

ملاحظاتى دربارهٔ زيباشناسى نگارگرى اسلامى

محمد رضا ابوالقاسمى^۱

استاديار پرديس هنرهاب زيبا دانشگاه تهران (گروه مطالعات على هنر)

(از ص ۱۵ تا ص ۳۲)

تاريخ دريافت مقاله: ۹۴/۹/۲۶، تاريخ پذيرش مقاله: ۹۴/۱۰/۵

چکيده

نوشته‌هاى فراوانى دربارهٔ نگارگرى ايرانى در دست است كه عموماً براى تبين زيباشناسى اين هنر به آموزه‌هاى عرفانى و به‌ويژه عالم خيال يا عالم مثال استناد كرده‌اند. برخى از مهم‌ترين نظريه‌پردازان اين حوزه (كربن، بوركه‌هارت، شووان، نصر و رينگن‌پرگ) با تكيه بر آراء اين عربى كوشيده‌اند ثابت كنند كه زيباشناسى نگارگرى ايرانى برخاسته از آموزهٔ عرفانى «عالم خيال» است. مسئلهٔ محورى اين مقاله مبتنى است بر اين كه پيوند زدن مفاهيم متافيزيكي عالم خيال به زيباشناسى نگارگرى مبنائى نظرى و روش‌شناختى مستحكمى ندارد، زيرا اولاً اين عربى و ساير پيروانش از طرح آموزهٔ عالم خيال هدفى هستى‌شناختى (مراتب وجود) و معرفت‌شناختى (معرفت الله) را دنبال مى‌كرده‌اند؛ ثانياً شواهد و قرآين چندانى در دست نيست كه ثابت كند نگارگران و نقاشان الزاماً با تعاليم عرفانى اين عربى آشنا بوده يا بدان گرايش داشته‌اند؛ ثالثاً، بنا بر ديده‌هاى عرفانى، شهود عالم خيال شروطى دارد و صرفاً عارف واصل و حكيم كامل قادر است در آن سير و سياحت كند. بنا بر اين، تصور اين كه نگارگران همگى به چنين مراتبى دست يافته‌اند دور از ذهن به نظر مى‌رسد و شواهد چندانى هم براى اثبات آن در دست نيست. در مقابل، كوشيده‌ايم نشان دهيم كه با رجوع به خود آثار نگارگرى بهتر مى‌توان به وجوه زيباشناختى آن‌ها پى برد.

واژه‌هاى كليدى: هنر سنتى، نگارگرى ايرانى، عرفان، عالم خيال، فضاى بصرى.

۱. مقدمه

تاریخ‌نگاری نگارگری ایرانی سابقهٔ پربراری دارد و پژوهش‌های متعددی در این باره انجام شده است. این آثار غالباً به تأثیر تحولات تاریخی بر این هنر پرداخته‌اند و کم‌تر به زیباشناسی و استخراج مبانی نظری نگارگری توجه نشان داده‌اند. با این‌همه، ماسینیون، کرین، بورکهارت، نصر و رینگن‌برگ به مبانی نظری این هنر توجه داشته‌اند. مقاله حاضر به نقد دیدگاهی می‌پردازد که مبانی زیباشناسی نگارگری ایرانی را در متون عرفانی جست‌وجو می‌کند. این دیدگاه «فرازیباشناختی»، 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. مسئله محوری بحث ما نقد چگونگی 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 (نقطه 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 مریا بسیار پیش‌تر از تحولات این علم و تأثیرش بر هنر رنسانس به وقوع پیوسته است (برای اطلاع 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 نخستین بار مستشرق شهیر فرانسوی، هانری گُربِن (۱۹۰۳ - 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» (کرین، ۱۳۹۱: ۱۵۸). بسیاری دیگر از نظریه‌پردازان (بورکهارت، شووآن، نصر و رینگن‌برگ) رویکرد کمابیش مشابهی را در پیش گرفتند و کوشیدند مبانی زیباشناسی نگارگری ایرانی را از متون عرفانی استخراج کنند. رویکرد کرین 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 نظريه‌پردازانى را بررسى خواهيم کرد که روى هم‌رفته «زيباشناسى عرفانى» نگارگرى را به‌وجود آورده‌اند. هم‌زمان مى‌کوشيم نشان دهيم که بعضاً بين مقدمات استدلال اينان و نتايج مستخرج از آن ارتباط وثيقى وجود ندارد.

۲. عرفان و زيباشناسى نگارگرى

استدلال کرده‌اند که مبنای زيباشناسى نگارگرى بر آموزه‌هاى عرفان اسلامى استوار است (کربن، بورکهارت، شووان، نصر و ديگران) و نگارگرى به‌واسطه تعاليم باطنى صوفيه به سرچشمه‌هاى هنر قدسى نزديک شده است. اينان شواهد تاريخى مى‌آورند دال بر ارتباط سلسله‌هاى تصوف و هنر نگارگرى. براى مثال مى‌گويند جامى در عصرى به شرح و نشر عرفان ابن عربى مى‌پرداخته که کمال‌الدين بهزاد مشغول آفرينش شاهکارهايش بوده است. گفته مى‌شود استادان نقاش معمولاً خود اهل طريقت و به دنبال کشف حقيقت بوده‌اند. البته مى‌دانيم که در دوره سلطان حسين بايقرا در هرات، مجالس بسيارى وجود داشته که در آنجا نقاشانى مثل بهزاد با عرفاى بزرگى همچون عبدالرحمان جامى به گفتگو مى‌نشسته‌اند. در تاريخ روضه‌الصفا از جمع شدن فضلا و اهل هنر و شعرا و علما زير سايه تربيت سلطان حسين يادشده (خواند مير، ۱۳۸۰: ۶۰۰۹). مهم‌تر آن‌که:

«اعتلاى فرهنگى اين دوره مرهون شخصيت و اقدامات ميرعليشير نوایى (وزير و خزانه‌دار سلطان) بود. او به ترکى و فارسى شعر مى‌سرود و گویا در نقاشى هم دست داشت. عبدالرحمان جامى، صوفى و شاعر نامدار، نیز در اين زمان مى‌زیست و هم او بود که ميرعليشير را با درويشان نقشبندى آشنا کرد. به همت و حمايت نوایى محفل انسى شکل گرفته بود که برجسته‌ترين شخصيت‌هاى ادبى و هنرى چون محمد ميرخواند (مورخ)، حسين واعظ کاشفى (اديب)، سلطانعلی مشهدی (خطاط)، کمال‌الدين بهزاد (نقاش) و يارى (مذهب) از اعضاى اصلى آن بودند. اينان در کوشک‌ها و باغ‌هاى زيباى هرات گرد مى‌آمدند و ساعت‌ها به شعر خوانى و گفتگو درباره مسائل فلسفى و ادبى و هنرى مى‌پرداختند (پاکباز، ۱۳۷۹: ۷۸-۸۰).

بر اين اساس گفته مى‌شود نگارگران براى فراگرفتن رموز طريقت و کشف ژرفاى حقيقت با عارفان و صوفيان هم‌نشين بوده‌اند و لذا «صوفيه در عرصه هنرهاى که دربار حامى آن بود نفوذ فراوانى داشت. فقط کافى است پس‌زمينه مذهبى بسيارى از نقاشان مينياتور و استادان موسيقى سلسله‌هاى صفويه و عثمانى را مطالعه کنيم تا بر اين امر واقف شويم» (نصر، ۱۳۸۹: ۲۰). از اين منظر نگارگر را اهل سلوک مى‌دانند و شيداي کشف حقيقت. چنين هنرمندى اعتقاد داشته است که «وقتي انسان به‌خاطر خدا از دنيا غايب مى‌شود، خدا در جهان بر انسان حاضر مى‌شود» (شووان، ۱۳۸۱: ۱۴۱). نگارگر بيش از مهارت‌هاى هنرى به *exercitia spiritualia* (سلوک روحانى) توجه نشان مى‌داده است و چه بسا به اين گفته غزالى استاد کنند که چون هنرمند «خانه خالى يابد و آينه صافى باشد، صورت پيدا و ثابت گردد» (غزالى، 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 این تسلسل تاریخی می‌تواند منبع و مرجع مناسبی باشد برای این که نتیجه بگیریم عرفان نظری ابن عربی، مستقیماً یا به واسطه 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 ابن عربی 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 این جاست که آیا مجالست و معاشرت و مؤانست برخی از عارفان و صوفیان با جمعی از نقاشان و نگارگران می‌تواند دلیلی باشد برای این که نتیجه بگیریم زیباشناسی 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 «مغالطه قصدی» نامیده‌اند، به این معنا که نیت 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 مطالعه روان‌شناختی یا زندگی‌نامه‌ای شواهد بیرونی نیت 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 بایسنقر میرزا و سلطان حسین بایقرا و شاه طهماسب، ادعایی است اثبات‌ناپذیر، ولو این که برخی از آنان شاعر و هنرپرور و حتی هنرمند بوده باشند. بنابراین، تأثیر خواسته‌های حامیان چیزی نیست که بتوان نادیده‌اش گرفت. برای نمونه

«نگارگران دوره بایسنغرمیرزا از طریق تناسبات و دقت در اجرا به مراتب رفیعی دست یافتند. فضای آرام و متین این آثار مبین دنیای درباری است و نشان از فضای ذهنی روشنفکرانه بایسنغرمیرزا دارد» (کن‌بای، ۱۳۹۱: ۶۱). ثالثاً انتخاب متون غنایی (خمسۀ نظامی و هفت اورنگ جامی) و حماسی (شاهنامه) نشان می‌دهد که احتمالاً نخستین هدف از خلق چنین آثاری التذاذ زيباشناختی بوده است و نه الزماً 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، شووان، نصر و دیگران) معتقدند زيباشناسى نگارگرى از عالم خیال سرچشمه می‌گیرد. شرح عارفان و حکمای اشراقی از این عالم را به‌طور کلی یکی از محورهای زيباشناسى هنر اسلامى می‌دانند و می‌گویند فضای دوبعدی و منفصل، رنگ‌های شفاف و تابناک، نور منتشر و غیر متمرکز نگارگرى محصول تجلی این عالم است. اینان معتقدند که نگارگرى ایرانی چشم‌اندازی فراتر از عینیت را به تصویر می‌کشد و برای اثبات این دیدگاه، به آثار این عربی و بحث او درباره عالم خیال متوسل می‌شوند. در هستی‌شناسی این عربی «آنچه واقع» نامیده می‌شود، جهان محسوس است که ما را احاطه کرده و ما عادت داریم آن را واقع بخوانیم، اما در نزد این عربی این چیزی جز یک رؤیا نیست» (ایزوتسو، ۱۳۷۸: ۲۷). این عربی همچنین در *فصوص الحکم* متذکر می‌شود که عالم امری وهمی است که وجود حقیقی ندارد، یعنی ما تصور 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 ماهیت خیال عبارت است از تبدل در هر حالی و ظهور در هر صورتی و از آنجا که برابر اصول عرفان وی عالم همواره در حال تبدل و تغییر و حرکت و انتقال است پس آن خیال است» (جهانگیری، ۱۳۶۷: ۳۱۷).

در عرفان اسلامى، ظهور حق سلسله‌مراتبی دارد. این عربی تدوین‌کننده و شارح این سلسله‌مراتب است. او این مراتب تجلی را «حضرات خمسۀ الهیه» می‌نامد. (۱) پس در جهان‌بینی صوفیانه، پنج عالم یا پنج حضرت وجودی قابل تشخیص است. هرکدام از این حضرات نماینده 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 مرتبه غیب و معانی گویند، آن حضرت ذات است بالتجلی و التعین ... و دوم را، که در مقابل اوست مرتبه 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 راه، که تلو مرتبه غیب است متنازلاً، مرتبه ارواح گویند؛ و چهارم راه، که تلو عالم حس است متصاعداً، عالم مثال و خیال مفصل خوانند؛ و پنجم، که جامع ایشان است، تفضیلاً حقیقت عالم است و اجمالاً صورت عنصری انسانی. (جامی، ۱۳۵۶: ۳۱-۳۲).

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

عالم مثال برزخی است میان عالم اجسام و عالم ارواح و مشتمل است بر صور. 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 (بهای لاهیجی، ۱۳۷۲: ۱۷۰).

نیز فیاض لاهیجی در رساله 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 موجودات هر دو عالم را مثالی است در این عالم متوسط، قائم به ذات خود ... و این عالم را عالم مثال و خیال مفصل و عالم برزخ نیز گویند (فیاض لاهیجی، ۱۳۷۲: ۶۰۲).

میان عارفان و حکیمان مسلمان در طول تاریخ مباحثات متعددی درباره عالم مثال یا خیال در گرفته و از جمله این مسائل بحث درباب خیال مفصل و خیال متصل بوده است. ابن عربی معتقد است عالم خیال بزرگ‌ترین عالم از عوالم پیش گفته است. شهاب‌الدین سهروردی عالم خیال را مفصل از آدمی می‌داند و معتقد است «عالم مثال یا زمین آسمانی هورقلیا جهانی است مینوی که هستی راستین دارد» (کُربن، ۱۳۷۹: ۲۱۰). این عالم مثالی همان مثال مفصل است که طبق رأی ابن عربی 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 جهان‌نگاره‌اش را در قوس نزولی به تصویری محسوس و دارای شأن مادی تبدیل می‌کند. نصر می‌نویسد از دید ملاصدرا،

مراتب وجود صرفاً به جهان ماده - محل اتحاد صورت و ماده - و جهان مجردات - یا همان عالم مُثُل افلاطونی - 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 ثابت صورت پیدا می‌کنند اما با ماده ترکیب نمی‌شوند. درست از همین روست که این جهان را عالم صور معلقه نیز می‌نامند. این عالم منشأً بلافصل صور هنری است و از همین جهت برای زیباشناسی بسیار اهمیت دارد. صورت‌های هنری ایده‌هایی انتزاعی و تقریر یافته 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 قوه خیال هنرمند ظهور می‌یابند (Nasr, 1997: 453).

در این‌جا ما با یک آموزه 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 خيال در نگرش ابن عربى بين العالمين است و امكانى فراهم مى آورد تا ماديت جهان محسوس زدوده شود و معنويت جهان معقول رنگ مادى به خود بگيرد. اما اين پرسش كه چگونه مى توان از اين آموزه متافيزيكي نوعى زيباشناسى استخراج كرد هيچ گاه به روشنى پاسخ داده نشده است. (۲) از وجود شباهت هاى ميان جهان بصرى نگارگرى و توصيف عرفا از عالم خيال نمى توان نتيجه گرفت كه اولى از دومى تاثير پذيرفته يا حتى بر اساس آن شكل گرفته است. براى مثال، چون آب و آينه هر دو خصليت انعكاسى دارند، نمى توان نتيجه گرفت كه آب بر آينه تاثير گذاشته است يا بالعكس. اساساً يافتن پيوندى عيني و اثبات پذير ميان يك نظريه و آثار هنرى با خطر هاى روش شناختى متعددى روبه روست. مثل اين است كه بگوئيم در زمان سيطره كيهان شناسى بطلميوسى، تمامى آثار هنرى بالضروره اين نگرش زمين محور به عالم را بازتاب داده اند. در اين صورت، كار پژوهشگر عبارت مى شود از اين كه زير و بم تمامى آثار هنرى طى قرون متمادى را بكاود تا ردپاى اين كيهان شناسى را پيدا كند.

پيوند ميان عالم خيال و نگارگرى ايرانى موضوع رسالات و مقالات متعددى بوده است. به نظر مى رسد قديم ترين تلاش بدین منظور مقاله اى است از سيد حسين نصر با عنوان «عالم خيال و مفهوم فضا در مينياتور ايرانى» (۱۳۴۷)، (۳) نصر مى نويسد: «دكارت، كه در واقع زمينه اصلى تفكر جديد اروپايى است، واقعيت را در فلسفه و علوم غربى و نيز توسط آن ها در ديد كلّى غربيان به دو قلمرو متمايز تقسيم كرد: عالم فكر و اندیشه و عالم بُعد و فضا كه صرفاً با جهان مادى منطبق شده بود» (نصر، ۱۳۷۳: ۸۰). اولاً تقسيم بندى «معقول» و «محسوس» به سرآغاز فلسفه بازمى گردد (و نصر اين را مى دانسته است) و نخستين بار افلاطون بين صور مثالى (معقولات) و جهان مادى (محسوسات) تمايز گذاشت. نحوه ارتباط بين اين عوالم يكى از بحث برانگيز ترين وجوه فلسفه افلاطون است و ديدگاه او درباره «مشاركت» بين ايد و تجسم مادى آن سرشار از ابهام است و بيرون از موضوع بحث ما. ثانياً، مدت ها پيش از آن كه دكارت (۱۵۹۶-۱۶۵۰) زمينه تفكر جديد اروپايى را طرح بريزد، انقلاب فكرى و هنرى رنسانس رخ داده بود و نظريه پرداز ايتاليائى لئون باتيستا آلبرتى^۱ (۱۴۰۴-۱۴۷۲م) كتاب دورانساز در باب نقاشى^۲ (۱۴۳۵) را منتشر کرده و اصول پرسپكتيو را شرح داده بود. بنا بر اين، نقاشى مبتنى بر پرسپكتيو خطى (*perspectiva artificialis*) بسيار پيش تر از دكارت در هنر اروپا رواج يافته و فراگير شده بود.

1. Leon Battista Alberti
2. Della pittura

نصر در ادامه می‌کوشد نشان دهد که فضای نگارگری ایرانی «غیر مادی و غیر جسمانی» است (همانجا) و اشاره می‌کند که برای نمودار ساختن بُعد متعالی فضای ملکوتی باید یکسره از بازنمایی فضای عادی 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 این که معنای «فضای ملکوتی» مورد نظر نصر چندان روشن نیست، نویسندگان درباره این که «آب و رنگ و شکل و صورت» اساساً چگونه بیننده را به فضایی ملکوتی ارشاد خواهد کرد توضیحی نمی‌دهد. تصور این که نگاره‌هایی مانند «توطئه 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 ادبی 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 نحوه تجلی این عالم در هنر نگارگری خواهیم پرداخت. آموزه عالم خیال را یکی از مهم‌ترین کلیدهای فهم هنر اسلامی دانسته‌اند. گفته می‌شود نگارگری ایرانی در پی به ظهور رساندن عالم خیال است. آنچه کرین *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

محسوس طبیعی روحانیت یا تجرّد پیدا می‌کنند» (کربن، ۱۳۹۱: ۲۸۸). سهروردی و ابن عربی برای پیوند دادن دو جهان معقول و محسوس از آموزه‌ی 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 ایده‌ی ناب و جهان ادراک عادی بود. تا جایی که موضوع تخیل خلاق و پیوند محسوس و معقول در میان است، قرابت بسیاری بین ابن عرفان شهودی و مسائل هنر موجود است، بی‌آن که با آن رابطه‌ی مستقیم داشته باشد (اسحاق‌پور، ۱۳۷۹: ۳۶-۳۷).

اسحاق‌پور، با احتیاطی درخور توجه، خاطرنشان می‌کند که میان عالم مثال یا خیال و هنر رابطه‌ی 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 مرتبه‌ی «کشف معنوی» رسیده‌اند. اثبات این که تمامی نگارگران ایرانی طی 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 مشاهده‌ی عالم محسوس محتاج چشم سر است، رؤیت عالم مثال نیز محتاج بازشدن چشم دل و رسیدن به مقام شهود است» (همانجا). اما نشان نمی‌دهد چگونه به این نتیجه رسیده است که نگارگران درباری در ادوار مختلف تاریخی «چشم دل» باز کرده و به این «مقام شهود» رسیده‌اند. می‌بینیم که ریشه‌ی مسئله کاربست آموزه‌ی عرفانی به قصد توضیح هنری اینجهانی است. نصر معتقد است نگارگری در واقع تصویرگر «سطح و افقی غیر از افق جهان مادی است» (همانجا). با نگاهی به آثار متعدد نگارگری به‌روشنی می‌توان دید که هر یک از آن‌ها تصویرگر وجهی از زندگی مادی 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 منزله‌ی تذکارتی است از واقعیتی ماورای محیط دنیوی و عادی و حیات روزانه‌ی 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 «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 قوه خیال ... این جنبه ظهور را ارائه نماید و این همان چیزی است که معمولاً در بسیاری از مینیاتورهای قدیم می‌توان یافت» (همان، ۵۹). به روشنی 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 مادی 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 (کرین، ۱۳۹۱: ۳۳۴). ثالثاً خَلط «عالم خیال» و «قوه خیال» مولد ابهاماتی است که ظاهراً از دید نویسنده مغفول مانده است. به نظر می‌رسد ویژگی‌هایی را که نویسنده برای قوه خیال در نظر می‌گیرد در تلقی رمانتیک‌ها از این قوه نیز دیده می‌شود. از دید آنان «قوه 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. قوه 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 آموزه 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. تجلی عالم خیال در نگارگری

الف) در نگارگری ایرانی سایه وجود ندارد. گفته می‌شود سایه محصول تابش نور به یک جسم صلب است، درحالی‌که سرشت نقش‌مایه‌های مثالی و خیالی نگارگری شفافیت است و از این‌روست که سایه‌ای از خود بر جای نمی‌گذارند. همان‌گونه که دیدیم، موجودات در عالم خیال مادی نیستند و همین روحانیت و شفافیت است که در نگارگری به‌ظهور می‌رسد. از دیگر سو،

چه بسا نگارگران به تأسى از متافیزیک نور سهروردى به سایه - در مقام مرتبه‌ای محروم از فیض تابش انوار الهى - اعتقادى نداشته‌اند، زیرا سایه به معنای فقدان انوار الهى است و محرومیت از فیض تابش نافى 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 هنرى ماقبل رنسانس درخشش و درخشندگی یک ارزش معمول و مقبول بوده است و نقاشی‌های قرون وسطا و شمایل‌های بیزانسی یکسره نورانى 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 فنى بوده است و وقتى چنین ضرورتى در نگارگرى ایرانى وجود نداشته، پس نگارگران توجهی بدان نشان نداده‌اند.^(۳)

ب) فضای بصرى نگارگرى ایرانى از جمله ویژگی‌های منحصر به فرد این هنر است. این فضا با پرسپکتیوى که پس از رنسانس در نقاشى اروپا رواج یافت تفاوت‌های بنیادین دارد. گفته می‌شود فضای بصرى نگارگرى بیننده را قادر می‌سازد در افق‌های متعدد سیاحت کند و مراتب وجود را به نظاره بنشیند:

مینیاور ایرانى بر مبنای تقسیم‌بندی‌های ناهمگن و منفصل فضای دوبعدى شالوده‌ریزی شده است. تنها از این طریق است که هر کدام از افق‌های سطح دوبعدى می‌توانند نمادى از مراتب وجود و نیز مرتبه‌ای از آگاهی باشند... مینیاور ایرانى با پیروى کامل از اندیشهٔ فضای ناهمگن و کیفى موفق شد سطح صاف مینیاور را به مراتب تصویرى واقعیت مبدل کند و توانست آدمى را از افق وجود مادى و نیز آگاهی دنیوى و ناسوتى به مقامى عالی‌تر از وجود و آگاهی رهنمون شود. این جهان حد واسط فضا، زمان، حرکت، رنگ و فرم‌های خاص خود را دارد و در آنجا رویدادها واقعى هستند اما نه لزوماً واقعیت مادی؛ دنیایی که فیلسوفان مسلمان ایران عالم خیال نامش نهاده‌اند. (Ardalan and Bakhtiar, 1973: 33)

این که سطوح بصرى مختلف یک نگارگرى چگونه می‌تواند «نمادى از مراتب وجود و نیز مرتبه‌ای از آگاهی» باشد نکته‌ای است که هیچ‌کدام از پیروان این دیدگاه در توضیح آن نمی‌کوشند. از یک سو، اگر مراتب مختلف ادراک را عبارت بدانیم از حسى و خیالى و عقلى، روشن نیست که نگارگرى چگونه این‌ها را از یکدیگر تفکیک و تجزیه می‌کند. در واقع، مواجهه با هر نوع اثر هنرى مبتنى است بر تعاون بین این سه سطح از ادراک: حس ادراک می‌کند و فاهمه تحلیل و طبقه‌بندى؛ ترکیب داده‌های حسى و مفاهیم عقلى 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 ذهنى فکر و تجربه از یکدیگر تفکیک‌ناپذیرند» (اسکراتن، ۱۳۷۹: ۹۱). از سوى دیگر، این که بینندگان و مخاطبان نگارگرى‌های ایرانى، چه در گذشته و چه امروز، با دیدن این آثار به «مقامى عالی‌تر از وجود و آگاهی» رهنمون شده‌اند ادعایى است گزاف. برای مثال، به‌درستى 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؟

درباره فضای چندلایه 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، به طوری که 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 اشکال، وقایع با یکدیگر «توالی موضعی» دارند و نه الزاماً «تسلسل موضوعی». (۴) از سوی دیگر، این توالی صرفاً مختص نگارگری ایرانی نیست. برای مثال تابلوی معجزه نجات کودک^۱ (۱۳۲۸) اثر آگوستینو نوولو^۲ (۱۳۴۰-۱۳۰۹)، شام/آخر اثر پیتر لورنستی^۳ (۱۲۸۰-۱۳۴۸)، فرسکوی مشهور خراج^۴ (۱۴۲۵) اثر مازاتچو^۵ (۱۴۰۱-۱۴۲۸) نیز همزمان چند رویداد مختلف ولی وابسته به یکدیگر را به تصویر می‌کشند. چه بسا 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 روبه‌رویم که به ساختار خطی روایت متکی نیست.

پاتریک رینگن‌برگ، مؤرخ و مفسر هنر، پس از مقایسه 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 رینگن‌برگ یک «روشنگاه مشاهدتی»^۸ و یک «کرانه فراطبیعی»^۹ است. اساساً هر فضای بصری بر اساس رؤیت حسی و شهود عقلی درک و دریافت می‌شود. در

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

مورد رؤیت حسی مسئله روشن است: نقاشی با نگاه آغاز می‌شود و با نگاه پایان می‌پذیرد. این ویژگی تمامی آثار نقاشی است در تمامی سنت‌ها و فرهنگ‌ها. شهود عقلی قرار است رابطی باشد بین استعلاى 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 توجه داشت که بسیاری از آثار نقاشی جهان چنین خصلتی دارند. مؤمن مسیحی با دیدن تابلوی مریم *عذرا در چمنزار*^۱ (۱۵۰۵) اثر رافائل قاعدتاً چنین تصویری 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 خانواده مقدس در الهیات مسیحی نیز برای بیننده زنده می‌شود. از این لحاظ، چنین تابلویی بسیار بیشتر از نگاره‌های داستان‌های عاشقانه یا حماسی نگارگری می‌تواند نقش «روشنگاه مشاهدتی» را ایفا کند و مخاطب را با «کرانه فراطبیعی» سرنوشت مسیح (ع) آشنا کند.

رینگن‌پرگ 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 باز ترکیب می‌کند تا بی‌کرانگی روح را مجسم کند» (همانجا). رینگن‌پرگ توضیح نمی‌دهد پرسپکتیو چگونه می‌تواند فضا را به قالب مفهوم درآورد، اما چه بسا «انسداد فضای بصری» شمایل‌های بی‌زانس و نقاشی‌های قرون وسطا متأثر از مفهوم ارسطویی فضا در این ادوار بوده باشد، زیرا «در فیزیک ارسطو، فضا به منزله 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 این رو، فضا صرفاً تعیین 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. همان گونه که دیدیم، جواهر نورانی عالم خیال از هرگونه ناخالصی یا کثافت به دور است. رنگ‌های موجود در عالم خیال نیز از این خلوص بهره‌مندند. از سوی دیگر نحوه رنگ‌بندی نگاره‌ها از ویژگی‌های نادر این هنر است. برای مثال، در نگارگری ایرانی رنگ طلایی برای آسمان به کار 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 کیمیای 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 - و به‌طور کلی هنر اسلامی - از طریق آن به ماده و جسم تعالی می‌بخشد. کیمیاگری هنر اسلامی مواد را به مرتبه بالاتری از وجود ارتقا می‌دهد و جسمانیت را مبدل به روحانیت می‌کند. عالم مثال همان جایی است که صور 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 غایی کیمیاگری است و هدف هنر اسلامی و در نتیجه نگارگری نیز تبدیل جسمانیت کثیف به روحانیت بسیط است. از این منظر، هنرمند می‌کوشیده است با دستیابی به حداکثر خلوص رنگ، نگاره 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 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 رابطه بین کیمیاگران و نگارگران چگونه و در چه مقاطعی از تاریخ 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 شیوه محوکاری (اسفوماتو) و سایه‌روشن (کیاروسکورو)، رنگ‌های به‌کاررفته در نقاشی‌های غربی نیز درخشان بوده است و نمونه‌هایش در شمایل‌های بیزانسی و نقاشی‌های قرون وسطا دیده می‌شود. ثالثاً وجوه نمادین رنگ‌ها در اغلب سنت‌های هنری مورد توجه 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 یکدستی رنگ یادآور توحید است ... برخی مینیاتورها ده طیف مختلف آبی دارند و این تمایزات به نوبه 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 کالین^۳ (۱۹۶۲-۱۹۲۸) بسیار بهتر از جهان انباشته از رنگ و نقش نگارگری می‌تواند حس وحدت را به مخاطب منتقل کند. رینگن برگ توضیح نمی‌دهد که طیف‌های مختلف رنگ آبی چگونه «محتوای بی‌کران وحدت معنوی» را نشان می‌دهند - 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

1. sfumato
2. chiaroscuro
3. Yves Klein

ذات الهى) و يك پديدهٔ مادى (طيفها مختلف رنگى) هيچ مبنای نظرى 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 نگارگرى ایرانی محدود نمی‌شود. نقاشان امپرسیونیست با استفاده از رنگ‌های ناب به‌خوبی نشان دادند که نگارگرى یگانه هنرى نیست که با نور و رنگ غوغا می‌کند. نگاهی به تابلوهای دو خواهر^۱ (۱۸۸۱) و کودکان بر ساحل گرنزه^۲ (۱۸۸۳) اثر پیر اوگوست رنوار^۳ (۱۸۴۱-۱۹۱۹) نشان می‌دهد بازنمایی زیبایی‌های طبیعت با گل‌ها و سبزه‌زاران در همهٔ سنت‌های نقاشی وجود دارد.

۶. نتیجه‌گیری

بسیاری از نظریه‌پردازان برای یافتن مبانی زيباشناسى نگارگرى به متون عرفانى استناد کرده و کوشیده‌اند مفاهيم مندرج در این آثار را با نگارگرى پیوند دهند. این پیوند با موانع نظرى و روش‌شناختى متعددى روبه‌روست، زیرا متون عرفانى به مقاصد ديگرى تألیف شده‌اند و وجوه متفاوتی آن‌ها ارتباط چندانی با هنر ندارد. اما برخى از نظریه‌پردازان برای تفسیر نگارگرى به مباحث حکمى و عرفانى سهروردى و ابن عربى و سایر عارفان رجوع کرده و عناصرى را از دل متفاوتىک 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 نگارگرى در نظر می‌گیرند و آن‌ها را محصول تأثیر مستقیم عالم خیال می‌دانند، در اغلب سنت‌های نقاشی جهان به چشم می‌خورد و به نگارگرى ایرانی منحصر نیست. مشکل آنجاست که شواهد تاریخی و متون نظرى بسیار اندكى دربارهٔ نگرش‌ها و دیدگاه‌های نگارگران ایرانی در دست است و چه‌بسا این کمبودها نظریه‌پرداز را به قول اولگ گرابار به سوى «تعمیم نسنجیده» سوق دهد.

یادداشت‌ها

۱. برای نمونه کتابی با عنوان *خیال، مثال و جمال در عرفان اسلامى* (۱۳۸۶) که فرهنگستان هنر آن را در مجموعهٔ «درس‌گفتارهایی دربارهٔ زيباشناسى و فلسفهٔ هنر» منتشر کرده است و یا کتاب *حکمت و هنر در عرفان ابن عربى* (۱۳۹۳) قاعدتاً باید ما را با زيباشناسى مبتنى بر عالم خیال آشنا کند. اما واقعیت این است که در این کتاب‌ها و سایر آثار مشابه هیچ‌گاه

1. Les deux sœurs
2. Enfants à Guernsey
3. Pierre-Auguste Renoir

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 به روشنی نشان دهند زیباشناسی چگونه قرار است از دل این نظریه استخراج شود.

۲. این مقاله مجدداً در فصلنامه 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. تلافی 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) (۱۴۰۳-۱۴۸۲).

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 توجه چندانی نداشتند. بنابراین، در شعر فارسی طبیعت آن‌گونه که دیده می‌شود به توصیف در نمی‌آید، بلکه شاعر با استفاده از تعداد مشخصی از تعابیر و به‌شکل استیلیزه و با اتکا به آرایه‌های بیانی (تشبیه و تشخیص و استعارات) طبیعت را وصف می‌کند. تأثیر این نوع نگاه «قراردادی» به طبیعت در نگارگری ایرانی نیز قابل مشاهده است و فوشه‌کور نیز بدان اشاره می‌کند: «می‌توان دید که از سده ششم هجری قمری شاعران طبیعت را بی‌هیچ خلأئی، بدون سایه و بدون عمق وصف کرده‌اند، نظیر آنچه بعداً در نقاشی مینیاتور روی داد» (به نقل از پورتر، ۱۳۸۸: ۱۲۷).

۵. به گفته خود بورکهارت «تصویر به‌واسطه ژرف‌نمایی 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 باززایی 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 معرفت‌بُعد خارجی یا نماد این اعمال تلقی می‌شود» (Burckhardt, 1971: 23). بنابراین، می‌بینیم که تلقی واضح تعبیر «کیمیای هنر» یا در مورد هنر اسلامی، «کیمیای نور» (Burckhardt, 2009: 80) در درجه اول پالایش روحی هنرمند است و نه تغییرات و تبدلات ماده و رنگ آن‌گونه که نصر برداشت می‌کند. گفتنی است که ریشه‌های تلقی بورکهارت را می‌توان در فلسفه 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 خدایی فضیلت درخشیدن آغاز کند» (اناد اول، ۶، ۹، ص. ۱۲۱). بر این اساس، آفرینش و ادراک زیبایی منوط و مشروط است به تزکیه و تهذیب نفس.

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

۸. نک: Cheng, 1989: 50.

منابع

- اسحاق پور، يوسف (۱۳۷۹). *مينياتور ايرانى رنگهاى نور: آينه و باغ*، ترجمه جمشيد ارجمند، تهران، فرزانه روز. اسكراتن، راجر (۱۳۷۹). *فلسفه هنر و زيبايى شناسى*، ترجمه يعقوب آژند، تهران، دانشگاه تهران.
- ايزوتسو، توشيهيكو (۱۳۷۸). *صوفيسم و تائوتيسم*، ترجمه دكتور محمدجواد گوهرى، تهران، روزنه.
- بوركهات، تيتوس (۱۳۹۰). *مبانى هنر مسيحي*، ترجمه امير نصرى، تهران، حكمت.
- بهايى لاهيجى (۱۳۷۲). *رساله نوريه در عالم مثال*، به تصحيح سيد جلال الدين آشتياني، تهران، حوزه هنرى سازمان تبليغات اسلامى.
- بيردزلى، مونرو (۱۳۷۶). *تاريخ و مسائل زيباشناسى*، ترجمه محمد سعيد حنايى كاشانى، تهران، هرمس.
- پازوكى، شهرام (۱۳۹۳). «*رويگرد عرفانى به هنر اسلامى*»، *جستارهايى در چيستى هنر اسلامى*، تهران، فرهنگستان هنر.
- پاكباز، رويين (۱۳۷۹). *نقاشى ايران از ديرباز تا امروز*، تهران، نشر نارستان.
- پورتر، ايو (۱۳۸۸). «*از نظريه دو قلم تا هفت اصل نقاشى*»، *نگارگرى ايرانى - اسلامى در نظر و عمل*، گردآورى و ترجمه صالح طباطبايى، تهران، فرهنگستان هنر.
- جامى، عبدالرحمن بن احمد (۱۳۳۶). *نفحات الانس من حضرات القدس*، تصحيح مهدى توحيدى پور، تهران، سعدى.
- _____ (۱۳۵۶). *تقدالنصوص فى شرح نقش الفصوص*، به تصحيح ويليام چيتيك، تهران، انجمن فلسفه ايران.
- _____ (۱۳۷۳). *لوايح*، به تصحيح يان ريشار، تهران، اساطير.
- جهانگيرى، محسن (۱۳۵۹). *محي الدين بن عربى، چهره برجسته عرفان اسلامى*، تهران، دانشگاه تهران.
- حكمت، نصرالله (۱۳۹۳). *حكمت و هنر در عرفان ابن عربى (عشق، زيبايى و حيرت)*، تهران، فرهنگستان هنر.
- خواندمير، غياث الدين بن هماد الدين الحسينى (۱۳۸۰). *تاريخ روضة الصفا*، تهران، اساطير.
- شايگان، داريوش (۱۳۷۸). *آسيا در برابر غرب*، تهران، اميركبير.
- شووان، فريتهوف (۱۳۸۱). *گوهر و صدف عرفان اسلامى*، ترجمه مينو حجت، تهران، دفتر پژوهش و نشر سهروردى.
- شيخ الاسلامى، على (۱۳۸۶). *مثال و جمال در عرفان اسلامى*، تهران، فرهنگستان هنر.
- غزالى، احمد (۱۳۵۹). *سوانح*، به كوشش ايرج افشار، تهران، كتابخانه منوچهرى.
- فياض لاهيجى، ملا عبدالرزاق (۱۳۷۲). *گوهر مراد*، به تصحيح زين العابدين قربانى لاهيجى، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامى.
- فلوطين (۱۳۶۶). *تاسوعات*، ترجمه محمد حسن لطفى، تهران، خوارزمى.
- كاسبير، ارنست (۱۳۹۱). *فرد و كيهان در فلسفه رنسانس*، ترجمه يدالله موقن، تهران، نشر ماهى.
- كرين، هانرى (۱۳۷۹). *انسان نورانى در تصوف ايرانى*، ترجمه فرامرز جواهرى نيا، تهران، گلبان.
- _____ (۱۳۹۱). *تخييل خلاق در عرفان ابن عربى*، ترجمه انشاءالله رحمتى، تهران، جامى.
- كن باي، شيلا (۱۳۹۱). *نقاشى ايرانى*، ترجمه مهدى حسيني، تهران، دانشگاه هنر.
- نصر، سيد حسين (۱۳۷۳). «*عالم خيال و مفهوم فضا در مينياتور ايرانى*»، *فصلنامه هنر*، شماره ۲۶.
- _____ (۱۳۸۰ الف). *معرفت و امر قدسى*، ترجمه فرزاد حاجى ميرزايى، تهران، فرزانه روز.
- _____ (۱۳۸۰ ب). *معرفت و معنويت*، ترجمه انشاءالله رحمتى، تهران، دفتر پژوهش و نشر سهروردى.
- _____ (۱۳۸۲). *سه حكيم مسلمان*، ترجمه احمد آرام، تهران، علمى فرهنگى.

یثربی، سید یحیی (۱۳۷۴). عرفان نظری، تحقیقی در سیر تکاملی و اصول و مسائل تصوف، قم، دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمی 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 Foucheour, C. H., 1969. *La description de la nature dans la poésie lyrique persane du XI^{ème} siècle: inventaire et analyse des themes*, l'Institut d'Etudes Iraniennes.
- 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 persane ou la vision paradisiaque*, Les deux océans, Paris.