Archive of SID

ملاحظاتی دربارهٔ زیباشناسی نگارگری ایرانی

محمدرضا ابوالقاسمی[۱]

استادیار پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران (گروه مطالعات عالی هنر)

(از ص ۱۵ تا ص ۳۲)

تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۹/۲۶؛ تاریخ پذیرش مقاله:۹۴/۱۰/۵

چکیده

نوشته‌های فراوانی دربارهٔ نگارگری ایرانی در دست است که عموماً برای تبیین زیباشناسی این هنر به آموزه‌های عرفانی و به‌ویژه عالم خیال یا عالم مثال استناد کرده‌اند. برخی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه (کربن، بورکهارت، شوان، نصر و رینگن‌برگ) با تکیه بر آراء ابن عربی کوشیده‌اند ثابت کنند که زیباشناسیِ نگارگری ایرانی برخاسته از آموزهٔ عرفانی «عالم خیال» است. مسئلهٔ محوری این مقاله مبتنی است بر این‌که پیوند زدن مفاهیم متافیزیکی عالم خیال به زیباشناسی نگارگری مبنای نظری و روش‌شناختی مستحکمی ندارد، زیرا اولاً ابن عربی و سایر پیروانش از طرح آموزهٔ عالم خیال هدفی هستی‌شناختی (مراتب وجود) و معرفت‌شناختی (معرفت‌الله) را دنبال می‌کرده‌اند؛ ثانیاً شواهد و قراین چندانی در دست نیست که ثابت کند نگارگران و نقاشان الزاماً با تعالیم عرفانی ابن عربی آشنا بوده یا بدان گرایش داشته‌اند؛ ثالثاً، بنابر دیدگاه‌های عرفانی، شهود عالم خیال شروطی دارد و صرفاً عارف واصل و حکیم کامل قادر است در آن سیر و سیاحت کند. بنابراین، تصوّر این‌که نگارگران همگی به چنین مراتبی دست یافته‌اند دور از ذهن به نظر می‌رسد و شواهد چندانی هم برای اثبات آن در دست نیست. در مقابل، کوشیده‌ایم نشان دهیم که با رجوع به خود آثار نگارگری بهتر می‌توان به وجوه زیباشناختی آن‌ها پی برد.

واژه‌های کلیدی: هنر سنتی، نگارگری ایرانی، عرفان، عالم خیال، فضای بصری.

---

۱. رایانامهٔ نویسندهٔ مسئول: *mr.abolghassemi@ut.ac.ir*

www.SID.ir

Archive of SID

۱. مقدمه

تاریخ‌نگاری نگارگری ایرانی سابقهٔ پرباری دارد و پژوهش‌های متعددی در این باره انجام شده است. این آثار غالباً به تأثیر تحوّلات تاریخی بر این هنر پرداخته‌اند و کم‌تر به زیباشناسی و استخراج مبانی نظری نگارگری توجّه نشان داده‌اند. با این‌همه، ماسینیون، کربن، بورکهارت، نصر و رینگن‌بِرگ به مبانی نظری این هنر توجه داشته‌اند. مقالهٔ حاضر به نقد دیدگاهی می‌پردازد که مبانی زیباشناسی نگارگری ایرانی را در متون عرفانی جست‌وجو می‌کند. این دیدگاهِ «فرا-زیباشناختی»، به جای تمرکز بر خود آثار و ارزشیابی زیباشناختی آن‌ها، تلاش دارد شواهد و قراینی بیرون از این آثار بیابد و با ارجاع و اتکا بدان‌ها نگارگری ایرانی را تحلیل و تفسیر کند. مسئلهٔ محوری بحث ما نقد چگونگیِ انتقال مفاهیم متافیزیکی عرفان و تصوف به هنر نگارگری است. خواهیم دید که تبدیل این مفاهیم به ابزاری برای تحلیل زیباشناختی نگارگری با موانع نظری و روش‌شناختی رویاروست.

فضای بصری در نگارگری ایرانی عموماً حول یک مرکز واحد (نقطهٔ گریز) سامان نمی‌یابد، بلکه اجزا و ارکان ترکیب‌بندی در فضایی مسطح کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. در این آثار با فضایی «مرکززدایی‌شده» مواجهیم. به بیان دیگر، در نگارگری «زیباشناسی ژرفا» جای خود را به «زیباشناسی سطح» می‌دهد. آنچه که می‌توان «ژرفاگریزی» نگارگری ایرانی نامیدش، ناشی از ناآگاهی نگارگران از قواعد پرسپکتیو نیست، زیرا می‌دانیم که پیشرفت‌های مسلمین در علم مناظر و مرایا بسیار پیش‌تر از تحوّلات این علم و تأثیرش بر هنر رنسانس به وقوع پیوسته است (برای اطّلاع بیش‌تر نک: *El-Bizri, 2010*). لذا فضای بصری مسطح در نگارگری دلایلی زیباشناختی دیگری دارد. بسیاری از نظریه‌پردازان کوشیده‌اند با اتکا به متون و مفاهیم عرفانی این تسطح بصری را توجیه و تفسیر کنند.

به نظر می‌رسد نخستین‌بار مستشرق شهیر فرانسوی، هانری کُربَن (۱۹۰۳ ـ ۱۹۷۸ م.)، چنین رویکردی را در پیش گرفت و «تصویرگری طولی» را ویژگی هنر نگارگری معرفی کرد. به اعتقاد او در مواجهه با این آثار «مشاهدهٔ تصویر به صورت یک سلوک نفسانی و یک عمل درونی درمی‌آید» (کربن، ۱۳۹۱: ۱۵۸). بسیاری دیگر از نظریه‌پردازان (بورکهارت، شوان، نصر و رینگن‌بِرگ) رویکرد کمابیش مشابهی را در پیش گرفتند و کوشیدند مبانی زیباشناسی نگارگری ایرانی را از متون عرفانی استخراج کنند. رویکرد کربن و پیروانش، در تحلیل نهایی، می‌تواند یکی از خوانش‌ها یا تفاسیر ممکن از نگارگری ایرانی باشد، اما تقلیل زیباشناسی این هنر به نظریه‌های متافیزیکی عرفان و تصوف با این خطر روبه‌روست که توجه‌مان را از خود آثار برگیریم و تحلیل خود را معطوف کنیم به متون عرفانی که البته به جای خود عمیق و ارزشمندند. در ادامه، مطالب و مباحث نظریه‌پردازانی را بررسی خواهیم کرد که روی‌هم‌رفته «زیباشناسی عرفانی» نگارگری را

www.SID.ir

Archive of SID

به وجود آورده‌اند. همزمان می‌کوشیم نشان دهیم که بعضاً بین مقدمات استدلال اینان و نتایج مستخرج از آن ارتباط وثیقی وجود ندارد.

۲. عرفان و زیباشناسیِ نگارگری

استدلال کرده‌اند که مبنای زیباشناسی نگارگری بر آموزه‌های عرفان اسلامی استوار است (کربن، بورکهارت، شوان، نصر و دیگران) و نگارگری به‌واسطهٔ تعالیم باطنی صوفیه به سرچشمه‌های هنر قدسی نزدیک شده است. اینان شواهد تاریخی می‌آورند دالّ بر ارتباط سلسله‌های تصوف و هنر نگارگری. برای مثال می‌گویند جامی در عصری به شرح و نشر عرفان ابن‌عربی می‌پرداخته که کمال‌الدین بهزاد مشغول آفرینش شاهکارهایش بوده است. گفته می‌شود استادان نقاش معمولاً خود اهل طریقت و به دنبال کشفِ حقیقت بوده‌اند. البته می‌دانیم که در دورهٔ سلطان حسین بایقرا در هرات، مجالس بسیاری وجود داشته که در آنجا نقاشانی مثل بهزاد با عرفای بزرگی همچون عبدالرحمان جامی به گفتگو می‌نشسته‌اند. در تاریخ *روضة‌الصفا* از جمع شدن فضلا و اهل هنر و شعرا و علما زیر سایهٔ تربیت سلطان حسین یادشده (خواندمیر، ۱۳۸۰: ۶۰۰۹). مهم‌تر آن‌که:

> «اعتلای فرهنگی این دوره مرهون شخصیت و اقدامات میرعلیشیر نوایی (وزیر و خزانه‌دار سلطان) بود. او به ترکی و فارسی شعر می‌سرود و گویا در نقاشی هم دست داشت. عبدالرحمان جامی، صوفی و شاعر نامدار، نیز در این زمان می‌زیست و هم او بود که میرعلیشیر را با درویشان نقشبندی آشنا کرد. به همت و حمایت نوایی محفل انسی شکل گرفته بود که برجسته‌ترین شخصیت‌های ادبی و هنری چون محمد میرخواند (مورخ)، حسین واعظ کاشفی (ادیب)، سلطانعلی مشهدی (خطاط)، کمال‌الدین بهزاد (نقاش) و یاری (مذهّب) از اعضای اصلی آن بودند. اینان در کوشک‌ها و باغ‌های زیبای هرات گرد می‌آمدند و ساعت‌ها به شعر خوانی و گفتگو دربارهٔ مسائل فلسفی و ادبی و هنری می‌پرداختند (پاکباز، ۱۳۷۹: ۷۸ ـ ۸۰).

بر این اساس گفته می‌شود نگارگران برای فراگرفتن رموز طریقت و کشف ژرفای حقیقت با عارفان و صوفیان همنشین بوده‌اند و لذا «صوفیه در عرصهٔ هنرهایی که دربار حامی آن بود نفوذ فراوانی داشت. فقط کافی است پس‌زمینهٔ مذهبی بسیاری از نقاشان مینیاتور و استادان موسیقی سلسله‌های صفویه و عثمانی را مطالعه کنیم تا بر این امر واقف شویم» (نصر، ۱۳۸۹: ۲۰). از این منظر نگارگر را اهل سلوک می‌دانند و شیدای کشف حقیقت. چنین هنرمندی اعتقاد داشته است که «وقتی انسان به‌خاطر خدا از دنیا غایب می‌شود، خدا در جهان بر انسان حاضر می‌شود» (شوان، ۱۳۸۱: ۱۴۱). نگارگر بیش از مهارت‌های هنری به *exercitia spiritualia* (سلوک روحانی) توجه نشان می‌داده است و چه‌بسا به این گفتهٔ غزالی استناد کنند که چون هنرمند «خانه خالی یابد و آینه صافی باشد، صورت پیدا و ثابت گردد» (غزالی، ۱۳۵۹: ۱۹).

بی‌تردید جامی، این شارح بزرگ ابن عربی، منبع خوبی برای انتقال آموزه‌های باطنی و دیدگاه‌های رمزی عرفانی به هنرمندان بوده است و نقاشان زیادی با او مجالست داشته‌اند. جامی در اکثر کتاب‌های عرفانی خود به شرح و بسط آرا و اندیشه‌های ابن عربی پرداخته است. اما آیا

www.SID.ir

Archive of SID

این تسلسل تاریخی می‌تواند منبع و مرجع مناسبی باشد برای این‌که نتیجه بگیریم عرفان نظری ابن عربی، مستقیماً یا به‌واسطهٔ شاگردانش، بر نگارگری ایرانی تأثیر داشته و به زیباشناسی آن شکل داده است؟ کسانی که به این تأثیر اعتقاد دارند و علائم و عوارض آن را همه‌جا معلوم و مشهود می‌بینند، می‌گویند این نفوذ و تأثیر را می‌توان در صورت و معنای این هنر مشاهده کرد و از دیدگاه‌های ابن عربی در مورد حضرات خمس، عالم خیال و خلق مداوم مثال می‌آورند.

البته «بیان وسعت تأثیر ابن‌عربی بر حیات تصوف ممکن نیست و تنها این را می‌توان گفت که پس از وی عملاً هیچگاه نظریه و اعتقادی از تصوف عرضه نشده است که به‌طریقی تحت تأثیر نوشته‌های آن عارف بزرگ اندلسی نبوده باشد» (نصر، ۱۳۸۲: ۱۲۴). اما مسئله این‌جاست که آیا مجالست و معاشرت و مؤانست برخی از عارفان و صوفیان با جمعی از نقاشان و نگارگران می‌تواند دلیلی باشد برای این‌که نتیجه بگیریم زیباشناسیِ نگارگری از دل این همنشینی‌ها بیرون آمده است؟ بی‌تردید بسیاری از نگارگران با آیین تصوف آشنایی داشته یا حتی خود صوفی بوده‌اند، اما الزاماً از این نتیجه نمی‌شود که اعتقادات هنرمند همواره و بالضروره در آثارش ظهور و بروز می‌یابد. این همان چیزی است که آن را «مغالطهٔ قصدی»[1] نامیده‌اند، به این معنا که نیات و اعتقادات هنرمند برای درک و فهم آثار هنری نه معیار مناسبی است و نه مفید. بر اساس این مغالطه با دو رکن مواجهیم: «ذهن هنرمند که مختص خود اوست و اثر هنری که در دسترس مخاطبان و قابل نقد و بررسی است. ارزشگذاری و تفسیر فقط به اثر هنری محدود و منحصر می‌شود. هرگونه ارجاع به ذهن هنرمند و در نتیجه مطالعهٔ روان‌شناختی یا زندگی‌نامه‌ایِ شواهد بیرونیِ نیات و ذهنیات او کاری است عبث» (*Guter, 2010: 106*).

استناد به احوالات شخصی هنرمند و نوع نگاه او به جهان با موانع نظری متعددی روبه‌روست. اولاً آنچه پیش و بیش از همه در تاریخ هنر نگارگری وجه غالب را داشته تداوم سنت از استاد به شاگرد بوده است. ثانیاً نباید از یاد برد که آثار شکوهمند نگارگری به سفارش شاهان و برای خوشایند ذوق آنان خلق می‌شده است. عارف و صوفی دانستن این سفارش‌دهندگان، از سلاطین ایلخانی گرفته تا تیمور و شاهرخ و بایسنغر میرزا و سلطان حسین بایقرا و شاه طهماسب، ادعایی است اثبات‌ناپذیر، ولو این‌که برخی از آنان شاعر و هنرپرور و حتی هنرمند بوده باشند. بنابراین، تأثیر خواسته‌های حامیان چیزی نیست که بتوان نادیده‌اش گرفت. برای نمونه «نگارگران دورهٔ بایسنغرمیرزا از طریق تناسبات و دقت در اجرا به مراتب رفیعی دست یافتند. فضای آرام و متین این آثار مبیّن دنیای درباری است و نشان از فضای ذهنی روشنفکرانهٔ بایسنغر میرزا دارد» (کن‌بای، ۱۳۹۱: ۶۱). ثالثاً انتخاب متون غنایی (*خمسهٔ نظامی و هفت اورنگ جامی*) و

1. *intentional fallacy*

www.SID.ir

Archive of SID

حماسی (*شاهنامه*) نشان می‌دهد که احتمالاً نخستین هدف از خلق چنین آثاری التذاذ زیباشناختی بوده است و نه الزاماً اعتلای روحانی. در این غیر این صورت، می‌باید متون منظوم و منثور عرفانی مصور می‌شد و نه آثار تغزلی.

۳. ویژگی‌های عالم خیال

بسیاری (کربن، بورکهارت، شوان، نصر و دیگران) معتقدند زیباشناسی نگارگری از عالم خیال سرچشمه می‌گیرد. شرح عارفان و حکمای اشراقی از این عالم را به‌طور کلی یکی از محورهای زیباشناسی هنر اسلامی می‌دانند و می‌گویند فضای دوبعدی و منفصل، رنگ‌های شفاف و تابناک، نور منتشر و غیر متمرکزِ نگارگری محصول تجلی این عالم است. اینان معتقدند که نگارگری ایرانی چشم‌اندازی فراتر از عینیّت را به تصویر می‌کشد و برای اثبات این دیدگاه، به آثار ابن عربی و بحث او دربارهٔ *عالم خیال* متوسل می‌شوند. در هستی‌شناسی ابن عربی «آنچه "واقع" نامیده می‌شود، جهان محسوس است که ما را احاطه کرده و ما عادت داریم آن را واقع بخوانیم، اما در نزد ابن عربی این چیزی جز یک رؤیا نیست» (ایزوتسو، ۱۳۷۸: ۲۷). ابن عربی همچنین در *فصوص الحکم* متذکر می‌شود که عالم امری وهمی است که وجود حقیقی ندارد، یعنی ما تصوّر می‌کنیم که عالم امری زاید و قائم به نفس و خارج از حق است در صورتی که چنین نیست. او «عالم را به این جهت خیال می‌داند که به‌نظر وی ماهیّت خیال عبارت است از تبدّل در هر حالی و ظهور در هر صورتی و از آنجا که برابر اصول عرفانِ وی عالم همواره در حال تبّدل و تغییر و حرکت و انتقال است، پس آن خیال است» (جهانگیری، ۱۳۶۷: ۳۱۷).

در عرفان اسلامی، ظهور حق سلسله‌مراتبی دارد. ابن عربی تدوین‌کننده و شارح این سلسله‌مراتب است. او این مراتب تجلّی را «حضرات خمسهٔ الهیه» می‌نامد.(۱) پس در جهان‌بینی صوفیانه، پنج عالم یا پنج حضرت وجودی قابل تشخیص است. هرکدام از این حضرات نمایندهٔ کیفیت خاصی از تجلی حق است:

۱. حضرت ذات، عالم غیب مطلق یا غیب‌الغیوب
۲. حضرت اسماء و صفات یا حضرت الوهیت
۳. حضرت افعال یا حضرت ربوبیت
۴. حضرت مثال و خیال
۵. حضرت حواس و مشاهده

جامی در *نقدالنصوص* در تفسیر این حضرات می‌گوید:

> اول را حضرت و مرتبهٔ غیب و معانی گویند، آن حضرت ذات است بالتجلّی و التعیّن ... و دوم را، که در مقابل اوست مرتبهٔ شهادت و حس خوانند و آن از حضرت عرش رحمانی است تا به عالم خاک و آنچه در این میان است از صور اجناس و انواع و اشخاص عالم؛ و سیم را، که تِلو مرتبهٔ غیب است متنازلاً، مرتبهٔ ارواح گویند؛ و چهارم را، که تِلو عالم حس است متصاعداً، عالم مثال و خیال منفصل خوانند؛ و پنجم، که جامع ایشان است، تفضیلاً حقیقت عالم است و اجمالاً صورت عنصری انسانی. (جامی، ۱۳۵۶: ۳۱ـ ۳۲).

www.SID.ir

Archive of SID

عالم مثال یا عالم ملکوت حضرتی است که در آن صورتْ فاقد هیولا به معنای مشائی آن است و در واقع به حالت معلّق قرار دارد. لاهیجی عالم مثال را چنین تشریح می‌کند:

عالم مثال برزخی است میان عالم اجسام و عالم ارواح و مشتمل است بر صُور. هر چه در عالم است و شبیه است به اجسام از آن حیث که مقداری است و به ارواح از آن جهت که نورانی است (بهایی لاهیجی، ۱۳۷۲: ۱۷۰).

نیز فیاض لاهیجی در رسالهٔ *گوهر مراد* می‌نویسد:

اشراقیین و صوفیه متفق‌اند که مابین عالم عقلی که عالم مجردات محضه و عالم حسی که عالم مادیات محضه است، عالمی است که موجودات آن عالم مقدار و شکل دارند، لیکن ماده ندارند ... و این عالم متوسط است بین‌العالمین، چه از جهت تجرد از ماده مناسب است با عالم مجردات و از جهت تلبس به مقدار و شکل مشابه است با عالم مادیات. و هر موجودی از موجوداتِ هر دو عالم را مثالی است در این عالمِ متوسط، قائم به ذات خود ... و این عالم را عالم مثال و خیال منفصل و عالم برزخ نیز گویند (فیاض لاهیجی، ۱۳۷۲: ۶۰۲).

میان عارفان و حکیمان مسلمان در طول تاریخ مباحثات متعددی دربارهٔ عالم مثال یا خیال درگرفته و از جملهٔ این مسائل بحث درباب *خیال منفصل* و *خیال متصل* بوده است. ابن عربی معتقد است عالم خیال بزرگ‌ترین عالم از عوالم پیش گفته است. شهاب‌الدین سهروردی عالم خیال را منفصل از آدمی می‌داند و معتقد است «عالم مثال یا "زمین آسمانی هورقلیا جهانی است مینُوی که هستیِ راستین دارد» (کُربن، ۱۳۷۹: ۲۱۰). این عالم مثالی همان مثال منفصل است که طبق رأی ابن‌عربی بزرگ‌ترین عالم از میان عوالم صادره از حضرت باری است. افزون بر این، با استناد به حکمت متعالیه گفته می‌شود که هنرمند نگارگر بر مدار یک قوس صعود و نزول در حرکت است. او با طی قوس صعودی عالم مادی و اشیا را به صورت مثالی‌شان بازمی‌برد و از جهت دیگر، صورت مثالی جهانِ نگاره‌اش را در قوس نزولی به تصویری محسوس و دارای شأن مادی تبدیل می‌کند. نصر می‌نویسد از دید ملاصدرا،

مراتب وجود صرفاً به جهان ماده ـ محل اتحاد صورت و ماده ـ و جهان مجردات ـ یا همان عالم مُثُل افلاطونی ـ محدود نمی‌شود؛ جهان سومی هم وجود دارد که خود شامل مراتب متعددی است و بین جهان ماده و جهان مجردات واقع شده است. این جهان سوم همان عالم خیال است که در آن اعیان ثابته صورت پیدا می‌کنند، اما با ماده ترکیب نمی‌شوند. درست از همین روست که این جهان را عالم صور معلقه نیز می‌نامند. این عالم منشأ بلافصل صور هنری است و از همین جهت برای زیباشناسی بسیار اهمیت دارد. صورت‌های هنری ایده‌هایی انتزاعی و تقریافته در ذهن هنرمند نیستند که بعداً به دست هنرمند در جهان خارج عینیت بیابند، بلکه صورت‌هایی خیالی‌اند که پیش از تجلی‌یافتن در جهان ماده در قوهٔ خیال هنرمند ظهور می‌یابند (*Nasr, 1997: 453*).

در این‌جا ما با یک آموزهٔ متافیزیکی به نام عالم خیال یا مثال مواجهیم و از سوی دیگر، کسانی که می‌کوشند این آموزه را منشأ و مبنای زیباشناسی نگارگری در نظر بگیرند. عالم خیال، به یک اعتبار، واکنشی است به بن‌بست نظری دیدگاه افلاطون و پیروانش درباب چگونگی ربط عالم معقول و جهان محسوس. عالم خیال در نگرش ابن عربی بین‌العالمین است و امکانی فراهم می‌آورد تا مادیت جهان محسوس زدوده شود و معنویت جهان معقول رنگ مادی به‌خود بگیرد. اما این پرسش که چگونه می‌توان از این آموزهٔ متافیزیکی نوعی زیباشناسی استخراج کرد

www.SID.ir

Archive of SID

هیچ‌گاه به‌روشنی پاسخ داده نشده است.(۱) از وجود شباهت‌هایی میان جهان بصری نگارگری و توصیف عرفا از عالم خیال نمی‌توان نتیجه گرفت که اولی از دومی تأثیر پذیرفته یا حتی بر اساس آن شکل گرفته است. برای مثال، چون آب و آینه هر دو خصلت انعکاسی دارند، نمی‌توان نتیجه گرفت که آب بر آینه تأثیر گذاشته است یا بالعکس. اساساً یافتن پیوندی عینی و اثبات‌پذیر میان یک نظریه و آثار هنری با خطرهای روش‌شناختی متعددی روبه‌روست. مثل این است که بگوییم در زمان سیطرهٔ کیهان‌شناسی بطلمیوسی، تمامی آثار هنری بالضروره این نگرش زمین‌محور به عالم را بازتاب داده‌اند. در این صورت، کار پژوهشگر عبارت می‌شود از این‌که زیر و بم تمامی آثار هنری طیّ قرون متمادی را بکاود تا ردپای این کیهان‌شناسی را پیدا کند.

پیوند میان عالم خیال و نگارگری ایرانی موضوع رسالات و مقالات متعددی بوده است. به نظر می‌رسد قدیم‌ترین تلاش بدین منظور مقاله‌ای است از سید حسین نصر با عنوان «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی» (۱۳۴۷).(۲) نصر می‌نویسد: «دکارت، که در واقع زمینهٔ اصلی تفکر جدید اروپایی است، واقعیت را در فلسفه و علوم غربی و نیز توسط آن‌ها در دید کلی غربیان به دو قلمرو متمایز تقسیم کرد: عالم فکر و اندیشه و عالم بُعد و فضا که صرفاً با جهان مادّی منطبق شده بود» (نصر، ۱۳۷۳: ۸۰). اولاً تقسیم‌بندی «معقول» و «محسوس» به سرآغاز فلسفه بازمی‌گردد (و نصر این را می‌دانسته است) و نخستین‌بار افلاطون بین صور مثالی (معقولات) و جهان مادّی (محسوسات) تمایز گذاشت. نحوهٔ ارتباط بین این عوالم یکی از بحث‌برانگیزترین وجوه فلسفهٔ افلاطون است و دیدگاه او دربارهٔ «مشارکت» بین ایده و تجسم مادّی آن سرشار از ابهام است و بیرون از موضوع بحث ما. ثانیاً، مدت‌ها پیش از آن‌که دکارت (۱۵۹۶ـ۱۶۵۰م) زمینهٔ تفکر جدید اروپایی را طرح بریزد، انقلاب فکری و هنری رنسانس رخ داده بود و نظریه‌پرداز ایتالیایی لئون باتیستا آلبرتی[1] (۱۴۰۴ـ۱۴۷۲م) کتاب دورانساز *درباب نقاشی*[2] (۱۴۳۵م) را منتشر کرده و اصول پرسپکتیو را شرح داده بود. بنابراین، نقاشی مبتنی بر پرسپکتیو خطی (*perspectiva artificialis*) بسیار پیش‌تر از دکارت در هنر اروپا رواج یافته و فراگیر شده بود.

نصر در ادامه می‌کوشد نشان دهد که فضای نگارگری ایرانی «غیر مادی و غیرجسمانی» است (همانجا) و اشاره می‌کند که برای نمودار ساختن بُعد متعالیِ فضای ملکوتی باید یکسره از بازنمایی فضای عادیِ عالم مادی و جسمانی دست شست، زیرا «دیگر نمی‌توان توسط همین آب و رنگ و شکل و صورت که در دست نقاش است انسان را از فضایی عادی به بُعدی متعالی و فضایی ملکوتی ارشاد کرد» (همانجا). گذشته از این‌که معنای «فضای ملکوتی» مورد نظر نصر

1. *Leon Battista Alberti*
2. *Della pittura*

www.SID.ir

Archive of SID

چندان روشن نیست، نویسنده دربارهٔ این‌که «آب و رنگ و شکل و صورت» اساساً چگونه بیننده را به فضایی ملکوتی ارشاد خواهد کرد توضیحی نمی‌دهد. تصوّر این‌که نگاره‌هایی مانند «توطئهٔ قتل خسرو پرویز»، «داستان ضحاک» یا «آبتنی شیرین»، «همای و همایون» و مانند آن که با «آب و رنگ و شکل و صورت» و برای عالم محسوس آفریده شده‌اند، به قصد آشنایی و ارشاد بیننده با فضایی معنوی و ملکوتی خلق شده‌اند بسیار دشوار می‌نماید. نصر البته تأکید می‌کند که این موضوعات «به واقعیتی ماوراء تاریخ سوق داده شده و جنبه‌ای عرفانی و فلسفی به خود گرفته است» (همان، ۸۳). بدیهی است که نگاره‌ای با مضمون معراج پیامبر (ص) مبنای دینی و عرفانی و حتی رمزی دارد، اما تأویل و تفسیر عرفانی مضامین مختلف و متنوع نگاره‌های *شاهنامه* یا *کلیله و دمنه* مبنای نظری مستحکمی ندارد. افزون بر این، اگر چنین تفسیری هم جایز باشد، مصداق آن‌ها متون ادبیِ مرجع نگاره‌ها می‌تواند بود. در حقیقت، باب تفسیر در مواجهه با هر اثر هنری اصیلی همواره باز است و هر تفسیر صرفاً برآیند یکی از خوانش‌های ممکن از اثر است و به بیان دیگر، هیچ تفسیر مطلق و بلاشرطی از آثار هنری وجود ندارد. نصر می‌نویسد: «سروکار اکثر مینیاتورهای ایرانی با عالم مادی و محسوس نیست، بلکه با آن عالم برزخی و مثالی است که مافوق عالم جسمانی قرار گرفته و اولین قدم به سوی مراتب عالی‌تر وجود است» (همانجا). نصر در ادامه می‌کوشد همان پیوندی را اثبات کند که قرار است فضای نگارگری را به عالم مثال مرتبط کند.

۴. نسبت عالم خیال و نگارگری

پس از معرفی کوتاه عالم مثال و برخی ویژگی‌های آن، حال به نحوهٔ تجلّی این عالم در هنر نگارگری خواهیم پرداخت. آموزهٔ عالم خیال را یکی از مهم‌ترین کلیدهای فهم هنر اسلامی دانسته‌اند. گفته می‌شود نگارگری ایرانی در پی به ظهور رساندن عالم خیال است. آنچه کربن *mundus imaginalis* می‌نامد جهانی است روحانی با جوهری نورانی، که *همزمان* به جوهر مجرد عقلی و نیز جوهر جسمانی مانند است. در عالم خیال است که «موجودات مجرد عالم غیب متجسم می‌شوند (که در عین حال این جسم به معنای جسم مادی نیست) و متقابلاً موجودات محسوسِ طبیعی روحانیت یا تجرّد پیدا می‌کنند» (کربن، ۱۳۹۱: ۲۸۸). سهروردی و ابن عربی برای پیوند دادن دو جهان معقول و محسوس از آموزهٔ عالم خیال مدد گرفته‌اند:

> برای برقراری پیوند میان دنیای محسوس و جهان معنا عارفان ایرانی دنیای خیال را ایجاد کردند که مرتبط با حساسیتی بسیار، یعنی عالم ابدان لطیف، موسوم به اقلیم هشتم، میانجی بین جهان ایدهٔ ناب و جهان ادراک عادی بود. تا جایی که موضوع تخیّل خلاق و پیوند محسوس و معقول در میان است، قرابت بسیاری بین این عرفان شهودی و مسائل هنر موجود است، بی‌آن‌که با آن رابطهٔ مستقیم داشته باشد (اسحاق‌پور، ۱۳۷۹: ۳۶ـ ۳۷).

www.SID.ir

Archive of SID

اسحاق‌پور، با احتیاطی درخور توّجه، خاطرنشان می‌کند که میان عالم مثال یا خیال و هنر *رابطهٔ مستقیمی* وجود ندارد. این احتیاطی است که سایر پیروان این نظریه عموماً بدان بی‌توجه‌اند.

نصر در همان مقاله می‌نویسد: «فضا در مینیاتور ایرانی در واقع نمودار این فضای ملکوتی است و اشکال و الوان آن جلوه‌ای از اشکال و الوان همین عالم مثالی است» (نصر، ۱۳۷۳: ۸۵). نکته‌ای حائز اهمیت این است که شهود عالم خیال شروط مختلفی دارد. از دید کربن عالم خیال که واقعیتی مستقل و قائم بالذات دارد و خارج از فاعل خیال است، «می‌تواند در عالم خارج به رؤیت انسان‌های دیگر درآید، *ولی در عمل این انسان‌های دیگر باید عارف باشند*» (کربن، ۱۳۹۱: ۳۲۵). کربن خاطرنشان می‌کند که از نظر ابن عربی رؤیت عالم خیال (خیال منفصل) «تجربه‌ای است که در عبادت حاصل می‌شود» و فقط «عارفان توانایی درک و دریافت آن را دارند» (همان، ۳۳۱). در واقع، از دید ابن عربی و سهرودی دسترسی به این عالم مختص و مخصوص عارفانی است که مراتب سلوک را پیموده‌اند و به مرتبهٔ «کشف معنوی» رسیده‌اند. اثبات این‌که تمامی نگارگران ایرانی طیّ چندین قرن و در تمامی ادوار چنین سلوکی داشته‌اند ناممکن است. بعضی از همین نگارگران حتی در بند شریعت هم نبوده‌اند، چه رسد به پایبندی به اصول طریقت. نصر بار دیگر می‌گوید: «اگر مشاهدهٔ عالم محسوس محتاج چشم سر است، رؤیت عالم مثال نیز محتاج بازشدن چشم دل و رسیدن به مقام شهود است» (همانجا). امّا نشان نمی‌دهد چگونه به این نتیجه رسیده است که نگارگران درباری در ادوار مختلف تاریخی «چشم دل» بازکرده و به این «مقام شهود» رسیده‌اند. می‌بینیم که ریشهٔ مسئله کاربست آموزه‌ای عرفانی به قصد توضیح هنری اینجهانی است. نصر معتقد است نگارگری در واقع تصویرگر «سطح و افقی غیر از افق جهان مادّی است» (همانجا). با نگاهی به آثار متعدد نگارگری به‌روشنی می‌توان دید که هر یک از آن‌ها تصویرگر وجهی از زندگی مادّی و انسانی است: احداث قصر، استحمام یا آبتنی، نزاع و نبرد، شکار و تفرج و مانند آن. اولاً روشن نیست که چگونه می‌توان نتیجه گرفت نگارگری «به منزلهٔ تذکاری است از واقعیتی ماورای محیط دنیوی و عادی و حیات روزانهٔ بشری» (همانجا). ثانیاً هیچ‌گاه توضیح داده نمی‌شود که نگارگری چگونه «دری به سوی عالم بالا و فضای بیکران جهان ملکوت» می‌گشاید (همان، ۸۶).

در جستار «رویکرد عرفانی به هنر اسلامی» می‌خوانیم که «هنرمند الزاماً از مبانی نظری کار خود آگاه نیست... پس در عالم هنر اسلامی نیز هنرمندان الزاماً نباید به مبانی عرفانی کار خویش آگاه باشند» (پازوکی، ۱۳۹۳: ۵۷). اما نویسنده، علی‌رغم این احتیاط، یک بار دیگر زیباشناسی نگارگری را با عالم خیال پیوند می‌زند: «هنرمند با ارتباط با عالم خیال زیبایی‌های عالم را می‌بیند و آن‌ها را حیث ظهور حقیقتی والاتر تلقی می‌کند و می‌کوشد تا با قوهٔ خیال ... این جنبهٔ ظهور را

www.SID.ir

Archive of SID

ارائه نماید و این همان چیزی است که معمولاً در بسیاری از مینیاتورهای قدیم می‌توان یافت» (همان، ۵۹). به‌روشنی معلوم نیست که اولاً ارتباط هنرمند با عالم خیال چگونه ارتباطی است؛ ثانیاً اساساً چرا هنرمند برای دیدن «زیبایی‌های عالم» باید به عالم خیال رجوع کند؟ طبق همین «رویکرد عرفانی»، زیبایی‌های عالم جلوه‌ای است از جمال الهی و نظاره و بازآفرینی این زیبایی‌ها عملی است ارزشمند، زیرا جهان مادّی هم مظهر «حقیقتی والاتر» می‌تواند بود. در واقع، از نگاه عارفان، «هر چیزی که در عالم محسوس موجود است انعکاس و مثال حقایق موجود در عالم ارواح است (کربن، ۱۳۹۱: ۳۳۴). ثالثاً خَلط «عالم خیال» و «قوهٔ خیال» مولّد ابهاماتی است که ظاهراً از دید نویسنده مغفول مانده است. به نظر می‌رسد ویژگی‌هایی را که نویسنده برای قوهٔ خیال در نظر می‌گیرد در تلقی رمانتیک‌ها از این قوه نیز دیده می‌شود. از دید آنان «قوهٔ خیال به عنوان قوه‌ای که بصیرت مستقیم به حقیقت دارد و از عقل و فاهمه متمایز و شاید هم از آن‌ها برتر است و موهبت خاص هنرمند محسوب می‌شود بر سایر قوا مسلط می‌شود. قوهٔ خیال هم آفریننده و هم کاشف طبیعت و ماورای آن است» (بیردزلی، ۱۳۷۶: ۴۹). رمانتیک‌ها اهمیت تخیل در آفرینش هنری را باب روز کردند و از آن پس گمان رفته است که هر کجا بحث خیال و تخیل به میان آمد می‌توان ردپای هنر و زیباشناسی را نیز پیدا کرد. اما نباید از یاد برد که واضعان و شارحان آموزهٔ عرفانی عالم خیال هرگز کاری به کار آفرینش هنری نداشته‌اند و هدفشان چیز دیگری بوده است متفاوت با آنچه ما امروزه زیباشناسی و تخیل هنری می‌نامیم.

۵. تجلّی عالم خیال در نگارگری

الف) در نگارگری ایرانی سایه وجود ندارد. گفته می‌شود سایه محصول تابش نور به یک جسم صُلب است، درحالی‌که سرشت نقش‌مایه‌های مثالی و خیالی نگارگری شفافیّت است و از این‌روست که سایه‌ای از خود بر جای نمی‌گذارند. همان‌گونه که دیدیم، موجودات در عالم خیال مادّی نیستند و همین روحانیت و شفافیت است که در نگارگری به‌ظهور می‌رسد. از دیگر سو، چه‌بسا نگارگران به تأسی از متافیزیک نور سهروردی به سایه ـ در مقام مرتبه‌ای محروم از فیض تابش انوار الهی ـ اعتقادی نداشته‌اند، زیرا سایه به‌معنای فقدان انوار الهی است و محرومیت از فیض تابش نافی وجود است. بنابراین، سرشت منتشر نور باعث شده است که تمامی نقاط نگاره به یک اندازه از نور بهره ببرد. واقعیتی است که در سنت‌های هنریِ ماقبل رنسانس درخشش و درخشندگی یک ارزش معمول و مقبول بوده است و نقاشی‌های قرون وسطی و شمایل‌های بیزانسی یکسره نورانی و درخشانند. در واقع، ظهور سایه‌پردازی در هنر غرب مصادف است با تلاش برای نمایش ژرفا. به بیان دیگر، حجم‌نمایی به کمک سایه‌پردازی یک ضرورت فنّی بوده است و وقتی چنین ضرورتی در نگارگری ایرانی وجود نداشته، پس نگارگران توجهی بدان نشان نداده‌اند.[۳]

www.SID.ir

Archive of SID

ب) فضای بصری نگارگری ایرانی از جمله ویژگی‌های منحصربه‌فرد این هنر است. این فضا با پرسپکتیوی که پس از رنسانس در نقاشی اروپا رواج یافت تفاوت‌های بنیادین دارد. گفته می‌شود فضای بصری نگارگری بیننده را قادر می‌سازد در افق‌های متعدد سیاحت کند و مراتب وجود را به نظاره بنشیند:

> مینیاتور ایرانی بر مبنای تقسیم‌بندی‌های ناهمگن و منفصل فضایِ دوبعدی شالوده‌ریزی شده است. تنها از این طریق است که هر کدام از افق‌های سطح دوبعدی می‌توانند نمادی از مراتب وجود و نیز مرتبه‌ای از آگاهی باشند... مینیاتور ایرانی با پیروی کامل از اندیشهٔ فضای ناهمگن و کیفی موفق شد سطح صاف مینیاتور را به مراتب تصویری واقعیت مبدل کند و توانست آدمی را از افق وجود مادی و نیز آگاهی دنیوی و ناسوتی به مقامی عالی‌تر از وجود و آگاهی رهنمون شود. این جهانِ حد واسطْ فضا، زمان، حرکت، رنگ و فرم‌های خاص خود را دارد و در آنجا رویدادها واقعی هستند اما نه لزوماً واقعیت مادّی؛ دنیایی که فیلسوفان مسلمان ایران عالم خیال نامش نهاده‌اند. *Ardalan and Bakhtiar, (1973: 33)*

این‌که سطوح بصری مختلف یک نگارگری چگونه می‌تواند «نمادی از مراتب وجود و نیز مرتبه‌ای از آگاهی» باشد نکته‌ای است که هیچ‌کدام از پیروان این دیدگاه در توضیح آن نمی‌کوشند. از یک‌سو، اگر مراتب مختلف ادراک را عبارت بدانیم از حسی و خیالی و عقلی، روشن نیست که نگارگری چگونه این‌ها را از یکدیگر تفکیک و تجزیه می‌کند. در واقع، مواجهه با هر نوع اثر هنری مبتنی است بر تعاون بین این سه سطح از ادراک: حس ادراک می‌کند و فاهمه تحلیل و طبقه‌بندی؛ ترکیب داده‌های حسی و مفاهیم عقلی نیز در متخیله صورت می‌پذیرد. به این ترتیب «چنین می‌نماید که در تمامی ادراک‌ها، خیال‌ها و تداعی‌ها فرایند واحدی از تخیل موجود است و در این فرایندهای ذهنی فکر و تجربه از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند» (اسکراتن، ۱۳۷۹: ۹۱). از سوی دیگر، این‌که بینندگان و مخاطبانِ نگارگری‌های ایرانی، چه در گذشته و چه امروز، با دیدن این آثار به «مقامی عالی‌تر از وجود و آگاهی» رهنمون شده‌اند ادعایی است گزاف. برای مثال، به‌درستی روشن نیست که نگارهٔ «هارون‌الرشید در حمام»، اثر درخشان بهزاد، چگونه قرار است ما را به این مقام عالی‌تر برساند. آیا مثلاً تابلویی از رافائل، تینتورتو یا ورونزه قادر نیست چنین اعتلایی در مخاطب ایجاد کند؟

دربارهٔ فضای چندلایهٔ نگارگری نوشته‌اند فرم‌ها در این فضا «عاری از ماده و خصائص آن هستند و در نتیجه فضایی پدید می‌آورند که در آن هر سطح حالت عاطفی و رنگ‌بندی خاص می‌یابد، به‌طوری‌که چشم از سطحی به سطح دیگر می‌گذرد، بی‌آنکه اعتنایی به قوانین پرسپکتیو کند» (شایگان، ۱۳۷۸: ۱۱۷). دلیل این چندلایگی می‌تواند تأثیر شعر بر نقاشی باشد. در مثنوی‌های تغزلی نظامی و جامی هر بیت سطح مستقلی است که البته با ابیات پیش و پس از خود نیز ارتباط دارد. در این‌جا می‌توان از «توالی» ابیات سخن گفت که خصلتی است متفاوت و متمایز از «تسلسل». چه در ابیات اشعار و چه در نقوش و اَشکال، وقایع با یکدیگر «توالی موضعی» دارند

www.SID.ir

Archive of SID

و نه الزاماً «تسلسل موضوعی».[۴] از سوی دیگر، این توالی صرفاً مختص نگارگری ایرانی نیست. برای مثال تابلوی *معجزهٔ نجات کودک*[۱] (۱۳۲۸م) اثر آگوستینو نووِلو[۲] (۱۲۴۰ـ ۱۳۰۹م)، *شام آخر* اثر پیترو لورنسِتی[۳] (۱۲۸۰ـ ۱۳۴۸م)، فرسکوی مشهور *خراج*[۴] (۱۴۲۵م) اثر مازاتچو[۵] (۱۴۰۱ـ ۱۴۲۸م) نیز همزمان چند رویداد مختلف ولی وابسته به یکدیگر را به تصویر می‌کشند. چه‌بسا بتوان گفت که زمانمندی در نقاشی غربی «تک‌لایه» و در نگارگری «چندلایه» است. علت را می‌توان در اقتباس نقاشی غربی از متون منثور و به‌ویژه انجیل دانست. تسلسل روایت در نثر محکم‌تر و منطقی‌تر است، اما در شعر با مفصل‌بندی انعطاف‌پذیری روبه‌روییم که به ساختار خطی روایت متکی نیست.

پاتریک رینگن‌بِرگ، موّرخ و مفسر هنر، پس از مقایسهٔ فضای بصری در شمایل‌های بیزانس و نقاشی چینی، خاطرنشان می‌کند که فضای بصری مینیاتور ایرانی ترکیب و تلفیقی است از این دو و سپس نتیجه می‌گیرد که «مینیاتور ترکیبی است از رؤیت حسی[۶] و شهود عقلی[۷] و خصلت واقعگرا و نمادین فضای مینیاتور هم از همین‌جا ناشی می‌شود» (*Ringgenberg, 2006: 157*). فضای نگارگری از دید رینگن‌بِرگ یک «روشنگاه مشاهدتی»[۸] و یک «کرانهٔ فراطبیعی»[۹] است. اساساً هر فضای بصری بر اساس رؤیت حسی و شهود عقلی درک و دریافت می‌شود. در مورد رؤیت حسی مسئله روشن است: نقاشی با نگاه آغاز می‌شود و با نگاه پایان می‌پذیرد. این ویژگیِ تمامی آثار نقاشی است در تمامی سنت‌ها و فرهنگ‌ها. شهود عقلی قرار است رابطی باشد بین استعلای معنوی و فضای انسانی. به بیان دیگر، بیننده قرار است از طریق این شهود فضایی را ببیند که حدود و ثغور مادی ندارد. منتها باید توجّه داشت که بسیاری از آثار نقاشی جهان چنین خصلتی دارند. مؤمن مسیحی با دیدن تابلوی *مریم عذرا در چمنزار*[۱۰] (۱۵۰۵) اثر رافائل قاعدتاً چنین تصوّری ندارد که در حال دیدن مادر و کودکی معمولی در فضای سبز بیرون شهر است. البته چشم چنین تصویری را مشاهده می‌کند، اما تمامی جوانب و ابعاد نمادین خانوادهٔ مقدس در الهیات مسیحی نیز برای بیننده زنده می‌شود. از این لحاظ، چنین تابلویی بسیار بیشتر از نگاره‌های

1. *The miracle of the child attacked and rescued*
2. *Agostino Novello*
3. *Pietro Lorenzetti*
4 .*The tribute money*
5. *Masaccio*
6. *vision sensorielle*
7. *intuition intellectuelle*
8. *clairière contemplative*
9. *lisière surnaturelle*
10. *Madonna in the meadow*

www.SID.ir

Archive of SID

داستان‌های عاشقانه یا حماسیِ نگارگری می‌تواند نقش «روشنگاه مشاهدتی» را ایفا کند و مخاطب را با «کرانهٔ فراطبیعی» سرنوشت مسیح (ع) آشنا کند.

رینگن‌بِرگ در ادامه فضای بصری رنسانس و نگارگری را مقایسه می‌کند و می‌نویسد: «پرسپکتیو ریاضیاتی رنسانس فضا را به قالب مفهوم درمی‌آورد و نگاه را به قالب فضا. مینیاتور ایرانی فضای بصری را مسطح، تقطیع، دگرگون و بازترکیب می‌کند تا بی‌کرانگی روح را مجسم کند» (همانجا). رینگن‌بِرگ توضیح نمی‌دهد پرسپکتیو چگونه می‌تواند فضا را به قالب مفهوم درآورد، اما چه‌بسا «انسداد فضای بصری» شمایل‌های بیزانس و نقاشی‌های قرون وسطی متأثر از مفهوم ارسطویی فضا در این ادوار بوده باشد، زیرا «در فیزیک ارسطو، فضا به منزلهٔ مرز و حدّ جسمی که جسم محاطی را احاطه کرده است تعریف می‌شود و دقیقاً همین تعریف نشان می‌دهد که فضا متصل به جسم باقی می‌ماند و از این‌رو، فضا صرفاً تعیّن اجسام است و فقط توسط جسم وجود پیدا می‌کند. در این فضا آزادی واقعی نه برای حرکت است و نه برای اندیشه» (کاسیرر، ۱۳۹۱: ۲۶۴). اتفاقاً اگر فضایی بتواند «بی‌کرانگی روح» را مجسم کند، ژرفای بصری بی‌حد و مرز و نامتعیّن پرسپکتیو خطی و بسامان است و نه فضای مسطح و منقطع و مسدود مینیاتور.[۵]

ج) گفته می‌شود رنگ‌ها در نگارگری ایرانی همواره تابناک و خالص است. همان‌گونه که دیدیم، جواهر نورانیِ عالم خیال از هرگونه ناخالصی یا کثافت به‌دور است. رنگ‌های موجود در عالم خیال نیز از این خلوص بهره‌مندند. از سوی دیگر نحوهٔ رنگ‌بندی نگاره‌ها از ویژگی‌های نادر این هنر است. برای مثال، در نگارگری ایرانی رنگ طلایی برای آسمان به‌کار می‌رود و نقره‌ای برای آب یا صخره‌ها به رنگ فیروزه‌ای یا صورتی رنگ‌آمیزی می‌شوند. می‌گویند این رنگ‌بندی ریشه در کیمیای هنر اسلامی دارد، زیرا «ارتباط عمیقی میان کیمیاگری و هنر ایرانی و به‌طور کلی هنر اسلامی وجود داشته است. استفاده از رنگ‌ها در بسیاری از آثار هنری نه فقط اتفاقی نیست، بلکه با معنای رمزی رنگ‌ها در کیمیاگری و نیز مفاهیم رمزی مبتنی بر الهام قرآنی و حدیث مناسبت دارد» (نصر، ۱۳۸۹: ۸۳). کیمیاگری را راهی می‌دانند که نگارگری ـ و به‌طور کلی هنر اسلامی ـ از طریق آن به ماده و جسم تعالی می‌بخشد. کیمیای هنر اسلامی مواد را به مرتبهٔ والاتری از وجود ارتقا می‌دهد و جسمانیت را مبدل به روحانیت می‌کند. عالم مثال همان جایی است که صُور روحانی در آن تقرر دارند و هدف هنرمند نیز آن است که با کیمیا به این روحانیت و خلوص دست یابد. تبدیل فلزات پست به طلا هدف غاییِ کیمیاگری است و هدف هنر اسلامی و درنتیجه نگارگری نیز تبدیل جسمانیت کثیف به روحانیت بسیط است. از این منظر، هنرمند می‌کوشیده است با دست‌یابی به حداکثر خلوص رنگ، نگارهٔ خود را هرچه بیش‌تر به عالم خیال شبیه سازد. او با استفاده از کیمیاگری، در پی شرافت بخشیدن به ماده بوده است تا بدین وسیله گامی به

www.SID.ir

Archive of SID

سوی مراتب عالی‌تر وجود بردارد. اولاً نصر هیچ‌کجا در آثارش شواهدی برای این ارتباط «عمیق» میان کیمیاگری و هنر ایرانی و اسلامی ارائه نمی‌دهد و مشخص نیست رابطهٔ بین کیمیاگران و نگارگران چگونه و در چه مقاطعی از تاریخِ این هنر شکل گرفته است. آشنایی نگارگران و نقاشان با اسرار و رموز کیمیاگری دور از ذهن به نظر می‌رسد، چرا که کیمیاگران اصولاً اسرار دانش خود را در اختیار همگان نمی‌گذاشتند.(۶) ثانیاً تا پیش از هنر رنسانس و رواج شیوهٔ محوکاری (اسفوماتو[1]) و سایه‌روشن (کیاروسکورو[2])، رنگ‌های به‌کاررفته در نقاشی‌های غربی نیز درخشان بوده است و نمونه‌هایش در شمایل‌های بیزانسی و نقاشی‌های قرون وسطی دیده می‌شود. ثالثاً وجوه نمادین رنگ‌ها در اغلب سنت‌های هنری مورد توجّه بوده است.(۷) نمونه‌های متعدد این مباحث را می‌توان نزد نقاشان چینی مشاهده کرد.(۸)

در جای دیگر می‌خوانیم «رنگ‌های مینیاتور نابند و تخت ... این یکدستیِ رنگ یادآور توحید است ... برخی مینیاتورها ده طیف مختلف آبی دارند و این تمایزات به نوبهٔ خود مظهر محتوای بی‌کران وحدت معنوی است» (*Ringgenberg, 2006: 219*). اگر یکدستی و تختی رنگ را مظهر توحید تفسیر کنیم، پس چرا سراغ نمونه‌های بسیار بهتری در آثار نقاشان انتزاعی نرویم؟ هر چه باشد، آثار تکرنگ (مونوکروم) ایو کلاین[3] (۱۹۲۸ـ۱۹۶۲) بسیار بهتر از جهان انباشته از رنگ و نقش نگارگری می‌تواند حس وحدت را به مخاطب منتقل کند. رینگن‌بِرگ توضیح نمی‌دهد که طیف‌های مختلف رنگ آبی چگونه «محتوای بی‌کران وحدت معنوی» را نشان می‌دهند ـ اساساً اگر این بی‌کرانگی قابل نشان دادن باشد. اگر این محتوا بی‌کران است، پس بنا بر تعریف، در هیچ ظرفی نخواهد گنجید. مسئله آنجاست که ایجاد پیوند بین یک بحث کلامی (بی‌کرانگی ذات الهی) و یک پدیدهٔ مادّی (طیف‌ها مختلف رنگی) هیچ مبنای نظری توجیه‌پذیری ندارد، مگر آن‌که مجاز باشیم هر چیزی را رمز و نمادی در نظر بگیریم و شروع کنیم به توجیه و تفسیر آن. همچنین، نور رخشان و رنگ درخشان صرفاً به نگارگری ایرانی محدود نمی‌شود. نقاشان امپرسیونیست با استفاده از رنگ‌های ناب به‌خوبی نشان دادند که نگارگری یگانه هنری نیست که با نور و رنگ غوغا می‌کند. نگاهی به تابلوهای *دو خواهر*[4] (۱۸۸۱م) و *کودکان بر ساحل گرنزِه*[5] (۱۸۸۳م) اثر پیر اوگوست رنوار[1] (۱۸۴۱ـ۱۹۱۹م) نشان می‌دهد بازنمایی زیبایی‌های طبیعت با گل‌ها و سبزه‌زاران در همهٔ سنت‌های نقاشی وجود دارد.

---

1. sfumato
2. chiaroscuro
3. Yves Klein
4. Les deux sœurs
5. Enfants à Guernsey

www.SID.ir

Archive of SID

۶. نتیجه

بسیاری از نظریه‌پردازان برای یافتن مبانی زیباشناسی نگارگری به متون عرفانی استناد کرده و کوشیده‌اند مفاهیم مندرج در این آثار را با نگارگری پیوند دهند. این پیوند با موانع نظری و روش‌شناختی متعددی روبه‌روست، زیرا متون عرفانی به مقاصد دیگری تألیف شده‌اند و وجوه متافیزیکی آن‌ها ارتباط چندانی با هنر ندارد. اما برخی از نظریه‌پردازان برای تفسیر نگارگری به مباحث حکمی و عرفانیِ سهروردی و ابن عربی و سایر عارفان رجوع کرده و عناصری را از دل متافیزیک عالم خیال استخراج کرده‌اند. اینان نبود پرسپکتیو، رنگ‌های تخت و درخشان، نور منتشر و فیگورهای بی‌وزن این آثار را نشانه‌ای دانسته‌اند از تأثیر عالم خیال بر این هنر. اما اثبات این تأثیر دشوار و گاه ناممکن است، زیرا ویژگی‌هایی که این نظریه‌پردازان برای نگارگری در نظر می‌گیرند و آن‌ها را محصول تأثیر مستقیم عالم خیال می‌دانند، در اغلب سنت‌های نقاشی جهان به چشم می‌خورد و به نگارگری ایرانی منحصر نیست. مشکل آنجاست که شواهد تاریخی و متون نظری بسیار اندکی دربارهٔ نگرش‌ها و دیدگاه‌های نگارگران ایرانی در دست است و چه‌بسا این کمبودها نظریه‌پرداز را به قول اولگ گرابار به سوی «تعمیم نسنجیده» سوق دهد.

پی‌نوشت

۱. برای نمونه کتابی با عنوان *خیال، مثال و جمال در عرفان اسلامی* (۱۳۸۶) که فرهنگستان هنر آن را در مجموعهٔ «درس‌گفتارهایی دربارهٔ زیباشناسی و فلسفهٔ هنر» منتشر کرده است و یا کتاب *حکمت و هنر در عرفان ابن عربی* (۱۳۹۳) قاعدتاً باید ما را با زیباشناسی مبتنی بر عالم خیال آشنا کند. اما واقعیت این است که در این کتاب‌ها و سایر آثار مشابه هیچ‌گاه این اتفاق رخ نمی‌دهد. این آثار معمولاً شرح مبسوط و مفصلی درباب وجوه مختلف عرفان ابن عربی و عالم خیال و مثال عرضه می‌کنند، بی‌آن‌که به‌روشنی نشان دهند زیباشناسی چگونه قرار است از دل این نظریه استخراج شود.

۲. این مقاله مجدداً در فصلنامهٔ هنر (۱۳۷۳) و با تغییراتی چند، در کتاب *هنر و معنویت اسلامی* (۱۳۸۹) چاپ شده است.

۳. اساساً توجه به تأثیرات نور و نیز کاربرد علم احوال نور (اپتیک) در هنر یکی از دستاوردهای دوران رنسانس است. تلاقی نور و الوهیت تقریباً در تمامی فرهنگ‌ها و آیین‌ها به چشم می‌خورد: از مصر و یونان باستان گرفته تا دین زردشت و اسلام و مسیحیت. بنابراین، نور منتشر در نگارگری ایرانی ویژگی منحصربه‌فردی به حساب نمی‌آید. به نظر می‌رسد شیفتگی مستشرقین در برابر درخشندگی و تابناکی این آثار از آنجا ناشی می‌شود که آنان نقاشی رنسانس و مابعد آن را معیار قرار می‌داده‌اند و به سایه‌پردازی‌های چنین آثاری انس و الفت داشته‌اند، وگرنه در آثار نقاشان پیش و حتی اوایل رنسانس و بخصوص در مکتب سیه‌نا (*Siena*) نور درخشان حضور مشهودی دارد. برای نمونه نگاه کنید به آثار جووانی دی پائولو (*Giovanni di Paolo*) (۱۴۰۳ـ ۱۴۸۲م).

۴. دوفوشه‌کور در مطالعه‌ای ارزشمند (*de Fouchecour, 1969*) نشان داده است که شاعران پارسی‌گوی برای توصیف طبیعت بیش‌تر از قواعد بلاغی استفاده می‌کردند و به توصیف واقعگرایانه توجّه چندانی نداشتند. بنابراین، در شعر فارسی طبیعت آن‌گونه که دیده می‌شود به توصیف درنمی‌آید، بلکه شاعر با استفاده از تعداد مشخصی از تعابیر و به‌شکل استیلیزه و با

1. Pierre-Auguste Renoir

www.SID.ir

Archive of SID

اتکا به آرایه‌های بیانی (تشبیه و تشخیص و استعارات) طبیعت را وصف می‌کند. تأثیر این نوع نگاهِ «قراردادی» به طبیعت در نگارگری ایرانی نیز قابل مشاهده است و فوشه‌کور نیز بدان اشاره می‌کند: «می‌توان دید که از سدهٔ ششم هجری قمری شاعران طبیعت را بی‌هیچ خلائی، بدون سایه و بدون عمق وصف کرده‌اند، نظیر آنچه بعداً در نقاشی مینیاتور روی داد» (به نقل از پورتر، ۱۳۸۸: ۱۲۷).

۵. به گفتهٔ خود بورکهارت، «تصویر به‌واسطهٔ ژرفانمایی به اثری خیالی تبدیل می‌شود» (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۲۱).

۶. به نظر می‌رسد نصر و همفکرانش تلقی کیمیایی از هنرهای سنتی را از آراء بورکهارت اخذ کرده باشند. او در کتاب *Alchemie, Sinn und Weltbild (1960)* که در انگلیسی با عنوان *کیمیا: علم کیهان، علم نفس* (۱۹۶۷) منتشر شده و نیز در کتاب *Alchimie (1979)* کوشیده است وجوه معرفت‌شناختی و روان‌شناختی کیمیا را احیا کند. بورکهارت خود اشاره می‌کند که «کیمیای هنر» نزد او تعبیری است استعاری و الزاماً به دگرگونی مواد در هنر دلالت ندارد: «من در کتاب *اصول و روش‌های هنر مقدس* (۱۹۵۸) بارها اشاره کردم که در بحث از آفرینش هنری در سنت‌های قدسی، کیمیا تعبیری است نه برای اشاره به وجوه زیباشناختی بیرونی این آفرینش، بلکه برای اشاره به فرایندی درونی که هدفش بلوغ، تحوّل و تکامل، یا باززاییِ روح خود هنرمند است... در واقع، چه‌بسا بتوان کیمیا را هنر تحوّل و تکامل روح نامید. البته منظورم این نیست که کیمیاگران با روش‌های ذوب فلزات ناآشنا بوده و دستی در آن نداشته‌اند. با این همه، کار اصلی آنان تحوّل و تکامل روح بوده و تمامی این روش‌ها صرفاً معرّف بُعد خارجی یا نماد این اعمال تلقی می‌شود» (*Burckhardt, 1971: 23*). بنابراین، می‌بینیم که تلقی واضع تعبیر «کیمیای هنر» یا در مورد هنر اسلامی، «کیمیای نور» (*Burckhardt, 2009: 80*) در درجهٔ اول پالایش روحی هنرمند است و نه تغییرات و تبدّلات مادّه و رنگ آن‌گونه که نصر برداشت می‌کند. گفتنی است که ریشه‌های تلقی بورکهارت را می‌توان در فلسفهٔ نوافلاطونی بازجست. برای نمونه فلوطین می‌نویسد: «به خود خویش بازگرد و در خویشتن بنگر و اگر ببینی که زیبا نیستی همان کن که پیکرتراشان با پیکر می‌کنند: هرچه را زیادی است بتراش و دور بینداز، اینجا را صاف کن، آنجا را جلا بده، کج را راست کن و سایه را روشن ساز و از کار خسته مشو تا روشنایی خداییِ فضیلت درخشیدن آغاز کند» (انئاد اول، ۶، ۹، ص. ۱۲۱). بر این اساس، آفرینش و ادراک زیباییِ منوط و مشروط است به تزکیه و تهذیب نفس.

۷. برای نمونه، بورکهارت خاطرنشان می‌کند که در شمایل‌های بیزانسی «ردای مریم عذرا غالباً، نظیر ژرفای بی‌کران آسمان یا اقیانوس، آبی تیره است، درحالی‌که جامهٔ کودک الوهی به رنگ سرخ سلطنتی است» (بورکهارت، ۱۳۹۰: ۱۱۰).

۸. نک: *Cheng, 1989: 50.*

منابع

اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۷۹). *مینیاتور ایرانی رنگهای نور: آینه و باغ*، ترجمهٔ جمشید ارجمند، تهران، فرزان روز.

اسکراتن، راجر (۱۳۷۹). *فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران، دانشگاه تهران.

ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۷۸). *صوفیسم و تائوئیسم*، ترجمهٔ دکتر محمدجواد گوهری، تهران، روزنه.

بورکهات، تیتوس (۱۳۹۰). *مبانی هنر مسیحی*، ترجمهٔ امیر نصری، تهران، حکمت.

بهایی لاهیجی (۱۳۷۲). *رسالهٔ نوریه در عالم مثال*، به‌تصحیح سید جلال‌الدین آشتیانی، تهران، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

بیردزلی، مونرو (۱۳۷۶). *تاریخ و مسائل زیباشناسی*، ترجمهٔ محمد سعید حنایی کاشانی، تهران، هرمس.

پازوکی، شهرام (۱۳۹۳). «رویکرد عرفانی به هنر اسلامی»، *جستارهایی در چیستی هنر اسلامی*، تهران، فرهنگستان هنر.

پاکباز، رویین (۱۳۷۹). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران، نشر نارستان.

www.SID.ir

Archive of SID

پورتر، ایو (۱۳۸۸). «از نظریهٔ دو قلم تا هفت اصل نقاشی»، *نگارگری ایرانی ـ اسلامی در نظر و عمل*، گردآوری و ترجمهٔ صالح طباطبایی، تهران، فرهنگستان هنر.
جامی، عبدالرحمن‌بن احمد (۱۳۳۶). *نفحات‌الانس من حضرات‌القدس*، تصحیح مهدی توحیدی‌پور، تهران، سعدی.
ـــــــــ (۱۳۵۶). *نقدالنصوص فی شرح نقش الفصوص*، به تصحیح ویلیام چیتیک، تهران، انجمن فلسفهٔ ایران.
ـــــــــ (۱۳۷۳). *لوایح*، به‌تصحیح یان ریشار، تهران، اساطیر.
جهانگیری، محسن (۱۳۵۹). *محی‌الدین‌بن عربی، چهرهٔ برجستهٔ عرفان اسلامی*، تهران، دانشگاه تهران.
حکمت، نصرالله (۱۳۹۳). *حکمت و هنر در عرفان ابن عربی (عشق، زیبایی و حیرت)*، تهران، فرهنگستان هنر.
خواندمیر، غیاث‌الدین‌بن همام‌الدین‌الحسینی (۱۳۸۰) *تاریخ روضة‌الصفا*، تهران، اساطیر.
شایگان، داریوش (۱۳۷۸). *آسیا در برابر غرب*، تهران، امیرکبیر.
شوان، فریتهوف (۱۳۸۱). *گوهر و صدف عرفان اسلامی*، ترجمهٔ مینو حجت، تهران، دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
شیخ‌الاسلامی، علی (۱۳۸۶). *مثال و جمال در عرفان اسلامی*، تهران، فرهنگستان هنر.
غزالی، احمد (۱۳۵۹). *سوانح*، به‌کوشش ایرج افشار، تهران، کتابخانهٔ منوچهری.
فیاض لاهیجی، ملا عبدالرزاق (۱۳۷۲). *گوهر مراد*، به‌تصحیح زین‌العابدین قربانی لاهیجی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
فلوطین (۱۳۶۶). *تاسوعات*، ترجمهٔ محمد حسن لطفی، تهران، خوارزمی.
کاسیرر، ارنست (۱۳۹۱). *فرد و کیهان در فلسفهٔ رنسانس*، ترجمهٔ یدالله موقن، تهران، نشر ماهی.
کربن، هانری (۱۳۷۹). *انسان نورانی در تصوف ایرانی*، ترجمهٔ فرامرز جواهری‌نیا، تهران، گلبان.
ـــــــــ (۱۳۹۱). *تخیّل خلاق در عرفان ابن‌عربی*، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران، جامی.
کن‌بای، شیلا (۱۳۹۱). *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ مهدی حسینی، تهران، دانشگاه هنر.
نصر، سید حسین (۱۳۷۳). «عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی»، *فصلنامهٔ هنر*، شمارهٔ ۲۶.
ـــــــــ (۱۳۸۰الف). *معرفت و امر قدسی*، ترجمهٔ فرزاد حاجی میرزایی، تهران، فرزان روز.
ـــــــــ (۱۳۸۰ب). *معرفت و معنویت*، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران، دفتر پژوهش و نشر سهروردی.
ـــــــــ (۱۳۸۲). *سه حکیم مسلمان*، ترجمهٔ احمد آرام، تهران، علمی فرهنگی.
ـــــــــ (۱۳۸۹). *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران، حکمت.
یثربی، سید یحیی (۱۳۷۴). *عرفان نظری، تحقیقی در سیر تکاملی و اصول و مسائل تصوف*، قم، دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیهٔ قم.

Ardalan, N; L. Bakhtiar, 1973. The Sense of Unity. The Sufi Tradition in Persian Architecture, University of Chicago Press, Chicago.
Burckhardt, T., 1971. Alchemy, Science of the Cosmos, Science of the Soul, Penguin.
----------2009. Art of Islam: Language and Meaning, World Wisdom.
Cheng, F.,1989. Souffle-Esprit, textes théoriques chinois sur l'art pictural, Éditions de Seuil, coll. « Points », Paris.
de Fouchecour, C. H., 1969. La description de la nature dans la poésie lyrique persane du XI^{ème} siecle: inventaire et analyse des themes, l'Institut d'Etudes Iraniennes.

www.SID.ir

Archive of SID

El-Bizri, N., 2010. Classical Optics and the Perspectiva Traditions Leading to the Renaissance ", Renaissance Theories of Vision, eds. John Shannon Hendrix, Charles H. Carman, Aldershot, Ashgate.

Grabar, O. 1995. The Mediation of Ornament, Princeton University Press, Princeton.

------ ,1999. La peinture persane: une introduction, Presses universitaires de France.

Guter, E. 2010. Aesthetics A-Z, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Nasr, S. H., 1997. "Islamic aesthetics", A Companion to World Philosophy, eds. Eliot Deutsch and Ron Bonteko, Blackwell, Massachusetts.

Ringgenberg, P. 2006. La peinture persene ou la vision paradisiaque, Les deux océans, Paris.

www.SID.ir