی بر مبنای اعداد و تناسبات از واحد بدست می‌آید، در هر فرم، جنبهٔ نیارشی و اعتقادی برای این نسبت‌ها نیز وجود دارد. البته سنت‌گرایان به اندازه‌ای از این بحث بصورت گنگ سخن گفته‌اند که نمی‌توان با قطعیت تئوری جامعی را به‌دست‌آورد. اما در اساس هندسه قدسی، هندسه‌سازی برمبنای تناسباتی است که در طبیعت وجود دارد که اعتقادات مابعد الطبیعی در مورد طبیعت را به این مقوله مرتبط می‌کند. یعنی همانطور که علم قدسی منشأ جهان‌بینی همراه با اصول کلی علم جدید است؛ هندسهٔ قدسی نیز چنین پیش‌فرض‌هایی را به‌همراه دارد. برای مثال، همانطورکه کیهان‌شناسی گذشته علمی است که هم جنبهٔ‌مابعدالطبیعی دارد، یعنی نوعی نگرش ما بعدالطبیعی به افلاک و هم نوعی تبیین جهان یا همان افلاک است.



تصویر ۱. به‌دست‌آوردن چندضلعی‌ها از روی شکل دایره. مأخذ: Robert, 1989, 69.



تصویر ۲. شکل کار شده برمبنای رادیکال ۲. مأخذ: السعید و عایشه ۱۳۶۳، ۲۴.

هندسهٔ قدسی نیز نوعی نگرش مابعدالطبیعی به نسبت‌های ریاضی مستخرج از واحد است. باتوجه به نقل‌قول‌های پیش‌گفته در نوشتار سنت‌گرایان چهار پیش‌فرض وجود دارد:

الف) ارتباطی ذاتی بین عرفان اسلامی و هنر اسلامی وجود دارد. برای نمونه اسلیمی و سایر نقوش هندسی صرفاً تزئینی نیستند و بیانگرمفهومی همچون وحدت در کثرت هستند. استفاده از تناسبات به‌دست‌آمده از طبیعت چنین نتیجه‌ای را در پی خواهد داشت.

ب) افراد جامعهٔ سنتی با مفاهیم عرفان آشنایی داشته‌اند. اگر تجلی مفهوم وحدت درکثرت امری آگاهانه باشد، باید آشنایی هنرمندان و مخاطبان با مفاهیم عرفانی را مفروض داشت.

ج) آن‌چه که ابن عربی و پیش از او غزالی در مورد وحدت در کثرت می‌گویند، اصولی هستند فرا تاریخی. آنچه که در خصوص وجود وحدت در کثرت می‌گویند موضوعی است که غزالی و سپس ابن عربی مطرح کرده است، حتی در ابن عربی این مفهوم با این نام نیامده است. پس در خصوص تجلی احتمالی این مفاهیم در هنر سده‌های نخستین باید گفت این مفاهیم منحصر به این عرفا و فلاسفه نیستند و در واقع مفهوم فرا تاریخی است.

د) اصالت نیت مؤلف یا مؤلفان را در بررسی آثار هنری باید بپذیریم. اگر ادعا کنیم نمود وحدت در کثرت در هنر اسلامی امری آگاهانه است باید بپذیریم که اثر همان چیزی را نشان می‌دهد که مؤلف می‌خواسته و نمی‌توان از تکثر معنا سخن راند.

اگر تمام این شرایط برقرار باشند، آنگاه می‌توان در هر چیزی مانند شمسه، گنبد و اسلیمی وحدت در کثرت را پذیرفت؛ حتی اگر بگوییم واقعا سازندگان چنین چیزی را در ذهن نداشته‌اند. اما با این همه، اشکال مهمی سر بر می‌آورد. اگر هر اثری هنر اسلامی(سنتی یا قدسی) چنین معنایی را داشته، در آن صورت چه تفاوتی بین یک شمسه در تمدن مدرن و سنتی وجود دارد؟ اگر آینه‌کاری در هنر سنتی محملی برای نمایش وجوه متکثر جهان است، چرا آینه‌های یک پیرایشگاه مردانه چنین نیست؟ اگر دو آینه را در مقابل هم قرار دهیم بی‌شمار تصویر ایجاد می‌شود که در بسیاری آرایشگاه‌ها و پیرایشگاه‌ها این نقش بی‌نهایت اتفاق می‌افتد. اگر بگوییم معنا در نوع نگریستن ما به اثر هنری است، یک اثر هنری مدرن نیز چنین معنایی را می‌تواند داشته باشد. اگر بگوییم که در هنر دوران مدرن، سنت رخت بر بسته است و این معنا هم با آن در کار نیست، در آن صورت به جز ذهنیت ما باقی نمی‌ماند. پس اساساً با همان چهار پیش‌فرض نیز نمی‌توان تمایز بین هنر سنتی و هنر دوران مدرن را پذیرفت. حتی در درون سنت (جوامع پیشامدرن) با فرض فرا تاریخی بودن، نقش وحدت در کثرت ناسازه پدید می‌آید. اگر گنبد یا شمسه در تمدن اسلامی نقش وحدت در کثرت است و این یک مفهوم فرا تاریخی است. حال این سؤال به وجود می‌آید که چرا شمسه در تمدن اسلامی این معنا را دارد و در تمدن برای مثال عیلامی (همان منطقهٔ جغرافیایی) معنایی دیگر دارد؟ باید پرسید اگر فرا تاریخی است پس چه تمایزی در این میان است؟ اگر مفهوم وحدت در کثرت زاییدهٔ تفکر

در سرزمین های اسلامی است، چگونه می‌تواند فرا تاریخی باشد؟

به علاوه نمی‌توان فراموش کرد که هنر، دست‌کم یک وجه ابژکتیو دارد و اگر بخواهیم ورای محتوای بازنمایی شده (عملکرد روانی یا تأثیر آن) چیزی را تحمیل کنیم، با هر هنر و یا حتی هر شیء می‌توان چنین کرد و اختصاصی به تمدن اسلامی و غیر تمدن اسلامی ندارد. برای مثال، می‌توان تجلی حق و حتی مفهوم وحدت در کثرت را در هر اثر هنری دید. اگر هر اثری معنای وحدت در کثرت را داشته باشد وجه تمایز هنر اسلامی با انواع دیگر هنر از بین می رود و طبقه‌بندی سنت‌گرایان زیر سؤال می‌رود. و اما در نقد آن چهار پیش‌فرض می‌توان گفت:

الف) به هیچ‌وجه نمی‌توان اثبات کرد که پیوند ذاتی (و غیر قراردادی) بین هنر و اندیشهٔ عرفانی وجود دارد. این بدین معنا نیست که موضوع یک اثر هنری نمی‌تواند برای مثال نگاره‌ای عرفانی باشد. بحث بر سر این است که شکل یک اثر چگونه می‌تواند به مجرد موضوع، تحت تأثیر اندیشه قرار گیرد و همزمان پیوند ذاتی نیز باشد. سیدحسین نصر الف و نقطهٔ ب را تجلی نام الله می‌داند (نصر،۱۳۸۱). آیا می‌توان پذیرفت که (الف) نماد الله و وحدت است و یا نقطهٔ زیر (ب) باز هم نماد الله است و این موضوع هم قراردادی نیست؟ ولی I انگلیسی چنین معنایی را ندارد؟ و کسی در تمدن سنتی آن را ببیند بی‌آنکه به او توضیح دهیم که چه چیزی است، آن را بفهمد و یا تأثیر آن را حس کند[۴] و البته در اثر هنری دیگری (در خارج از جهان اسلام) حس نکند؟ البته می‌توان گفت که برای مثال مفهوم وحدت در کثرت را هنرمندان به روشی خاص نمایش می‌دادند. با فرض صدق این موضوع، باز هم قراردادی است بین هنرمندان و مخاطبان و می‌تواند به‌راحتی از بین برود. اگر بخواهیم همچون سنت‌گرایان، موضعی شبیه به کارل گوستاو یونگ[۵] اتخاذ کنیم و دایره و کره را کهن‌الگویی از روح یا خداوند در نهاد بشری بپنداریم و زمین را مربع یا مکعب بگیریم؛ تفاوتی بین هنر سنتی، اسلامی و هنر ناسوتی و (حتی هر جسم گرد دیگری نگذاشته‌ایم) و اساساً مدعیات اصلی سنت‌گرایان در تمایز هنر سنتی و هنرناسوتی را باید کنار بگذاریم.

ب) نمی‌توان پذیرفت که از صدر اسلام، مردم و صنعت‌گران (در معنای قدیم) با این مفاهیم آشنایی داشته‌اند. وحدت در کثرت و وحدت وجود، بحثی است که در قرن نهم به‌صورت گسترده در منبرها و در خانقاه‌ها مطرح شد (ابن عربی، ۱۳۸۵). با فرض آشنایی صنعت‌گران و هنرمندان با مفهوم وحدت در کثرت دشوار می‌توان پذیرفت که حتی افراد آن را در هنرشان به‌کار می‌بردند اگر به‌دنبال این باشیم که اصالت نیت مؤلفان را بپذیریم در این صورت نمی‌توان در مورد هنر قبل از قرن نهم چیزی گفت.

ج و د) اگر حالت ب را نپذیریم و بگوییم این مفاهیم در درون جهان اسلام وجود داشته و همگان به‌صورت ناخودآگاه یا به تعبیری شهودی بر آن واقف بوده‌اند و مفاهیمی فرا تاریخی هستند (کما اینکه سنت‌گرایان گاهی چنین موضعی را اتخاذ کرده‌اند)، چگونه می‌توان پذیرفت در تمدن دیگری وجود نداشته‌اند؟ و از همه مهمتر چه تضمینی برای وجود این مفاهیم داریم؟ و اگر مفهومی را خود افراد در جامعهٔ سنتی درک نمی‌کردند یا از لایهٔ خودآگاه خبر نداشتند و حتی تفسیری در این باب ننوشته‌اند، چگونه می‌توان بر آن استناد کرد و کتاب سترگی دال بر این مفاهیم و کاربرد آن در هنر نوشت؟

نتیجه‌گیری

سنت‌گرایان مفهوم وحدت در کثرت را منجر به پیدایش فرم‌هایی همچون اسلیمی، گنبد، آینه‌کاری، شمسه در آثار معماری اسلامی می‌دانند و این اشکال را بخاطر شکل‌شان به وحدت در کثرت منسوب می‌کنند. از طرفی هندسهٔ مقدس که مبتنی‌بر اعداد و محاسبات است و ریشه در تفکر فیثاغورسیان و اخوان‌الصفا دارد، هر کدام نسبتی خاص با مفهوم وحدت در کثرت دارند. باور به تجلی چنین ایده‌ای مبتنی‌بر چهار پیش‌فرض بود. نخست پیوند ذاتی بین هنر اسلامی و عرفان اسلامی، دوم آشنایی هنرمندان با عرفان اسلامی، سوم فرا تاریخی بودن و چهارم اصالت نیت مؤلف. پیش‌فرض اول، صرفاً مبتنی‌بر پاره‌ای از مشاهدات است و قابل تعمیم نیست. مفهوم وحدت در کثرت صرفاً نمایانگر اسلام اهل تصوف است و کل قرائت‌ها از اسلام را در بر نمی‌گیرد. نمود وحدت در کثرت در هنر عقلی است و از جنس هنر و آموزش هنر نیست که ماهیت آن خبرگی باشد و بتوان با تمرین آن را کسب کرد. نقل‌قول‌های سنت‌گرایان از اخوان‌الصفا نیز بیشتر جایگاه مغالطهٔ توسل به مرجیت را دارند. دوم، آشنایی هنرمندان با مفاهیم عرفانی قابل پذیرش نیست چرا که شواهد تاریخی نیز نشان می‌دهد این مفاهیم پس از قرن نهم در میان مردم و در منبرها یافت شد. سوم، اگر به فراتاریخی بودن این مفهوم نظری داشته باشیم، با توجه به فراتاریخی و فرامکان بودن آن، در اثر هنری هر دوره و هر فرهنگی می‌توان چنین الگویی را یافت که ارتباطی با مفهوم وجدت در کثرت دارد. اصالت نیت مؤلف نیز بارها در نوشتار فلاسفه مورد نقد بوده است. پس مدعیات سنت‌گرایان در باب وحدت در کثرت متناقض و مبهم است.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان اعلام می‌کنند در انجام این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

پی‌نوشت‌ها

۱. Keith Critchlow

۲. Islamic patterns

۳. یادآوری می‌کنیم که سنت‌گرایان زمانی که از هنر مدرن یاد می‌کنند، منظورشان هنر بعد از رنسانس است و نه صرفاً هنر قرن بیستم و آنچه که مورخان امروز هنر مدرن می‌نامند به معنای هنر قرن بیستم است با هنر مدرن مد نظر سنت گرایان همسان نیست.

۴. مراد از حس کردن یا فهمیدن در اینجا ناظر به ساحتی غیر قابل بیان است. برای مثال ممکن است، فردی حس تیرگی و فسردگی را در اثری حس کند اما نتواند بیان کند و حتی این در لایهٔ ناخودآگاه او صورت گیرد. برای مثال ممکن است فردی در اثر یک سانحه و از دست دادن عزیزی بسیار اندوهگین باشد و نورپردازی اتاق و استفاده از گل‌های خشکیده در اندوه را تداعی کند و بی‌آنکه به ما چیزی بگوید، ناراحتی او ما را تحت تأثیر قرار دهد و حتی ممکن است ما متوجه نشویم، که به‌راستی این فضا و نوع نورپردازی ارتباطی با اندوه دارد ولی همچنان متأثر شویم.

۵. به نظر می‌رسد سنت‌گرایان به شدت با تفاسیر یونگ مخالف باشند ولی این مدعیات شبیه به تفسیر یونگ از ناخودآگاهی جمعی است.

فهرست منابع

• ابن عربی، محمد بن علی. (۱۳۸۵). *فصوص الحکم* (ترجمهٔ محمد علی موحد، و صمد موحد). نشر کارنامه.

• خزایی، محمد. (۱۳۸۲). نمادگرایی در هنر اسلامی، در م. خزایی (ویراستار)، *مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی* (صص.۱۳۱-۱۴۰)، موسسه مطالعات هنر اسلامی.

• خزایی، محمد. (۱۳۸۷). *شمسه؛ نقش حضرت محمد (ص) در هنر اسلامی ایران*. *کتاب ماه هنر*، ۱۲۰، ۵۶-۶۳. https://shorturl.at/r57bc

• رشیدی، صادق. (۱۳۹۶). *هنرپیرأسلامی: تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنر اسلامی*. انتشارات علمی و فرهنگی.

• السعید، عصام و عاشیه، پارمان. (۱۳۶۳). *نقش‌های هندسی در هنرأسلامی* (ترجمهٔ مسعود رجب نیا)، نشر سروش.

• عسگری، محمد علی. (۱۴۰۳).*کتاب متن کامل رساله‌های اخوان الصفا*. انتشارات مولی.

• نصر، سید حسین. (۱۳۸۱). پیام روحانی خوشنویسی. *نشریهٔ هنر های تجسمی*، ۱۹، ۳۵-۳۹.

• نصر، سید حسین. (۱۳۹۰). پاسخ به الیوت دیوتش. در انشاءالله رحمتی (ویراستار و مترجم)، *هنر و معنویت* (صص ۱۷۵-۱۹۸) فرهنگستان هنر.

• Burckhardt, T. (1967). Perennial Values in Islamic Art by Titus Burckhardt. *Studies in Comparative Religion, 1*(3), 132-141.

• Burckhardt, T. (1986). *Art of Islam : language and meaning* (M. Rajabnia, Trans.). Soroush Publications. (Original work published 2009)

• Burckhardt, T. (2011). *Principes et methodes de l'art scar'e* (J. Sattari, Trans.). Soroush Publications. (Original work published 2011)

• Critchlow, K. (2011). *Islamic patterns : an analytical and cosmological approach* (S. H. Azarkar, Trans.). Hekmat Publisher. (Original work published 1999)

• Javadi, S. (2024). An Introduction to the Views of Traditionalists on Islamic Art and Architecture through the Critique of Titus Burckhardt. *Journal of Art and Civilization of the Orient, 12*(45), 48-59. https://doi.org/10.22034/jaco.2024.448039.1407

• Maziar, A. (2012). Traditionalists on the Relationship between Islamic Thought and Islamic Art. *Kimiya-ye-Honar, 1*(3), 7-12. http://kimiahonar.ir/article-1-37-fa.html

• Robert, L. (1989). *Sacred geometry: philosophy and practice* (H. Moeiri, Trans.). Publications of the Ministry of Culture and Higher Education. (Original work published 1982)

• Schuon, F. (2011). Aesthetics and codification in art and nature. In E. Rahmati, (Ed.), *Art and spirituality* (pp. 67–103). Academy of Arts.

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Bagh-e Nazar Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوهٔ ارجاع به این مقاله:

قنبری احمدآباد، حسین. (۱۴۰۴). بررسی و نقد دیدگاه وحدت در کثرت در نگرش سنت‌گرایان به هنر اسلامی. *باغ نظر*، ۲۲(۱۴۸)، ۲۹-۳۶.

DOI: 10.22034/bagh.2025.515786.5791

URL: https://www.bagh-sj.com/article_224241.html