

مجموعه مقالات علمی و پژوهشی  
در زمینه معماری و هنر  
تألیف و تدوین: دکتر سید علی حسینی  
چاپ و نشر: انتشارات معماری و هنر

# تعلق

تعلق به آنست که در دل  
معماری و هنر  
تعلق به آنست که در دل  
معماری و هنر  
تعلق به آنست که در دل  
معماری و هنر  
تعلق به آنست که در دل  
معماری و هنر  
تعلق به آنست که در دل  
معماری و هنر



از خاک تا کیمیا / کامبیز حاجی قاسمی • کامبیز نوابی • تاریخ معماری در ایران بر اساس متون فارسی / ایرج افشار • فضا / مهدی حجت  
نقشه و طومار معماری در جهان اسلام / کررو نجیب اوغلو • احداث اصفهان عباسی در متون صفوی / آر. دی. مک چینی  
• سخنی در حکمت هنر ایرانی / آنالدا کوماراسوامی • در اسرار حج و کعبه / محیی الدین یزدعربی

## سخنی در حکمت هنر ایرانی\*

● آناندا کوماراسوامی  
○ ترجمه: مهرداد قیومی

آناندا کی. کوماراسوامی (۱۹۴۷-۱۸۷۷م)، متفکر امریکایی هندی الاصل، از مقدمات تفکر و تحقیق در هنر شرق، تاریخ هنر، مواجهه فرهنگی شرق و غرب است. در این یادداشت سخن آخر این است که با معیارهای امروزی، که به معیارهای زیباشناسی معروف است و صرفاً با ظاهر اثر هنری و تأثیر عاطفی انسان از آن سروکار دارد و به معنا و فایده آن تسمی پردازد، به هیچ وجه نمی‌توان به سراغ آثار هنری شرق، و از جمله ایران، رفت. برای اثبات این مدعا به جای آنکه مطابق معمول خاورشناسان به نقوش انتزاعی بپردازد، به سراغ آن دسته از آثار می‌رود که معمولاً غیردینی و فاقد معنای باطنی و روحانی شمرده شده‌است، یعنی تصویر چیزهای جاندار و به عبارتی «شمایل». سپس با ذکر نمونه‌هایی از ادبیات فارسی نشان می‌دهد که ایرانیان چگونه از تصویر شمایل، حتی در زندگی عادی خود، معنای روحانی اراده و استنباط می‌کرده‌اند. وی مدعی است که حتی ایرانیان امروز نیز چنین منشی دارند و به «معنا» و «فایده» اثر هنری بی‌اعتنا نشده و در ورطه ظاهرپرستی هنر جدید در نیفتاده‌اند.

\* این مقاله ترجمه‌ای است از:

Ananda K. Coomaraswamy,  
"Note on the Philosophy of  
Persian Art", in *Coomaraswamy,  
1. Selected Papers, Traditional Art  
and Symbolism*, Edited by Roger  
Lipsey, Bollingen Series  
LXXXIX, Princeton University  
Press 1977, 260-65.

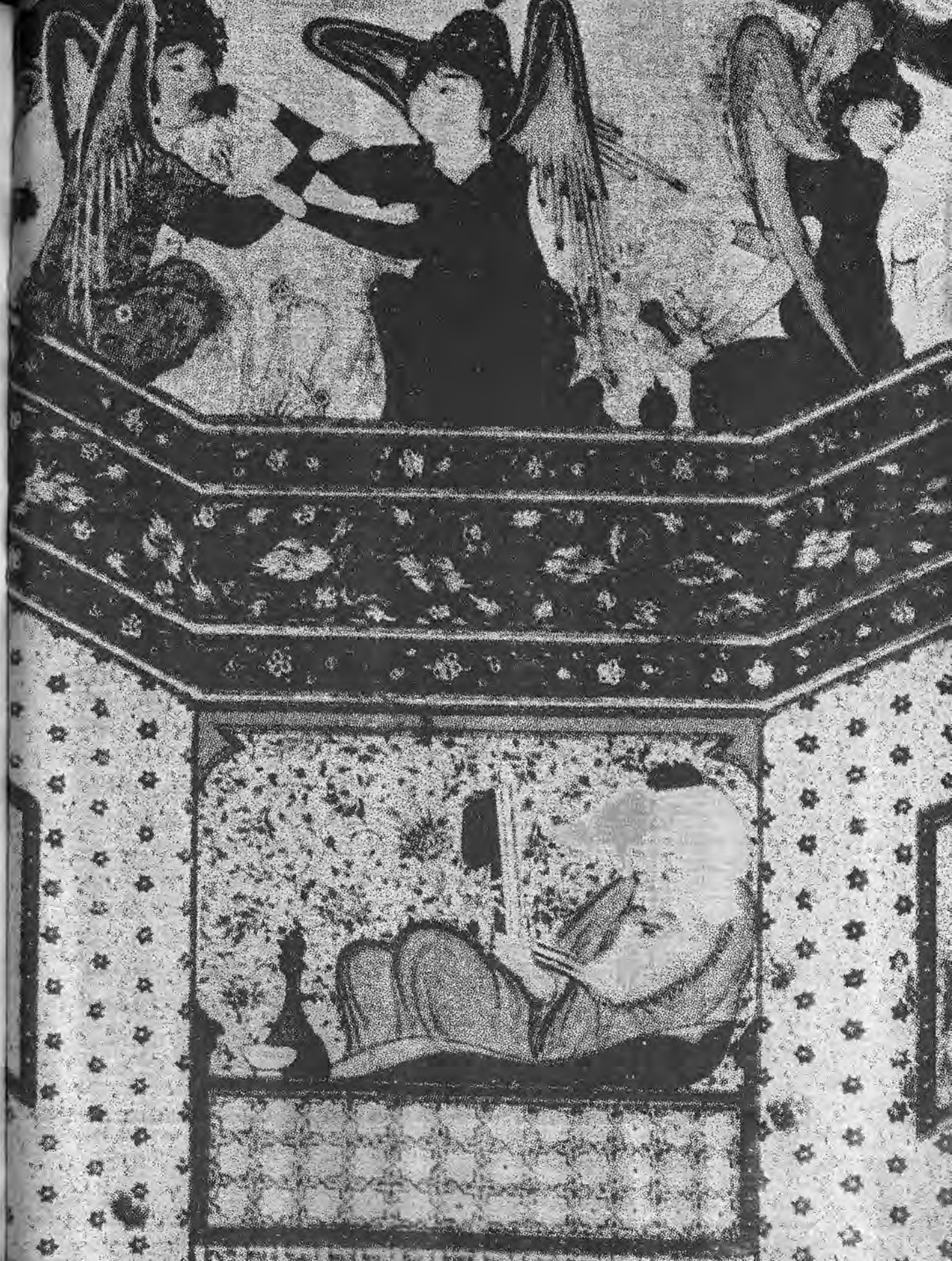
در این مقاله، مانند کلیه مقالات این نشریه،  
همواره اضافات مؤلف بین دو قلاب [] و  
اضافات مترجم فارسی بین دو ابرو {}  
آورده شده‌است. بنابراین آنچه بین دو  
قلاب [] آمده از خود کوماراسوامی است

۳  
1. *Shepherd of Hermas*, Vision  
III.3.1.

مرا چه سود که این چیزها دیده‌ام، چون خود ندانم که معنایشان چیست؟

شبان هرماس، حکمت ۱-۳-۱۱۱

در یادداشت حاضر از مسئله معنا در هنر ایرانی تنها از لحاظ تصویر چیزهای ذیروح بحث می‌شود. همین که چنین تصویرهایی به واقع وجود دارد، ما را از بحث درباره شمایل‌سنجی در اسلام، که شاید به تصور فقدان شمایل مطرح شده باشد، بی‌نیاز می‌کند. باید خوب توجه داشته باشیم که شمایل‌سنجی میراثی سامی است، و حتی عبرانیان باستان نیز هرگز از تصویر کردن موجودات فوق طبیعی احتراز نمی‌کرده‌اند، و در آنچه از تزئینات معبد سلیمان نقل شده و نیز در غایب کروبیان به دست جن شواهد بسیاری برای این موضوع هست؛ و آنچه منع شده بوده چیزی است که افلاطون آن را تقلید از



تقلید می خواند. تعلیمی که به موسی {علیه السلام} دادند چنین بوده است: «ساختن همه چیز بر طبق الگویی که در کوه به تو نمودند»<sup>۲</sup> و «بدان سان که در خیمه<sup>۳</sup> بود»؛ از این رو، چنان که ترتولیان<sup>۴</sup> گفته، تزئینات این معبد «از نوع تصاویر حرام نبوده است»<sup>۵</sup>.

در هنری که ما همیشه خواسته ایم هنری صرفاً «تزئینی» اش بنامیم، غالباً نوعی شمایل نگاری فوق طبیعی و شاید همواره نوعی شمایل نگاری نمادین وجود داشته است. از این لحاظ همه بخش نخست شاهنامه خود واقعاً اساطیری است؛ و به نظر من هیچ یک از کسانی که با منطق الطیر یا این سؤال مولوی که «چون شما در دام این آب و گلید / کی شما صیاد سیمرغ دلید؟»<sup>۶</sup> آشنا بوده اند، یا کسانی که تقبیح صوفیان نفس اماره را و تشبیه آن به «اژدها» را می دانسته اند، نمی توانسته اند در داستانهای سیمرغ صرفاً اثر بی معنایی از «سانیا موروک»<sup>۷</sup> یا «ورتراگنا»<sup>۸</sup> ببینند، یا از تشخیص معانی نوعی روانشناسی در رزم پهلوانان با اژدهایان در بمانند.

اگر دیگر کتابهای شعر فارسی را نیز که محتوایشان اندکی غیر دینی است بررسی کنیم، وضع را تا حد زیادی بر همین منوال می یابیم. در تصاویر لیلی و مجنون، یا تصاویر نسخه های مصور هفت پیکر یا کلیله و دمنه، این پندار که آنچه به چشم ارائه شده فاقد معنای چیزی است که به گوش عرضه شده، نامعقول است {و نمی توان گفت که تصاویر فاقد معنای اشعار است}. در واقع موضوع تصاویر کتاب اغلب همان موضوع ماورای طبیعی شعرهاست به صورتی نمادین. مثلاً مولوی حکایت خرگوش و پیلان را می آورد و آنان را که نمی توانند معنای نهفته در آن را دریابند کور می خواند،<sup>۹</sup> و در جای دیگر، در حکایت خرگوش و شیر، خرگوش به کلی معنای دیگری دارد. با رجوع به مضامین کاملاً شناخته شده ای مانند سوار شدن سیاوش بر آتش و فریاد زدن که:

فرخ آن ترکی که استیزه نهد / اسبش اندر خندق آتش جهد  
گرم گرداند قَرَس را آنچنان / کی کند آهنگ اوج آسمان<sup>۱۱</sup>

معلوم می شود که اسب در بیان نمادین صوفیه عموماً به معنای جسم است، که روح بر آن سوار است و زمام آن را به دست دارد.

تصویر بازی چوگان فراوان است، اما برای فهم آنچه ممکن است این تصویر به ذهن ایرانی فرهیخته آورده باشد باید درگویی و چوگان عارفی<sup>۱۲</sup> نظر کرد. اسکندر در وادی ظلمات به دنبال آب حیات است؛ این موضوع که نقشهای زیادی درباره آن کشیده اند، طلبی است مقدس. اصحاب کهف را با سگشان در غار در صفحات نسخه های خطی به تصویر کشیده اند، اما غالباً از خواب و بیداری ایشان معنای دیگری اراده کرده اند. این «خفته بودن» {از احوال دنیا} حتی در «وقت بیداری» حال عارف است {نی غم و اندیشه سود و زیان / نی خیال این فلان و آن فلان / حال عارف این بود بی خواب هم / گفت ایزد هم رُقودُ زین مَرَم / خفته از احوال دنیا روز و شب / چون قلم در پنجه تقلیب رب.} سگ نیز «جویای خدا» در این غار دنیاست {در سگ اصحاب خوبی زان رُقود / رفت تا جویای الله گشته بود.}<sup>۱۳</sup>

در همه این موارد نکته این نیست که تصویر را تنها می توان با مراجعه به متن ادبی که به آن تعلق دارد تبیین کرد، بلکه این است که باید هر دو آنها {متن و تصویر} را با مراجعه به معنای اعتقادی آنها فهمید،

۲. تورات، سفر خروج، ۲۵:۴۰.  
۳. منظور خیمه یا سایبانی است که یهود در دوران سرگردانی در بیابان به کار می بردند. م. ۴:۶۱، زهر، ۴.  
۴. Tertullian.  
۵. *Adversus Marcionem*, II. 22.  
۶. مثنوی، دفتر سوم، بیت ۲۷۱۲.  
۷. Saena Muruk.  
۸. Verethragna.  
۹. مثنوی، دفتر سوم، بیت ۲۷۸۵.  
۱۰. همان، دفتر سوم، ابیات ۳۶۱۴-۳۶۱۳.  
۱۱. عارفی: عارفی هروی، شاعر قرن نهم / پانزدهم. مهمترین اثر وی منظومه ای صوفیانه و تمثیلی است به نام حال نامه که به مثنوی گوی و چوگان معروف است (به نقل از فرهنگ معین با تلخیص). م.  
۱۲. مثنوی، دفتر اول، ابیات ۳۸۹ به بعد؛ دفتر دوم، ابیات ۱۴۲۵-۱۴۲۴، دفتر سوم، ابیات ۳۵۵۴-۳۵۵۳، مقایسه کنید با یادداشت نیکلسون ذیل بیت ۳۸۹ دفتر اول؛ فرآندکریم، ۱۸:۱۷؛ همچنین نک. A.J. Wensin, "Ashab al-Kahf", *Encyclopedia of Islam*, Leiden - London 1913-1938, 1, 478-479.

معنایی که به قول دانته «از حجاب شعر شگفت برون می افتد.» تنها تصاویر نیست که باید چنین فهمیده شود؛ ارزشهای باطنی را می توان از هر نوع هنری دریافت. مثلاً سعدی می گوید:

چه خوش گفت شاگرد منسوج باف / چو عنقا بر آورد و پیل و زراف  
مرا صورتی بر نیاید زدست / که نقشش معلم زبالا نیست<sup>۱۴</sup>

پس تعمیم ناجبای صفات خود به دیگران است که برای ایرانیان همان نوع از سلیقه هنری را تصویر کنیم که خودمان را نسبت به معنا و فایده اثر هنری اینچنین بی اعتنا ساخته است. منطق آن چنین است؛ تبر، هر قدر هم که خوب باشد، برای میمون نامفهوم است، زیرا فایده اش را نمی داند. همچنین است انسانی که نمی داند تصویری درباره چیست، و تنها این را می داند که به چشمش خوش می آید یا نه. ما حق نداریم چنین بینداریم که هنر ایرانی به قدر هنر ما بی معنا بوده است؛ وضع آنها امروز هم مثل ما در حد هرکس سالاری<sup>۱۵</sup> نیست. بهتر است در پی کشف استنباط خود آنان از هدف و ماهیت آثار هنری باشیم. آنچه «زیباشناسی» نام دارد شاخه ای از فلسفه است. باید به سراغ علمای ماوراء الطبیعه برویم {نه فلاسفه}؛ نمی توانیم توقع داشته باشیم که از متکلمان، که شمایل ستیزیشان به امور ظاهری مربوط می شود، چیز زیادی در این باره بیاموزیم؛ اما شاید از صوفیان، که شمایل ستیزیشان به خود معنای «نفس» کشیده شده و گفتن «من» را بت پرستی و شرک می شمردند، چیزهایی بیاموزیم.

ایرانی، همچون هندی و یونانی و مسیحی، همواره در مواجهه با آثار هنری شباهت خداوند هنرمند به انسان هنرمند را مد نظر دارد. خداوند هنرمند را گاه معیار، گاه نقاش، نویسنده، کوزه گر، یا بافنده می شمارد؛ و همچنان که هیچ یک از آثار «او» بی معنا یا بی فایده نیست، هیچ کس، حتی درگر مابه، تصویری بی معنا و مقصود نمی سازد.<sup>۱۶</sup> مولوی به شیوایی می پرسد:

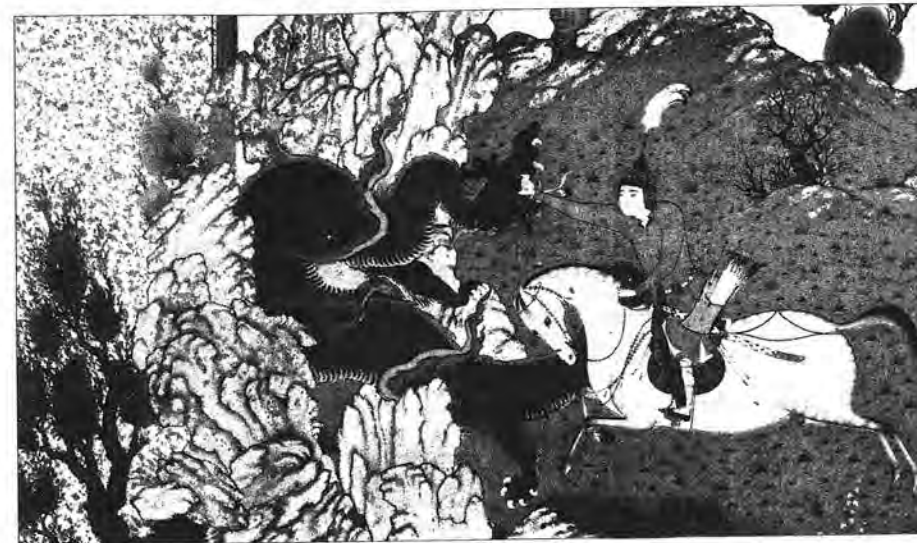
هیچ نقاشی نگارد زین نقش / بی امید نفع بهر عین نقش؟  
هیچ کوزه گر کند کوزه شتاب / بهر عین کوزه نه بر بوی آب؟  
هیچ خطاطی نویسد خط به فن / بهر عین خط نه بهر خواندن؟  
نقش ظاهر بهر نقش غایب است / و آن برای غایب دیگر ببست  
{ تا سوم چهارم دهم برمی شمر / این فواید} را به مقدار نظر<sup>۱۷</sup>

معنا روی معنا، همچون پله های نردبان.

نقش بر دیوار مثل آدم است / بنگر از صورت چه چیز او کم است  
جان گم است {آن صورت باتاب را / رو بجو آن گوهر کمیاب را}<sup>۱۸</sup>  
صورت خندان نقش از بهر توست / تا از آن صورت شود معنی درست<sup>۱۹</sup>

سیر تامس آرنولد متنی را از قرن دهم / شانزدهم درباره تصاویر گرمابه ها نقل کرده است که حاکی از این است که تصویر باغ و گل طبع نباتی آدمی را، تصویر رزم و شکاژ طبع حیوانی او را، و نقاشی مجالس بزم طبع روحانی آدمی را برمی انگیزد.<sup>۲۰</sup> این شاید به گوش متجددان عجیب آید، اما اگر بخواهیم هنر ایرانی یا هر هنر سنتی دیگری را درک کنیم، همین دقیقاً از چیزهایی است که باید درک کرد. مثلاً مولوی هم می تواند بپرسد «{پرسید یکی که} عاشقی چیست؟» و هم پاسخ دهد «{گفتم که} چو ما شوی

۱۴. سعدی، بوستان، ابیات ۲۶۳۳-۲۶۳۴.  
15. Tom, Dick, and Harryocrachy  
۱۶. مثنوی، دفتر چهارم، بیت ۳۰۰۰ {کس ناسازد نقش گرمابه و خضاب / جز بی قصد صواب و ناصواب}.  
۱۷. همان، دفتر چهارم، ابیات ۲۸۸۱-۲۸۸۰.  
۱۸. همان، دفتر اول، ابیات ۱۰۲۱-۱۰۲۰.  
۱۹. همان، دفتر اول، بیت ۲۷۶۹.  
20. Sir Thomas Arnold, *Painting in Islam*, Oxford 1928, 88.



بدانی!؛<sup>۲۱</sup> و نیز «عاشق گر زین سر و گر زان سر است [مجازی و حقیقی] / عاقبت ما را بدان سر رهبر است.»<sup>۲۲</sup>

اینها را فقط درباره تصویر به کار نمی‌برند: «گرچه مقصود از کتاب آن فن بود/گر توش بالش کنی هم می‌شود»<sup>۲۳</sup>؛ «هیچ نامی بی حقیقت دیده‌ای / یا زگاف و لام گل چیده‌ای؟»<sup>۲۴</sup> همین طور برای باغ: «پاک کن دو چشم را از موی عیب / تا ببینی باغ و سر و ستان غیب.»<sup>۲۵</sup> اگر نگوییم هیچ کمتر اثر هنری ایران است که از چراغ مسجد زیباتر باشد؛ و اینجاست که می‌توان مطمئن شد که هر مسلمان تفسیر آنچه در قرآن آمده را در ذهن داشته است: «الله نور آسمانها و زمین است. مثل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی است، و چراغ در آینه‌ای است، و آینه گویی ستاره‌ای است رخشان که فروخته از درخت مبارک زیتون است که نه شرقی است و نه غربی. نزدیک است که روغن آن بیفزود اگر چه آتشی بدان برسیده باشد. نوری است بر نوری. خدا هر که را خواهد به نور خود راه نماید، و خدا برای مردم مثالها زند، و خدا به همه چیز داناست.»<sup>۲۶</sup> با تفسیری که داراشکوه<sup>۲۷</sup> به دست می‌دهد، آیه قدری مفهوم‌تر می‌شود. وی می‌گوید مقصود از مشکات {چراغدان} عالم است. نور، نور ذات است. زجاجه {آبگینه} که نور از درون آن می‌تابد، روح آدمی است. شجره {درخت} نفس حقیقت است و زیت {روغن} روح بی‌زمان است.<sup>۲۸</sup>

هنرمند در مسیر کار خود با دو امر سر و کار دارد: خیالی و عملی، ذهنی و یدی. اثر هنری خود نتیجه چهار علت است: صوری، فاعلی، مادی، غایی.

در مهندس بین خیال خانه‌ای  
آن خیال از اندرون آید برون  
بسنگر اندر خانه و کاشانه‌ها  
در دلش چون در زمینی دانه‌ای  
چون زمین که زاید از تخم درون<sup>۲۹</sup>  
در مهندس بود چون افسانه‌ها

۲۱. مثنوی، دفتر دوم، دیباچه.  
۲۲. همان، دفتر اول، بیت ۱۱۱.  
۲۳. همان، دفتر سوم، بیت ۲۹۸۹.  
۲۴. همان دفتر اول، بیت ۳۴۵۶.  
۲۵. همان، دفتر دوم، بیت ۱۹۴۴؛ و همو، دیوان شمس تبریزی، ۵۴، بیت ۱۰.  
۲۶. قرآن کریم، ۲۴:۳۵.  
۲۷. داراشکوه: محمد داراشکوه فرزند شاه جهان امیر گورکانی هند (۱۰۶۹-۱۰۲۴/۱۶۵۹-۱۶۱۵) که در عرفان اسلامی و عرفان هندی تألیفات معروفی دارد.  
۲۸. داراشکوه، مجمع البحرین، فصل نهم.  
۲۹. مثنوی، دفتر پنجم، ابیات ۱۷۹۳-۱۷۹۰.

[که عبارت از هنر در درون هنرمند است.]

از مهندس آن عَرَض و اندیشه‌ها  
چيست اصل و مایه هر پیشه‌ای  
اول فکر آخر آمد در عمل  
میوه‌ها در فکر دل اول بود  
چون عمل کردی شجر بنشاندی  
بی نهایت کیشها و پیشه‌ها  
که همه حاکی از این است که صورت ظاهر مبین صورت باطن است، و میزان تناسب یکی با دیگری نشان توفیق هنرمند است.

در جای دیگری: «{مهر مومش حاکی انگشتری است} / باز آن نقش نگین حاکی کیست»<sup>۳۲</sup>. این اعتقاد کلی عبرت انگیز است؛ اثر همواره تقلیدی است از الگویی غیبی.

عشق صورتها بسازد در فراق  
که منم آن اصل اصل هوش و مست  
نما مصور سر کند وقت تلاق  
بر صور آن حسن عکس ما یده است

...

گفت صورت کوزه است و حسن می {مسی خدایم می دهد از نقش وی}<sup>۳۳</sup>  
همین عشق خلاق است که داراشکوه آن را با قاعده «مسما به مایا در لسان موحدان هندو»<sup>۳۴</sup> مترادف می‌داند؛ همان «اروس»<sup>۳۵</sup> افلاطون است که رأس جمله آفرینشهای هنری است؛<sup>۳۶</sup> و «آمور»<sup>۳۷</sup> دانسته است که «سبک شیرین تازه»<sup>۳۸</sup> او را الهام می‌بخشد.<sup>۳۹</sup> اما مولوی اگرچه قبول داشت که «آثار غیبی او در خلقت عالم به غایت ظاهر است و از مصنوعات وی باهر»<sup>۴۰</sup> و شاید می‌دانست که خود هنرمند نیز در پوسته اثر خود است، و شاید این سخن معاصر بزرگ خود مایستر اکهارت<sup>۴۱</sup> را تصدیق می‌کرد که: «باید مغز آن تو باشد، پوسته را برشکن. باید که گنه طبیعت را دریابی؛ باید که جمله صورتهای آن برشکنی.»<sup>۴۲</sup> «بت سوزی»<sup>۴۳</sup> نزد صوفی چنین معنایی دارد.

لیکن برای انسان مدرن، که از سر تا پای علاقه‌اش به آثار هنری در وجوه زیباشناختی آنهاست، چنان که اجمالاً گفتیم، در مفهوم هنر و جایگاه آن در فرهنگ انسانی هیچ چیز عجیبی وجود ندارد. احتمال دارد که منشأ اولیه دیدگاه ایرانی تا حد زیادی افلاطونی و نوافلاطونی بوده باشد؛ اما این دیدگاه فی‌الجمله کاملاً عالمگیر بوده است؛ و می‌تواند همان قدر که به منابع یونانی شبیه است با منابع هندی یا مسیحی قرون وسطی نیز شباهت داشته باشد. در واقع این دیدگاهی است که در آن زمان همه عالم بر آن توافق داشته‌اند. برای این عالمگیری به ذکر دو نمونه اکتفا می‌کنم، یکی از سنت تامس آکویناس<sup>۴۴</sup> در تفسیر دیونیسوس آرثوپاگیتیکوس،<sup>۴۵</sup> که می‌گوید: «وجود همه چیز ناشی از جمال الهی است»<sup>۴۶</sup> و دیگری از بودا، که درباره فن تعلیم می‌گوید: «استاد نقاش رنگهای خویش از برای نقشی مهیا می‌کند که آن را در خود رنگها نتوان دید.»<sup>۴۷</sup>

۳۰. همان، دفتر دوم، ابیات ۹۶۵-۹۷۳.  
۳۱. همان، دفتر ششم، بیت ۳۷۲۸.  
۳۲. همان دفتر دوم، بیت ۱۳۲۵.  
۳۳. همان، دفتر پنجم، ابیات ۳۲۸۸-۳۲۷۷.  
۳۴. دژا شکوه، مجمع البحرین، فصل اول.  
35. Eros.  
36. Symposium, 197A.  
37. Amor.  
38. dolce stil nuvo.  
39. Purgatorio, XXIV, 52-54  
40. Romans, I: 20.  
۴۱. مثنوی، دفتر دوم، ابیات ۷۵۹-۷۶۲ {کارکن در کارگاه باشد نماند/ تو برو در کارگاه پیش عیان/ کار چون بر کارکن برده تنید/ خارج آن کار نتوانیش دید/ کارگاه چون جای بایش عامل است/ آن که بیرون است از وی غافل است/ پس در آدر کارگاه یعنی عدم/ تا ببینی صنع و صانع را به هم؛ همچنین نک. BG VII, 25.  
42. Meister Eckhart.  
43. Pfeiffer ed., 333.  
44. St. Thomas Aquinas.  
45. Dionysius Areopagiticus.  
46. Opera Omina (Parma 1864), VII, 4, 5.  
47. Lankavatara Sutra, II, 112-114