اکبر تجویدی[1]

ملاحظاتی چند دربارهٔ

دشواریهای نگارش تاریخ هنر ایران

و ارائهٔ چند راه‌گشا

با آنکه محققان ایرانی و غیرایرانی دربارهٔ تاریخ هنر ایران بسیار قلم زده‌اند، گویی بیشتر آنچه در این زمینه نوشته شده به گوهر هنر ایران نمی‌پردازد و در حواشی می‌ماند. این مشکل از دشواریهایی خاص نگارش تاریخ هنر ایران ناشی می‌شود. برخی از این دشواریها از ابهامات بزرگ تاریخی برمی‌خیزد؛ از قبیل روشن نبودن خاستگاه آریاییان، یا خاستگاه پارسها و روابط آنان با اقوام و فرهنگهای دیگر، ابهام در خاستگاه زرتشت، و نامعلوم بودن نسبت اسطوره‌های تاریخی ایران با تاریخ واقعی این سرزمین. اما دشواریهای اصلی نگارش تاریخ هنر ایران از بی‌توجهی به ماهیت و گوهر این هنر ناشی می‌شود. هنر ایران هنری قدسی است و بدون شناخت ویژگیهای این هنر نمی‌توان تاریخ آن را نوشت. به‌علاوه، جغرافیا در فرهنگ ایرانی جغرافیای قدسی و زمانْ غیردنیوی است. بی‌توجهی به این واقعیات و تلاش برای تطبیق مکان و زمان ملکوتی فرهنگ ایرانی با مکان و زمان واقعی، بسیاری از محققان را به بیراهه کشانده است.

یکی از دشواریها در نوشتن تاریخ هنر ایران بازشناسی آثار هنر ایرانی از آثار هنر دیگر اقوام است. برای این بازشناسی معیارهایی هست که می‌توان با اتکا بر آنها بر برخی از دشواریها فایق آمد؛ از جمله اینکه: محکمات تاریخی نشان می‌دهد که ایرانیان همواره یکتاپرست بوده‌اند؛ بنا بر این، آثار هنری‌ای که مغایر یکتاپرستی باشد ایرانی نیست. ویژگی دیگر تداوم تاریخی در هنر ایران است که در میان فرهنگهای جهان نظیر آن کمتر یافت می‌شود. و نکتهٔ آخر اینکه هنر اصیل ایرانی تجلیگاه عالم قدسی است.

انتشار نشریه‌ای با عنوان *گلستان هنر* نگارنده را بر آن داشت که با وجود ضعف مزاج و تحلیل قوا قلم به‌دست گیرد و مسائلی را که ذکر آنها در سالهای اول انتشار این نامهٔ پرارج، که به همت جوانان پرشور و دانش‌پژوه و هنرشناسان پرارج کشورمان در عرصهٔ مطبوعات ما حضور پیدا می‌کند، لازم است به نگارش در آورد. باشد که این سطور مورد رضای خداوند بزرگ قرار گیرد و شاید کمکی باشد در راه تحقیقاتی که در این زمینه به عمل می‌آید. جای چنین نشریه‌ای در مطبوعات تخصصی هنری ما خالی بود و جا دارد از این اقدام فرهنگستان هنر که در سالهای اخیر اقدامات شایسته‌ای در تعالی هنر و فرهنگ ایران زمین کرده است تقدیر شود.

هنر ایران

هیچ پژوهنده‌ای در اینکه در عرصهٔ جهانی هنر، پدیده‌ای والا به نام هنر ایران به‌خوبی شناخته شده است تردید ندارد. تجلیات این هنر نه تنها در حدود مرزهای جغرافیایی کنونی ما زنده مانده، بلکه تأثیرات و جلوه‌های آن در نقاط بسیار دور از سرزمین ما از آسیا گرفته تا قارهٔ اروپا و افریقا و دیگر نقاط جهان شناخته شده است. در بخشهای خاور دور از تورفان چین تا تمامی نواحی آسیای میانه چون ورخش و خوارزم و سغد و افراسیاب، این هنر جایگاه برجسته‌ای داشته و تداوم آن در هنرهای این خطّه‌ها هنوز به چشم می‌خورد. در قارهٔ اروپا از جزیرهٔ سیسیل گرفته تا جنوب فرانسه و بخشهای بزرگی از اسپانیا جلوه‌های این هنر در ادوار گوناگون دیده می‌شود. تمامی خطّه‌های شمال افریقا آکنده از نمونه‌های هنر ایران و یا متأثر از آن است. اگر بخواهیم کتاب‌شناسی‌ای در این موضوع عرضه کنیم نیازمند به یادآوری صدها بلکه هزارها کتاب و نشریه خواهیم بود که خود دایرةالمعارفی پرحجم تشکیل خواهد داد. پاره‌ای از این مآخذ را نگارنده ضمن بعضی از نوشته‌های چاپ‌شدهٔ خود ذکر کرده و امیدوار است مطالعه‌کنندگان پژوهشگر این نوشته خود زحمت مراجعه به این مآخذ را به عهده گیرند و به نگارندهٔ این سطور اجازه دهند به اصل مطلبی که مورد نظر اوست بپردازد. هنگامی که عنوان این نوشتار را «دشواریهای نگارش تاریخ هنر ایران» نهادیم، یکی هم همین عظمت و وسعت حوزهٔ این مطالعات در نظر بود که انسان را مبهوت می‌سازد. حال

پاره‌ای از دیگر مشکلات را به اجمال برشمریم:

حوزهٔ جغرافیایی هنر و فرهنگ ایران و تاریخ

نخست ببینیم قوم آریایی که نام ایران از آن برگرفته شده است چه کسانی بوده‌اند. آیا نیاکان ما در همین خطهٔ کنونی سکونت داشته‌اند؟ در این جهت پژوهشهای باستان‌شناسی و کاوشها و بررسیهای متون کهن چندان کاربردی نداشته و با آنکه پاره‌ای از ابهامات را حل کرده‌اند، گاهی مشکلاتی تازه بر این امر افزوده‌اند. آیا این قوم در نواحی شمالی دریای خزر می‌زیسته‌اند؟ آیا اینان از مناطق شمال اروپا و اسکاندیناوی پس از گذر از ایرلند به سوی مناطق خوش‌آب‌وهواتر کوچ کرده‌اند؟ آیا این قوم از بلندیهای شمال سرازیر گشته و پس از اقامت در جنگلهای این منطقه به ایران آمده‌اند؟ البته در یکپارچگی تمدن هند و ایرانی و زبان ما دو قوم و خویشی سانسکریت و اوستایی تردید نیست؛ ولی کدام‌یك از دو قوم کنونی دربردارندهٔ ریشهٔ این تمدن است؟ در تمامی این مسائل حقایق و نشانه‌هایی وجود دارد، ولی تا این روز کسی نتوانسته سخن آخر را بگوید و تکلیف موضوع را روشن کند.

هنگامی که باستان‌شناسان می‌گویند مقبرهٔ کوروش که طاق آن با دو شیب ساخته شده گواه بر آن است که قوم ایرانی پیش از آمدن به سرزمین کنونی در مناطقی می‌زیسته که ریزش برف و باران زیاد بوده و سنت معماری آنان ساختن بناهایی با طاق شیب‌دار بوده است، در نظر نمی‌گیرند که در همان زمان در ایران ساختن طاقهای ضربی و هلالی مرسوم بوده. آیا به خاطر ندارند که کاخهای تخت جمشید با طاقهای مسطح هیچ پیوندی با معماری ایرانی که بر اساس خشت و گل و آجر و ساروج بنا می‌شده ندارد و تنها در دوره‌ای دویست‌ساله که شاهنشاهی هخامنشی پس از تسلط بر لبنان قادر به حمل تنهٔ درختان سدر این منطقه به فارس شده رواج داشته است و بس. در آن زمان در ایران ساختن بناهایی با طاقهای مسطح و ابعاد بزرگ که به تیرها و الوارهای عظیم برای پوشش سقف نیاز داشته متداول نبوده و معماری بومی ما عبارت بوده است از ابنیه‌ای که بدون نیاز به این عامل ساخته می‌شده و همین روش در دوره‌های بعدی ادامه یافته است. تمامی کاخها و معابد دوره‌های اشکانی و ساسانی بر اساس گنبد و طاقهای ضربی بدون نیاز به چوب و الوار ساخته شده و همین سنت در دوران اسلامی ادامه یافته است. به‌جز انگشت‌شماری از مساجد، تمامی ابنیهٔ مهم در طول تاریخ بر بنیاد گنبد و طاقهای گهواره‌ای و قوس‌دار ساخته شده است. در طول تاریخ هنر به ادواری برمی‌خوریم که در آنها ضمن حفظ سنت، حوادثی به ظهور رسیده است. چطور است که کاخهای صفوی چهل‌ستون و عالی‌قاپو با طاق مسطح ساخته شده است، حال آنکه در فضاهای داخلی این هر دو بنا طاقهای ضربی مشاهده می‌شود؟ آیا ایران صفوی یکباره در آن دوران دارای جنگلهایی شده که چوب لازم را برای پوشش این طاقها تأمین کرده است؟ تمامی اینها سؤال برانگیز است.

هنگامی که از هفت‌هزار سال تاریخ ایران سخن می‌گوییم و قدمت این تاریخ را از تمدن عیلامی شوش و بر اساس کاوشهای باستان‌شناسی در چشمه علی و سیلك کاشان و دیگر تپه‌های باستانی آغاز می‌کنیم، آیا متوجه نیستیم که زبان و خط عیلامی هیچ رابطه‌ای با زبان و خط فارسی باستان ندارد و تمدن مردمان نواحی دیگر این سرزمین هیچ پیوندی با تمدن و زبان و زیست مردمانی که تنها از هزارهٔ دوم پیش از میلاد با ظهور سفالهای خاکستری در مناطق مختلف ایران شناخته شده‌اند ندارد. کاخهای هخامنشی شوش هیچ پیوندی با آنچه از تمدن و فرهنگ و هنر عیلامی می‌شناسیم ندارد. در تمامی این سطوح تاریکیهای بسیار به چشم می‌خورد که تا این زمان پاسخ قانع کننده‌ای به آنها داده نشده است. همین قوم پارس بنیان‌گذار تمدن و فرهنگ و هنر هخامنشی از کجا آمدند؟ پیش از آنکه در اکباتان که مهد تمدن مادها بوده به سر برند کجا می‌زیسته‌اند؟ نیاکان آنان که از نظر معماری شیوه‌ای الهام‌گرفته از معماری اورارتویی را رعایت کرده‌اند با نواحی ارمنستان و شمال آن چه رابطه‌ای داشته‌اند؟ خط و زبان آنان چه بوده است؟ ابهامات بسیار است و ما تنها به پاره‌ای از آنها اشاره می‌کنیم تا دانسته شود که ما هنوز در آغاز کاریم و لازم است گامهای اول را با احتیاط برداریم.

متون کهن دینی و ادبی در این باره چه می‌گویند؟

ارانوج *Erân-Vêj* مکانی است که شخص اهورا مزدا و آفریده‌های آسمانی و قهرمانان افسانه‌ای در آنجا مراسم دینی باستانی و اسطوره‌ای به جا می‌آوردند. در ارانوج،

ییما *Yima* ی زیبا مأموریت یافت محدودهٔ ور *Var* را بسازد و نخبهٔ همهٔ موجودات و زیباترین آنها را در آن گرد آورد (در ادبیات کمی کهن‌تر، از این مکان به عنوان «ور جم‌کرد» یاد شده) تا از زمستان کشنده‌ای که نیروهای اهریمنی گسیل می‌کنند در امان بمانند تا پس از گذشت این زمستان، دنیای تازهٔ مبدّلی را با موجودات برگزیده سر و سامان دهد.[۲] هانری کربن که مطالب یادشده را از وی نقل می‌کنیم می‌افزاید:

> درها و پنجره‌های این بهشت ییما از خودشان نور می‌پراکنند، زیرا درون آن از نورهای خلق‌نشدهٔ ازلی و نورهای خلق‌شده روشنایی دارد. ساکنان آن تنها هر سال یک‌بار طلوع و غروب ستارگان و ماه و خورشید را می‌بینند ... .[۳]

این حکیم می‌گوید این توصیف ما را تحریک می‌کند که نتیجه بگیریم در آغاز ایرانیان در اقصا نقاط شمال کرهٔ زمین می‌زیسته‌اند که در آنجا هر سال یک‌بار طلوع خورشید دیده می‌شود! و در ادامهٔ سخن خود می‌گوید به یاد داشته باشیم که در اینجا سخن از نورهای ازلیِ خلق‌نشده است که عبارت است از دنیایی که خود از نهاد پرتوافشانی می‌کند و موجودات آن بلورین و شفاف‌اند و سایه ندارند و جماعتی‌اند که به افقهای معنوی دور از دسترس خاکیان دست یافته‌اند.[۴]

حال می‌پرسیم که ایرانیانی که به زعم برخی از باستان‌شناسان در آغاز در نواحی قطب شمال می‌زیسته‌اند و به علت فرار از سرما و اوضاع سخت زندگی به سوی جنوب سرازیر شده‌اند چه جمعیتی تشکیل می‌داده‌اند که بتوانند هزاران فرسنگ راه بپیمایند و سپس مناطق بزرگی از جهان آن روز را آباد و پرجمعیت سازند؟ راههای عبور آنان کجا بوده است؟ در این راه مدارک باستان‌شناسی ناشناخته است. آیا اینان همان اقوام سِلْت بوده‌اند که آثار آنان در کشورهای اسکاندیناوی یافت می‌شود؟ در این وادی آن‌قدر سخنان متناقض گفته‌اند که وصف آنها در این گفتار میسر نیست.

شادروان هانری کربن ضمن بحث از هفت کشور (که در متون دینی ما دربارهٔ جغرافیای دینی از آن یاد شده) می‌گوید این کشورها که ایران در وسط آنها قرار داشته به نحوی افسانه‌آمیز توصیف شده است و هیچ‌گونه جغرافیای واقعی را بنیاد نمی‌گذارد و تنها شامل تصویری از زمین است که دریافت خیال و جهان مثالیِ عالم را شامل است.[۵] دربارهٔ مردمانی که در مناطق کاملاً شمالی زیست می‌کنند می‌گوید اینان نفْس‌هایی‌اند که به تکامل واقعی و نوعی هارمونی (هماهنگی) دست یافته‌اند که هیچ‌گونه عامل منفی و سایه در آنها یافت نمی‌شود. اینان نه به شرق تعلق دارند نه به غرب. اینان متعلق به نواحی شهرهای زمرّدین «جابلقا» و «جابرسا»یند.[۶]

در مورد اشو زرتشت و محل تولد او در مناطقی که وی به ترویج دین خود پرداخته چه تناقضاتی به چشم می‌خورد! او در چه زمانی می‌زیسته است؟ گاثاها در کجا به وی الهام شده؟ آیا در نواحی سیحون و جیحون بوده و یا در نواحی غربی؟ آنان که خواسته‌اند آذربایجان را مرکز روحانی جهان بدانند و زرتشت را متعلق به این خطّه و شهر مقدس شِز را مرکز رواج دیانت زرتشتی بدانند چه می‌گویند و بر چه اساسی استدلال می‌کنند؟ از سوی دیگر از نظر جغرافیای قدسی، اِران‌وِج در جهان میانی قرار دارد و تعیین محدودهٔ آن بر اساس جغرافیای متکی به طول و عرض و نصف‌النهار و نقشه ممکن نیست و باید این حقیقت را در جهان قدس و عالم مثال جستجو کرد.

به نام اشو زرتشت پیامبر ایرانی اشاره کردیم. پاره‌ای وی را هم‌زمان با هیشتاسب هخامنشی، پدر داریوش اول، می‌دانند و اسنادی هم ارائه می‌کنند. می‌پرسیم پس چگونه است که در تمامی سنگ‌نگاره‌های هخامنشی تنها سخن از دیانت اهورایی است و حرفی از این پیامبر در میان نیست؟ همچنین مطالعهٔ گاثاها چه از نظر زبان‌شناسی و چه از نظر محتوا به هیچ‌وجه با دوران مورد نظر سازگار نیست و این متون را متعلق به دورانهای کهن‌تری نشان می‌دهد. حال هنگامی‌که می‌بینیم در متون دینی آمده است که زرتشت و همراهانش به سوی اِران‌وِج رهسپار شدند مشکل بیشتر می‌شود. این مکان را بر روی نقشهٔ جغرافیایی کجا تعیین کنیم؟ باری چنان‌که در بالا آمد ناچار باید با توسل به هرمنوتیک این مطالب را تأویل کنیم و به افقی دست یابیم که این حوادث در آنجا رخ داده و عبارت است از جهانی ماورای این عالم مادی و جسمانی.

باری باید از دنبال کردن این مطلب که ایرانیان پیش از آمدن به این سرزمین در کجا می‌زیسته‌اند صرف‌نظر کنیم[۷] و چون در این باب گفتنی بسیار است،

به اصل مطلب، یعنی تاریخ هنر ایران، می‌پردازیم.[۸]

هیچ اثر ملموسی از دورانهای اسطوره‌گونهٔ مهابادیان و پیشدادیان و کیانیان در دست نداریم. سفالینه‌های یافت‌شده در شوش و تپهٔ سیلك کاشان و چشمه علی ری و نظایر آنها که قدمت آنها به بیش از شش‌هزار سال پیش می‌رسد و از شاهکارهای هنری به شمار می‌رود، مکان آنها به جز شوش در فلات ایران قرار دارد؛ ولی این آثار به پیش از تسلط آریاییان تعلق دارد. آثار یافت‌شده در شوش متعلق به پیش از عصر هخامنشیان با آنچه از این ادوار به بعد می‌شناسیم کاملاً متفاوت است. زیگورات چغازنبیل البته متعلق به ایران است، ولی آیا آن را قوم ایرانی بنا کرده‌اند؟ خواهند گفت این اقوامی که در این سرزمینها می‌زیسته‌اند بومیان همین سرزمین‌اند که بعدها بدان عنوان ایران‌زمین داده شده است؛ آنان از اجزای تشکیل‌دهندهٔ قوم ایرانی به شمار می‌روند که با آریاییان مخلوط شده‌اند. البته در این امر حقیقتی نهفته است که نباید آن را انکار کرد، ولی خط و زبان این اقوام با آنچه از هزارهٔ اول قبل از میلاد آغاز شده تفاوت دارد و مشکل بتوان این اقوام را جزء آریاییان به شمار آورد.

زبان فارسی باستان همان‌طور که می‌دانیم به گروه زبانهای هند و اروپایی تعلق دارد و خط میخی فارسی کهن از چپ به راست نوشته می‌شود و ایرانیان که این خط را از دیگران اخذ کردند آن را به صورت الفبایی درآوردند، که خود نکتهٔ مهمی به شمار می‌رود. از سوی دیگر خطی که اوستا بدان نوشته می‌شده، که به‌کلی با خط سنگ‌نگاره‌ها متفاوت است، از راست به چپ نوشته می‌شده است و همین روش در خط پهلوی اشکانی و پس از آن در پهلوی ساسانی ادامه یافت.[۹]

برای آنکه دچار اشتباهات گذشتگان نشویم و در مورد هنر ایران به بی‌راهه نیفتیم، باید از ابتدا این مشکلات را برشمریم. برحسب مثال، می‌دانیم که داریوش (بر اساس بررسیهای دقیق باستان‌شناسی) به سال ۵۲۲ ق‌م در بابل تاج‌گذاری کرد و چند سال پس از آن، دو پایتخت دیگر یکی در شوش و یکی در تخت جمشید احداث شد. ولی چگونه می‌توانیم داریوش را با جمشید یکی بدانیم؟ پاره‌ای از مورخینْ هخامنشیان را با کیانیان یکی می‌دانند، ولی در این زمینه تاریخهای مورد نظر با هم تفاوت بسیار دارند. مؤلف *آثار عجم* به نقل از مورخین گذشته داریوش را همان دارای اکبر می‌داند و کوروش کبیر را همان کیخسرو تلقی می‌کند.[۱۰] در این متون گفته شده که جمشید هفتصد سال سلطنت کرد و او را از پیشدادیان می‌دانند و می‌گویند او دوهزاروچهارصدونوزده سال پس از هبوط آدم (ع) پای به جهان گذاشته و طوفان نوح در عصر وی رخ داده است! برای حل مشکل یکی دانستن تخت جمشید با پرسپولیس گفته‌اند آثار بناشده در این مکان در گذشته‌های دور منهدم شده و هنگامی که هخامنشیان در همین مکان کاخهای خود را بنا کردند دوباره بدان عنوان تخت جمشید دادند![۱۱] باز در همین زمینه گفته‌اند که سلاطین دورانهای کهن در ایران القاب مختلف داشته‌اند، مثلاً یکی از القاب دارا «جمشید» بوده و نظایر آن. از سوی دیگر در پاره‌ای متون تخت جمشید را «تخت سلیمان» می‌نامند. به این عنوان «تخت سلیمان» در مکانهای دیگری در ایران نیز برمی‌خوریم و حتی مقبرهٔ کوروش را مقبرهٔ مادر سلیمان می‌نامیدند. علت این امر آن است که در باورهای عامّه انسانها قادر نبوده‌اند سنگهایی با این عظمت و حجم و وزن بسیار سنگین را جا به جا کنند و از این رو، این آثار را عمل دیوانی می‌دانند که در خدمت حضرت سلیمان (ع) بوده‌اند.[۱۲] تنها نکته‌ای که در این زمینه قابل مطالعه است اینکه بر اساس تحقیقات ولفگانگ لنتس[۱]، دانشمند آلمانی که در تخت جمشید بررسیهای دقیقی کرده، از بناهای صفهٔ تخت جمشید برای منظورهای مربوط به گاه‌شماری و تعیین فصول و روز اول سال استفاده می‌شده و در روز اول سال شعاع خورشید به درگاهها می‌تابیده و این امر باعث شناختن دقیق روز اول سال شمسی می‌شده است. با آنکه دانشمند آلمانی این روز را اول تیرماه و آغاز تابستان می‌داند نه روز اول فروردین و نوروز، در *برهان قاطع* آمده است که هنگامی که در برج حمل (یعنی فروردین) جمشید که بر تخت مرصّعی نشسته و تاج مرصّعی بر سر نهاده بود به پادشاهی رسید، چون آفتاب طلوع کرد، شعاع و پرتو آفتاب بر آن تخت و تاج افتاد و روشنی ویژه‌ای پدید آمد.[۱۳]

با آنکه این روز در متن *برهان قاطع* نوروز و اول بهار نامیده شده نه روز اول تابستان، موضوع تابیدن نور

(1) Wolfgang Lentz

بر تخت و تاج جمشید و بررسی تابش نور در درگاههای تخت‌جمشید نکته‌ای در خور تأمل و بررسی است. البته صاحب *برهان قاطع* این مکان را آذربایجان می‌داند.

مر آن روز را روز نو خواندند
به جمشید بر گوهر افشاندند

در گذشته واژه‌هایی چون ایران و توران یا ایران و انیران (که الف اول آن برای نفی است و هنوز هم در زبانهای غربی به کار می‌رود) برای معین کردن سرزمین قوم ایرانی و جدا کردن آن از دیگران به کار می‌رفته است. حدود جغرافیایی ایران را از سوی مشرق، رودهای سیحون و سند (مرز ایران و هند) و از سمت مغرب، آن سوی دجله و فرات و آسیای صغیر می‌دانستند.

آنچه باید بدان توجه ویژه کرد اینکه اصولاً با توسل به روش تاریخ‌انگاری[۲] مارکس و انگلس به هیچ‌وجه نمی‌توان موضوع مکاتب و تحولات هنری را بررسی کرد. مارکس خود اذعان می‌کند که نظریهٔ وی در توجیه هنر کلاسیك یونان، که آن را عالی‌ترین درجهٔ تعالی هنر می‌داند، سازگاری ندارد؛ زیرا وی معتقد بود که هنر در هر زمان با پیشرفتهای اجتماعی و به‌ویژه اقتصادی همگام است و بر اساس این نظریه، در آن روزگار یونانیان نبایستی بتوانند به چنین درجه‌ای از هنر برسند. پس از این عجز، برای آوردن بهانه‌ای جهت رفع مشکل می‌افزاید شاید در آن روزگار نوع انسان دوران طفولیت خود را می‌گذرانده و این آثار معرف پاکی و بی‌آلایشی دوران کودکی باشد.[۱۴]

در اینجا نکته‌ای که باید بدان توجه کرد اینکه از نظر تاریخی و جغرافیایی باید پدیدهٔ هنر را در وادی تاریخ و جغرافیای مقدس (با توسل به پدیدارشناسی و هرمنوتیك یا علم تأویل جستجو کرد). بر حسب مثال وقتی به مکان وَر جَم‌کرد برمی‌خوریم، باید توجه کنیم که بر اساس جغرافیای مقدس، بر روی کرهٔ زمین مکانهایی بوده و هست که از دورانهای کهن در آنها تجلیاتی متعالی رخ داده و می‌دهد که نشانه‌ای ملموس از عالم ملکوت است. هنر هم خود پدیده‌ای است از این نوع. باز در مورد جغرافیای مقدس باید توجه کنیم که مکانی چون آذربایجان، که اصل تلفظ فارسی آن «اتور پاتکان» (پادگان آتش) است و آتشکدهٔ آذرگشنسب در آن واقع بوده، همواره دربردارندهٔ نقاطی بوده است که از عوالمی معنوی حکایت می‌کند. بد نیست یادآوری شود که ایرانیان هرگز آتش نمی‌پرستیده‌اند و یکتاپرست بوده‌اند و آتش از نظر آنان مظهری زمینی از عالم قدس به شمار می‌رفته و بخش نورانی آتش تمثیلی بوده است که توسط آن، آدمیان از عوالم ظلمانی به سوی نور هدایت می‌شوند. همین مسئلهٔ نور در نقاشیهای مانوی با توسل به فلزات درخشان چون طلا و نقره متجلی است که آنها را می‌ساییدند و مانند رنگ به کار می‌بردند و بخشهای بزرگی از قطعهٔ نقاشی را با آن می‌آراستند تا از این راه، نور محبوس در ظلمت ماده را آزاد سازند. در زمینهٔ جغرافیای مقدس اشاره کنیم که پاره‌ای از این مکانها چون مکهٔ معظمه و مدینهٔ منوره را همگان می‌شناسند و پاره‌ای چون آگارثا و جزیرهٔ خضراء برای همه شناخته نیست و خداوند متعال در این زمینه‌ها اسراری نهفته دارد که ویژهٔ اهل راز است.[۱۵]

(2) historicim

در وادی بررسی و نگارش تاریخ هنر ایران، از آنجا که این هنر در ذات خود هنری قدسی و حکایت‌کننده از عالم مثال و ملکوت عالم مادی به شمار می‌رود، باید به دنبال این عالم گشت و پا از تاریخ و جغرافیای یك‌بعدی و ناظر به عالم مُلك فراتر گذاشت. به گفتهٔ رنه گنون ما در دورانی زیست می‌کنیم که عصر تاریکی و آشفتگی است. در چنین عصری بیشتر سنتهای معنوی بخش بزرگی از حقایق را از دست داده‌اند یا این حقایق از انظار پنهان است. چنین موضوعاتی همواره با توسل به نمادهای مختلف ارائه می‌شود.[۱۶] امروزه بیشتر ویژگیهای هنر ایران به دست فراموشی سپرده شده و تراکم وحشتناك اطلاعات عرضه‌شده در کتب غربیان دربارهٔ هنر سرزمین ما که ضمن آنها به عرضهٔ سطحی کشفیات باستان‌شناسی یا معرفی ابنیهٔ موجود و آثار هنری گردآمده در مجموعه‌ها و موزه‌ها اکتفا شده است، کار را بر پژوهندگان دشوار می‌سازد و بیشتر آنان را به سوی جستجوی مدارك و جمع‌آوری آنها سوق می‌دهد. نتیجهٔ این کارها انباشتن ذهنها و تبدیل آنها به دایرةالمعارف است و توجهی به بنیادهای اصلی هنر ایران نمی‌شود. چنانچه به معیارهای این هنر توجه کنیم و ضوابط آن را معین سازیم، خواهیم توانست با توسل بدانها در حوزهٔ جغرافیایی فرا گیرندهٔ اطراف کشور خود حدود گسترش این هنر را باز یابیم و همان‌طور که اشاره شد، تا حدودی زمان یك‌بعدی تاریخ مربوط بدان را نیز بازشناسیم.

فریتیوف شوئون[۳] در کتاب *یگانگی متعالی ادیان* می‌گوید شکلها که به وسیلهٔ هنر در عالم به ظهور می‌رسند به طور تمثیلی با عالم عقلانی مربوط‌اند و در این مورد از ظهور عالی‌ترین عوالم در سافل‌ترین آنها سخن می‌راند.[۱۷] می‌گوید هنرهای سنتی حاوی قراردادهایی‌اند که به وسیلهٔ آنها بنیادهای جهانی و قوانین کیهانی را با اشکال ملموس در عالم ملك به ظهور می‌رسانند. وی ضمن این بخش از کتاب خود که در آن به بررسی شکلهای هنری پرداخته، می‌گوید شکلهای ملموس و محسوس، حتی ناچیزترین آنها که انسان ساخته است، اگرچه آثار مردمان به شمار می‌آیند، در واقع این انتساب ظاهر قضیه است و در حقیقت اینها از همان سرچشمه‌ای نشئت گرفته‌اند که فوق عالم انسانی قرار دارد که همهٔ سنتهای واقعی با آن دم‌سازند. به عبارت دیگر، هنرمندی که در جامعهٔ سنتی دست‌نخورده زیست می‌کند تحت تأثیر ضوابط و الهاماتی است که از عالم بالا به وی می‌رسد ــ حتی هنگامی که چنین هنرمندی تنها در حد صنعت‌کار باشد و آثار وی نوعی صنایع دستی به شمار رود. نتیجه اینکه در چنین مواردی سلیقهٔ شخصی صنعت‌کار نقشی دست دوم و ناچیز در پدید آوردن اثر به عهده دارد.[۱۸]

(3) Frithjof Schuon

در مورد جغرافیای قدسی که در بالا بدان اشاره شد، روان‌شاد هانری کربن در کتاب *ارض ملکوت* دربارهٔ کوهستان البرز که در اوستا به صورت «هارا برزایتی» (*Hara Berezaiti*) ضبط شده می‌نویسد:

> البرز واقعی به عنوان مثال عبارت است از فضای تمثیلی که خیال زاینده باید آن را در نوع نمونه‌وار آن بازیابد. از این رو ما باید هرگونه بحث نقشه‌برداری جغرافیایی مادّی معمولی را رها کنیم و تنها فضایی را در نظر بگیریم که صاحب تصویری است که با این جهان دم‌ساز است؛ تصویری که خود به وسیله یك نوع ادراك جغرافی نفسانی قابل توجیه است.[۱۹]

و کمی بعد می‌افزاید: «با این ترتیب البرز عبارت است از کوهستان کیهانی».[۲۰] در همین کتاب باز به همین مسئله اشاره می‌کند و می‌نویسد:

> تقدیرات پدیدارشناسی در چنین پژوهشهایی می‌رساند که کاربردهای واقعی نفس می‌تواند خود یك جهان و یك طبیعت به ظهور برساند. متقابلاً هر طبیعتی نوعی از فعالیتهای نفسانی ـ روحانی دربردارد که آن را بارور می‌سازد. در چنین وادی‌ای مقولات قدسی نفس در منظره‌ای که او را پیرامون گرفته قابل تشخیص است، خواه به صورت ایقونی ایدئال و خواه به صورت تجسّم زمینی و محسوس به ظهور برسد.[۲۱]

در اینجا کربن در واقع می‌خواهد از ظهورات این عالم خیال زایندهٔ نفس در قالب هنر سخن بگوید. پیش از آنکه این بحث را رها کنیم، باید بیفزاییم که استاد نام‌برده در همین اثر خود با اشاره به تصاویر یك منتخبات فارسی که در آنها کاخ خورنق نقش شده آورده است که «در این دورنماها هیچ انسانی تصویر نشده. در اینجا نفس زایندهٔ خیال، حضور موجوداتی که در منظره سکونت دارند را ایفا می‌کند.»[۲۲] در این نوشتار به چنین مسائلی اشاره می‌کنیم تا دانسته شود که برای نگارش تاریخ هنر ایران و از انحراف دور ماندن باید در جستجوی چه عالمی باشیم.

کربن در کتاب *سایه و روشنایی* نیز ضمن بحثی دربارهٔ احتمال سکونت ایرانیان باستان در مناطق قطب شمال که در آنجا تنها یك روز در سال برآمدن آفتاب مشاهده می‌شود می‌گوید:

> روشناییهایند که غیر مخلوق‌اند و آنجا جهانی است که روشنایی ویژهٔ خود را تراوش می‌کند؛ همانند موزاییکهای بیزانسی که در آنها طلای به‌کاربرده‌شده فضای محصورکنندهٔ آنها را منوّر می‌سازد، زیرا در این موزاییکها قطعات مکعب‌شکل بلورین با ورقه‌ای از طلا پوشیده شده است. در اینجا با سرزمینی بدون سایه سروکار داریم که ساکنان آن افرادی نورانی‌اند و به مقاماتی از معنویت رسیده‌اند که در دسترس خاکیان نیست. اینان در حقیقت موجوداتی متعلق به عالم قدس‌اند. در اینجا سایه دیگر مکانی ندارد که روشنایی را محبوس کند و از اینجا به بعد وارد عالم ماورای ماده می‌شویم و همین است که موضوع رمز عدد شمال را شامل می‌گردد. به همین ترتیب ساکنان قطب، مثالی از مردمی است که روانشان به تکاملی دست یافته که تعادل آن به دور از جنبه‌های منفی و تاریکی است. اینان نه متعلق به شرق‌اند و نه غرب.[۲۳]

در اینجا بدین مقولات اشاره می‌کنیم تا دانسته شود که موضوع اقامت نیاکان ما در مناطق قطب شمال

پیش از آمدن به سرزمین کنونی را نباید بر روی کرهٔ جغرافیایی سه‌بعدی جستجو کرد، بلکه مطلب بسیار والاتر از اینهاست.

چند راه‌گشا

پس از اینکه به پاره‌ای دشواریهای نگارش تاریخ هنر ایران اشاره شد، حال ببینیم چه باید کرد. آنچه در پی آورده می‌شود در حد توانایی نگارندهٔ این سطور است و لازم است اهل نظر آنها را تکمیل کنند و نقایص آن را برشمرند.

ایرانیان در میان تمامی اقوام باستانی شاید تنها قومی بوده‌اند که بت نمی‌پرستیده‌اند و در تمامی سرزمین ایران به بت‌خانه برخورد نمی‌کنیم. از این روست که هر جا بت‌خانه و پیکرهٔ مورد پرستش یافت شد جزو هنر ایرانی به شمار نتواند رفت. نیاکان ما همواره خدای یگانه و پنهان از دیدگان مادی و محسوس را می‌پرستیده‌اند. نیم‌برجسته‌های تمثیلی فروهر بت نیستند و هیچ‌گاه آنها را نمی‌پرستیده‌اند و برای آنان قربانی نمی‌کرده‌اند (اینکه این فروهرها به چه ترتیب از قرص خورشید بالدار و دیگر مآخذ نشئت گرفته‌اند بحثی جداگانه می‌خواهد). در پاره‌ای از نیم‌برجسته‌های اشکانی و ساسانی، میترا یا آناهیتا (مهر و ناهید) نموده شده‌اند، ولی این نیم‌برجسته‌ها را هرگز نمی‌پرستیده‌اند. پیکرهٔ شاپور هم در غارشاپور یک یادگار تاریخی بوده است و بس. اصولاً هنر پیکرتراشی که در مورد بتها و صنمها در دیگر نقاط جهان معمول بوده در سرزمین ما رونقی نداشته و بیشترینهٔ حجاریهای ایرانی به صورت نیم‌برجسته تراشیده شده است. پیکره‌های میترا که در میترائومها مشاهده می‌شوند و همانهایند که بیشتر کلیساها را روی آنها ساخته‌اند، همگی در حوزهٔ خارج از قلمرو ایران قرار دارند و جزو امپراتوری روم به‌شمار می‌روند.

پاره‌ای از سطحی‌نگرانْ دیانت مزدایی ایران باستان را اشتباهاً دوگانه‌پرستی دانسته‌اند و تصور کرده‌اند نیاکان ما در کنار اهورا مزدا اهریمن را هم می‌پرستیده‌اند، که خطای محض است. این نکته بدان می‌ماند که کسی تصور کند مسلمانان، نعوذ بالله، در کنار خداوند متعال شیطان را هم می‌پرستند! پرستش خدای ناپیدا به هنر ایرانی جنبه‌ای کاملاً نمادین و به دور از تقلید کورکورانه از طبیعت و روی آوردن به عالم مثال بخشیده است، و هنر ایرانی نمایشگر این عالم است. یعنی هرجا در جهان باستان بدین‌گونه آثار بر می‌خوریم، باید در جستجوی ریشه‌های ایرانی آن باشیم. مردم تمامی جهان باستان غیر ایرانی، از مصر و هند و یونان و روم و دیگر مکانها، حتی در عربستان پیش از اسلام، بت‌پرست بوده‌اند و آثار پیکرتراشی آنان کم و بیش تقلید از طبیعت است و خدایان خود را غالباً به صورت مردمان و اقران خود می‌نمایانده‌اند (گرچه در آغاز این پیکره‌ها چون نشانه‌ای از خدایان به کار می‌رفت، به‌تدریج این ادیان به انحطاط گرایید و کار بدان‌جا رسید که مردم مصنوعات دست خود یعنی این بتها را پرستیدند).

اساساً این را که ایرانیان بدین آسانی به اسلام گرویدند باید به همین موضوع یگانه‌پرستی نیاکان ما مربوط دانست؛ زیرا توجه مدام ایشان به عالم مثال و خدای پنهان از انظار ناپاك، پذیرش دیانتی توحیدی را سهل می‌ساخته است. این موضوع را از این رو می‌آوریم که اشاره شود به اینکه در تمامی مظاهر هنر ایرانی چه پیش از اسلام و چه پس از آن، این جهان توحیدی که به مجموعه‌های هنری وحدت می‌بخشد متجلّی است.[۲۴]

نکتهٔ دیگری که بسیار شایان ملاحظه و توجه است اینکه در میان تمامی مکاتب هنری جهان شاید تنها هنر قوم ایرانی باشد که از نوعی تداوم در طول تاریخ هنرها برخوردار است. مثلاً هنر مصر باستان و عصر فراعنه هیچ‌گونه اثری در هنر عصر اسلامی مصر به جای نگذاشته و دورانهای اسلامی هنر مصر به هیچ‌وجه تداوم هنر کهن این سرزمین را در بر ندارد و این دو وادی هنری کاملاً از هم جدایند؛ ولی به عکس، هنر ادوار اسلامی ایران مستقیماً از تداوم هنر ساسانیان و اشکانیان و زمانهای پیش‌تر حکایت می‌کند. نگاهی به مساجد اولیهٔ ایران چون تاریخانهٔ دامغان و مقایسه ایوانها و طاق‌سازی آن با بناهای عصر ساسانی کافی است تا پیوند آنها را بازیابیم. همچنین است در دیگر قلمروهای هنری چون نگارگری و کاشی‌سازی و سفالگری. به همین ترتیب به هنگام مقایسهٔ این تداوم با سیر هنر در دیگر مناطق جهان این حقیقت را بیشتر درمی‌یابیم. برای نمونه وقتی هنر برهمایی و بودایی هند را با هنر اسلامی این سرزمین مقایسه می‌کنیم، متوجه بریدگی کاملی در

میان این دو دوران می‌شویم. هنر یونانی- رومی غرب پس از رواج دیانت مسیح در این سرزمینها کاملاً به دست فراموشی سپرده شد، تا آنکه پس از گذشت حدود هزاروپانصد سال، یعنی در عصر رنسانس، دوباره به سنتهای هنر باستانی غرب توجه شد. پیداست که این را نمی‌توان تداوم دانست. ولی در هنر ایران شاهد پیوندی بی‌وقفه در طول تاریخ هنریم. حتی هجومهای مختلف چون حملهٔ مغول و تیموریان نتوانستند به این تداوم لطمه وارد سازند. رمز این حقیقت را باید در جهان‌بینی ویژهٔ هنر ایرانی جست که در بالا بدان اشاره شد.[۲۵]

حال که به پاره‌ای از ویژگیهای هنر ایران اشاره شد، چند نکته را دربارهٔ هنر اسلامی ایران و هنر قدسی که در مجموع می‌توان گفت الهام‌بخش هنر اسلامی دیگر سرزمینهای اسلامی بوده است ذکر کنیم و فعلاً به این نوشتار پایان بخشیم. در این وادی فریتیوف شوئون ضمن مقاله‌ای با عنوان «رهایی‌یافته و تصویر حق» می‌نویسد:

> کاربرد واقعی نقوش قدسی آن است که به طور تمثیلی و پاک‌انگاری یك واقعیت متعالی را بیان کند و به طریقی ذهن‌گرایانه به اندیشه اجازه دهد روی این مثال تمرکز پیدا کند. این دریافت را می‌توان از راه پیوندی اعتقادی و یا تعقّلی و یا با توسل به مجموع این دو عامل تحقق بخشید.

و کمی بعد می‌افزاید:

> هدف نهایی هنر قدسی هدفی آموزشی است، چه این آموزش از راه توجه دادن به مراسم مذهبی برای عموم و چه از طریق بیان باوری اعتقادی و عقلانی جهت متفکرین متوجه به عوالم ماورای طبیعت و عرفان آماده شده باشد.[۲۶]

همین محقق در مقالهٔ دیگری تحت عنوان «دلایل وجود خداوند» با اشاره به جلوه‌های هنر قدسی می‌نویسد:

> دلایل هستی‌شناسی در عین حال شامل دلایل «زیبایی‌شناسی» به معنی عمیق کلمه است. از این زاویه این دلایل شاید کمتر از جنبه‌های کیهان‌شناسی و اخلاق دست‌یافتنی باشند، زیرا لیاقت دست‌یابی به جلوه‌ها و درخشندگیهای متافیزیکی زیبایی و دریافت تابشهای مظاهر شکل و اصوات مستلزم دارا بودن جهان‌بینی ویژه‌ای است که آن‌چنان‌که رومی [مولوی] و راما کریشنا دریافته‌اند، بتواند از ورای پدیده‌های مادی به سوی حقیقت نغمه‌های جاویدانی پرواز کند.[۲۷]

فریتیوف شوئون می‌خواهد بگوید برای ادراك آثار هنری واقعی، بینندگان و شنوندگان باید از پیشْ خود را با عالم قدس دم‌ساز کرده باشند و از خباثتهای نفسانی و آلودگیهای آن فارغ شده باشند. چنانچه مردمان همعصر ما نسبت به مظاهر هنر والا کم‌التفات شده و مجذوب هنرهای تجمّلی و به دور از معنویت گشته‌اند، علت آن را باید دور ماندن از معنویت و غرق شدن در مظاهر گول‌زنندهٔ دنیای جدید دانست. او در همین مقاله نتیجه گرفته است:

> هماهنگی با زیبایی درونی و بیرونی نکته‌ای است که از درون ما را قانع می‌سازد و فارغ‌بال می‌کند. همانند معجزه، امر زیبایی بدون الحاق به حقیقت و تقدس قادر به چنین کیمیاگری نیست و این امر را کسانی ادراك می‌کنند که لیاقت فهم این زبان کاملاً فرشته‌گونه را داشته باشند. پیامبر خدا تنها از طریق سخنان و معجزه‌هایش افراد را قانع نمی‌سازد، بلکه علاوه بر آن از طریق بروز هارمونی قابل رؤیت تمامی وجود مقدسش، باورهای افراد را قطعیت می‌بخشد؛ وجودی که نشان کرانه‌های بی‌نهایت است و برانگیزندهٔ علاقهٔ وصول به این عالم است و قلبها را آرامش می‌بخشد؛ توازنی فوق انسانی که در هنر قدسی ابدیت یافته و قادر است بدون توسل به نمایشگری، درون ارواح را مجذوب سازد و به مرکز آنها رسوخ یابد و از طریق شکستن قشرهایی که آنان را از عالم بالا جدا ساخته و یا خویش بیگانه کرده، انفاس و ارواح را با عالم قدس و برین دم‌ساز کند.[۲۸]

هنر ایران از دیرباز با هنر قدسی سروکار داشته و از دورانهای پیش از اسلام در هنر قوم ایرانی هر جا که بوده‌اند و به هر سرزمینی که دست یافته‌اند، متجلی شده و پس از گسترش اسلام در دیگر سرزمینهای مسلمانان رواج یافته است. برای شناخت این هنر لازم است به مسئلهٔ زیبایی ویژه و عمیق این هنر توجه شود. منطق زیبایی در این هنر قدسی عبارت است از وحدت امر هستی‌شناسی و زیبایی و همچنین یگانگی زیبایی با خیر و نیکویی. هر چیز زیبا در عین حال نیکو و آرامش‌بخش است. سوای این جهانِ دم‌ساز با هماهنگی و هارمونی، دیگر قلمروها زشت و زیان‌آورند. اگر امروز بر حسب مثال در موسیقی معاصر جهان به جای صوتهای هماهنگ به اصوات نامتجانس و

ناهمخوانی برمی‌خوریم که آهنگ‌سازان امروزی آگاهانه آنها را به کار می‌برند، علت آن را باید در دور شدن همعصران ما از عالم قدس و ملکوت جستجو کرد. اینکه در امر زیبایی هنر قدسی (که با موضوع هستی‌شناسی پیوند دارد) موضوع نیکو و خوب مطرح است از این روست که کلاً ذات اشیای مخلوق ایزد متعال مفید و زیباست. نهایت اینکه ما افراد بشر به جای آشنایی با هستی واقعی و ملکوت این اشیا و وجود آنها، با عوارض و پدیده‌های متحول این عالم سروکار داریم و جوهر را با عرض خلط کرده‌ایم. در هنر نیز این امر مدخلیت پیدا کرده و به جای جوهر که زیباست عوارض به ظهور رسیده است. به این نکات اشاره‌ای گذرا می‌کنیم تا دانسته شود که برای نگارش تاریخ هنر ایران باید در چه راهی قدم گذاشت و چگونه باید محدودهٔ هنر ایران را با دیگر مکاتب هنری مصر و هند و یونان و روم و حتی چین که هنرش چندان از عالم هنری ما دور نیست متمایز ساخت. اگر این امر جلوه‌گری عالم قدس و ملکوت را در هنر ایرانی چه پیش و چه پس از اسلام خوب شناختیم، آن‌گاه دیگر بندهٔ مجادلاتی که میان تاریخ‌نویسان در امر تقدم و تأخر فلان کشورگشا بر دیگری جریان دارد نخواهیم شد و دیگر ناچار نخواهیم بود بگوییم فلان سرزمین از چه تاریخی متعلق به ایران بوده یا سرزمین ما در چه ادواری مورد هجوم و اشغال چه قومی و برای چه مدت بوده و حضور این اقوام چه تأثیری در تحول هنر ما داشته است. به بیان دیگر ذات هنر ما هرگز متحول نشده است؛ و این خود از شگفتیهای تاریخ جهان هنر است. هیچ‌گاه مظاهر هنری ویژه‌ای که ما بدان عنوان هنر ملکوتی و قدسی می‌دهیم در جهان هنر ما حکایتی جز متجلی ساختن عالم مثال و ملکوت این عالم محسوس نداشته‌اند. آمدن اسکندر مقدونی به ایران هیچ اثری در روند هنر ما به جای نگذاشته است. سلوکیها هر که بوده‌اند ذات هنر ما را متحول نساخته‌اند. اشکانیان به رغم عنوان «یونان‌دوست» که بدانها داده‌اند به دنبال هنر یونان و روم نرفته‌اند. هنر ایرانی عصر ساسانیان جز ادامهٔ سنتهای هنری پیش از آنها به راه دیگری نرفته است. آمدن مسلمانان به ایران تحولی در هنر سنتی ما به وجود نیاورده، بلکه به عکس به علت دم‌سازی این دیانت توحیدی با عوالم ملکوتی، زمینهٔ مساعدتری برای تجلّی مظاهر قدسی فراهم آورده است. سلجوقیان و پیش از آنان غزنویان نه تنها روند هنری ما را تغییر ندادند، بلکه خود باعث تشویق هنرمندان ایرانی گشتند. سلطان محمود غزنوی که ترک‌زبان بود خود به ترویج ادبیات و شعر ایران پرداخت. نه تنها این کشورگشایان صدمه‌ای به تداوم هنر ما وارد نیاوردند، بلکه قدرت خلاقهٔ هنرمندان ما این مردمان را مجذوب کرد؛ زیرا حقیقت و اصالت هر جا باشد پیروز است و جاودانی، و غیرحق هر جا باشد زودگذر است و نابود شدنی.

برای حسن ختام چند جملهٔ دیگر نیز از محققی که در بالا بدان اشاره شد، یعنی فریتیوف شوئون، بیاوریم. وی در مقاله‌ای تحت عنوان «دلیل بر (حقیقت) جوهر» چنین می‌گوید:

> چنین است که کارِ طریقهٔ اشاره‌ای که تمثیلی است و عبارت از هنر قدسی است در حقیقت علاوه بر نقش آموزشی آن، نشاندن جوهر به جای عرض است و می‌خواهد اندیشه را در این جهان اعراض به سوی جوهر سوق دهد و این هنر می‌کوشد در عالم هستی و حرکت و تبدلات، وجود را تعیّن بخشد. می‌خواهد بی‌نهایت را در جهان محدود آشکار سازد و این حقیقت را در قالب صورت بیان کند و از این راه از طریق گشت و گذار میان حقیقت و شکل، راهی از ظاهر و اعراض به سوی جوهر یا تجلیّات آسمانی باز کند. زیبایی طبیعت و هنر همچنین عبارت است از زیبایی ملکات باورهای راستین و نمایش این حقیقت که جوهر در ذات خود با زیبایی قرین است و با نیکو هم‌آواز. بد که عبارت است از نفی هستی، همواره موضعی و کم‌دوام است و هرگز جامع و کامل نیست. در مجموع پدیده‌ها، بدی (و زشتی) مقدار اندکی را شامل می‌گردد و چون لایهٔ نازك و ذوب‌شدنی یخی است که بر روی اقیانوس شگرف بخشایندگی و زیبایی شناور است.[۲۱]

ما به زعم خود در این نوشتار کوشیدیم در حد دانستنیهای خود ضوابطی برای نگارش تاریخ هنر ایران به دست دهیم. امیدواریم این موارد عنایت پژوهندگان این راه دشوار را جلب کند و چنانچه پاره‌ای از آنها را مفید دانستند، آنها را در تتبعات خود به کار گیرند.□

کتاب‌نامه

تجویدی، اکبر. *دانستنیهای نوین دربارهٔ هنر و باستان‌شناسی عصر هخامنشی*، تهران، فرهنگ و هنر، ۱۳۵۵.

فرصت شیرازی. *آثار عجم*، چاپ حاج میرزا اسدالله، مطبع خورشید و مطبع ناصری، ۱۳۱۴ق.

کربن، هنری. *ارض ملکوت، کالبد انسان در روز رستاخیز، از ایران مزدائی تا ایران شیعی*، ترجمهٔ سید ضیاءالدین دهشیری، تهران، طهوری، ۱۳۸۳.

Corbin, Henry. *Phisiologie de L'homme de Lumière dans le soufisme Iranien*, Desclée De Bruwer, 1961.

_____. *Terre Céleste et corps de resurrectio*, Buchet/Chartel carrêa, 1960.

Guénon, René. *Le Roi du monde*, ed. Gallimard,1955.

_____. *La Crise du monde moderne*, ed. Gallimard, 1946.

_____. *Ombre et Lumière*, Desclée De Brouwer, 1961.

Marx, Karl. *Introduction à la Critique de L'économie Politique*, Paris, Gallimard, 1965.

Schuon, Frithjof. *De L'Unité Ttanscendante des Religions, Tradition*, ed. Gallimard, 1948.

_____. "Le Délivré et L'image Divine", in: *Etudes Traditionnelles*, nos. 376 (1963), 378-379 (1963), 384-385 (1964).

پی‌نوشتها

۱. عضو پیوستهٔ فرهنگستان هنر

2. Henry Corbin, *Phisiologie de L'homme de lumiene dans le soufisme Iranien*, pp.168-169

البته هانری کربن این نکات را از متون دینی ایرانی برگرفته و نشانیهای آنها را در کتاب *ارض ملکوت* خود به اشباع داده است.

3. ibid.

4. ibid.

5. idem, *Terre celeste et Corps de resurrection*, p. 42.

6. idem, *Phisiologie de L'homme* … , p. 169.

۷. یکی از استادان ما که در این امور مطالعه می‌کرد روزی در کلاس درس با لحنی آمیخته به شوخی ولی در اصل جدی می‌گفت: «ایرانیان از همان قدیم الایام در همین سرزمین کنونی می‌زیسته‌اند و از جایی دیگر نیامده‌اند».

۸. در اینجا نظر خوانندگان گرامی را به مطالبی بسیار اساسی که مرحوم شیخ عبدالواحد یحیی (رنه گنون) در *بحران دنیای جدید* مطرح کرده است جلب می‌کنیم. وی در بحثی در زمینهٔ عصر «کالی یوگا» یا «دوران تاریك» (عصری که ما در آن زیست می‌کنیم)، می‌گوید: «عجیب است که تا کنون آن‌طور که باید به موضوع آنچه به دوران تاریخی، به معنای مذکور، معروف است توجه نشده است. این دوران دقیقاً به قرن ششم پیش از میلاد تعلق دارد و از آن فراتر نمی‌رود. گویی در اینجا ما به سدّی عبورناپذیر برمی‌خوریم که ممکن نیست با تحقیقات علمی با توسل به ابزارهایی که پژوهشگران عادی در اختیار دارند بدان دست یافت. از این دوران به بعد همه جا به گاه‌شماریهای تقریباً دقیق برمی‌خوریم؛ در حالی که دربارهٔ ازمنهٔ پیش از این تاریخ در خصوص وقایعی که رخ داده به حدسیات و روایاتی که زمان احتمالی بروز آنها با هم چندین قرن تفاوت دارد برمی‌خوریم. حتی دربارهٔ کشورهایی چون مصر، با وجود باقی‌مانده‌های مهم از تمدن و تاریخ آن، این امر صحّت دارد. در مورد چین هم که در امر ازمنهٔ کهن سالنامه‌های تاریخ‌دار براساس ارصادات ستاره‌شناسی تردیدناپذیر به جای مانده است، باز هم مورخین دوران ما این اعصار را داستانی می‌پندارند. گویی اینجا قلمروی است که اینان خود را مجاز نمی‌دانند در آن وارد شوند... . روحیهٔ علمی جدید، آن‌چنان‌که خواهیم دید، چیزی جز روحیه‌ای غیرسنتی به شمار نمی‌آید.

در قرن ششم پیش از میلاد، به هر علتی که بتوان تصور کرد، تغییری کلی در زندگی تقریباً همهٔ اقوام رخ داد، که البته این تغییر بر اساس روحیه‌های مختلف اقوام تفاوت می‌کند. در پاره‌ای موارد این تحول با توجه به سنتهای گذشته ولی با رعایت شرایط موجود و سازگار کردن این سنتها با مقتضیات عصر به عمل آمده است؛ چنان که در چین مشاهده می‌کنیم که در آنجا تا این زمان سنتها مجموعهٔ واحدی تشکیل می‌دادند، از این عصر به دو شاخهٔ کاملا مجزّا از هم تقسیم شدند: تائوئیسم که ویژهٔ نخبگان روشنفکر و شامل متافیزیك محض و علوم سنتی صد در صد اندیشمندانه است و کنفوسیوسیسم که بی‌استثنا متعلق به همهٔ افراد جامعه است و هدف آن سر و سامان دادن به قلمرو زندگی روزمرّه و اجتماعی است. در ایران چنین به نظر می‌رسد که نوعی بازنگری در دین مزدایی و متناسب ساختن آن با شرایط عصر در این ازمنه به وسیلهٔ آخرین زرتشت به عمل آمده است». [در اینجا گنون در پانوشت آورده است: «باید یادآوری کرد که نام زرتشت در حقیقت شخص معینی را مشخص نمی‌سازد، بلکه این واژه معرف سمت و عنوانی است که شامل نبوّت و قانون‌گذاری نیز هست. زرتشتهای متعددی بوده‌اند که در اعصار مختلف می‌زیسته‌اند. شاید هم این سمت جنبهٔ نوعی مدیریت توسط گروه داشته، چنان که در هند مسئلهٔ 'ویاسا' چنین بوده یا در مصر آنچه به ثوث (Thoth) یا هرمس تعلق داشته منتسب به فرقهٔ روحانیون به‌شمار می‌آمده».] در هند (در همین قرن ششم قبل از میلاد) شاهد ظهور دین بودایی هستیم [...]. آنچه قابل توجه است اینکه در این سرزمین هیچ باقی‌مانده‌ای از اینیهٔ متعلق به پیش از این تاریخ شناخته نشده [...] و آنان که خواسته‌اند این امر را توجیه کنند می‌گویند ساختمانهای مربوط به پیش از این دوران از چوب بنا شده بوده و از این جهت اثری از آنها به جای نمانده است [...]. هنگامی که به سمت غرب نزدیك می‌شویم، مشاهده می‌کنیم که در این دوران یهودیان به اسارت بابلیان درآمدند و یکی از عجایب اینکه در این واقعه یك دورهٔ هفتادساله باعث شد که همه چیز حتی خط عبری هم فراموش شود، به وجهی که ناچار شدند برای بازنویسی متون مقدس خود خط و حروفی کاملا متفاوت از آنچه میانشان معمول بود به کار ببرند. می‌توان در این زمینه به دقایقی که کم و بیش در همین ادوار رخ داده است اشاره کرد: ما تنها به آنچه در روم دورهٔ تاریخی به شمار می‌رود، که پس از عصر افسانه‌ای شاهان روی داده است، اکتفا می‌کنیم که با آنکه اندکی مبهم به نظر می‌رسد هم‌زمان با تحولات مهمی نزد اقوام سِلتْ به وقوع پیوسته. از این وقایع زود می‌گذریم و می‌پردازیم به آنچه مربوط به یونان می‌شود. در اینجا نیز قرن ششم قبل از میلاد آغاز دورانی به شمار می‌رود که بدان دوران تمدن «کلاسیك» اطلاق می‌شود. متجددین آن را دوران تاریخی می‌نامند و آنچه را به پیش از آن تعلق دارد دوران افسانه‌ای محسوب می‌کنند؛ هرچند که کشفیات باستان‌شناسی می‌تواند این گمان را تقویت کند که در این اعصار نوعی تمدن حقیقی وجود داشته است. ما دلایلی در دست داریم که می‌توانیم اظهار کنیم این تمدن آغازین یونانی از نظر اندیشه بسیار جالب‌تر از آنچه پس از آن رخ داده به شمار تواند آمد».—

René Guénon, *La crise du monde modern*, pp. 25-30.

۹. در این زمینه مطلب بسیار است و باید در مقالات دیگری بدان پرداخت. تنها لازم است اشاره کنیم که در پاره‌ای از متون باستانی آمده است که ایرانیان خود خط نداشتند و طهمورث دیوبند آن را از دیوان آموخت. باید تعصّبات را کنار گذاشت. می‌دانیم که در متون پهلوی بسیاری واژه‌ها هست که به سامی نوشته می‌شود و به هنگام خواندن آن را به پهلوی می‌خوانند. این واژه‌ها که بدانها «هُزوارش» گویند چنان است که مثلا در خط نوشته می‌شود «مَلکان مَلکا» ولی به هنگام خواندن آن را «شاهنشاه» می‌خوانند، یا کلمهٔ «شب» را «لیله» می‌نوشتند و می‌خواندند «شَبّ». تعداد این‌گونه واژه‌ها بسیار زیاد است و از تأثیر خط و زبان سامی در زبانهای ایرانی حکایت می‌کند.

۱۰. فرصت شیرازی، *آثار عجم*، ص ۱۵۲ و ۱۸۷.

۱۱. از نظر زبان‌شناسی هیچ رابطه‌ای میان داریوش و جمشید وجود ندارد، ولی اگر در میان نامهای شاهان اسطوره‌گونه نام دارا را برگزینیم، در اینجا می‌توانیم ریشه‌ای نزدیک به هم فرض کنیم. در حقیقت در زبان فارسی باستان کلمهٔ «داریوش» را «داریَوَئوش» (Dariavaouch) و آن هم در حالت فاعلی می‌خوانند و اصل نام «داریَوَئو» (Dariavaou) است که با «دارا» شباهت دارد، ولی در اینجا نیز تاریخهای مورد نظر با هم اختلاف فاحش دارند. از سوی دیگر نام ایرج پسر فریدون با واژهٔ ایران پیوستگی تواند داشت.

۱۲. جز نام «تخت سلیمان» برای «تخت جمشید»، عنوانهایی چون چهل‌منار و هزارستون نیز به کار رفته است. همچنین مورخین گذشته بنیان‌گذاری شهر همدان یا اکباتان را به جمشید نسبت می‌دهند، یا ساختمان شهر استخر (که چندان از تخت جمشید دور نیست و آثار هخامنشیان در آن بسیار است) را به کیومرث نسبت می‌دهند و نظایر اینها.

۱۳. نک: اکبر تجویدی، *دانستنیهای نوین دربارهٔ هنر و باستان‌شناسی عصر هخامنشی*. ص. ۴۸-۵۰.

14. Karl Marx, *Introduction á la Critioue de l'économie Politique*, P. 265.

دیگر هنرپژوهان چپ‌گرا چون لوکاچ به همین ناتوانی سیستم تاریخ‌انگاری برخورده‌اند.

15. René Guenon, *Le Roi du Monde*, pp. 7-12, p. 85, n.7.

در تمامی بخشهای این کتاب اشارات بسیار اساسی به مسئلهٔ جغرافیای قدسی و پاره‌ای از اسرار آن شده است که برای بحثی که در پیش است نافع تواند بود.

16. ibid., p. 68.

17. Frithjof Schuon, *De L. Umité Transcendante des Religions, Tradition*, pp. 76-90.

18. ibid., pp. 81-82.

مؤلف در بخشی از این اثر که به شکلهای هنری اختصاص داده از انحطاط هنر غرب به‌ویژه از عصر رنسانس به این طرف به‌تفصیل سخن رانده و علل آن را تحلیل کرده است. همچنین در همین قسمت از کتاب از اینکه ملل مشرق‌زمین که دارای سنتهای هنر قدسی‌اند و اینکه امروزه در مقابل این هنر انحطاطی غرب خود را باخته‌اند و علل آن مفصلا سخن گفته است.

19. Henry Corbin, *Terre Céléste et Corps de Résurrection*, p. 49.

20. ibid.

21. ibid., p. 55.

22. ibid., p. 88.

23. idem, *Ombre et Lumière*, p. 169.

۲۴. باورهای راستین نیاکان ما و تجلی آنها در ادوار اسلامی و گرویدن آنان به این دیانت و مذهب تشیّع و ظهور این عوالم در جهان هنر بحث مفصّلی می‌طلبد. خطوط اسلامی که یکی از وادیهای هنرنمایی ایرانیان به شمار می‌رود و تشویق امام متقیّان (ع) به خوشنویسی مورد تردید هیچ‌کس نیست. در اینجا بد نیست به شعر فردوسی پاک‌زاد اشاره کنیم که فرمود:

گرچه عرب زد چو حرامی به ما
داد یکی دین گرامی به ما
هرچه ز جور خلفا سوختیم
ز آل علی معرفت آموختیم

۲۵. تنها دوره‌ای که در طول تاریخ هنر ما نوعی گسستگی تلقی می‌شود هنگامی است که هنرمندان ما به هنر رایج در غرب توجه کردند و به اصطلاح غرب‌زده شدند. البته گروههای کوچکی نیز در همین مدت در ادامهٔ راه گذشتگان کوششهایی به خرج دادند، ولی در مجموع باید گفت که بر حسب مثال نمی‌توان هیچ پیوندی میان کار رضا عباسی و نقاشیهای مرحوم استاد کمال‌الملک برقرار کرد (البته تا زمانی که این استاد به شیوهٔ عمویش صنیع‌الملک کار می‌کرد، هنوز آثارش برخوردار از سنتهای کهن نگارگری بود). مکتب کمال‌الملک و ادامهٔ آن و روی آوردن هنرمندان ما در ادوار پس از آن به مکاتب هنری رایج در غرب را می‌توان تنها دورهٔ گسل در تاریخ هنر ایران دانست. اساساً توجه مسلمانان به مظاهر تمدن (و از جمله هنر) غرب حقیقتی است که بر اساس تحقیقات استاد فقید علامه طباطبایی (ره) در تفسیر قیّم *المیزان*، در قرآن کریم به منزلهٔ فاجعه از آن ذکر شده و کتاب آسمانی ما از آن خبر داده است. این بحث را علامه در ضمن بحث روایی مربوط به آیات ۵۴-۵۱ سورهٔ مائده به‌تفصیل آورده و آن را پیش‌بینی حتمی‌الوقوع قرآن کریم در زمرهٔ ملاحمی که ملل اسلامی بدان دچار خواهند شد ذکر کرده است. روانش شاد باد.

26. Frithjof Schuon, "Le Délivré et L'image Divine", pp. 147-150.

27. idem, in: *Etudes Traditionnelles*, no. 378-379 (1963), p. 154.

28. ibid., p. 163.

29. idem, op. cit., no. 376 (1963), p. 58.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی