کدفایل:قطب علمی معماری اسلامی-معماری اسلامی

کتابخانه دیجیتالی هنرهای اسلامی

اسلام و اعتلای هنرهای سنتی ایران

نویسنده: علیرضا باوندیان

منبع : باشگاه اندیشه

چکیده:

در دوران منحوس ستم‌شاهی گذشته، اتصال شاهنشاهی پهلوی به ساسانی، از یک سو و شکاف ژرف میان فرهنگ ملی و سنتی، با آنچه مدرنیته نامیده شده و از غرب گسیل می‌شد، از سوی دیگر، مشکلات هویتی خاصی را به همراه داشت. مشکلاتی که به خصوص در عرصه هنر، رهاورد نامبارکی چون لجام‌گسیختگی، فروپاشی حدودها و حریم‌ها، هرج و مرج و نوعی وازدگی با خود آورد. هنرمندانی که می‌پنداشتند اسلام بر ایران تحمیل شد، بر سر آن بودند که هویت هنری جامعه را تنها به مواریث باستانی گره بزنند. اینان به تأسی از اسلاف خود (چون سِرجان مَلکم، فریدون آدمیت و...) گمان می‌کردند که تنها از پایگاه موقعیت تقویمی و جایگاه کنونی باید هنرِ متناسب با نیازهای عصر جدید را پدید آورد و هنر این زمانه باید همه قول‌ها و قراردادهای گذشته را بشکند و بگسلد. حال آن که نه تنها اسلام بر ایران تحمیل نشد، بلکه مردم ایران و بخصوص هنرمندان ایرانی، اسلام را به خانه خود فراخواندند و بر پیکره هنر کم‌رمق ساسانی، که نوعاً در التزام و انقیاد سلایق و علایق دربار بود و می‌کوشید تا به شکوهمندسازی نظام و منش شاهان ساسانی مدد رساند و البته گاه نیز به تبیین مبانی زرتشتی کمک کند، شوری خاص دمیدند.

هنرمندان ایرانی با پذیرش اسلام و در فروغ تعالیم آن، نه در برابر هنرهای دیگر به یکباره منفعل شدند و دل و دین از دست دادند و نه بر آن یکسر تاختند و همه قوانین و قراردادها را شکستند، بلکه جوهره ابداعی هنرهای دیگر، مانند ساسانی، هندی، بیزانسی و هِلنِی را برگرفتند و بخش‌هایی از آن را که در حُسنِ انتقال درون‌داشت‌های عارفانه خود مؤثر می‌یافتند برگزیدند و آن را با حقیقتِ درونی و دینی خود سازگارکردند.

متأسفانه در نظام آموزش عالی ما هنوز چنان که باید این حقیقت، تنویر، تبیین و نهادینه نشده است که اسلام، به راستی نظام محتوایی و ساختاری هنر ایران را از بُن دگرگون کرد و تحولی ژرف در بنیانی‌ترین عرصه‌های هنر این سرزمین پدید آورد؛ تا آنجا که امروزه نمی‌توانیم هنر ایرانی را از هنر اسلامی جدا و رها بنگریم و حق آن است که با افتخار بگوییم «هنرهای اسلامی ایرانی.»

در این مقاله کوشش می‌شود تا به قدر بضاعت و به اجمال به بیانِ والایی‌ها و عظمت‌های آن بخش از هنرهایی پرداخته شود که با ورود خجسته اسلام به ایران به نحو عمیق‌تری متأثر شدند، چندان که بر سرزمین‌های مادی و ذهنی ملت‌های دیگر نیز دامن گسترانیدند. هنرهایی که یقیناً اگر با بهارِ فرهنگ اسلامی ملاقات نمی‌کرد تا به این حد دل آرا و جان‌پرور نمی‌شد.

علت غایی آثار هنری در ایران ساسانی

محتوای هنر در ایران باستان به خصوص در عهد ساسانی کاملاً طبقاتی بود و سه مقصد عمده را دنبال می‌کرد:
هنرمندان در این دوره پیوسته در عظمت بخشیدن به حکومت ساسانی می‌کوشیدند و به بیانی دیگر می‌توان گفت که «آرمان‌گرایی در اجرا» سرلوحه خواست هنرمند قرار داشت. مشخص است که در اینجا از آن فردیتِ سیال و خلاق هنرمند اثر و خبری نیست؛ چه او وظیفه دارد تا همگان و همگنان در برابر آنچه او می‌آفریند به حیرت واداشته شوند و به تکریم حکومت بپردازند. یقیناً در هنر ساسانی علایق و سلایق طیف محدودی از جامعه لحاظ می‌شد و هنرمندان به اعتبار این که تا چه حد در برآورده‌سازی آمال و اهواء دربار و حلقه‌های متصل به آن سهم داشته باشند در برابر نظر و تشویق اربابان قدرت بودند.
معماری ساسانی با گنبدها و ایوانهای باشکوه و عظیم درصدد نمایش دادن شکوه و عظمت حکومت بود. این معماری تاحدودی ریشه‌ها و شیوه‌های خود را از معماری هخامنشی برگرفته بود. در عین حال از شیوه‌های هنری و معماری یونان باستان نیز به نحو مبسوطی بهره می‌برد. از معروف‌ترین این بناها می‌توان به کاخ اردشیر در فیروزآباد و قصر پادشاهان ساسانی در تیسفون (نزدیکی بغداد) اشاره کرد.

هدف دیگر هنر در دوره ساسانی توجیه و تبیین و تفسیر اصول اعتقادی زرتشتی بود:
یکی از مهم‌ترین محورهای نگرشی هنر ایرانی – زرتشتی، تنازع و تعرض ایزدان و اهریمنان است که در عقاید اوستایی و اساطیری ایرانیان اهمیت بسزایی دارد. ایرانیان قدیم همواره با تاریکی در ستیز و با «نور» در وفاق و وفاداری به سر می‌برده‌اند. از این رو جهان جسمانی تفکر زرتشتی تَمُثل عالَم روحانی (جهان نورانی) است. به عبارتی دیگر می‌توان گفت که در این نظرگاه، عالم جسمانی ظهور و جلوه و شبیه و تمثل عالم روحانی (جهان نورانی) و تنزل و تقلیل آن به مرتبه پایین است. اهورا مزدا منبع و مبداء نور و اهریمن از آن حیث که به جهان جسمانی نزدیک است مبداء تاریکی می‌باشد.
اتصال دو عالم جسمانی و روحانی به واسطه عالمی برزخی و بینابینی است که ایرانیان باستان در تصویر کردن آن می‌کوشیدند. این مرتبه همان عالم خیال (مثال) است که ساحت هنرمندانه وجود انسان به آن تعلق دارد. این‌گونه تلقی در هنر مانی که خود التقاط و اختلاطی از هنر مسیحی، بودایی و تفکر ثنویت‌گرای زرتشتی است به اوج می‌رسد.
هنر مانی در نقاشی به کمال رسید و کتاب مصور وی به نام ارتنگ یا ارژنگ معجزه دین او به شمار می‌آید. بنا به تلقی مانویان هر آن‌چه در عالم زیباست، شایان پرستش است.
تفسیر و تأویل اصول زرتشتی در ادبیات با جدیت و اهتمام بیشتری دنبال می‌شد: مثلاً اوستا، کتاب مقدس زرتشتیان به زبان پهلوی ترجمه شد.

یکی از کتاب‌های معروف عهد ساسانی، کتابی است به نام «اَرتاویراک نامگ». این کتاب ماجرای مردی به نام ارتاویراک است که در عالم خیالی خود به بهشت و دوزخ سفر می‌کند. یکی دیگر از آثار دینی عهد ساسانی کتاب «پند نامگ» است. در این کتاب اندرزهای دینی و اخلاقی تنی چند از بزرگان زرتشتی نقل شده است. دو کتاب دیگر هم به نام‌های «بندهش» و «دینکرت» به زبان پهلوی ساسانی بر جای مانده که مربوط به احیای تفکر زرتشتی است.

افزون بر این، موسیقی نیز به نهادینه‌سازی و تجلیل زرتشتی‌گری مدد فراوان رساند.
سرودهای دینی با نواهای روح‌انگیزی خوانده می‌شد و دستورات دینی را فضایی سرشار از نوعی جذبه و «از خود به در شدگی» به مردم القاء می‌کرد. همین لذت سکرآمیز موسیقی، آمیخته با مضامین دینی بود که از خستگی کسل کننده تشریفات متعدد دینی می‌کاست.
هدف دیگر هنر، مفرح کردن و لطافت بخشیدن به زندگانی طبقات حاکم بود. این هدف را هم ادبیات و هم موسیقی به جد دنبال می‌کردند. مثلاً داستان خسرو و غلام او، اگرچه امروزه برای تاریخ‌نویسان یک سند تاریخی به حساب می‌آید و از رهگذر خواندن آن می‌توانند دربار ساسانی را تجربه کنند، ولی در آن دوران دارای بار سرگرم کننده فراوانی بود. داستان گفتگوی بز و خرما و همچنین کتاب شطرنج، هر دو از کتاب‌های سرگرم کننده آن زمان به حساب می‌آیند. کتاب کلیله و دمنه هم از کتاب‌های معروف این دوران است که به وسیله طبیبی درباری به نام برزویه از هندی به فارسی برگردانده شد. کارنامه اردشیر بابکان داستان مبارزه‌های این پادشاه و رشادت‌های او برای رسیدن به پادشاهی و تخت و تاج است.
هنر ساسانی به طور کلی در خدمت دربار بود و هنرمندان، خدمتگزارانی که اراده هنری خود را مصروف خوشامد و پسند درباریان و برجسته‌سازی احوالات و ذکر اوصاف فرمانروایان کرده بودند. درهای فرهنگ و هنر و رفاه و رونق زندگی به طور کلی بر روی مردم بسته بود. البته گاه مایه نخستین برخی از داستان‌هایی که در ادبیات ساسانی به چشم می‌خورد از فرهنگ عامه اخذ می‌شد، ولی این نه به دلیل رویکرد مردمی هنر و ادبیات بود؛ چراکه در مجموع آثار هنری برای التذاذ و انبساط خاطر و مباهات کاذب امیران و اعیان پدید می‌آمد. در واقع ممکن بود برخی مواقع مردم و احوالشان به رشته توصیف کشیده شود و مردم، موضوع اثر هنری و ادبی قرار گیرند اما موضع هنرمند هرگز مردمی نبود.

حضور اسلام در تقدیر هنر ایران

اسلام چون به ایران آمد، نه در برابر هنر ساسانی (و نه هر هنر دیگری) صف‌آرایی کرد و موضعی خصمانه به خود گرفت و نه در مقابل آن منفعل شد؛ بلکه حسب «فبشر عباد الذین یستمعون القول فیتبعون احسنه» دست به گزینش گری زد و عناصری را که برگزیده و نگهداشته بود بخوبی در خود تحلیل برد، مهر و نشان خود را بر آن زد و آن‌چنان پیچ و تابشان داد که به راستی امروزه به دشواری می‌توان آبشخور نخستین آن را معلوم کرد.

«صد سالی این هنر را کفایت کرده است تا با آثاری که می‌آفریند چنان خود را بر کرسی بنشاند که نتوان آثار وی را به هنرهای کهنی نسبت داد که از ثمره کار آنها توانگر شده است.»
در اینجا دیگر هنرمند مسلمان ایرانی مجبور نبود تا شکوه‌آفرینی را به التزام و انقیاد هنر درباری درآورد. او با طیب خاطر، مبادرت به شکوه‌آفرینی فضایی کرد که پاره پاکیزه ساحتِ ایمانیِ وجود او بود. جایی که در آن سر به سجده فرود می‌آورد و با خدای یگانه به راز و نیاز می‌پرداخت. جایی که متعلق به قلمرو اعتقادی و عاشقانه وجود او و همه گروندگان به آیین نجات‌بخش اسلام بود. برای معمار مسلمان همواره این مساله مطرح بودکه فی‌المثل در فضای مسجدی که می‌سازد نظام توحید را در بهترین شکل خود در مصالح و مواد نشان بدهد؛ یعنی فضای مسجد او را به وحدت محض نایل سازد که بیان کننده وحدت ذات باشد؛ در عین حالی که در عالم کثرت زیست می‌کند. یکی از این موارد، مساله تربیع دایره است که در معماری اسلامی ایرانی، جایگاه ارزشمندی دارد، یعنی رابطه سازی میان مربع و دایره که خود نمادی از بیان وحدت در کثرت است.
در اندیشه هنرمند مسلمان، زمین محضر خداوند است و مسجد، تمثیلی است از عالم وجود و خود انسان در چهره آسمانی خویش. «هر مسجدی، قلب دنیاست»؛ فضایی است که آسمان و زمین در آن به هم پیوند می‌خورند و نماز هم به سوی کعبه، که خانه خداست، صورت می‌بندد. اکنون دیگر هر فضای کالبدی، خود به نوعی گسترش و امتداد مسجد محسوب می‌شود. خانه، مدرسه، باغ و بازار همه از مسجد می‌پذیرند و در امتداد آن ساخته و این همه تماماً محضر خدا دانسته می‌شوند. بدین سان طراحی شهرها همه از مسجد متأثر می‌شدند و به سوی کعبه جهت‌گیری می‌کنند. فضا، فرم، رنگ، نور و ماده هر یک به تنهایی عنصری تلقی می‌شود که در ترکیب با یکدیگر می‌توانند یک اثر معماری را پدید آورند.
فضا در این جا کیفیتی قطبی دارد. هر مکان مقدس بر پیرامون خود اثر می‌گذارد و آن را جهت‌دار می‌کند. در این جا فرم‌ها از دایره مادی و آشنای خود فراتر می‌روند و هر صورتی کیفیتی فراتر می‌یابد. مربع، هشت ضلعی و دایره دیگر فقط صورت‌های هندسی محسوب نمی‌گردند، بلکه هر یک محمل ارزش‌ها و تمثیل اعتقادات هنرمند می‌شوند.
هنرمند مسلمان ایرانی، با معانی و مفاهیم تازه‌ای از نور مواجه شد. او تا پیش از آن نور را از پنجره نگرشی زرتشتی مشاهده می‌کرد، اما اکنون نور برای او معادل بصری «وجود» شده بود. هنر اسلامی ایرانی به پشتوانه تمدن اسلامی متکفل نور جمال ازلی حق تعالی بود؛ نوری که جهان در آن آشکار می‌شود و حسن و جمال او را چون آینه جلوه می‌دهد:

حُسن روی تو به یک جلوه که در آینه کرد
این همه نقش در آیینه اوهام افتاد

مولوی در دفتر اول مثنوی معنوی این چنین می‌سراید:

ده چراغ ار حاضر آید در مکان
هر یکی باشد به صورت غیر آن

فرق نتوان کرد نور هر یکی
چون به نورش روی آری بی شکی
گر تو صد سیب و صد آبی بشمری
صد نماند، یک شود چون بفشری
در معانی، قسمت و اعداد نیست
در معانی تجزیه و افراد نیست
اتحاد یار با یاران خوش است
پای معنی گیر، صورت سرکش است
صورت سرکش گدازان کن به رنج
تا ببینی زیر او وحدت چو گنج

نور در معماری ایران که به مرور زمان سرشار از هویت اسلامی می‌شد، جایگاه والاتری می‌یافت. البته آراء و آثار حکیمان انسی و افاضی نیز در تعلق خاطر هنرمندان و معماران ایرانی به نور، دارای سهم و نقش ارزنده‌ای است؛ چه ایشان عقیده داشتند که در عالم هیچ شیئی در تعریف بی‌نیاز از نور نیست. زیرا نور عین ظهور است و ظهور نسبت به خفا، مثل وجود نسبت به عدم است. پس وجود؛ همان نور و عدم همان ظلمت است. خداوند، نور است و او را نور انوار، نور محیط، نور قیوم، نور مقدس و نور اعظم می‌نامند. ابن سینا علم حاصل در نفس را نور، حکمت خداوند را زیتون و عقل فعال را آتش می‌نامید.
غزالی می‌گفت که نفس او، تحت تأثیر نوری که خداوند در سینه‌اش تابانده به اعتدال بازگشته است و کشف حقایق باید از این نور خواسته شود. او می‌گفت که این نور گاهگاهی از خزانه بخشش الهی جاری می‌شود و باید در کمین آن بود؛ چنانکه رسول خدا می‌فرماید که از جانب خدای شما در ایام زندگی وزشهایی رحمانی می وزد، آگاه باشید و آنرا دریابید.
در معماری ایران پس از اسلام، نور، به تأسی از قرآن مجید [۱]، به ارجمندترین و والاترین جایگاه خود دست می‌یابد. در اینجا این لطیفه باارزش حضرت حقتعالی، هرچند در شکل مادی خود باعث روشنایی فضا و ایجاد کشش در آن می‌شود، اما در وجوه تمثیلی و معنوی که با هندسه‌ای خارق‌العاده به جلوه‌گری می‌آید در «مقرنس»، که «نور متجسد» است به زیبایی هرچه تمامتر، به ابراز تمنای جمال می‌نشیند و در بعد معنوی آن نمادی از وجود و خرد الهی می‌گردد.
هنرمندان با پذیرش اسلام، دیگر اجباری به تبیین اصول اعتقادی زرتشتی نداشتند بلکه می‌کوشیدند تا دین پویا و مترقی خود را در زیباترین تدابیر بیانی ممکن به معرض امعان‌نظر همه اهل جهان بگذارند. دینی که برای هنرمندان، آزادی در انتخاب‌گری را به ارمغان آورده بود و هرگز در اندیشه تحمیل اراده خود بر آنان نبود.
آنها به روشنی می‌دیدند که خلاف آمد حاکمان ساسانی که علم و فرهنگ و هنر را تنها برای خویش می‌خواستند و می‌پسندیدند، اسلام، تشویق از علم و حمایت از عالمان را به صراحت و

استواری سرلوحه اهداف خود قرار می‌دهد و پیامبر بزرگوارش مردم را این چنین به کسب دانش و طلب آگاهی فرا می‌خواند که:
ـ «دانشمندی که مردم از دانش او بهره‌مند شوند، برتر از هفتاد هزار عابد است.» ۲
وی در حدیثی خطاب به حضرت علی (ع) می‌فرمایند:
«ای علی، هر گاه مردمان را دیدی که با انجام عبادات به خدا تقرب می‌جویند، تو با عقل و دانش به او تقرب جوی تا بر ایشان سبقت بیابی.» ۳

گفت پیغمبر علی را کای علی
شیر حقی، پهلوانی، پر دلی
لیک بر شیری مکن هم اعتمید
اندر آ در سایه نخل امید
تو تقرب جو به عقل و سر خویش
نی چو ایشان بر کمال بر خویش ۴

به راستی، همین تأکید مؤکد اسلام در توجه به علم و حکمت و محترم شمردنِ عالمان به احترامِ علم، از اسباب عمده آشنایی ایرانیان مسلمانان با علوم یونانی و سریانی و هندی بود. به عنوان مثال ارتباط آنان با فرهنگ یونانی مستقر در شامات (سوریه، فلسطین، اردن و لبنان کنونی) زمینه‌های رقابت هدفمند علمی را در ایشان بیدار کرد؛ چندان که هنرمندان و دانشوران عزتی خاص پیدا کردند و ارجمندی فراوان یافتند.

شاخصه‌های عملکردی هنرهای اسلامی ایرانی

حاملان هنر از ثغور و حدود جغرافیایی متفاوت، هر یک با زبان ذوقی و بضاعت بصیرتی خاص خود بر اندوخته‌های هنر اسلامی ایرانی به مرور زمان افزودند و با انعطاف و عشق از ذهن‌های گران‌سنگ دیگر نیز بهره‌مند شدند؛ تا جایی که می‌توان گفت هنر اسلامی ایرانی در گذر تاریخ همواره در سه محور حضور درخشان و گرمتابی داشته است:
۱- «دریافت» هوشمندانه آن بخش از عناصر هنری سرزمینها و مللی که همسو با نگرش توحیدی خویش بوده است؛
۲- «توسعه» زیباشناسانه و کارآمد آن عناصر
۳- و سرانجام «انتقال» سخاوتمندانه و مؤثر آن به نسل‌ها و عصرهای دیگر.

با طلوع اسلام، از آنجا که مردم ایران با اشتیاق فزاینده‌تر از هر ملتی دین جدید را پذیرفته و در مقابل آن سر تعظیم فرود آوردند، لذا ورود مضامین آسمانی اسلام را در نگاره‌های ایرانی وسیع‌تر از عرصه‌های جغرافیایی دیگر مشاهده می‌کنیم. این هنر در فراز و نشیب تاریخی خود تا کنون

دوره‌های مختلفی را پشت سر نهاده که در هر دوره با توجه به نوع حکومت، محل پایتخت، نیازهـای اجتماعی و تأثیرهای فرهنگی محیط، ویژگیهای خاصی را کسب کرده است. ایـن ویژگیهـا را تحـت عنوان «مکتب‌های هنر نگارگری» می‌شناسند.

مکتب‌های نگارگری

مکتب بغداد (عباسی)

با ترجمه کتاب‌ها از زبان پهلـوی، سانـسکریت و یونـانی بـه عربـی در دوران حاکمیـت عباسـیان و نسخه‌برداری از این کتاب‌ها، علاقه‌مندی به زیباسازی و نقـش تـصویر در آنهـا رایـج شـد. از جملـه کتاب‌هایی که در این دوره مصور شدند می‌توان به کتاب‌های «فی معرفه الخیال الهندسیه»، «کلیله و دمنه» و «مقامات حریری» اشاره کرد. چهره‌های نگاره‌پردازی شده این دوره شباهت بـسیاری بـه نژاد سامی (عربی) دارد. جامه‌ها و لباس‌های مسیحی را با همان چین‌های ضخیم و سنگین به شیوه نقاشی‌های بیزانسی می‌توان بازشناخت. در این مجالس رنگ زمینه بسیار اجمالی است یا اصلاً وجود ندارد. این نگاره‌ها از صفحه جدا نیستند و بخشی از متن به شمار می‌رود.

«عبدالله بن فضل» یکی از مشهورترین نقاشان مکتب بغداد اسـت کـه مـصورسازی کتـاب «خـواص عقاقیر» را از آثار او به شمار می‌آورند. همچنین مصورسازی کتاب «رسایل اخوان الصفا» بـه وسـیله «ابن بختیشوع» در این دوره انجام شده است.

مکتب سلجوقی

مصورسازی کتاب در این دوره به شیوه ای خاص و با خصایص نژادی ادامه یافت. البتـه از ایـن دوره کتاب‌های اندکی به دست آمده و به نظر می‌رسد نمونه‌های موجود مشابهتی کامل بـا سـفالینه‌هـای لعابدار این دوران دارد؛ چه همان نقش‌ها را با همان دقت و با جزییات بر روی سفالینه‌ها مـی‌بینـیم. از قدیمی‌ترین کتاب‌های این دوره «اندرز نامه» است کـه تـاریخ آن مربـوط بـه سـال ۴۸۴ هجـری قمری می‌باشد؛ برخی از محققان عقیده دارند که تصویرهای این کتاب را باید کهـن‌تـرین مینیـاتور دانست. یکی از معروفترین و در عین حال قدیمی‌ترین نسخه‌های شاهنامه که تاکنون شناسایی شده و به «شاهنامه کاما» معروف است و نیز کتاب خطی «جالینوس» مربوط به همین دوره است.

به طور کلی در مکتب سلجوقی، نقش‌ها و تزیینات بر روی متن رنگ‌آمیزی شـده پدیـدار شـده‌انـد. چهره‌ها با چشم‌های بادامی شکل و شبیه به نژاد زرد و لباس‌ها با گـل و گیـاه و نقوشـی بـه شـیوه اسلیمی تزیین می‌شد. دیگر در این دوران از چین و چروک‌هـای مکتـب عباسـی خبـری نیـست. از نگارگران معروف این دوران باید از «ابوتراب» و «فخرالدین حسین بدیع نقاش» نام برد.

مکتب مغول

با حمله مغول به ایران موجی از ویرانی و تاراج همه هستی مـردم را فـرا گرفـت. در آغـاز غـارتگران صحراگرد به هر کوی و برزنی که پـا مـی‌نهادنـد، جـز خرابـی و کـشتار چیـزی از خـود بـه یادگـار نمی‌گذاشتند؛ اما از پس گذر ایام، ایرانیان، با درایت و انعطاف بسیار خود، این سلطه‌گران ددمنش را با سیمای درخشان فرهنگ ایرانی که اکنون با فرهنگ و تمدن اسلامی قویاً در هم آمیخته شده بود آشنا کردند، چندان که امیران مغول با پذیرش اسلام بکلی از کیش و مرام اجدادی خود جدا شـدند و حتی خود به گسترش فرهنگ و هنر اسلامی ایرانی اهتمـام ورزیدنـد. در ایـن زمـان آثـار هنـری درخشانی پدید آمد که از آن جمله است احداث مجموعه «ربع رشیدی» در تبریز و آمدن هنرمندان و هنرپروران مختلف از گوشه و کنار کشور به آن دیار. در اینجا بود که مکتب مغول در نقاشی ایرانی چهره نمایاند.

ارتباط «ایلخانیان» با اقوام خود – بویژه چین – باعث سـرایت برخـی از عوامـل نقاشـی چینـی در نقاشی ایران شد. به عنوان مثال می‌توان از ابرهای مواج کنگره‌دار داخل هم، پرتحرک شـدن نقـوش انسانی و جانوری، درشتی و نازکی خطوط، چـین و شـکن در لبـاس‌هـا، بـه کـارگیری صـحنه‌هـای پرجمعیت، استفاده از رنگ‌های بیشتر و ایجاد نوعی هماهنگی میان آنها، رویکرد بـه طبیعـت‌گرایـی در ترسیم جزییات ترکیب‌بندی نگاره، بروز آزادی‌های بیشتر در بیانگری، تنه درختان گره‌دار بـسیار پیچیده، صخره‌های بلند نوک تیز و دشت‌های بریده منقطع نام برد. در این مجـالس همـه چیـز بـر سطح یک پرده افتاده قرار نمی‌گیرد، بلکه پیکره‌های انسانی در سـطوح گونـاگون پدیـدار مـی‌شـود؛ رنگ‌ها، بیشتر ارغوانی، قرمز، طلایی، سبز، زرد و قهوه‌ای هستند.

منافع‌الحیوان، جامع‌التواریخ، شاهنامه ابوسعیدی (دموت) و نیز کلیلـه و دمنـه از جملـه کتـاب‌هـای مصور این دوران به حساب می‌آیند. در کتاب «گلستان هنر» بـه تنـی چنـد از نگـارگران ایـن دوره اشاره شده است که «محمود بن محمد توسی کاتـب»، «اسـتاد احمـد موسـی»، و شـاگرد او «امیـر دولتیار» (که از غلامان سلطان ابوسعید بود) و «مولانا ولی الله» از آن جمله‌اند.

مکتب هرات

می‌دانیم که پس از «تیمور» که شهر سمرقند را به پایتختی خود برگزیـده و هنرمنـدان را از نقـاط مختلف به این شهر کوچانیده بـود، فرزنـدش شـاهرخ، هـرات را پایتخـت قـرار داد و بـا فراخوانـدن هنرمندان، آن شهر را به کانون فرهنـگ و هنـر آن روزگـاران بـدل کـرد و بدینـسان مکتـب هـرات پایه‌گذاری شد. در این دوره بود که هنر نگارگری به عالیترین مراتب و مراحل رشد و شکوفایی خود رسید و تبدیل به هنری اصیل، ملی و موافق طبع و خوی ایرانی گشت.

کمال‌الدین بهزاد از هنرمندان نامدار این دوره محسوب می‌شود که در آثار او نشانی اندک از عناصـر نقاشی چینی و بیزانسی دیده می‌شود. پرورش شگفت‌انگیز رنگ‌ها و ظرافت به کـار گرفتـه شـده در ترسیم درختان، گلها و حالات مختلف چهره‌ها از خصایص ارجمند هنر اوست. فن چهـره‌سـازی کـه آن را به بهزاد نسبت می‌دهند، از فرماندهانی چون شیبک‌خان و سلطان حسین، نیز چهره‌هایی کـه

در کتاب‌های خطی و در اندازه‌های بزرگ باقی مانده از آثار این دوره است. از زیباترین آثار مصور دوره تیموری و مکتب هرات، مجمع‌التواریخ اثر حافظ ابرو، ظفرنامه، خمسه نظامی و کتاب کلیله و دمنه است که به همراه شاهنامه بایسنقری در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شود.
علاوه بر بهزاد باید به نقاشان توانمند دیگری چون خلیل نقاش، غیاث‌الدین، مولانا علی و امیر شاهی سبزواری اشاره کرد.

مکتب تبریز

با تأسیس سلسله صفوی (در سال ۹۱۶ هجری قمری)، شاه اسماعیل، هنرمندان را از هرات به پایتخت خود، تبریز، فراخواند که در این میان کمال‌الدین بهزاد که در فضای مکتب هرات پرورش یافته بود در زمره محترم‌ترین اینان بود؛ شاه او را به ریاست کتابخانه سلطنتی و به سرپرستی گروهی از هنرمندان آن دوره گمارد. به مرور ایام شیوه نوینی در نقاشی ایران پدید آمد (مکتب دوم تبریز) که آمیزه‌ای بود از سنت گذشته نقاشی تبریز، مکتب هرات و روش شخصی بهزاد. در این دوره شخصیت‌های اصلی آثار بهزاد را – حسب اقتضای زمان – نوعاً درویشان و مدرسان و عالمان تشکیل می‌داد. بهزاد، در اواخر قرن دهم هجری به کار صورت‌نگاری و شبیه‌سازی روی آورد و شیوه نوینی را در این زمینه پی‌ریخت که از پس او به همت رضا عباسی به اوج خود رسید.
نگارگران تبریزی بی‌آنکه سطح تخت نقاشی را بکشند، ترکیب‌بندی‌های چند سطحی می‌آفریدند که از پایین به بالا گسترده می‌شد و بیشتر از حد بالایی قاب بیرون می‌زد. در کارهای آنها همه چیز از حرکت و جنبش و پویایی خبر می‌داد: رنگ‌ها، درخشان، پرمایه، پرکشش و در عین حال آکنده از آرامش‌های ناب بصری بودند.
از جمله ویژگی‌های نقاشی‌های دوره صفوی (به خصوص مکتب تبریز) که باعث سهولت در شناسایی آثار این دوره می‌شود، کلاه قرمز رنگ قزلباشی است که بر سر بسیاری از کسان است.
پس از بهزاد، ریاست کتابخانه به سلطان محمد، برجسته‌ترین نگارگر این دوره رسید که به سرپرستی او معروفترین شاهنامه این مکتب یعنی «شاهنامه شاه طهماسبی» مصور شد.

مکتب اصفهان

شاه عباس صفوی پس از آنکه به قدرت رسید در سال ۱۰۰۰هجری قمری، اصفهان را به پایتختی خود برگزید؛ او از این زمان به بعد به برپایی بناهای شکوهمند و بهسازی روابط ایران با کشورهای دیگر همت گماشت. در اینجا بود که نگارگری ایرانی از مایه‌ها و پایه‌های نقاشی غربی تأثیر بسیار گرفت.
از جمله مواردی که در مکتب اصفهان جلب‌نظر می‌کند، مورد توجه قرار گرفتن نقاشی دیواری (به مراتب بیشتر از کتاب‌آرایی) است: آثاری که در عالی‌قاپو، چهل ستون و سردر بازار قیصریه مشاهده می‌شود، خود مؤید این معناست. در این دوره بالطبع، چهره‌نگاری و تک چهره‌سازی گسترش افزون‌تری یافت و به مرور زمان گرایش به طبیعت به عرصه نقاشی ایرانی وارد شد. از زبانزدترین هنرمندان این دوره: رضا عباسی و محمد زمان را می‌توان نام برد.

مینیاتور؛ پرده گلدار خیال

در تمدن اسلامی مینیاتور بهترین بیانگر فضای معنوی حکمت قلبی (تأویلی) هنرمند مسلمان و جلوه بارز آن ساحتی است که هنرش به آن تعلق دارد: یعنی ملکوت.

می‌دانیم که در دیدگاه دکارت، واقعیت به دو قلمرو کاملاً جدا از یکدیگر تقسیم می‌شود: در حقیقت انسان‌ها با دو جهان مواجه هستند؛ جهان اندیشه و جهان بعد (فضا). از نظر غرب فکری (به تأسی از دکارت) جهان فضا منطبق با جهان ماده است و از آن رها و جدا نیست.

امروزه هرگاه سخن از فضا به میان می‌آید (چه فضای مستقیم فیزیک نیوتنی و چه فضای منحنی فیزیک نسبیت) در اذهان همان فضای مادی متصور می‌شود. متأسفانه این ذهنیت چنان غالب شده است که اگر از فضای غیر مادی سخن به میان آید آن را زاییده توهم بشری معرفی می‌کنند و برای آن حیث وجودی قایل نیستند. این در حالی است که ما در مینیاتور مشخصاً با چنین فضایی روبرو هستیم.

این فضای غیر مادی (اما واقعی) خود را از طریق تمثیل (نماد/ رمز) معرفی می‌کند. بنابراین هم برای آفرینش تمثیل و هم برای ادراک آن، ابتدا ذهن باید انفصالی در فضای مادی متداول با فضای معنوی پدید آورد. مادام که ما با فضای دوم مأنوس و محشور باشیم هرگز نمی‌توانیم فضای معنوی (دوم) را درک یا فهم کنیم؛ مادام که سر وکار ما یکسر با مفاهیم حسی است نخواهیم توانست مفاهیم استعلایی را دریابیم.

اسلام از آنجا که توجه هنرمند مسلمان را معطوف به عالم برینِ پایداری که در پسِ عالم متداولِ ناپایدار است می‌سازد، سهم وافری در نگرش استعلایی و از آنجا هنری دارد و چون مجموعه نگرش‌های متعالی را روانه میدان بی‌کرانه توحید و اندیشه‌های وحیانی و محتوای دعوت رسول برترین حق، حضرت محمد (ص) می‌سازد، به یقین سهم گرانبهایی در آفرینش هنر اسلامی دارد.

نکته در خور تأمل این جاست که (حسب ذات دین) این دو فضای معنوی و مادی در مینیاتور با هم تزاحم و جدالی ندارند و اضداد بی‌آنکه مراتب آرامش مخاطب را در هم ریزند، در کنار یکدیگر نشسته‌اند. همان طور که در مهمترین جلوه هنر اسلامی، یعنی معماری مساجد، فضای داخلی که سر شار از آرامش‌های ناب فطری است، با فضای بیرون در ستیز نیست.

در مینیاتور آنچه دیده می‌شود، در واقع نوع خاصی از تقسیم‌بندی فضایی است: تقسیم‌بندی منفصل از واقعیت فضای سه‌بعدی اطراف هنرمند. فضای مینیاتور با آن خصلت دوبعدی‌اش کاملاً از فضای سه‌بعدی اطراف فاصله می‌گیرد، اما این دور شدن به معنای تن‌در ندادن به هندسه و قانون گریزی نیست.

قوانین علم مناظر و مرایا، همان قوانین و قواعدی است که اقلیدس و بعد از او، ریاضی‌دانان نامدار جهان اسلام، ابن‌هیثم و پس از وی کمال‌الدین فارسی، آن را تدوین کردند. مینیاتور ایرانی پیوسته

تابع این قوانین باقی ماند و از آن روی بر نتافت و نکوشید تا بر ماهیت دوبعدی سطح کاغذ تجاوز و تعدی کند و آن را با ترفندهای بصری به شکل سه‌بعدی جلوه‌گر سازد.
هنرمند هم به تأسی از اندیشه اسلامی برای هر چیزی مراتبی قایل است و بالتبع برای وجود نیز. بیان مراتب وجود در هنر اسلامی با پیروی از مفهوم فضای منفصل (از واقعیت مادی متعارف) پی‌گرفته شد؛ تا به آنجا که می‌بینیم سطح دوبعدی مینیاتور، بیننده را از افق حیات عادی به افق حیات عالی و ماورای ماده سوق می‌دهد و او را متوجه عالمی می‌کند که ورای جهان جسم است:

باغ‌ها و سبزه‌ها در عین جان
بر برون عکسش چو در آب روان
آن خیال آب باشد اندر آب
که کند از لطف آب، آن اضطراب

این جهان فوق جسمانی از آنجا که واقعی است، پس دارای زمان و مکان و رنگ و فرم و حادثه است؛ اما غیر مادی. نمونه و مستوره این جهان غیر مادیِ واقعی را می‌توانیم «عالم خواب» ذکر کنیم. عالمی که تصاویر غیر مادی آن به قدری واقعی هستند که در انسان ایجاد انفعالات نفسانی مختلف (از قبیل خنده و گریه و خشم و ترس) می‌کنند.
این جهان که هنرمند با وسیله‌ای به نام «نیروی تخیل» منشأ بنیادین تصاویر را از آنجا دریافت می‌کند، اسامی مختلفی دارد از جمله: عالم خیال، عالم صور معلقه، عالم مثال، عالم ملکوت، عالم برزخ و... مینیاتور مستقیماً با همین جهان مرتبط است. فضا در مینیاتور ایرانی نمودار همین فضای مثالی است و شکل‌ها و رنگ‌های آن، جلوه‌ای از شکل‌ها و رنگ‌های همین عالم مثالی است. رنگ‌هایی که حاصل شهود هنرمند است: رنگ‌هایی عمدتاً طلایی، آبی کبود و فیروزه‌ای و همچنان که می‌دانیم، رنگ، مهمترین و پرمحتواترین بعد هنرهای اسلامی و نشانه‌ای از موهبت‌های متعدد حضرت حقتعالی است برای همه کسانی که اهل تدبر در آیات و نعمت‌های خداوندند. ۵
فضا در مینیاتور ایرانی چنان ترسیم شده است تا چشم نگرنده از افقی به افق دیگر حرکت کند، اما این حرکت هرگز به فضای سه‌بعدی محض منجر نمی‌شود، که اگر چنین می‌شد این هنر از عالم ملکوت سقوط می‌کرد و مبدل به تصویر عالم ملک می‌شد. بنابراین بر اثر عدم توقف در فضای سه‌بعدی، نوعی شادمانی برتراویده از آرامش باطنی به نام سرور (بهجت/ ابتهاج) پدید می‌آورد. به بیانی دیگر، هنرمند مسلمان، زیبایی را چنان رقم می زند که از این رهگذر علاوه بر خود، مخاطبان نیز به آرامشی معنوی دست می یابند. ممکن است در جریان این سرور، لذتی هم حاصل آید، اما باید دانست که هدف اصلی هنر دینی به طور عام و به طریق اولی هنر اسلامی، لذت‌انگیزی نیست. زیرا در لذت، برخلاف سرور، محدودیت زمانی وجود دارد و اثرش بر وسعت روح انسان پایدار نیست.
صورت‌های هنری متداول در ایران، نور خود را از حقیقت اسلام گرفتندکه این مهم را بیشتر در هنرهایی همچون معماری، خوشنویسی، نگارگری، موسیقی و صنایع مستظرفه که با سیر و سلوک عارفانه هنرمندِ عصرِ درخشانِ احیایِ معنویت تألیف یافته‌اند بهتر و شفاف‌تر می‌توان دید.

اسلام و تعالی شأنِ معماری

معماری ایرانی نیز در دامان فرهنگ اسلام به رویش و پویشی بی نظیر درآمد و شیوه‌های مختلفی یکی پس از دیگری پدید آمد:

شیوه خراسانی

گرچه این شیوه به ظاهر در قرن اول هجری قمری پدیدار گشت و تا قرن چهارم ادامه یافت، اما باید به خاطر داشت که این شیوه ریشه در معماری پیش از خود داشت و بر معماری پس از خود نیز تأثیر نهاد. این شیوه در دوره‌ای بسیار پرفراز و نشیب در تاریخ کشورمان به مرکزیت خراسان بالنده بود و به مرور زمان به شهرهای دیگر نیز نفوذ کرد. بناهای ساده این دوره یادآور ساده‌زیستی مسلمانان راستین صدر اسلام است. در آنها از تزیینات [انبوه] سراغی نمی‌توانیم بگیریم؛ همچنین مردم‌واری به عنوان تأمین نیازهای اساسی مردم در این شیوه جایگاه ویژه‌ای داشت. در نحوه بکارگیری مصالح نیز سعی بر آن بود تا از مصالح بوم آورد، مصالحی که در نزدیکی محل ساخت یافت می‌شود استفاده شود.

مسجد آدینه فهرج؛ اولین مسجد ایرانی؛ در این دوره ساخته می‌شود. این مسجد تلفیقی است زیبا از آنچه معمار آن از معماری پارتی می‌دانسته با آنچه از معماری مسجد قبا – نخستین مسجد اسلامی – شنیده بوده است؛ بنایی که از پس گذر سده‌ها همچنان سادگی و صفای خود را در عین شکوه فناناپذیرش حفظ کرده است.

از بناهای دیگری که در این شیوه آفریده شدند، می‌توان به مسجد تاریخانه دامغان، بنای نخستین مسجد آدینه اصفهان، مسجد آدینه ساوه، مسجد آدینه نایین و بنای نخستین مسجد آدینه اردستان اشاره داشت.

شیوه رازی

زمان بالندگی این شیوه را می‌توان از قرن چهارم تا قرن هشتم هجری قمری دانست. گرچه این شیوه – که ادامه منطقی و تکامل شیوه پیشین بود- از شمال ایران آغاز شد، اما در ری به شکوفایی و کمال خود رسید. در این دوره ری در آبادترین و باشکوهترین عصر تاریخی خود به سر می‌برد.

در شیوه رازی، مصالح از همان ابتدا از بهترین و مرغوبترین نوع خودانتخاب می‌شد. در طراحی مسجد هم می‌توان شاهد دگرگونی از نوع شبستانی به نوع چهار ایوانی بود که بازشناخت معماری ایرانی اسلامی از معماری کشورهای دیگر اسلامی حایز اهمیت است. بهره‌گیری از نقش‌های شکسته، گره‌سازی با آجر و کاشی یا گره‌سازی درهم، استفاده از آجر پیش‌بر، اغراق در ارتفاع بناها و سودبردن از طاقها و گنبدهای زیبا از ویژگی‌های این شیوه است.

مسجد آدینه زواره، نخستین مسجدی است که در طرح ازشبستانی به چهار ایوانی گردانده می‌شود.

از یادگارهای این شیوه می‌توان به برج گنبد قابوس، گنبدهای خواجه نظام الملک و تـاج الملـک در مسجد آدینه اصفهان، بخشی از مسجد آدینه قزوین، بـرج‌هـای خرقـان و سـاختمان حـرم حـضرت عبدالعظیم اشاره کرد.

شیوه آذری

پس از فرونشستن آتش‌هایی که به دست مغول افروخته شد، این شیوه بپاخاسـت و تـا پـیش از بـه حکومت رسیدن صفویان همچنان بالید.

این شیوه در دو دوره به تکامل می‌رسد: دوره اول در مراغه و دوره دوم در سمرقند.

از ویژگیهای این شیوه می‌توان به ساخت بناها با خشت خام و پخته، جانشین شدن سـفال منقـوش به جای آجر، بهره‌گیری از گره‌سازی‌های آجری، کاشی و توأمان، سود بردن از کاشی معرق و هفـت رنگ و به‌کارگیری انواع پوشش‌های طاقی و گنبدی اشاره کرد.

در این شیوه طرح بناها از تنوع چشمگیری برخوردار مـی‌شـود: ربـع رشـیدی - کـه مجموعـه‌ای از کاروان‌سراها، دکانها، حمام‌ها، انبارها و آسیاب‌ها بود- در این دوره (بـه فرمـان خواجـه رشـیدالدین فضل الله) ساخته می‌شود. نیز مقبره‌الجایتو در این دوره به فرمان سلطان محمد خدابنـده (الجـایتو) در سلطانیه پی افکنده می‌شود.. مسجد آدینه یزد نیز از بناهای قابل توجه در این خصوص است کـه شاخص آن سردر بلند آن می‌باشد ؛ سردری که از حیث تناسب بزرگترین سردر شمرده می‌شـود. از بناهای دیگر می‌توان به رصدخانه مراغه اشاره کرد.

مسجد در شهرهای ایران پس از اسلام به عنوان یکی از عناصر اصلی ساخت شهر و مهمترین بنـای عمومی به شمار می‌رفت و در تفکرات مربوط به شهرسازی اسلامی نقشی زیر بنایی را ایفا می‌کـرد؛ تا آنجا که گاه مساجد در شهرها، طراحی‌های دیگر را مشروط به موقعیت خود می‌کرده‌اند.

مساجد ایران را از نظر شیوه جایگزینی آنها در بافت شهری می‌توان به دو رده بزرگ تقسیم کرد:

اول؛ مساجدی که شکل‌گیری آنها در بستر کالبدی شهرها بتدریج و در طی زمـان صـورت پذیرفتـه است و با عوامل مذهبی، اجتماعی، اقتصادی و شهرسازی تغییر شکل یافته است.

دوم؛ مساجدی که با طرح قبلی و گسسته از بافت کالبدی مجاور، یـک بـار و بـرای همیـشه شـکل فضایی آنها تعیین و تثبیت شده است ..

ایرانیان در عرصه معماری اسلامی چندان پیش تاختند که عده‌ای معتقدند بناهـای مـذهبی عربـی متأثر از بناهای مذهبی ایرانیان است. مانند گلدسته‌های قرینه، تزیینات و کاشیکاری‌ها از مختـصات مناره‌های ایران می‌باشد..

مناره‌ها ابتدا به صورت ساده و منفرد برای گفتن اذان و آگاه کردن مسلمانان از وقـت نمـاز بـه کـار می‌رفت، اما پس از قرن پنجم و ششم هجری قمری ضمن پذیرش کـاربردی فنـی در جنـب سـردر ورودی‌ها و جنب ایوان‌های اصلی مساجد و سایر بناهـای مـذهبی، بـه صـورت عنـصری نمایـشی و تزیینی نیز در آمد و جنبه نمادین به خود گرفت..

واقع شدن مساجد به عنوان عنصری اصلی از مجموعه مرکز شهر یا مرکز محله‌ها در مسیر گـذرهای اصلی، بروشنی در ساختار شهرهای ایران نمایان است.

سرنوشت خط درایران ؛ از انجماد پهلوی تا روان نستعلیق

از دیگر هنرهایی که در این عرصه بـا طلـوع اسـلام در ایـران، مقـام و منزلتـی بـس شـریف یافـت «خوشنویسی» می‌باشد و کتابت قرآن، هنر مقدس علی الاطلاق محسوب می‌شود.
نگارش یا نگاشتن به معنی نقش کردن است و حتی گفته‌اند که لغـت نقاشـی تـازی نیـز از همـین نگاشتن پارسی اخذ شده است. از این واژه پیداست که مردمان برای نمودن افکار و رسانیدن مقاصـد خود به «نقش خیال» که همان نگارش می‌باشد می‌پرداخته‌اند؛ چه اینکه واژه «انگاشتن» به معنـای «پنداشتن» هم از ماده نگاشتن به نظر می‌رسد. زیرا «انگاشتن» بـه معنـی رسـم چیـزی در کـانون «خیال» است. به گفته حافظ:

هر دم از روی تو نقشی زندم راه خیال
با که گویم که در این پرده چه‌ها می‌بینم

در اساطیر و متـون باسـتانی ایـران آمـده اسـت کـه ایرانیـان باسـتان، خـط و شـیوه نگـارش آن را می‌دانستند. در اسطوره‌شناسی ایران باستان، اختراع خط به «تهمـورث زیناونـد» نـسبت داده شـده است به این ترتیب که:
«چون تهمورث پیشدادی در جنگ بر اهریمن پیروز شد و دیوان مغلـوب پادشـاه ایـران شـدند از او خواستند که از کشتنشان صرف‌نظر کند و گفتند: اگر ما را از بنـد رهـایی بخـشی در عـوض بـه تـو هنری خواهیم آموخت که تا این زمان نشناخته باشی...»
در کتاب «دانشوران ناصری» به نقل از «عبدالله بن عباس» آمده است که گفت:
«از رسول خدا (ص) پرسیدم: معنی آیه اوثاره من علم چیست؟ فرمود خط است که علم به وسـیله آن در روزگار باقی می‌ماند.»
حضرت رسول اکرم (ص) در آموختن خط و کتابت به مسلمانان علاقه فراوان داشتند، بطوری که در جنگ بدر که عده‌ای از قریش به اسارت مسلمانان در آمدند، پیامبر بزرگـوار اسـلام آزاد سـاختن را مشروط به تعلیم خط و کتابت به مسلمانان قرار دادند. این معنا از تأویل حدیث نبـوی بـر مـی‌آیـد: «من کتب بسم الله الرحمن الرحیم بحسن الخط فقد دخل الجنه بغیر حساب» (یعنی: کسیکه بـسم الله الرحمن الرحیم را به زیبایی بنویسد به یقین بی‌حساب داخل بهشت می‌شود). و از قول حـضرت علی (ع) مستفاد می‌شود که: «الخط الحسن للفقیر مال و للغنی جمال و للاکابر کمال» (یعنی: خـط خوب برای فقیر مال است و برای غنی جمال و برای بزرگان کمال).
بی‌تردید کلام الهی باید به بهترین صورت ممکن نوشته شود؛ برای اینکه:
۱. از حرمت آن صیانت و پاسداری شود.
۲. پیام‌های متعالی و برانگیزاننده دینی هرچه قدرتمندانه‌تر و زیباتر در افق باور مسلمانان بنشیند.

خوشنویسی، در میان هنرهای تجسمی مختلف در بردارنده امکانات تزیینی بسیاری شد و انواع آن (از کوفی استوار تا نسخ روان و مارپیچ) مبین این است که هر دو جنبه عمودی و افقی این خط کاملاً گسترش یافت. جنبه عمودی به حروف وقار و حشمت می‌بخشد و جنبه افقی باعث استمرار و کشش و تسلسل حروف می‌گردد. همچون رموز بافندگی که خطوط عمودی همانند «تار»های منسوج با ذات باقی موجودات مطابقت دارد؛ در حالی که خطوط افقی، مانند «پودر» بیانگر ماده پیوند دهنده اشیاء به یکدگرند.

در ابتدای ظهور اسلام زبان و خط ایرانی پهلوی بود و آن را فارسی میانه می نامیدند و کتب علمی و سیاسی و ادبی را با آن می نوشتند. در این میان تنها کتابهای دینی بود که به خط اوستایی نوشته می شد.

پس از اسلام هم به دلیل دشواری‌ها و نقایص و مشکلاتی که در خط پهلوی بود و هم به دلیل علاقه وافر مردم به آیین آسمانی و نجات‌بخش اسلام، شهرهای ایران یکی پس از دیگری به خط عربی روی آوردند. از این پس ایرانیان با دو خط کوفی و نسخ می‌نوشتند. خط پهلوی به مرور زمان منسوخ شد (همچنان که زبان فارسی پیشین نیز با برخی از واژگان عربی خویشاوند شد و بر دامنه تأثیرگذاری و غنایش افزوده گشت و دُر لفظ دری از دلش بیرون آمد) و جز معدودی از مؤبدان کسان دیگری در نوشتن از آن استفاده نمی‌کردند.

خطوطی که بیشتر بر ابنیه دیده می‌شود خط کوفی است که به لحاظ داشتن قابلیت‌های سرشار تزیینی قابل توجه می‌باشد. خط کوفی و نسخ تا اواخر قرن پنجم در ایران تنها در تحریر قرآن به کار برده می‌شد، اما از آخر قرن ششم بیشتر از خط نسخ در نوشتن کلام خداوندی استفاده می‌گردید و در این زمان خط کوفی منحصراً در تحریر سر سوره‌ها کاربرد داشت.

خط کوفی یگانه خط مشترک و معمول زبان تازی و پارسی قریب مدت پنج قرن بود. در طی این مدت این خط به تدریج رو به کمال رفت تا آنکه در اوایل قرن پنجم هجری به اوج اعتلا و اقتدار خود رسید. چنین به نظر می‌رسد که به کارگیری خط کوفی در کتابت از قرن سیصد هجری به مرور ایام و از سر تفنن صورت گرفت؛ در واقع خط معمول زمان نوع خاصی از خط کوفی تحریری بود که در آن جرح و تعدیل‌هایی شد و به خط کوفی ایرانی شهرت پیدا کرد ... اما در هرحال خط ایرانیان برای سایر نیازمندی‌ها همان خط نسخ بود؛ که صد البته با نسخ جدید متفاوت بود.

از آنجا که نسخ آبشخور و منبع جوشش انواع خطوط بوده آن را مادر خطوط مشرق زمین دانسته‌اند.

مورخان و محققان عقیده دارند که خط نسخ از خط کوفی پدید آمد و آن را «ابوعلی محمدبن علی بن حسین بن مقله بیضاوی شیرازی» ملقب به «قدوه الکتاب» از خط کوفی بیرون آورد و آن زمانی بود که به دشواری خط کوفی پی‌برد و درصدد تسهیل تحریر آن شد.

از آنجا که خط نسخ با حروف منحنی و قوس‌دار نوشته می‌شد، نسبت به دیگر قلم‌ها وضوح و روانی داشت و این بود که با اقبال عموم مواجه شد؛ از سوی دیگر چون قرآن و احادیث و دیگر کتاب‌های

دینی، اخلاقی و علمی را با آن می‌نوشتند بزودی جانشین خط کوفی شد، اما همچنان عناوین سوره‌ها را با خط کوفی می‌نوشتند؛ شاید از این روی که مشخص‌تر به چشم بیاید.
خط نسخ روز به روز در میان ایرانیان رونق و رواج بیشتری یافت و هنرمندان بسیاری هر یک به قدر بضاعت علمی و ذوق پرورده و پالوده خود در تکمیل و توسعه آن کوشیدند. در قرن سوم هجری با ظهور هنرمند توانایی چون «ابن مقله» با ابداع برخی حروف نوآمد، خوشنویسی وارد حیطه و حال جدیدی شد. او در تکمیل و ترویج خطوط موجود بسیار کوشید و به بعضی سر و صورتی داد و برای بعضی قواعدی نگاشت. هرچند که در مورد آثار او نمی‌توان به حتم اظهارنظر کرد، اما می‌توان گفت که او در اعتلای خوشنویسی به جد کوشید...کاخ خط بر چهار پایه استوار است: «بایسنغر میرزا» در ثلث، «میرعماد قزوینی» در نستعلیق، «میرزا احمد نیریزی» در نسخ و «درویش عبدالمجید طالقانی» در شکسته.
بعد از ابن‌مقله خطاطان دیگری ظهور کردند، ولی هیچکدام به شهرت و عظمت ابن‌مقله نرسیدند؛ تا آنکه قرن سوم و چهارم هجری «ابوالحسن علاء الدین علی بن هلال» معروف به «ابن بواب» را به عالم هنر معرفی کرد. آثار او که بسیار مورد توجه واقع گشت به عکس ابن مقله در اکثر کتابخانه‌ها و موزه‌های معروف دنیا یافت می‌شود. «سلطانعلی مشهدی» که از خوشنویسان معاصر سلطان ابوسعید گورکانی و سلطان حسین میرزاست نام «ابن بواب» را در ردیف نام ابن مقله قرار داده و این‌گونه سروده است:
آن که واضع به وضع این باب است
ابن مقله است و ابن بواب است

ابن بواب در خط نسخ اصلاحاتی پدید آورد و قواعدی برای آن وضع کرد؛ او خط را به میزان نقطه سنجید و آن را تکمیل‌تر کرد. پس از ابن بواب شاگردان و پیروان او در غنای هرچه بیشتر دامنه خوشنویسی کوشیدند تا آنکه نوبت به «یاقوت مستعصمی» رسید:
یاقوت از نامداران هنر خوشنویسی بود که در روزگار او شیوه خطوط متنوع هنر اسلامی ثبات قدرتمندی پیدا کرد. او نیز در زیبایی خط چنان سرآمد دوران شد که در وصفش می‌گفتند:
از تعالیم یاقوت شش استاد برجسته برخاستند که عبارتند از: شیخ احمد سهروردی معروف به شیخ‌زاده سهروردی، ارغون کابلی، مولانا یوسف شاه‌مشهدی، مبارکشاه زرین‌قلم، سید حیدر و میر یحیی.
به طور کلی در دوره سلجوقیان هنر خوشنویسی پیشرفت شایان توجهی کرد و خطاطان قدر دیدند و بر صدر نشستند. از خوشنویسان نامدار این دوره می‌توان به «ابوالحسن راوندی» اشاره کرد. از اواخر قرن هفتم اقلام ششگانه معروف ایران به عالی‌ترین درجات خود رسید و دانش و نگرش والای ایرانی مسلمان در هنر سبب آن شد تا استادان مبرزی یکی پس از دیگری مجال طلوع یابند.
قرن هشتم تا دهم هجری از مثال‌زدنی‌ترین ادوار پیشرفت هنر خوشنویسی به حساب می‌آید و این هنر در تمام مجامع و محاظر بزرگان مظفری، تیموری و صفوی ارج و منزلتی بسزا داشت.

یکی از استادان طراز اول خوشنویسی نسخ در قرن هشتم به یقین مولانا احمد نیریزی است. با آنکه یاقوت در اکمال خط نسخ تلاش‌های فراوانی کرد، اما چنین به نظر می‌رسد که خط میرزااحمد نیریزی از حیث قدرت و زیبایی بر دیگران مزیت داشته است؛ تا جایی که به‌گاه تعلیم مشق خط به نوآمدگان می‌گفتند:

تا قرن هشتم خطوط متداول در ایران همان اقلام سته بود اما از اواسط قرن هشتم تحولات شگرف و پایایی در این میدان پدید آمد و سه قلم از خطوط اسلامی به نام «تعلیق»، «نستعلیق» و «شکسته نستعلیق» چهره‌نمایی کردند.

خط تعلیق که اکثر کتابها را در قرن هفتم به آن شیوه می‌نوشتند، از پیوند دو خط «توقیع» و «رقاع» شکل گرفت. این خط ابتدا برای نوشتن نامه به کار برده می‌شد، اما به مرور زمان به خط شکسته گرایید و زیبایی خاصی پیدا کرد؛ شاید هم علت شکسته شدن تعلیق و اتصال بعضی از حروف آن نتیجه همزمان دو نیاز بوده است: سرعت در نگارش به موازات حفظ موازین زیباشناسانه خط. از آنجا که تعلیق به مرور زمان در میان نویسندگان و منشیان زمان، دامن گسترانی کرد و رواج پیدا کرد به خط «ترسل» معروف شد. خط ترسل از آن روی که کلماتش به هم پیوسته بود و تغییر و تبدیل در آن دشوار می‌نمود به خط تعلیق و ترسل معروف شد. سرانجام در این خط تصرفاتی لحاظ شد و به هیأت خاصی درآمد و به خط «دیوانی» شهره شد.

بعد از تعلیق اکنون زمان آن فرارسیده است که «عروس خلوص خطوط» یعنی «نستعلیق» به صد کرشمه، قدم به میدان جلوه‌گری گذارد:

نستعلیق از ابداعات خاص هنرمندان ایرانی است. وضع این خط را که از آمیزه «نسخ» و «تعلیق» پدید آمد (در زمان امیر تیمور گورکانی) به خواجه «میر علی تبریزی» منسوب کرده‌اند و نیز می‌گویند که فرزندش «خواجه میر عبدالله» آن را کامل کرد.

خوشنویسی به اعم از نسخ و نستعلیق و شکسته در عصر صفویه رواج جدی پیدا کرد و از جمله هنرهای پسندیده و ارجمند آن دوران به حساب می‌آمد، اما به معنای اخص نستعلیق بیش از خط‌های دیگر با پذیرش مواجه شد تا جایی که به جد می توان گفت که از این تاریخ به بعد بیش از سه چهارم کتابت ایرانیان منحصر به آن شد. البته ناگفته پیداست که نستعلیق هم بسته به اقتضائات و شرایط ذوقی زمانه‌ها از تصرفات ابداعی هنرمندان به دور نماند و روز به روز متحول شد و در روش تحریرش تصرفاتی پدید آمد. از جمله استادانی که پایه این خط را به جایگاه رفیعی رساندند می توان از «میرزا جعفر تبریزی (بایسنغری)» یاد کرد که آثار بسیار ذی‌قیمتی از خود به یادگار گذاشت از جمله شاهنامه بایسنغری؛ اثری که به عالیترین و چشم‌نوازترین تصویر و تذهیب آراسته شده است.

بعد از او شاگردش «اظهر تبریزی» و سپس «سلطانعلی مشهدی» و «میرعلی هروی» از نام‌آورترین خوشنویسان قبل از «میر عماد سیفی قزوینی» هستند. میرعلی هروی، شاگردان بسیاری تربیت کردکه می‌توان به «احمد مشهدی»، «محمد شهابی»، «مالک دیلمی» و «خواجه اسحاق شهابی» اشاره کرد. بعد از «شاه محمود نیشابوری» و «باباشاه اصفهانی» دوران هنرنمایی میر عماد فرا رسید.

او با وضع قواعد در تکمیل و توسعه خط رنج‌های بسیاری برد و در تطبیق کلمات واحد و هماهنگی حروف، مساعی و ذوق وافری به خرج داد و در ده سال پایان عمرش شیوه منحصر به فردی را برگزید که پس از وی تمام خوشنویسان به آن اقتدا کردند. این استاد فرزانه در لطافت قلم و قدرت کتابت، خط را از خفی تا چهار دانگ فوق‌العاده عالی و با قاعده و زیبا می‌نوشته است؛ تا بدانجا که «میر عبدالغنی تفرشی» که از خوشنویسان و شاعران معاصر او بوده است در رباعی‌ای این گونه زبان به ستایش وی می‌گشاید:

تا کلک تو در نوشتن اعجاز نماست
بر معنی اگر ناز کند لفظ رواست
هر دایره تو را فلک حلقه بگوش
هر «مد» تو را، مدت ایام بهاست

در اواسط قرن یازدهم هجری، خط شکسته پا به دایره وجود گذاشت. از آنجا که خط شکسته تعلیق که در نوشتن رقعه‌ها و فرمان‌ها به کار می‌رفت، در نوشتن و خواندن دشوار می‌نمود از قلم نستعلیق به جای شکسته تعلیق استفاده می‌شد. این خط همان نستعلیق است که بر اثر تند نویسی به صورت شکسته بیرون آمد و به شکسته نستعلیق موسوم شد و رفته رفته رو به جانب کمال گذارد.

یکی از دوره‌های برجسته خوشنویسی نستعلیق ایران، قرن سیزدهم است؛ در این دوره استادان زبردستی به منصه ظهور رسیدند مانند»

«میرزا عباس نوری»، «میرزا اسدالله شیرازی»، «میزا علی‌اکبر تفرشی»، «وصال شیرازی»، «زین العابدین السلطانی»، «کاتب السلطان تهرانی»، «حاج میرزا فضل الله»، «ابوالفضل ساوجی»، «میرزا فتحعلی شیرازی عمده الکتاب (حجاب)»، «میزا غلامرضا اصفهانی»، «میرزا محمدرضا کلهر»، «میرزا ابراهیم تهرانی (میرزاعمو)»، «میرزا محمد حسین کاتب السلطان شیرازی»، «محمدبن شریف قزوینی (ملک الخطاطین)»، «میرزا محمد کاظم».

یکی از مفاخر ارزشمند هنر خوشنویسی ایران و در عین حال بزرگترین خوشنویس دوره قاجار کسی نیست جز «میرزا محمدرضا کلهر». او شیوه جدیدی را در نستعلیق به کاربست که بی هیچ تردیدی باید گفت که وی بعد از میرعماد، مبدع بخشی از قواعد و آداب خط و خوشنویسی گردید؛ چندان که می‌توان گفت روش نستعلیق کنونی تا حد زیادی مولود قریحه و قدرت ابتکار و نوآوری اوست.

نتیجه

طلوع اسلام در ایران، باعث شد تا هنر به بالاترین مراتب معنوی خود نایل آید و آن عبارت است از مرتبه فناء فی‌الله و قربی که در پرتوش لکه‌های «غرض» از آینه جان می‌رود و روح انسان به وادی

ولایت (عشق و محبت) وارد و واصل می‌شود و در آن مقام سبز مقیم می‌گردد: مقیم کوی تو تشویش صبح و شام ندارد
که در بهشت نه سالی معین است و نه ماهی

به این معنی، هنر و هنرمندی « اکمل کمالات» انسانی است؛ همان نقطه‌ای که انسان سیر از «خلق» رو به «حق» می‌کند:
چون غرض آمد هنر پوشیده شد
صد غبار از سوی دل بردیده شد
بی غرض نبود به گردش در جهان
غیر جسم و غیر جان عاشقان
رستم از آب و زنان همچون ملک
بی غرض گردم بر این دو چون فلک

ورود اسلام به ایران باعث شد تا هنرمندان، هنر را به عنوان مرکب سفر(و نه مقصد سفر) به کار ببندند و قطعاً یکی از دلایل بالندگی هنر و شاخه‌های گوناگون آن در ایران بروز و ظهور همین حقیقت تناور در سرزمین نیات هنرمندان ایرانی بود. آثار هنری هرگز با هدف صرفاً کوشش ذوقی و زیباشناختی آفریده نمی‌شدند؛ هرچند که با این نیت پدید می‌آمدند که به کار زندگی بیایند، اما علت غایی پدیدار شدن آنها این بوده است که تجلی دهنده «جمال بی‌مانند محبوب» در «آینه خیال انسانی» باشند، نه اشیایی که حد وجودی آنها تنها این باشد که صرفاً اثر هنری هستند و دیگر هیچ.

منابع و مآخذ

۱- حکمت معنوی و ساحت هنر / محمد مددپور. تهران. حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ۱۳۷۱
۲- خوشنویسی و فرهنگ اسلام / آنه ماری شیمل. ترجمه اسدالله آزاد. آستان قدس رضوی ۱۳۶۸
۳- جاودانگی و هنر / تیتوس بورکهارت. ترجمه سید محمد آوینی. تهران. نشربرگ ۱۳۷۰
۴- تاریخ هنر اسلامی / کریستین پرایس. ترجمه مسعود رجب نیا. تهران. تهران. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی ۱۳۶۴
۵- تبلیغ، ایدئولوژی و هنر / آرنولد هاوزر. ترجمه فرشته مولوی. تهران. شباهنگ ۱۳۵۸
۶- تأثیر هنرهای اسلامی در تحول هنر اروپا / تهران. فرهنگسرا (یساولی) ۱۳۷۱
۷- ایدئولوژی و هنر / عباس سعیدی پور. تهران. نور. بی تا

۸- اسلام و هنر / محمد البستانی. ترجمه حسین صابری. مشهد. بنیاد پژوهشهای اسلامی آستان قدس رضوی ۱۳۷۱
۹- آفرینش هنری در قرآن / سید قطب. ترجمه محمد مهدی فولادوند. تهران. بنیاد قرآن ۱۳۶۰
۱۰- آشنایی با معماری اسلامی ایرانی / محمد کریم پیرنیا. دانشگاه علم و صنعت.تهران ۱۳۷۳
۱۱- دیدگاه اسلامی هنر / علی قائمی. قم. هادی ۱۳۵۸
۱۲- تاریخ هنرمعماری ایران دردوره اسلامی / محمد یوسف کیانی. تهران. سمت ۱۳۷۴
۱۳- راهنمای صنایع اسلامی / موریس آسون دیماند. ترجمه عبدالله فریاد. شرکت انتشارات علمی و فرهنگی ۱۳۶۵
۱۴- روحانیت در هنر و در نقاشی / واسیلی کاندینسکی. ترجمه حبیب الله آیت اللهی. بینش نوین
۱۵- خاستگاه روح در زیبایی و هنر مدرن / محمدرضا جوادی. دفتر نشر فرهنگ اسلامی ۱۳۷۴
۱۶- زیبایی و هنر از دیدگاه اسلام / محمدتقی جعفری. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی. بی نا
۱۷- مبانی هنر معنوی (مجموعه مقالات) / تهران. حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ۱۳۷۲
۱۸- مبانی نظری هنر از دیدگاه شهید آوینی / گروه مطالعات فرهنگی و هنری شهید آوینی. قم. نبوی ۱۳۷۴
۱۹- معنویت در هنر / واسیلی کاندینسکی. ترجمه اعظم نورالدخانی. تهران. رها ۱۳۷۵
۲۰- مقدمه‌ای بر هنر اسلامی / محسن مخملباف. تهران. حوزه اندیشه و هنر اسلامی ۱۳۷۱
۲۱- هنر از دیدگاه سید علی خامنه‌ای / فظل الله نیک آیینی. دفتر نشر فرهنگ اسلامی ۱۳۵۷
۲۲- هنر اسلامی، زبان و بیان / تیتوس بورکهارت. ترجمه مسعود رجب نیا. سروش ۱۳۶۵
۲۳- هنر اسلامی / کارل. جی. دوری /ترجمه رضا بصیری. تهران. فرهنگسرا (یساولی) ۱۳۷۳
۲۴- هنر اسلامی / دیوید تالبوت رایس. ترجمه ملک بهار. انتشارات سمت ۱۳۷۵
۲۵- هنر اسلامی / ارنست کونل. ترجمه هوشنگ طاهری. تهران. توس ۱۳۶۸
۲۶- هنر ایرانی با الهام از عقاید دینی و مذهبی. تهران. موزه نگارستان. بی تا
۲۷- جاودانگی و هنر / مقالاتی از تیتوس بورکهارت. سید حسین نصر. کارل گوستاویونگ و..ترجمه سید محمد آوینی. تهران. انتشارات برگ ۱۳۷۰
۲۸- هنر مقدس؛ اصول و روش‌ها / تیتوس بورکهارت. ترجمه جلال ستاری. تهران. سروش ۱۳۶۹
۲۹- تجلی حقیقت در ساحت هنر / محمدمددپور. تهران. انتشارات برگ ۱۳۷۲
۳۰- نگاهی به فلسفه هنر از دیدگاه اسلام / محمدتقی جعفری. وزارت فرهنگ و آموزش عالی. بی تا
۳۱- هنر و زیبایی از منظردین / جوادی آملی. تهران. بنیاد سینمایی فارابی ۱۳۷۵
۳۲- عرفان هنری انسان / مرتضی حسینی نجومی. تهران. مهدیه ۱۳۶۰
۳۳- حکمت هنر اسلامی / زهرا رهنورد. تهران. سمت ۱۳۷۸
۳۴- هنر چیست؟ هنرمندکیست؟/ مصطفی زمانی. قم. بنیاد فرهنگی اسلامی ۱۳۷۳
۳۵- شهود و شیدایی (مباحثی در باب فلسفه هنر و نسبت دین، عرفان، اخلاق و هنر)/ علی اکبر رشاد. تهران. مؤسسه اطلاعات ۱۳۷۶

۳۶- هنر و هنرمندی در نظام اسلامی / ولی‌الله جویباری رستگار. انتشارات عقیدتی سیاسی نیروی هوایی ارتش جمهوری اسلامی ایران. تهران ۱۳۷۶
۳۷- تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام / زکی محمدحسن. ترجمه محمدعلی خلیلی. تهران. اقبال۱۳۶۳
۳۸- هنر در قلمرو مکتب / جواد محدثی. قم. دفتر تبلیغات اسلامی ۱۳۷۲
۳۹- هنرمکتبی / جواد محدثی. تهران. معاونت پژوهشی مدیریت فرهنگی و هنری ۱۳۶۸
۴۰- اهتزاز روح (مباحثی در زمینه زیبایی و هنر از دیدگاه شهید مطهری) / علی تاجدینی. تهران. حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی ۱۳۶۹
۴۱- روزنه‌ای به باغ بهشت / رجبعلی مظلومی. تهران. جهاد دانشگاهی هنر. بی تا
۴۲- مبانی هنر موعود / احمدرضا معتمدی.تهران. انتشارات برگ ۱۳۶۸
۴۳- هست نامریی (پژوهشی در شناخت عناصر ساختاری در هنر دینی)/ مهدی آفاق. تهران. مؤسسه پژوهش‌های فرهنگی و هنری ۱۳۷۷
۴۴- هنر و واقعیت / عبدالعلی دستغیب. تهران. نشرسپهر ۱۳۴۹
۴۵- شناخت و تحسین هنر/ سیمین دانشور. تهران. سیامک ۱۳۷۵
۴۶- مبانی هنر معنوی / علیرضا لیچانی. تهران. سازمان تبلیغات اسلامی ۱۳۷۶
۴۷- هنر دینی در گذر زمان / علیرضا لیچانی. تهران. مؤسسه آذریون ۱۳۷۷
۴۸- چیستی هنر/عباس نبوی. تهران. قطران ۱۳۷۸
۴۹- طرح‌های اسلامی / اواویلسون. ترجمه محمدرضا ریاضی. تهران. سمت۱۳۷۷
۵۰- هنر/ مجموعه آثار۳۲/ دکتر علی شریعتی. تهران. انتشارات بهار۱۳۶۹
۵۱- حاشیه بر هنر چیست / رجبعلی مظلومی. تهران. آفاق ۱۳۷۱

---

[۱] - الله نور السموات و الارض مثل نوره کمشکوه فیها مصباح المصباح فی زجاجه الزجاجه کانهاکوکب دری یوقدمن شجره مبارکه زیتونه لاشرقیه و لاغربیه – نور۳۵

۲ - کلینی رازی؛ اصول کافی، ۳۳/۱، تهران، ۱۳۷۴ هـ ق «عالم ینتفع بعلمه افضل من سبعین الف عابد»

۳ - «یا علی اذا عنی الناس انفسهم فی تکثیر العبادات و الخیرات فانت عن نفسک فی ادراک معقولات حتی تسبقهم» این حدیث را ابوعلی سینا در رساله معراجیه روایت، و میر محمد باقر داماد در ابتدای کتاب الصراط المستقیم از آن رساله نقل کرده است.

۴ – مثنوی معنوی مولوی

۵ - و ما ذرء لکم فی الارض مختلفا الوانه ان فی ذالک لآیه لقوم یذکرون – نحل ۱۳

کدفایل:قطب علمی معماری اسلامی-معماری اسلامی